المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي

صفا نجم عبد الله
safa najim abdullah.
كلية الفنون الجميلة
safan1401@uowasit.edu.iq

ملخص البحث

يهدف البحث إلى التعرف على **المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي**، إذ أنّ فن المسرح الجامعي يحمل في طياتهِ غايات تساهم في تربية الأنسان وتعزيز الجانب التعليمي، وتكون هذا البحث من أربع فصول وضحت فيها الفصل الأول مشكلة البحث والتي تتمثل بـ: ماهي المعالجات الإخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح التعليمي؟
وبناء على هذا يهدف البحث الى:
١_ التعرف على المعالجات الإخراجية للنص المسرحي .
أما الفصل الثاني فتكون ثلاث مباحث المبحث الأول (مفهوم الاخراج)، المبحث الثاني (تجارب المخرجين في المسرح العالمي)، وجاء المبحث الثالث (المعالجات الاخراجية في المسرح الجامعي) ومؤشرات الاطار النظري .
وأما الفصل الثالث تناول الاجراءات ومنهج البحث الوصفي التحليلي إذا اشتمل مجتمع البحث على مهرجانات المسرح الجامعي للطلبة في كليات الفنون الجميلة جامعة واسط، وجامعة بابل، وجامعة البصرة للعام الدراسي ٢٠١٣_٢٠١٤_٢٠١٧.
واشتملت عينة البحث على العرض المسرحي واقع خرافي.
أما الفصل الرابع ظهرت النتائج كالاتي:
١_تتولد قراءة جديدة للنص بناءاً على المعالجات الإخراجية.
ثم بعدها حددت فقرات التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع.

Abstract
The research focused on identifying the multiplicity of directive visions of the text in educational theater festivals, as the art of educational theater carries with it goals that contribute to human education and strengthening the educational aspect. What are the directorial visions of the theatrical text? What are its educational treatments in educational theater festivals? Based on this, the research aims to:
1_ Identify the directorial visions of a single theatrical text. As for the second chapter, it consists of three sections: the first topic (the concept of vision and directorial vision), the second topic (directive

visions in the experiences of the world theater), and the third topic experiences of the world theater), and the third topic

(directional visions in educational theater). As for the third chapter, it deals with the procedures and the analytical descriptive research method, if the research community includes educational theater festivals for students in the Faculties of Fine Arts, University of Wasit, University of Babylon, and University of Basra for the academic year 2013-2014-2017. The research sample included a theatrical performance, a mythical reality. As for the fourth chapter, the results appeared as follows:

1_ A new reading of the text is generated based on the multiplicity of directorial visions. Then it identified the paragraphs of recommendations and suggestions and a list of sources and references, and concluded in a summary in English

الفصل الاول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يعد النص المسرحي واحداً من ابرز العناصر التي تؤسس العرض المسرحي، فقد ظل المسرح لفترة طويلة لا يعرف الا كنص، فالنص يحدد منهج وأسلوب العملية الإنتاجية للعرض، بوصفه مرتكزاً نظرياً مهماً للمقاربة الاخراجية التطبيقية، وما العرض الا احياءً لروح النص في تحقيق العلامات البصرية والقيم الجمالية والابعاد الفكرية ،حتى ظهرت شخصية المخرج الذي اعتبر مؤلف ثانٍ للعرض، وبهذا يظهر مصطلح (المعالجة الاخراجية) التي تتجاوز على الرسم التصوري للنص ،فلم يعد المخرج منتج النص ،وانما هو منتج العرض او ما يسمى بالمخرج المبدع الذي لا يكتفي بحرفية النص ، بل يحاول اعادة بناءه من جديد وقد تتقاطع الافكار بين المؤلف و المعالجة الاخراجية الخاصة بالمخرجين ، حتى تراجعت مكانة المؤلف وسلطته . وفي ظل التطور الهائل والبحث الدائم عن اشكال جديدة ظهرت حركات واتجاهات ومدارس مسرحية جديدة واكبت التطور الحاصل المرتبط بالإنسان ، فقد سعت تلك الاتجاهات الى المعالجة الاخراجية لإنتاج العنصر المهم من مكونات العرض المسرحي ، وقد تتعارض المعالجة الاخراجية مع الوظيفة الدرامية للنص المسرحي وتشكل نصاً جديداً يطلق عليه " اعداد النص " فقد اعاد بعض المخرجين معالجة الكثير من النصوص الكلاسيكية ومعالجتها برؤى وافكار تستند الى الفلسفة الحديثة .ونستطيع من خلال المهرجانات المسرحية أن نعتمد عدة أفكار لها القابلية على التأثير في المجتمع الإنساني الذي يريد مشاهدة رؤى مختلفة تسهم في بنائه ، ولأن المعالجة الإخراجية متعددة من مدرسة الى أخرى ومن مذهب الى لآخر الأمر الذي ادى الى تباين عناصر الاخراج المسرحي من حيث الرمز والدلالة وهذا يتم من خلال المعالجة الإخراجية للمخرج، وأن النصوص التي عرضها المسرح الجامعي لم تقدم كما كتبها مؤلفوها ، لكن يد الاعداد تدخلت بالحذف و الإضافة دون وعي احياناً بمعرفية الكتابة

المسرحية، فأصاب بعضهم ، واخطأ البعض الأخر وذلك حتى يسهل لهم عرض معالجاتهم الفكرية والإخراجية ، ومن بين اهم الحركات والاتجاهات التي يسعى البحث للوقوف عندها هي (لمعالجة للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي) .

واستناداً الى ذلك حددت الباحثة مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ما هي المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث هذا في تسليط الضوء على المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي مما يفيد الدارسين والمخرجين المبتدئين والممثلين المحترفين والهواة.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى ما يأتي:

1.التعرف على المعالجات الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي.

رابعاً: حدود البحث:

• الحد الموضوعي: المعالجة الاخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي عرض (واقع خرافي).

• الحد الزماني: فرضت طبيعة البحث المحدد بالنص المسرحي واقع خرافي الحدود الزمانية للأعوام 2013، 2014، 2017

• الحد المكاني: مهرجانات المسرح الجامعي في محافظة واسط، بابل، والبصرة

خامساً: تحديد المصطلحات:

1. المعالجة :

ذكر لسان العرب المحيط ، "المعالجة ، اسم ، وهي مصدر عالجه ، الجمع : معالجات ، تعني المعالجة للمواد ، بمعنى تحليلها " (فارس، 1986).

اصطلاحاً

عرفها " (ابي الحسن) " هي مزاولة الشيء ، واعتلجت الأمواج التطمت . (وزعموا ان) العرب تقول : علج مالٍ كما يقولون إزاء مالٍ ، ورجل عِلْج [وعَلِجْ] شديد . والعلجان نبتُ ، والعالج البعير الذي يرعاه . والعلج من النخل : أشاؤه : الغِلاظ الشدادُ من الأبل ، ورمل عالج : بالبادية " (شفر، 1996) .

تعرف الباحثة المعالجة اجرائياً ، هي الممارسات ذات الأنساق الفكرية والجمالية ، والتي يتبعها المخرج لتقديم صورة بأبعادها المختلفة المادية والمعنوية فوق خشبة المسرح لإيصال رسالة العرض المسرحي

2. النص Text:

النص في المسرح، هو" رسالة مكتوبة من رموزcodes واعراف conventionمتبلورة ينشأ الإطار المسرحي على اساسها وتهدف الى تمكين القارئ (المخرج) من تفسير هذا النص وترجمته الى عوالم درامية Dramatic words وفضاءات تخيلية وفقاً لقاعدة الميل او التوافق مع المعيار والانحراف عنه"(عقيل مهدي، 2010، ص67)

تعرفه الباحثة اجرائياً بأنه: هو مجموعة من العبارات والاحداث المدونة ومتسلسلة بشكل منطقي، ثم يقتبس منها المخرج ويعيد صياغتها فنياً بشكل يلائم العناصر السمعية والبصرية والمرئية.

3. المسرح الجامعي:

هي الفرق المسرحية المؤلفة من طلبة جامعيين والتي تشرف عليها الجامعة فنياً ومالياً وقد تتحقق هذه الرؤية عن طريق مؤسسات ثقافية او غير ثقافية. (ابراهيم حمادة، 1994، ص219)

تعرفه الباحثة اجرائياً بأنه: عروض مسرحية صفية او لا صفية يقدمها الطلبة او مؤسسات هدفها التعليم والتربية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الاخراج

أن مفهوم الاخراج يعد "نسق من المهيمنات المعرفية والجمالية المتباينة التي تتمظهر تبعاً لمرجعيات كل مخرج، وبعد تهتك الحدود الفاصلة بين ثلاثة انساق رئيسة للرؤية وهي: (الموقف من الفكرة/ النص، تحولات الفكرة/ السياق، الكشف الإجرائي/ التطبيق)، وتتشاكل هذه الأنساق ويتداخل في ما بينها لتتجلى بنية فتنتج دلالات مرتبطة في حقول الفلسفة وتياراتها".(عبد الرضا جاسم، 1999، ص8) ، إذ احتل النص الدرامي مكانه العنصر الأهم بين عناصر العرض منذ ولادة المسرح، بل أحيانا يتخذ النص محتوى العرض بأكمله أو كما يسميه البعض (عرضا مكتوبا)، وكان المؤلف يتخذ مكانه عليا في إنتاج العرض منذ عصر الإغريقي (أسخيلوس) وصولا إلى الإنكليزي (شكسبير)، وفي دوقية (ساكس مننغن) ولد قائد جديد للعرض يحول النص الأدبي إلى موضوعات متخيلة، اطلق عليه (المخرج) الذي تقع على كاهله فرضية صياغة المفردات الداخلة في نسيج البناء الفني لمنظومة خطاب العرض باتجاه بث الحياة في جسد النص عن طريق إحالته إلى علامات بصرية لان هدف العرض المسرحي وموضوعه هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية، ومن بين أسباب رقي الخطاب المسرحي ظهور وتميز شخصية المخرج في الإخراجية المسرحية، وهكذا بدأ النص يتطور على وفق رؤى المخرجين الذين كانت مهنتهم إعادة خلق النص مصحوبا بالمتعة بأنواعها لان "متعة إعادة النص تتحول إلى تدريب تقني خالص يواكب تطور العصر".(انطونين ارتو، 1973، ص43) ، إلا أن سلطة الكلمة الروائية تهيمن على خشبة المسرح، لذا نجد المخرجين كثيرا ما يؤكدون على العبارة ومعناها وشاعريتها وطريقة تأديتها على خشبة المسرح، فالبعد الروائي في النص غالبا ما كان يسود مسرح ما قبل الاتجاهات المعاصرة إلا انه مصحوب بتطور مستمر حتى من كتاب الدراما وهكذا الحال بالنسبة للتمثيل، فـ"التمثيل المسرحي والصيغة تتطوران مع النص وتنتج تحويلا شعوريا وجسديا بدرجة اكبر لكن هناك دائما رواية".(سعد اردش، 1979، ص54). أن هذا التطور لم يأتي من فراغ لان المخرج محكوم بأدوات عصرية قد تغاير النص بأفكار متغيرة، لذا استطاع المخرج أن يحول الاهتمام عن النص الدرامي بواسطة الرؤى الإخراجية التي تجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد ترجمة أو نقل حرفي إلى بنية عرض قائمة بذاتها ومتحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسد فيه المعنى على وفق صيغة دالة، إذ أن العمل المسرحي يتوزع على عدد من الشخصيات في خطاب حواري مركب (سمعي – بصري)، حيث أن النص المسرحي المكتوب معد أساسا للإنجاز العرضي وبناء على هذا فهو يخضع للتشغيل عبر الحذف والتعديل والإضافة، أي عمليات الهدم والبناء المستمرة، من اجل تجاوز حالة الانغلاق الذي يفرضه نص المؤلف، ولما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحدا خلال اللغة، فان ذات المؤلف تنتهي تداولتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في خطاب العرض المسرحي. لذا تجد الباحثة سعة في الاتجاهات المعاصرة وكيفية تعاملها مع

النص المسرحي، فستتبع بقراءة لاهم المؤثرين بالحركة المسرحية العالمية، ومختصرة المراحل التي اكتسبت النضوج في المعالجة النصية، ومنذ منتصف القرن الماضي شهد الفن المسرحي موجه من التيارات والاتجاهات المعاصرة التي امتلكت ثورة على المسرح الأرسطي، صحب ذلك تبدلات جذرية في معالجة النص الدرامي، في الحركة ودور الجسد والطقسية والبدائية وغيرها ومن اكثر المنعطفات في الاتجاهات المسرحية المعاصرة جذريا هو مسرح (بريشت) الملحمي الذي اعتبره البعض مسرحا عكسيا، لكونه يخاطب عقل المتلقي قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية، فـ(بريشت) تأثر بـ(ارفين بسكاتور) الذي كان يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة ويستعين بالحوارات التي توجه مباشرة إلى الجمهور، أما (بريشت) فقد اهتم بالمتن الحكائي، وكانت مهمته لتقديم أي عمل أدبي ما على المسرح تمكن في إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا الإخراج، وبطريقة تقطيع المشاهد النصية بوسائل المسرح الملحمي، واحيانا يسعى إلى أضعاف الجانب التقني للنص عبر خلق المفارقة عبر وسائل التغريب، فقد تعامل مع النص بملحمية تتساوى مع قراءاته الإخراجية، على الرغم من أن اكثر المخرجين المعاصرين الذين تبنوا السرد كطابع ملحمي يميز مسرحه الذي يهدف فيه استخلاص نتائج عملية، كما يسعى إلى وضع منطلقات تأسيسية للنص عبر نقل الديالكتيك والفلسفة الهيكلية والفكر الماركسي إلى المسرح.

أما (كوردون كريك) فقد تأثر بالقيم الرمزية والتشكيلية والحركية، إذ اعتبر الحركة رمزا للحياة، فهو يرى أن المتلقي يهفو إلى الرؤية اكثر من الاستماع، ويلم بأحاسيس العامة للعرض المسرحي، لا عبر معاني الكلمات بل عبر القيم الرمزية التي تعتمد الحركة والإشارة والعناصر المادية الأخرى فهو لا يعتمد على النص المسرحي، إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام.(كرستوفر اينز، 1994، ص63) ، وكذلك (أدولف أبيا) طلب إعادة القدسية إلى المسرح عن طريق نسق المحاكاة وحذف النص، فقد تخلص من أهمية النص متهما النص بعدم تجسيده للسينوغرافيا بل ركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله لذلك يبقى عرض الكلمة سينوغرافيا اهم من كلمة النص، فهو لا يدعو للألقاء النص وإنما يوليه أهمية كبرى ويفسر النص عبر تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي، وإيجاد علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (بلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية (بلاغة المرئي) وحاول رسم أجواء النص التي تخضع للتطبيقات عنصر الإضاءة(صلاح القصب، 2002،ص65)، ولعل أول من هشم النص واخل في قدسيته هو (مايرهولد) عندما قدم مسرحية (المفتش العام) لـ(غوغول) مما أثار حينها ضجة كبيرة، لان النص له خصوصية كبيرة عند الشعب الروسي، لكونه من كلاسيكيات الأدب الروسي وكذلك لانهم لم يعتادوا على رؤية النصوص الكلاسيكية خالية من قدسيتها.(رولان بارت، 2002، ص76) ، حيث اعتمد على الحركة والمؤثرات الضوئية لخلق أحاسيس النص بدلا من الحوار، وادخل شخصيات جديدة على نص (غوغول) واعتبر مسرح (مايرهولد) عدو الكلمة، ويجب أن لا تؤثر على المتلقي أو تشده عبر الكلمة، فالنص عنده يؤدي بصورة حيادية لا لون له هذا بالإضافة إلى إدخال العبارات والشخصيات على النص.(بيتر بروك، 2004، ص90). في حين أن (بيتر بروك) جعل من النص المنطلق للعملية كلها وموحي للطقس، إلا انه لا يحدد المسار في الخطاب المسرحي، فهو يسعى إلى ما يسمى بـ(مسرحة النص) على حد قول (أدريان بيج) إذ اعتبر "أن كل شيء في المسرح لا يرد في النص ولا يلتزم بحدوده ما هو إلا مجرد جزء من عملية (مسرحة النص) كما أنها في مرتبة ادنى من النص".(بريتولد بريشت، 1987، ص74) ، ومن التيارات المهمة التي أثرت بالتجارب المسرحية في العالم والعراق (مسرح القسوة) الذي نادى به (انطونين ارتو) والذي بحث عن مسرح يخاطب

الحواس أولا بدلا من أن يخاطب الفكر، واستبدل اللغة البلاغية بلغة تمزج الإشارة والإيماءة والحركة والموسيقى والصراخ والهيروغليفية ووسائل التعبير الأخرى.(اتخل برينجر، 1996، ص96) ، لغة مسرح القسوة يدين بها إلى البدائية في طقوسيته وحركاته والشعرية التي ترسم الفضاء وصراعات الفلسفة التي تمثل جانب المثير في توحيدات البدائية، فهو بذلك يسعى إلى هز كيان المتلقي ويتعامل معه بقسوة بصرية تخلخل كيانه، أن العالم المفترض ليس عالم مستند على فكر مؤلف او نص بل يستند على عالم ميتافيزيقي فهو في تقسيمه يغادر طرف الكتابة أو التأليف، ودعى (ارتو) إلى مسرح يتخلص من الكلمة وسيطرة النص ويتحول إلى ممارسة طقسية عبر سعيه إلى فكرة عضوية وليس إلى فكرة لفظية ومركزية موضوعية تشكل في طقس يغمر المشاهد بلغة خاصة ترتكز على فكرة النص وما دور النص في تشكيل الخطاب المسرحي إلا مذابا داخل عناصر التشكيل الأخرى التي تغادر السرد والوصف لكون المسرح البدائي الأول كان حركة قبل كل شيء. إذ قدم (كروتوفسكي) عرضا يرتكز على عنصر الممثل فهو بذلك سحب القدسية من عنصر النص وباقي العناصر وأعطاها للممثل كونه يشكل الأهمية القصوى والعنصر الوحيد الذي لا يمكن أن يتم تقديم عمل مسرحي بدونه، قاذفا به طقسية سحرية شبيه بنمط الطقوس الدينية التي تتبنى الأساطير وليست أنماط أسطورية أصيلة بل تلك التي تنتمي للتراث، فان "اختياره للنصوص كان دائما في اطار التراث المعروف".(فراس جميل، 2005، ص86) ، الذي يمتلك مساحة في ذاكرة الوعي الجمعي للشعوب والذي يستدعي أشراك المتلقي وحاول تغيير المسرح من فعل درامي إلى بيئة عاطفية تشرك الكل في الإخراجية جاعلا من القاعة خلية إبداعية حيث يشترك الكل فيها فهو لذلك طالب بمصطلح المشاركة. أما (جوزيف شاينا) فقد عد أهمية النص لا تزيد عن أهمية العناصر الأخرى باستثناء الصورة والحركة التي تحمل الترجيح الأعلى حتى من عنصر النص فالنص يعالج على وفق احتياج الصورة والنص يفقد أهميته أمام الصورة لكونه ينتمي إلى الأدب ويقول بهذا الصدد "في المسرح أريد أن احول الكلمات إلى صورة". (ايما خالد ،2018، ص43)

المبحث الثاني: تجارب المخرجين في المسرح العالمي

يبث العرض المسرحي معان خاصة وعامة، وذلك عبر أدواته وعناصره التي تشكل كيانه المادي والمعنوي، وهي معان موحية ومختزله ومكثفة لما نراه في واقعنا، وجميع تلك الأدوات كالممثلين والسينوغرافيا وملحقاتها أنما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة، الفقرة، المقطع، لتنتج المعنى، فالشخصيات والأدوار والعلاقات بين مكونات العرض هي وحدات دينامية تتعاضد فيما بينها لتحقيق كيان العرض المسرحي الذي "يضخ لنا إيحاءات وهو صيرورة دائمة، ما أن نحسب أننا قبضنا على معناه حتى ينفلت منا ويتقدم، وفي كل محاولة نقوم بها ستكون إضافة خلية صغيرة لخلايا المنحل العام".(عقيل مهدي، 1999، ص54)، فالعرض المسرحي هو فعل حي ومتحرك لأنه يخترق عبر استعاراته ومجازاته ذلك التصوير الفوتوغرافي والنقل الحرفي والاقتباس المباشر للواقع، وهذه هي الدعوة التي طالما نادى بها (ستانسلافسكي)، إذ يقول "من الضروري أن نصور الحياة، لا كما تحدث في الواقع، ولكن كما نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي".(ستانسلافسكي، د.ت، ص 298) ، من هنا فأن المهمة الأساسية للعرض المسرحي هي أن لا يصور الحياة في مظاهرها الخارجية، بل عليه أن يعيد خلق هذه الحياة ولهذا تصبح المهمة الأساسية للممثل إعادة خلق الحياة الداخلية للشخصية، وليس مجرد تصوير مظاهرها الخارجية، وذلك من اجل موائمة مشاعره الإنسانية الخاصة مع هذه الحياة، مكرساً لهذه المهمة كل عناصر روحه الحية، وإن نسبة التواطؤ بين المتفرج والمسرح أعلى من أي نسبة أخرى،

يمكن أن نجدها في أنماط الفنون لأخرى، فهذه العلاقة الحميمية الناتجة من التجاور بين (الممثل، المتفرج، الفعل المسرحي)، هي المسؤولة عن فعل التعاطف الذي من شأنه أن يجر المتفرج إلى الخوف والشفقة، انطلاقا من تعريف (أرسطو) للتراجيديا بوصفها "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لافي شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير".(هانزر ياوس، 2000، ص64) ، ولعل هذه اهم الصفات التي تميز فن المسرح وتمنحه امتياز التفرد عن بقية الفنون. وبما أن الفضاء المسرحي محدود وإمكانياته محدودة أيضا، لهذا لا يمكن نجاح كل الصور والحالات داخل هذا الفضاء المسرحي، فلا يمكن مثلاً عرض قطيع من الخيول تجري على شاطئ نهر، إلا إذا لجأنا إلى تقنية الفن السينمائي أو للإيحاء باي وسيلة أخرى، فقد "تيسرت سبل تحريك العناصر الألية في المنظر المسرحي، وتزامن هذا مع اختراع السينما الصامتة أولا ثم الناطقة فيما بعد، وعلى اثر هذه التغيرات تمكن المسرح من تحقيق فتح جديد وبالغ الأهمية في مجال تصميم المنظر المسرحي".(رشيد قباني، 1989، ص26) ، كذلك من الصعوبة تصوير حالات الانفعال والتوتر دون اللجوء إلى وسائل مساعدة كالموسيقى والإضاءة والرقص، نخلص من هذا إلى انه لا يمكننا تقديم الحياة الطبيعية على خشبة المسرح بل يجب أن نقدم حياة أخرى لها علاقة بمفردات المسرح اكثر من علاقتها بمفردات الحياة الواقعية، فليس العرض المسرحي انعكاساً للفعل اليومي حتى تصبح عناصره أدوات استعمال محدودة فاقدة لسمتها الدلالية، فالعرض لا يقدم الأشياء بصورة واضحة ومعلنة ولا يستحضر الأشياء بالنداء المعلن والتسمية الصريحة، ذلك أن "تسمية الشيء في الإخراج الفني يسلبه ثلاثة أرباع المتعة التي تكمن في السعادة التي نشعر بها ونحن نحرز المعنى شيئاً فشيئاً".(ابراهيم حمادة، د.ـ، ص41) ، فالعرض المسرحي لا يسعى إلى وصف للعناصر الحياتية أو وصف للظواهر المعيشة، وإنما هو محاكاة لأشياء حية وليس وصفاً سردياً لها أو نقلاً حرفياً، هذه الحياة الفنية التي نحن بصدد رسم ملامحها يجب أن تكسر كل حدة الأشياء التقليدية المعروفة.

والإخراج الذي يستطيع تجاوز اللحظة الزمنية الراهنة، ليكون شاهداً حضارياً عليها، ومستشرقاً لأفاق المستقبل، فسمات الإخراج لابد وان تكون مختلفة في مفرداتها عن الأعمال الفنية السابقة عليها، فلم يعد مقبولاً أن نقدم عرضاً مسرحياً يعرض قصة رجل.. تزوج، سافر، جاء، أكل، شرب، ذلك أن الحياة نفسها لا تجري على وفق هذا الشكل الرتيب، لذا يسعى المخرج المسرحي للاستفادة من هذا التداخل في الثقافات والخبرات الإنسانية والتجارب المتراكمة في تشكيل رؤيته الإخراجية الخاصة، وعليه فان العرض المسرحي الحديث، وعلى وفق قواعده الدرامية، لا يتشكل دون أن تتداخل فيه فنون السينما والإذاعة والتشكيل والرقص والإضاءة بصورها وتجلياتها المختلفة، في نفس الأن الذي يمكن أن نجد فيه طريقة المعايشة والتقمص تتداخل مع تقنية التغريب التي تقطع تواصل فعل التعايش والاندماج. ان التداخل في تعدد الرؤى واضحاً في تحول الكثير من فناني المسرح الغربي باتجاه المسرح الشرقي، وقد يكون هذا التداخل في بعض الأحيان قاطعاً، كما في الرؤية الروحانية لـ(أرتو) أثناء التجارب التي قام بها على مسرح بـ(الينيز) الراقص في باريس، في أحيان أخرى ينتج عن هذا التداخل نظرية ما، وهذا ما حدث لـ(بريخت) عند ما شاهد أداء الممثل الصيني (مي لان فانج)، فكانت هذه المشاهدة واحدة من أهم المؤثرات في نظرية المسرح الملحمي، إذ كتب (بريخت) مقالة مشهورة اسماها "تأثيرات التغريب في المسرح الصيني".(تودوردت واخرون،1999، ص98) ، أثر مشاهدته لتمثيل (مي لان فانج)، وفيها تحدث عن استخدام التغريب

في التمثيل الصيني وربطه بالطريقة التي تستخدم في المانيا في المسرحيات التي لا تتبع الأسلوب الأرسطي، وأشار إلى أنها جزء من المحاولات الرامية لخلق مسرح ملحمي، إذ قدم هذا الممثل الصيني العرض، بلا مكياج وبلا ثياب مسرحية وبلا مؤثرات أو إضاءة أو ديكور، كما ذكر (بريخت) انه شاهد في تلك الليلة ممثلاً يقف بمعزل عن الشخصية التي يمثلها، ويجعل من الواضح انه مدرك لكونه على خشبة المسرح يؤدي دوراً، وان هناك من يراه ويسمعه ويشاهد إداءه، عند ذاك وجد (بريخت) أسلوباً مسرحياً يتداخل تماماً مع الأسلوب المسرحي الذي يفضله، والذي يفصح عن أن ما يجري على خشبة المسرح ليس هو الواقع، وإنما محاكاة مسرحية له، وعندئذ دخل مصطلح (التغريب) لأول مرة في القاموس المسرحي، أي أن تداخل رؤية (بريخت) مع ما شاهده في المسرح الصيني كان حاسماً في صياغة مبدأ التغريب، فالعرض الذي قدمه (مي لان فانج) عزز فكرة (بريخت) عن المسرح اللا أرسطي، إذ يشرح (بريخت) في تلك المقالة كيف كان الممثلون الصينيون يستخدمون أقنعة الحيوانات للفت انتباه المتفرجين، وجذبهم نحو الموضوع، وأثناء دراسة (بريخت) لفن التمثيل الصيني، اكتشف انه بالإمكان استخدام إيماءات الممثل على خشبة المسرح لتعبر عن المنظر المسرحي بدلاً من الاستشهاد الشعري، كما انه تنبه إلى أن تمثيل الممثل الصيني هو تمثيل (بارد)، وان المسرح الصيني يهتم بالشخصيات التاريخية عوضاً عن شخصيات يمكن أن تعيش في الحاضر، وهذا ما يتداخل مع أسلوبه في توظيف عنصر (التأرخة)، كما انه أشار إلى اهتمام المسرح الصيني بتقديم إيضاحات ومعلومات مفيدة بدلاً من أثارة الانفعالات العاطفية، وكذلك اهتماه بعرض يستشهد به الممثل على المسرح لتعزيز المنظر أو الحدث المسرحي.(ايان واسطون، 2000، ص3) .ويتداخل (كروتوفسكي) في نظريته الإخراجية بالعديد من المفردات في الشأن البدائي، مثل (الطقسية، القدسية، الأساطير، الخرافات)، وأطلق على الممثل لقب (الممثل المقدس) ومنح المخرج لقب (القديس الأكبر) فضلاً عن انه اشترط على الأخير، أن يكون مطلعاً على أخر ما توصلت اليه علوم النفس والأجناس وتفسير الأساطير وتفسير الدين، فالتبشير باللغة المسرحية الجديدة التي اطلقها (أرتو) كان لها صداها في الاتجاه الذي جاء به (كروتوفسكي)، حيث تأكيده التجسيدية البدائية التي تكون الإشارات والأفعال الجسدية والأصوات المستخدمة بطريقة استثنائية مادة لها، ولكنها عند (كروتوفسكي) أخذت مسحه اكثر صوفية من (أرتو)، حيث اكد على الإشارات كنتيجة مرئية لعملية التنقيب داخل الذات، والتعمق اكثر للوصول إلى الطبقات المحتجبة، والتأمل في محركها السري، ثم اقترح ما اسماه بـ(الحوار بين أجزاء الجسم المختلفة)، الأمر الذي يمكن ربطه بفكرة الأحيائية البدائية التي وردت في الأنثروبولوجيا.(كروتوفسكي، 2001، 177) ، كما زاد (كروتوفسكي) تأكيداً على نزعته الصوفية الإكثار من النبر على مفردة الصمت في لغته المسرحية المقترحة، وهو في ذلك يؤكد تقاطعه مع الكلمات التي تشكل في اتجاهه الإخراجي مفردة يمكن الاعتماد عليها كعنصر أساسي مباشر، لاسيما وانه قد فرق بين المسرح والأدب المسرحي الذي يمثله النص المكتوب وبحثه عن انفعالات انعكاسية بدائية تمثل معطيات الشاغل الطقسي في رؤيته. وتتأسس المنطلقات النظرية في رؤية (بيتر بروك) على أن المسرح اكثر بكثير من مجرد النص، لذا سعى إلى البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض، تستطيع أن تمنح المشاهد شيئاً بمعزل عن النص المسرحي وعن التقاليد القائمة على الإيهام، وهذا ما دفعه دوماً إلى البحث عن لغة مسرحية جديدة وغنية وحية، واضعاً أمام عينيه تساؤلات عما إذا كان يمكن لعناصر بعينها أن يتم توصيلها مباشرة دون الدخول في علاقات لغوية مشتركة لثقافة مفردة، أو إذا ما كانت علاقة بسيطة من الصوت والحركة محملة بكثافة شعرية تستطيع أن تقيم واحدة من اللحظات التي تطل فيها الأبدية من نافذة

الزمن، أو إذا ما كان هناك ادراك مشترك بين الجميع، أو أبنية عميقة أساسية من نوع الإيماءة أو الصوت ديناميكية وغريزية، الأمر الذي جعل رؤيته الإخراجية "تتركز في البحث عن ما يمكن أن تحتويه التجربة من العناصر الجوهرية، ليس خارج اطار النص المسرحي فقط، وإنما خارج نطاق اللغة كلها، حتى استقر عند فكرة تقوم على أن تبادل الانطباعات بواسطة الصور هي اللغة الأساسية".(زيجموند هبنز،1993، ص82) ، وبتركيزه على الأصوات والحركات المعبرة عن الأفكار غير المنطوقة والمشاعر غير الظاهرة بعيداً عن الكلام الاعتيادي، يكاد يتطابق مع اتجاه كل من (كروتوفسكي وأرتو)، والأكثر من ذلك كان شغله الشاغل بجعل المخفي مرئياً، وهو ما عناه بالمسرح المقدس تداخلاً مع ميتافيزيقيا (أرتو) وحياة الروح عند (كروتوفسكي) حيث اهتم بذلك الحيز الكبير من الحياة البعيد عن الإحساسات.(المصدر السابق، ص88) ، ورأى (بروك) أن التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمام الجمهور بلا ضرورة، لينطلق في رؤيته للاقتصاد في مفردات تشكيل العرض المسرحي، من هنا جاء اهتمامه بالممثل فضلاً عن ناحية أخرى وهي أن الفرد على المسرح هو وحده كل شيء، الأمر الذي دفعه إلى أن يؤسس نظريته انطلاقاً من هذه الحقيقة والتي اطلق عليها (المكان الخالي)، ولا تبتعد طروحات (بروك) فيما له علاقة بالمشاهد عن فضاءات التداخل مع كثير من الرؤى الإخراجية، لاسيما وانه اكد على عدم وجود فرق بين المشاهد والممثل في مسرحه سوى الفرق التطبيقي الذي عده فرقاً غير أساسي، وانطلاقاً من نزعة التقاطع مع المسرح السائد، رأى (بروك) في جمهور المسرح الاعتيادي جمهوراً سلبياً يفتقد الحيوية والولاء، الأمر الذي يستدعي المباشرة بالبحث عن جمهور جديد، فالتداخل الذي انجزه المخرجون، وكل حسب اتجاهه الإخراجي الخاص، ينطوي على حوار ضمني وقواسم مشتركة تعني فيما تعنيه، بمجملها رفض التحديدات والمواضعات العرفية السائدة والجاهزة في الفن الحياة، وهي تنبئ أيضا بتجارب واتجاهات إخراجية يكون العرض فيها مرتبطاً بمفهوم ولادة جديدة، ليس للفن فقط وإنما الحياة أيضا، وذلك بالعودة إلى إيجادها في المطلق وليس ضمن هيكل سبق تنظيمه وحددت قوانينه.

المبحث الثالث: المعالجات الاخراجية في المسرح الجامعي

يعرف الاخراج عند الكثير من المخرجين والمنظرين المسرحيين بأنه قراءة ثانية للنص، ويحاول المخرج في الوقت نفسه ايجاد رؤية تعمل على تجاوزه إخراجياً، وبما ان الاخراج يختلف عن النص المسرحي وينفرد عنه من حيث ادواته ووسائله التعبيرية، وبما ان النص الدرامي يعتمد على اللغة لأنها وسيلة اساسية في عملية التواصل الدرامي، لذلك فان ما يعادلها هنا في العملية الاخراجية هي اللغة البصرية حيث تتأسس الرؤية ها هنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بعدة وسائل (الديكور، الازياء، الموسيقى، المكياج) وغيرها من وسائل العرض الاخرى، حيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل حسب المنهج او المدرسة التي ينتمي اليها المخرج .وكما يقول (غروتوفسكي عن الاخراج) هو تلك اللمسة الابداعية التي تختلف من مخرج الى اخر حسب حمولاته الثقافية والفنية، فأذا ما قدم النص الى مخرج يعتمد على الفلسفة فأنه سيضفي على هذا النص طابعاً فلسفياً، وكذلك بالنسبة لمخرج يعتمد على الشاعرية اذ نجده يضفي على اخراجه طابعا أدبيا ورومانسياً، لذلك فأنه ممارسة العملية الاخراجية تحتاج الى ممارسة واسعة وموهبة وخبرة فنية والاطلاع الواسع على تأريخ المسرح منذ الاغريق وحتى عصرنا هذا، حتى يستطيع المخرج ان يلعب دور القائد وان يسيطر على مجريات العمل المسرحي " لأن النص المسرحي كلما كان غنياً في محتواه الادبي والشعري والنفسي والاخلاقي، وكلما كان عميقاً وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص اصيلا في اسلوبه ودقيقاً في بنائه، كلما تعددت

المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج (سعد اردش، 1979، ص15-16). تعد الإخراجية التعليمية من اهم الإخراجيات التي اهتمت بها دول العالم اجمع، لذلك أخذت بتغيير خططها وسياستها التعليمية للرقي بها إلى مستوى افضل فأدخلت الوسائل التعليمية السمعية والبصرية كقنوات ساندة جديدة ومن ضمنها المسرح، وذلك لزيادة قابلية الطلبة على التعلم وليكونوا على درجة كبيرة من الاستعداد النفسي والإدراكي لاستيعاب مفردات المناهج، حيث أولت الدول المتقدمة والسائرة في ركابها ثقافة المتلقي اهتماما كبيراً، وسخرت كل الجهود والخبرات والإمكانات الكفيلة بإنجاح الخطط التعليمية والترويحية، من اجل أثراء وسرعة عملية التعليم ومن ثم لإعداد المتلقي أعدادا جيداً، لكي يأخذ دوره في المجتمع، فلا تقدم ولا رقي للمجتمع دون الاهتمام بالتعليم وأدواته، بوصفه القاعدة الأساسية لرقي المجتمعات، ومن هذا المنطلق وبالنظر إلى الحاجة التعليمية الماسة إلى استحداث تقنيات تعليمية لها دور كبير في إغناء ثقافة المتلقي، ولشعور عدد من المعنيين والباحثين بأهمية وجود طريقة تعليمية جديدة مساندة تدعى بـ(المسرح الجامعي) عبر إسهامها اذا ما استطاعت بشكل عملي ومدروس في تربية الشريحة التي خصص لها، والتي هي من اخطر واصعب الشرائح العمرية والثقافية في المجتمع وهم الاطفال والطلبة في الجامعات لذلك تتبنى الاتجاهات الحديثة التي تسعى الى تحقيق الارتقاء المعرفي والمهاري والسلوكي والتربوي للطفل والطلاب اساليب غير تقليدية تستهدف تحقيق الامتاع والاقناع وتمية حب الاطلاع، من خلال الطرح المبتكر للرسالة المراد ايصالها. هذه الاتجاهات الحديثة اخذت في نظر الاعتبار كم المشوشات والعواقب التي تصيب الطلاب وتحرفهم عن المسار الاخلاقي والتعليمي من خلال استحواذ التكنولوجيا على عقولهم وحصولهم على معلومات مجهولة المصدر، بيد ان هذه التكنولوجيا وغيرها من التقنيات الحديثة فائدتها كبيرة بالنسبة للطالب لو وظفت بشكل صحيح ودقيق وعملي وهو ما يسعى اليه الباحث من خلال المنهج المسرحي البريختي التعليمي الذي يستثير العقول ومنحها سبل النقد والقياس والتقويم بغية تحقيق مستقبل أفضل بالنسبة للطالب والمجتمع. يقول بريخت " ينبغي ان ننبه الى ان المسرح، يجب ان يتخذ موقفاً من المشكلات التي تقسم العالم الراهن، فكل شيء خاضع للجدل والحوار والتعرية والنقد العلمي، بهدف الكشف عن كافة التناقضات الاجتماعية، وتقديم البدائل بالوعي والتنوير "(جاك دي سوشيه، 1993، ص8)، تسعى الباحثة في هذا المبحث هو تطبيق الفكر البريختي التغريبي، بهدف عمل تغريب بين الطفل وكل ما يحيط به من مشوشات التي تسبب في ابتعاده عن واقعه، ومن خلال المسرح البريختي نستطيع العودة بالطالب من غربته الفكرية والتعليمية والاجتماعية والمعرفية والروحية عن طريق اللعبة المسرحية التعليمية التي يمتزج بها المتعة والتعليم لأن " المسرح الجامعي يتطلب حركة قوية في الحياة الاجتماعية، تغنيها المناقشة الحرة لقضايا الحياة بهدف حلها، حركة قادرة ان تدافع عن هذه المصلحة ضد كل الاتجاهات المضادة"(بريتولد بريخت، 2004، 308). ارتبط مفهوم المسرح الجامعي بنظرية المسرح الملحمي لـ(بريخت)، وقد كان مسرح بريخت اجتماعي جدلي ثوري سياسي، مسرحاً ثورياً هدفه ايقاظ الشعوب من سباتها، فقام بريخت بأيقاظ عقل المتفرج عبر جعله مشاركاً في اعرض المسرحي، بهدف حثه على التغيير، ومن عنا نادى بريخت بضرورية تعليمية المسرح، من خلال مبدأ التغريب والتعليم، فمفهوم التغريب عند بريخت ارتبط بمفهوم تعليمية المسرح " حيث يرتبط بعملية الفهم فما تظن اننا نفهمه جيداً، يتحول بعد ان ينتزع من سياقه الاعتيادي بفعل التغريب الى عدم الفهم، ومن ثم يدفع العفل الى محاولة فهمه بصورة جديدة، واعادة اكتشافه من جديد، وفهمه بشكل موضوعي " (جوليان هيلتون، 1994، ص104). وذلك بهدف المعرفة والتعلم التي تغرب المتفرج وتجعله قادراً

على التعلم. ان الفكرة الاساسية والرئيسية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب وازالته، أي بمحاولة ازالة اغتراب الفئة المستهدفة للدراسة لأن بريخت يعتبر " أن الاغتراب واللانسنة مترادفان" (منى سعد، 1979، ص151) ، وهنا يبرز دور الاغتراب لديه، فالاغتراب لديه ذو دور اجتماعي مهم يهدف للتغيير وتحقيق التعلم والانسانية. فأستطاع بريخت من خلال مسرحه ان يثبت ان المجتمع تعتريه نظرة لا منطقية " تجعل من خداع النفس حقيقة، وتجعل ما هو غير الطبيعي يبدو طبيعياً، لذلك ينزع القناع عن الحقيقة الكامنة في المجتمع خلال التغريب، وتقديم وتحليل التناقضات، التي تسبب الاغتراب، وحث المتفرج على القضاء عليها "(المصدر السابق، ص149). وهذا كله يصب في مصلحة المسرح التعليمي. وظف بريخت عدداً من العناصر لتحقيق التغريب لاستفزاز عقل المتعلم من خلال:

السرد: وهي من اهم عناصر التغريب في الشكل، الذي يقوم عليه مسرح بريخت التعليمي " فالسرد الذي يقوم به الراوي او الكورس، ويلازم الحدث، فيخلق وجهة نظر اخرى منه ويعلق عليه، ملائماً للمسرح التعليمي، الذي لا يقوم على اندماج المتفرج، وانما على المناقشة الموضوعية، فتصبح هناك وجهات نظر متعددة للموقف الواحد" (احمد عتمان، 1982، ص83). وبالتالي سيصبح الراوي بدور المعلم الذي يوضح موضوع الدرس ويؤكد اهدافه. وفي مسرح الطفل التعليمي يوظف الراوي توظيفاً صحيحاً يعمل على اثارة تفكيره والبحث عن الاسباب وتحليل النتائج، مما يجل الطالب او الطفل متشوقاً لخوض التجربة المسرحية ومثال ذلك " يستعرض الراوي موقفاً محدداً من مشكلة اجتماعية ما ادت الى الاغتراب، يمهد لها ويدفع المتفرج الطفل الى مشاركته ومناقشته، خلال عرض وجهات النظر المتعددة والمختلفة، خلال التأويل والمشاركة الفاعلة، فيعلق عليها ويحدث وعياً للمتفرج بأسباب المشكلة التي ادت الى الاغتراب بشكل غير مباشر، واتخاذ موقف نقدي منها يدفع الى التغيير"(منى سعد، 1979، ص151).

الممثل: يرفض بريخت اندماج الممثل في العرض المسرحي، مثلا يقدم الممثل الشخصية وعليه ان يعلم الجمهور بأنه مجرد تمثيل وسرد لمواقف الشخصية، لذلك فيؤدي هذا بنا الى الغاء مفهوم التطهير الذي نادى به المسرح الارسطي الذي يتعمد اثارة الخوف والرعب والشفقة لكي يطهر المتفرج خلال الاندماج والايهام، وقف بريخت هذا المفهوم من خلال مسرحه التعليمي " فالتطهير يعني تثبيت الاغتراب، بدلا من ازالته، فالتغريب البريختي ليس معناه تقريب ما هو غير معروف، وانما اغتراب ما هو مألوف "(ابراهيم حمادة، 1978، ص32). بمعنى تقديمه بطريقة مغايرة يمكن تحقيقه في المسرح المدرسي من خلال توظيف الدمى والعرائس والمناهج الدراسة وغيرها من الوسائل المستخدمة في عروض المسرح المدرسي، فيمكن خلق مسافة تباعدية بين الشخصية والطفل وسيعمل على كسر الاندماج مما يساعد الطالب في تحقيق فسحة عقلية وحرية في اختيار طريقته واسلوبه في فهم ما هو معروض واكتساب الهدف من عرضه. يأخذ التمثيل عند بريخت شكلاً ادعائياً يكسر الاندماج، من خلال: لعب الدور ونقيضه وتبادل الادوار، وتقليد الشخصيات، وشرح الممثل لدوره، والمبالغة في الاداء، والخروج من والى الدور، ولعب أكثر من شخصية، وتجسيد الارشاد المسرحي، وتقديم الاشياء المألوفة في اغراض غير مألوفة، والتعامل مع مكملات المنظر المسرحي باعتبارها جزءاً مهماً في احداث التغريب(ج.ل، ستيان، 1995، ص575-578). وان مسرح بريخت التعليمي يدعو المتفرج الى الدخول معه في اللعبة المسرحية لاستكمال الصورة والمشاركة الجماعية التفاعلية عن طريق الخيال، فهذا يساعد في تنشيط الذهن وإيقاظه وشحذه واكتشاف العلاقات الاجتماعية، والنقد ومعرفة مواطن الخلل من اجل ازالتها من خلال المعرفة والعلم كما ان

هناك " علاقة بين اللوعبة والتواصل الاجتماعي اذ تسهم في نمو العلاقات الاجتماعية وتطورها، فالاستمتاع باللعب يجعل الطفل يخلق نوعاً من الاتصال بينه وبين الاخرين، وتؤهله للاندماج الاجتماعي" (جمال محمد، 2016، ص37)." وقد أكد بريخت على وجوب هدفية المسرح وتعليمتيه، لكنه طالب بازدواجية الهدف التعليمي مع الهدف الترفيهي الامتاعي، فاذا كان مسرح بريخت يعمل على رفض الاندماج، الا انه لا يستخدم التخلص منه بشكل نهائي منه، لكن تأتي الاستجابات العاطفية في المرتبة الثانوية، حيث تستخدم بوصفها تقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل ايحائي " (كريستوفر اينز، 1999، ص25). فالمتعة فيه لا تتعارض مع التعليم، حيث يذكر بريخت في كتابه نظرية المسرح الملحمي. يمكن ان تستحيل التعليمية الى متعة، والمتعة الى تعليمية فحسب في حالة فسح المجال الكلي بصورة كاملة لكل من يملك قابليات على الخلق والابداع، دع المشاهد يستقبل كدحه الصعب الذي لا ينتهي، والذي يتعين عليه ان يعيش على ثماره، دعه يستوعبه في المسرح على اعتباره تسلية جنباً الى جنب، دعه هنا يخلق نفسه هو بأسهل الطرق، فهو محتاج للمزاوجة بين المتعة عند الدخول في لعبة، واستمتاعه بممارسة اللعب، ذلك لاكتمال المعايشة بعيداً عن الصور الحياتية التي تركها خلف ظهره قبل دخوله لمراسم اللعب الاحتفالي، وبعدها تكون شهيته قد انفتحت على العديد من المناقشات الجدلية، التي تثير بدورها متعة جديدة في كشف النقاب عن خبايا الامور السطحية التي نراها يومياً بوصفها بديهيات وسرعان ما يجد فيها منابع اخطاء مما يدفعه للنقد الذاتي كأول خطوة في برنامج التغيير الشامل (بريتولد بريخت، 1973، ص137).وترى الباحثة ان المسرح التعليمي هو مشتق من المسرح المدرسي، لذلك من الممكن للمعلم ان يأخذ دور المخرج في هذا المسرح شريطة ان يكون واسعة الثقافة والمعرفة وان يذهب لتقسيمات علم النفس التي أكد عليها بياجيه وبرونر وغيرهم من علماء النفس من خلال تقسيم المراحل العمرية لثلاث فترات حتى يسهل للمعلم من دراسة القدرات الذهنية والعقلية بالنسبة للمتعلم، وهذا كله يصب في مصلحة المعلم والمتعلم، بيد ان هذه النشاطات يجب ان تكون خاضعة لدراسة عميقة، وليس بالإمكان اي مخرج من ان يمارس هذا الدور في المسرح التعليمي. ان تبني فكراً تربوياً ليس بالأمر السهل، لأننا إذا وظفنا الفكر التربوي في المسرح التعليمي سيؤدي بنا الى تحقيق التوعية والدعم والثقافة كما أكد عليها بريخت باستفاضة، ومحاولة دمج المتعلم مع المجتمع من خلال رفع التغريب عنه وهذا سيؤدي بالمعلم الى تحقيق المتعة والتعلم في نفس الوقت، وحصد ثمار هذا المسرح مستقبلاً.

مؤشرات الاطار النظري:

١.ان النص المسرحي لا يقدم الاشياء بصورة واضحة ومعلنة لكن المعالجة الاخراجية تعمل على ترجمة هذا النص

٢. النص هز عنصر من عناصر العرض المسرحي وليس أقل أهمية من عناصر العرض الاخرى.

٣.يوظف المخرج من خلال معالجته الاخراجية للنص الأصلي عناصر غير موجودة كالتقنيات واحداث الهدم والبناء.

٤. المهمة الاساسية للمعالجة الاخراجية عند المخرج ان لا يصور الحياة كما هي في مظاهرها الخارجية بل عليه أن يعيد خلق هذه الحياة من جديد.

٥. استطاع المخرج ان يحول الاهتمام عن النص المسرحي بواسطة المعالجة الاخراجية التي يتجاوز فيها طريقة تجسيد النص من مجرد نقل حرفي الى تجسيد فعلي.

٦. يتمثل المسرحي الجامعي في بناء فكراً تربوياً يعمل على تحقيق التوعية والثقافة.

الفصل الثالث: الاجراءات

اولاً:

مجتمع البحث

وأشتمل مجتمع البحث على مهرجانات المسرح الجامعي التي اعتمدتها الباحثة كأدوات للبحث حيث قامت باختيار عينة من مجموع ثلاث مهرجانات حيث ارتأت الباحثة أن تتخذ عينة قصدية ضمن مجتمع البحث حيث تم تحديد نص (واقع خرافي) كونه مستوفي متطلبات البحث وأهدافه، وكما مبين في الجداول أدناه:

(مهرجان كلية الفنون الجميلة/جامعة واسط 2017)

اسم العرض	اسم المؤلف	مكان العرض	المخرج المطبق	سنة العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	النشاط المدرسي	مصطفى محمد	2017
الكونكريت	جميل ماهود	النشاط المدرسي	براء عبد الحسين	2017
الدجاجة في عنق الزجاجة	حبيب ظاهر	النشاط المدرسي	ريام سالم	2017
العرس الوحشي	فلاح شاكر	النشاط المدرسي	هدى خليل	2017
اغنية التم (وطن بلا اوكسجين)	انطوان نشخوف	النشاط المدرسي	علي حسين	2017
النورس	علي حسين الخباز	النشاط المدرسي	عهود صريح	2017

(مهرجان البصرة الخامس في قاعة النشاط المدرسي2014)

أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	جواد الساعدي	النشاط المدرسي	2014
وباء الزق شر	نصيف فلك	نصيف فلك	النشاط المدرسي	2014
فكرة ليست للشنق	سالم شاهين	أحمد طه الاسدي	النشاط المدرسي	2014
طقوس وحشية	قاسم مطرود	رائد حازم	النشاط المدرسي	2014

(مهرجان بابل في قاعة نقابة فناني بابل 2013)

أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
واقع خرافي	علي الزيدي	فارس شرهان	قاعة نقابة الفنانين	2013
الضباع تغازل الوليمة	رحيم مهدي	رحيم مهدي	قاعة نقابة الفنانين	2013
ثورة الجنون	الحسين محمد فاضل	الحسين محمد فاضل	قاعة نقابة الفنانين	2013
عواء يهوذا	كاظم خنجر	أحمد ضياء تاج الدين	قاعة نقابة الفنانين	2013

ثانياً:

عينة البحث

اختارت الباحثة العينة من مجتمع البحث للتحليل وفق مقتضيات الدراسة وقد بلغت عرض مسرحي واحد (واقع خرافي) كما هو موضح في الجدول ادناه:

اسم العرض	مكان العرض	المخرج	سنة العرض
واقع خرافي	**واسط/ النشاط المدرسي**	**مصطفى محمد**	**2017**
	البصرة/ النشاط المدرسي	**جواد الساعدي**	**2014**
	بابل/ قاعة نقابة الفنانين	**فارس شرهان**	**2013**

طريقة انتقاء العينة:

بعدما قامت الباحثة بالتعرف على مجتمع وتحديده وحسب الحدود الزمانية للبحث لجأت الباحثة الى اختيار عيناتها بشكل قصدي وفق المسوغات التالية:

1 . توافق هذه العينة مع متطلبات البحث وهي الاقرب لتحقيق اهداف الدراسة.

2 . توفر المادة المصورة للعينة على قرص CD

ثالثا:

منهج البحث

اعتمدت الباحثة في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي إذ يوفر هذا الاجراء إمكانية البحث في المعالجات الإخراجية للنص المسرحي في مهرجانات المسرح الجامعي، عبر تحليل عينة البحث المختارة قصدياً للوصول الى أهداف البحث.

رابعاً:

اداة البحث

اعتمدت الباحثة على الوسائل التالية لإكمال البحث:

1 . اعتمدت الباحثة المؤشرات التي توصلت اليها من الاطار النظري بوصفها معياراً يمكن الوصول من خلاله الى نتائج البحث بعدما يتم تحليل العينة بواسطتها.

2 . كما اعتمدت البحثة على المشاهدات العينية المسجلة على اقراص CD

خامساً:

تحليل العينة

لأجل تحليل العينة قامت الباحثة بالإجراءات الاتية:

كتابة وصف تعريفي يتضمن فكرة المسرحية وموضوعها وملخص المسرحية أضف والى ذلك مؤلف المسرحية ومخرج ومكان وزمان وجهة العرض.

فكرة النص:

جاءت فكرة ذات ابعاد فلسفية واقعية نابعة من الجذور التي عانى منها المواطن العراقي بشكل خاص فيما يتعلق بالحروب وما سبب من مشاكل نفسية فيما بعد وكيفية الترويج لهذه الحروب لإشعال النيران لترتوي ارض الوطن بدماء الشهداء الطاهرة بسبب سوء السلطات الحاكمة ، لذلك فإن المؤلف (علي عبد النبي الزيدي) جعل من الموت "واقعاً خرافياً" ، يشترك فيه الاحياء والاموات معاً من خلال مفارقة مسرحية يصبح فيها الخيال واقعاً والواقع خيالاً لدرجة تصبح شخصية "الميت" تصر على موتها بشكل يصعب أدراكه من قبل "ملك الموت" الذي اخطأ في حساباته فقط لانها تحمل نفس الاسم فأخذ روح "الميت" (عواد ابن حليمة) الأول قبل ان يأخذ روح الشخص البديل وهو المعني بالموت ، ومع ذلك فأن هذا العبثية لم تتوقف عند هذا الحد فقط أنما دفن (عواد ابن حليمة) الشخص الاول في قبر ليس قبره، لهذا تزوره شخصية "صاحب القبر" الذي اشترى قطعة أرض يدفن فيها لان الحرب مستمرة والموت قريب، هنا يتواجه " صاحب القبر" مع الميت ويطالبه بمغادرة أرضه، يستقبل الرد رافضاً الميت المغادرة بعد ان تحول جسده الى عظام ، وتأتي زوجة "الميت" وهي متشحة بالسواد حزناً وألماً على زوجها الذي لم يحن بعد موعد موته وان ما بينه وبين موعد موته الحقيقي مسافة عام أخر، فتطلب منه العودة للحياة واستغلال الوقت، وفي هذا النص وضح المؤلف ان الموت على المسرح ليس حقيقاً وان ما يحدث فوق خشبة المسرح ما هو الا واقعاً خيالياً، واراد المؤلف في هذا النص الانتصار الى الموت الذي صار خلاصاً حقيقياً للناس هروباً من عذاب الدنيا والسلطة، ليذكر فضاء القبر المعتم حيث يبني المؤلف رؤيته المسرحية من خلال واقع خرافي اقرب الى الخيال وما لا يمكن تصديقه في الواقع، وبالأخص عندما تحاور شخصية " الميت" الأحياء ولا حدود تفصل بينهم وأن اختلاف الميت (عواد ابن حليمه) عن الاحياء الا بارتدائه الكفن الابيض، اما رؤية المخرج عند اختيار ممثلين قادرين على تجسيد الموت واقعياً، أمتاز بالحيوية والتطهير النفسي والوجداني واستخدام الواقعية الخيالية ، ليتمكن المخرجون من أستخدم الادوات المهمة لتوضيح الرؤى الإخراجية الخاصة بأفكاره ضمن معطيات النص وظفها من خلال حركة الممثل بدور الميت وادراكه لمضمون النص، وكانت التقنيات والديكور والاضاءة والموسيقى الملائمة والمنسجمة مع روح النص ، واما رؤية المخرج فقد اعتمد على كسر السائد والمألوف من خلال الايحاء والتأويل والرمز في وحدة أسلوبية متناغمة.

اولا: المعالجات الإخراجية في مهرجان جامعة واسط:

النص المسرحي: واقع خرافي

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج: الطالب المطبق مصطفى محمد

إشراف: أ.د. حميد صابر
مكان العرض: النشاط المدرسي في واسط
سنة العرض: 2017م

تحليل العرض الأول:

تنوعت الرؤية الاخراجية في هذا العرض بدءا من المشهد الاستهلالي الى المشهد الختامي، بدأ العرض بستار مفتوح اذ زاوج المخرج بين السينما والمسرح في رؤيته الاخراجية حيث بدأ المشهد الاستهلالي بمشهد سينمائي في المقبرة دلالة على عرض حداثوي تجريبي، عمد المخرج على نقل مشاهد حية وواقعية داخل المقبرة إشارة الى اثبات فكرة النص. اعتمد المخرج في رؤياه الى عدة نظريات في تحريك ممثليه ونلاحظ ما بدأ به هو نظرية مايرهولد في الإخراج اذ جعل حركة الممثلين حركة ميكانيكية ما بين الرقص التعبيري والرقصات الشعبية في دلالة على سخرية وفوضوية الواقع وعبثية الموت الذي يزهق الأرواح البريئة. واستخدم المخرج فضاء المسرح كله ليحوله الى قبر معتم ومظلم، وهذه هي المفارقة التي اعتمدها المخرج في ترجمة النص الى رؤية اخراجية، ليتمكن من تحريك الممثلين داخله برمزية خارجة عن واقع القبر الضيق المتعارف عليه. وليجري الصراع داخل هذا القبر ما بين شخصيات المسرحية. وظف المخرج المناظر المسرحية التي توحي بالشكل المكاني للمقبرة واليات توظيف قطع الديكور البيضاء المصنوعة من الخشب القابلة للتحرك والتنقل بسهولة قصدها المخرج في ذلك مع حركة الممثل وتعدد استخداماتها ففي كل مشهد نلاحظ تنوع الدلالة الرمزية لهذه القطع على المسرح، نلاحظ في المشهد الأول انها ترمز الى شواهد القبور اما في مشهد اخر وقد تحولت احدى قطع الديكور المشار اليها سابقا الى منصة تغسيل الموتى(مغتسل) ، وأيضا تحولت هذه القطع الى ساتر حرب يحتمي به الممثلون وكأنهم في جبهة، ثم في مشهد اخر تتحول الى غرفة نوم لزوجين. اما العصي أيضا تعددت استخداماتها وهذه نقطة تحسب للمخرج لأنه استطاع ان يوظف قطع الديكور في أكثر من موضع. اذ تحولت العصي مرة الى مسحاة حفر وأخرى الى سرير لنقل الموتى ثم الى أسلحة حرب للدفاع عن الوطن. اما الفضاء العام فقد كان اللون الأبيض يطغي عليه من خلفية العرض الى ألوان الديكور وازياء الممثلين دلالة رمزية واضحة على الموت لان اللون الأبيض في الشعوب العربية هو لون الكفن والذي يوحي بالموت الى كل من ينظر اليه. واستخدم المخرج الأزياء ملابس بيضاء واقعية إشارة الى الكفن في اللون فقط اما التصميم فقد جعلها ملابس عادية لتسهيل حركة الممثلين وأيضا لان رمزية المسرح تختلف عن الحياة الواقعية، باستثناء شخصية (ملك الموت) إذا كانت ملابسه رسمية باللون الأسود إشارة من المخرج الى الطبقة السياسية وكل من يستخدم سلطة عليا ضد الشعب يقتل بالخطأ ويتلاعب بإزهاق الأرواح دون ذنب يذكر، اما أزياء شخصية الزوجة هي العباءة العراقية المميزة باللون الاسود ذات دلالة تعبيرية على وفاء الزوجة في غياب زوجها وحزنها عليه. تنوع المخرج أيضا باستخدام الموسيقى اذ تنقل بين الشعبية العراقية في اغنية للمطرب داخل حسن دلالة على الظلم والاضطهاد الذي عانى منه أبناء الجنوب خلال الحروب التي مرت على البلد، والموسيقى المغربية (صوفية) وجدانية انسجمت مع مشهد التغسيل واستخدم أيضا صوت الاذان في مشهد التشييع دلالة على طقسية التشييع ورهبته، بالإضافة الى القطع الموسيقية التي استخدمها مثل غارة الحرب دلالة على الحروب التي نشبت في البلد وهي دليل متعارف عليها قبل عام 2003 في العراق لاستعدادهم للحرب وهذا دليل الضحك على الذقون وزج الشعوب بنيران الحروب كي ترتوي الارض بدماء نبيله. وأيضا أصوات الخوف وعويل الذئاب دلالة على رعب المقابر، وموسيقى ترددت فيها

عبارات شعبيه متعارف عليها من قبل الأمهات العراقيات (دللول يا الولد يبني دللول) ليعبر المخرج عن حزن وبكاء وحرقة قلب ام الشهيد وهي تستذكر لحظاتها مع ابنها الشهيد. أما الإضاءة كانت اغلب الأوقات فيضيه كاشفة عن المكان وقد استخدم المخرج في رؤيته اللونين الأحمر والاصفر دلالة الموت والالم. ومن خلال ما ذكر نرى ان رؤية المخرج اعتمدت على المفارقات الكثيرة والثنائيات مثل الموت والحياة، النور والظلام، الحرب والسلم، جدلية القتل والاستشهاد، الوطن الامن(القبر) والوطن المليء بالحرب. وكل هذه الثنائيات وظفها المخرج في رؤيته الاخراجية التي تميزت بالاستعارة ما بين الواقعية الخيالية والرمزية والميتافيزيقيا. والاستخدام المتعدد والمختلف.

ثانيا: المعالجات الإخراجية في مهرجان البصرة الخامس:

النص المسرحي: واقع خرافي.

تأليف: علي عبد النبي الزيدي.

اخراج: جواد الساعدي.

مكان العرض: النشاط المدرسي في البصرة

سنة العرض: 2014م

تحليل العرض الثاني:

تتألف بنية النص من جدليات الصراع بين الحياة والموت، بين الواقع والخيال خلال مفارقة مسرحية يصبح فيها الخيال واقعاً والواقع خيالاً لدرجة تصبح شخصية "الميت" تصر على موتها بشكل يصعب أدراكه من قبل الاحياء وهم يحاولون أن يعود للحياة. حاول المخرج توضيح الحالة الاجتماعية المأساوية في أطار كوميدي ساخر، المشهد الاستهلالي يبدأ العرض بستار مفتوح ليفاجئنا المخرج ببداية ساخرة هزلية ، وموسيقى لأفلام كارتون شهير (شون ذا شيب) او (الخروف شون) مخصص للأطفال، ليظهر الممثلين مرتدين صوف خروف وهذه أشاره رمزية من المخرج الى فئة الشعب الجاهلة ، أراد المخرج ان يوضح كيف نقوم بصنع الطغاة ومن ثم نقوم بعبادتهم وان الناس يساقون بطريقة او بأخرى وكأنهم خراف تسعى لحتفها ولا خلاص لها حتى بعد موتها يراد العبث معها ومع الفانتازيا الموجودة في النص المسرحي اي مطاردة الأرواح في لحدها ومحاولة تجريدها من آخر المنافي واقناعها من قبل شخوص لهم علاقه بالميت بشكل او بآخر. ليثبت المخرج رؤيته بعد ذلك في ظهور ممثل اخر جسد شخصية دكتاتور ثابت في مكانه بأزياء رسمية دلالة السلطة ويتبعه مجموعة من الخراف (الاحياء) وهم في هبة الاستعداد للتضحية وخوض الحروب، وأمام شخصية الدكتاتور لوحه مرسومة برسومات حيوانية مفترسة أشاره رمزية ضمنية منحت العرض ابعاداً سياسية .وأما الاضاءة فقد كانت متنوعة ومتباينة من حيث اللون وانعكاسها على الفعل، اعتمد المخرج الاعمدة البيضاء ترمز للقبور زينها بالقميص الأبيض الرسمي وهي تحمل بطاقة سكن الميت لتنتقل فيما بعد الى لوحات تحمل السلم الموسيقي عندما حول مجموعة الموتى الى رسامين وهو بذلك زرع الطمأنينة في قلوب المتفرجين رغم أن العرض تجري احداثه بين القبور. والمفارقة هنا من تنوع الموسيقى وانتقالها الى الشعبية الجنوبية بأداء تعبيري راقص من قبل مجموعة الموتى، وجدت الباحثة في هذا العرض ان "الميت" لم يشعر بالخوف من جديد بقدر ما كان يخاف خوض الحروب والشظايا والبارود الذي اهلك جسده وفتت أشلاءه، ففي هذه النقلة أستطاع المخرج من خلال الممثل رسم الخوف على وجه شخصية " الميت" ورفضة لمواجهه الحرب مرة ثانية بقولة الكوميدي الساخر: (ألا يوجد أي أحد يستشهد من أجل الوطن سواي ...! أنا فقط من عليه أن يستشهد مرتين من أجله؟ ولم يحتضنني هذا الوطن يوميا؟). حاول أن يوضح من خلال اداء الممثل أن

الحروب لا تنتهي ولن يعم السلام بسبب جبروت وطغيان السلطات الحاكمة في أوطان لم ترعى شعبها، ونلاحظ أن الاحياء عندما يقابلون الميت يتحدثون معه بروية وهدوء سعياً منهم ليأخذوا ما يريدونه بشكل هادئ وعند رفضه ذلك ترتفع أصواتهم للأعلى بشكل واضح وعنفواني قوي للوصول من خلاله الى مبتغاهم، الزوجة تريد عودته لتستمع بالحياة مع زوجها، وصاحب القبر يريد أسترجع أرضه، والبديل يحاول أن يأتي موعد موته. لقد جعل المخرج في رؤيته المسرحية أن شخصية " الميت " هي الضحية والعنصر الأساسي لانطلاق الاحداث، فأي سلوك يبدر من مجموعة الموتى والزوجة وصاحب القبر والبديل هو مرتبط بتفاعل شخصية " الميت " مع الحدث، وهذا يعتبر مخاطبة ذهنية للمتلقي كي يفهم أن من خلال الايماءة والحركة يصل الى مضمون هذا العمل، فمثلاً الديكتاتور هو مثال السلطة التعسفية، الواقع والخيال كل هذا تعتبر مفردات يوزعها المخرج على فضاء المسرح من خلال المناظر الثابتة او اداء الممثلين. العرض خارج توقعات المتلقي كما انه لم يحدد بزمان محدد كما هو موجود بالنص الاصلي، تم اختيار سينوغرافيا رمزية لحقب تاريخيه مهمة، كما كانت الموسيقى ذات طابع مميز جمع بين الاصالة والحداثة، من ثم المعالجة النهائية وهي رفض العودة الى الواقع المرير اذ ان الموت ارحم من حياة لا كرامة فيها.

ثالثا: المعالجات الاخراجية في مهرجان بابل التربوي:

النص المسرحي: واقع خرافي.

تأليف: علي عبد النبي الزيدي.

اخراج: فارس شرهان.

مكان العرض: النشاط المدرسي في البصرة

سنة العرض: 2014م

تحليل العرض الثالث:

الرؤية المسرحية في هذا العرض لم تختلف كثيرا عن رؤية المؤلف اذ لم يبتعد المخرج عن نص المؤلف ولم يخلق نص المخرج الخاص به، سوى انه سعى الى تشظي النص من خلال إضافة مجموعة من الممثلين (الجوقة) لإسناد الشخصية الرئيسية في الانفعالات التي تجسدها الشخصية الرئيسية من فرح وحزن وبكاء والتزم بالظروف المعطاة. استخدم منهج غروتوفسكي في المسرح الفقير اذ كان فضاء العرض لا يحتوي على ديكورات ضخمة او مبهرجة ولا دلالات كثيرة سوى بعض الكراسي والتي حولها المخرج الى قبور مغلفة باللونين الأبيض والبني، الأبيض يرمز الى الكفن والموت، اما اللون البني والذي استخدم به أكياس من خيوط الخيش الخشنة والتي تستخدم غاليا في مواضع الحرب دلالة على القتل والاستشهاد وأيضا على الفقر والظلم والاضطهاد الذي عانى منه الشعب على مرر السنوات. وقد كتب عليها أسم الشخصية الرئيسية (عواد ابن حليمة). ولم يستخدمها المخرج اطلاقا في أي صورة أخرى. الأزياء لم تختلف عن الرؤيتين السابقة كثيرا لان المخرج أيضا استخدم اللون الأبيض لشخصية الميت (عواد ابن حليمة) والمجموعة كدلالة لان الاموات يرتدون الاكفان البيضاء في قبورهم، اما أزياء ملك الموت فقد اتشحت الشخصية بالسواد من الرأس حتى أخمص القدم وقد تمثلت الشخصية في رمزيتها الى الظلام الذي ساد البلد في ظل الحرب والقتل والاستشهاد، وأخيرا أزياء الزوجة فقد كانت كأي امرأة عراقية تنتظر زوجها بوفاء وهي ترتدي السواد والعباءة العراقية. استخدم المخرج التعبيرية في أداء الممثلين من خلال الرقصات التي تخللت المشاهد بين الفينة والأخرى، ولم يكن هناك أي تصاعد في الأداء الصوتي والجسدي لدى الشخصيات وهذا كان مقصودا من المخرج لان الممثلين هم طلبة المرحلة الأولى وبالتالي من

الطبيعي ان يكون أدائهم لا يتسم بالتصاعد او الحرفية. وقد استعار المخرج من مسرح بريخت كسر الاندماج او الايهام اذ ادخل الممثلة التي تجسد دور الزوجة من بين الجمهور، وهنا كسر اندماج الجمهور من خلال الزغاريد التي جاءت معها، وعلى عكس المتوقع فأنها كانت فرحة بلقاء زوجها الميت. اما الموسيقى لم يستخدم المخرج الكثير منها سوى بضع مقطوعات موسيقية قصيرة جدا واغنية عراقية تراثية للمطربة وحيدة خليل (جا وين أهلنا) دلالة على الوحدة التي يعيشها الأموات في قبورهم بعيدين عن الاهل والاحباب. لم تكن هناك أي اضاءة في الرؤية الاخراجية اذ استخدم المخرج الانارة الصفراء فقط وهذا يمكن ان يكون افتقار مسرح العرض الى أجهزة الإضاءة او كان يقصد المخرج عدم استخدامها. المعالجة الاخراجية جاءت وفق رؤية المؤلف للنص اذ لم يبتعد المخرج عن الظروف المعطاة وركز على ترجمة افكار المؤلف في تقديمه للعرض من خلال تجسيد صورة الظلم والحرب ونهب الحقوق بطريقة تربوية ساعيا لأيصال فكرة النص الاساسية الى المتلقي وتقديم هدف تربوي ليصور للمتلقي الاحداث المأساوية التي مر بها الوطن وحجم الخراب الذي طال ابناءه، وبهذا يكون المخرج اعتمد معالجة المؤلف للنص المسرحي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1.تتولد قراءة جديدة للنص بناءاً على تعدد المعالجات الإخراجية.

2.كان للبيئة المحيطة بالمخرجين دور كبير في بلورة المعالجات الإخراجية من خلال تأثرهم بالمجتمع والعادات والتقاليد وما يمتلكه من ثقافه فكر.

3.تصرف المخرجين بالنص عن طريقة معالجاتهم الإخراجية.

4.كان الخيال الواقعي هو المسيطر على قوة الفعل.

5.اتسمت العروض بالمناظر المسرحية والفعل المقصود من قبل الممثلين.

الاستنتاجات:

1.اختلاف وتباين المعالجات الإخراجية المقدمة في العروض المسرحية للمهرجانات.

2.يقوم المخرج بتفسير المعالجة الإخراجية عدة مرات أثناء العرض الواحد.

3.تصميم الديكور للعروض جعلها متباينة المعالجة الإخراجية.

4.تزاوج أكثر من أسلوب في العرض الواحد.

5.ضعف الإمكانيات التقنية أدى الى ضعف لغة التفاهم بين المخرج ومصمم الديكور.

التوصيات:

1.إشاعة ثقافة الرؤى والأساليب الإخراجية القديمة والحديثة بين المخرجين ومصممي الديكور والعاملين في مجال مهرجانات المسرح الجامعي

المصادر:

1. ابو سنة، منى: الاغتراب في المسرح المعاصر، عالم المفكر، مج10، ع1، الكويت، وزارة الاعلام، 1979
2. ارتو، انطونين: المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1973
3. اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1979
4. بارت، رولان: لذة النص، تر: منذر عياشي، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002
5. بروك، بيتر: الأعمال الكاملة، تر: فاروق عبد القادر، د. ب: دار الهلال، 2004

6. بريخت، برتولد: دراما التغيير، ترجمة تيس الزبيدي، ط1، سوريا، دار كنعان للنشر والتوزيع، 2004
7. _____: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، د. ب: دار المعرفة، 1987
8. برينجر، أتخل: النظرية والنقد في المسرح، تر: سمير متولي، القاهرة: مركز اللغات والدراسات، 1996
9. تودوردت وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1999
10. ج.ل ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمود جمول، ط1، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1995
11. جاسم، عبد الرضا: الرؤية الإخراجية للمآسي الإغريقية، رسالة ماجستير، غ. م، العراق: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999
12. جمال محمد كامل: تنمية مهارات الحس العدي لدى طفل الروضة في ضوء برنامج قائم على اسلوب التعليب، اطروحة دكتوراه، المجلة العلمية، العدد 9، كلية رياض الاطفال، جامعة بور سعيد، يوليو 2016
13. الحثروبي، محمد صالح: الدليل البيداغوجي لمرحلة التعليم الابتدائي، دار الهدى، الجزائر، ٢٠١١م
14. حمادة، ابراهيم: المؤلفات المفتوحة امبرتو إيكو، القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت
15. _____: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1994م
16. خالد، أيما: الصورة الإخراجية في مسرح الصورة، د. ب: مطابع النخلة، 2018،
17. ستانسلافسكي، قسطنطين: فن المسرح، تر: لويس بقطر، ط3، بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، د. ت.
18. سوشيه، جاك دي: برتولد بريخت، ترجمة صباح الجهيم، د.ط، دمشق، وزارة الثقافة، 1993
19. عبد الحميد، سامي: مدخل الى فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠١٠
20. عتمان، احمد: قناع البريختية، مجلة الفصول، العدد3، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ابريل_ مايو_ يونيو 1982
21. قباني، رشيد: نحو منهجية التحليل العرض المسرحي، د. ب: دار أفاق، 1989
22. القصب، صلاح: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر: المجلس الوطني للثقافة والتراث، 2002
23. كروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم، ط4، بغداد: دار الرشيد، 2001.
24. كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، ط2، القاهرة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999م.
25. الهاشمي، محمود راشد: الرؤية النقدية، بيروت: دار العلوم، 2000.
26. هبز، زيجموند: جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993،
27. هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

28.واطسون، أيان: نحو مسرح ثالث، تر: منى سلام، القاهرة: منشورات وزارة الثقافة المصرية، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2000.
29.ياوس، هانزر: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
30.اليوت، ألكسندر: أفاق الفن، تر: جبرا ابراهيم، ط3، بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.
31.يوسف، عقيل مهدي: اقنعة الحداثة دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، بغداد: دار دجلة، 2010م
32.جماليات المسرح الجديد، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999