Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 3

Directorial Features in Iraqi Theatrical Performances: Abbas Manathar as a Model

Abbas Kadhim Ruheima[1,*]

1 Dhi Qar Directorate of Education, Dhi Qar, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: abbaskadhumrhaima@gmail.com

Received: 30 May 2025 | Accepted: 17 August 2025 | Published: 30 September 2025

Abstract:

The directorial features of each theatrical experience depend on the exchange of influences among theater directors, which gives the theatrical process a sense of growth and continuity. Nevertheless, each experience remains unique, shaped by its own literary theories and aesthetic practices.

Since theater is a human activity influenced by global trends, the theatrical experience in Iraq has drawn upon previous traditions to crystallize its own artistic, aesthetic, and intellectual foundations. In this context, the present study examines the directorial features of Iraqi theatrical performances and their interaction with global directing styles and approaches.

Accordingly, the study poses the following central question: *Is there a unique directing style in Iraqi theater that allows us to distinguish one director from another?* This question guided the objectives, significance, and boundaries of the research.

Chapter One presents the methodological framework. **Chapter Two** provides the theoretical framework in two sections: the first explores directorial features in international theater, while the second highlights the main directorial features of Iraqi theater. **Chapter Three** details the methodological procedures, including the research community, methodology, tools, and sample selection, which focused on Iraqi theatrical performances such as the play *He Who Saw*, directed by Abbas Amnathar.

Chapter Four presents and discusses the results, confirming the most prominent directorial features based on their sources and directorial tools. The study concludes with key findings, followed by a list of references.

Keywords: Features, directing.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملامح الإخراجية في عروض المسرح العراقي (عباس منعثر أنموذجاً)

عباس كاظم رحيمه[1]

الملخص:

تعتمد الملامح الاخراجية لكل تجربة مسرحية على تبادل التأثر والتأثير بين المخرجين المسرحيين، وهو ما يمنح العملية المسرحية سمة التطور والاستمرارية. وهذا لا ينفي خصوصية كل تجربة انطلاقا من نظرياتها الأدبية وتطبيقاتها الجمالية. وبما أن المسرح هو نشاط إنساني غير منقطع عن التأثيرات العالمية لذلك جاءت تجربة المسرح في العراق مستندة على التجارب السابقة عليه لتبلور منطلقاته الفنية والجمالية والفكرية الخاصة. على ضوء ذلك، تناول البحث الملامح الإخراجية في العرض المسرحي العراقي وتداخله مع الأسلوب والملمح الإخراجي العالمي.

طرح البحث السؤال التالي: **(هل توجد خصوصية اخراجية في المسرح العراقي نستطيع ان نتعرف من خلالها على ابرز الملامح الاخراجية التي تميز ما بين مخرج وآخر من الذين اعتمدهم الباحث؟).** هدف هذا السؤال الوصول الى تحقيق أهداف البحث و أهميته وحدوده. تبع ذلك الإطار المنهجي في الفصل الأول، ثم الفصل الثاني الذي ضم مبحثين، جاء المبحث الأول منهما ليتقصى الملامح الإخراجية في المسرح العالمي، أما المبحث الثاني فقد تضمن إبراز أهم الملامح الإخراجية في المسرح العراقي. وأتى الفصل الثالث كإجراءات عملية منهجية، ملقيًا الضوء على مجتمع البحث محددًا المنهج والأدوات وإختيار العينات التي تمثلت في عرض عينة مختارة من عروض المسرح العراقي وهي مسرحية (هو الذي رأى) إخراج عباس منعثر.

جاء الفصل الرابع ليطرح عرضًا للنتائج ومناقشتها والتي تمخضت عن تأكيد لأبرز تلك الملامح الإخراجية حسب مرجعياتها وأدواتها الإخراجية ومن ثم الوصول الى الاستنتاجات وما يتبعها من قائمة للمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: ملامح، الاخراج.

الفصل الأول – الاطار المنهجي

أولًا: مشكلة البحث.

على مرّ العصور، شهد مفهوم الإخراج تحولات كثيرة، كان لها الأثر الواضح في ربط جميع عناصر العرض المسرحي ضمن رؤية فنية منسجمة ومعبرة في فيض من الأبداع والخلق. ولجعل النص نابضًا بالحياة من خلال تجسيده على الخشبة، يتأتى ذلك من خلال العلاقة المتبادلة التأثير مع عناصر العرض الأخرى. نتيجةً لهذا التطور، أتجه الإخراج أما نحو مسايرة الواقع بطرق متنوعة، أو الخروج عن المألوف والسائد من خلال المغايرة والاختلاف. وقد استثمر الإخراج بعامة أنساقًا جمالية ومعرفية من أجل توطيد بنائه الفني. صاحب ذلك اختلافات في الرؤى على مستوى الشكل أو المضمون، وهذا إنما كان نتيجة نابعة عن حاجات العصر وإستجابة لدوافع الاكتشاف عن كل ما هو جديد ومختلف، إن ما هو مهم حقًا هو الرؤية التي يعبر عنها عمل فني ما، أي لنوعية العقل الذي يكتشف وراءه أكثر من الطريقة التي قُدِم بها.

وبذلك نشأت علاقة ديناميكية بين النص والمتلقي، يتوسطها المخرج بوصفه محوراً جوهرياً في هذه العملية الإبداعية. وتنبثق هذه الرؤية من فضاءات النص وسياقاته المعرفية والجمالية، متكئة على منظومة من القيم الإنسانية التي تتشابك وتتداخل لتعكس أبعاداً أكثر شمولاً في تناول القضايا المعاصرة؛ اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية وغيرها، مما يجعل الفن على تماسٍ مباشر مع نبض الحياة. ومن هذا المنطلق، وجدت تلك التجارب المسرحية أصداءها في عروض المسرح العراقي، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق أو التفاعل، وأسهمت بفاعلية في تشكيل الوعي المسرحي، فكرياً وفنياً، من خلال استثمار أبرز الملامح الإخراجية العالمية وتطويعها بما يخدم خصوصية التجربة المحلية. وهذا

[1] مدرس/ مديرية تربية ذي قار

يقود الباحث إلى الكشف عن الملامح الإخراجية في تجربة المخرج (عباس منعثر)، والتي ربما تكون قد استقت من هذه الإتجاهات الإخراجية العالمية. لنضوج تجربته المسرحية، وليبلور له مفاهيمه الخاصة. (الثقافية، والجمالية) من خلال تعددية وتداخل الإتجاهات الإخراجية، لتبرز للباحث تلك المشكلة التي يبحث في الإجابة عنها، من خلال السؤال الإستفهامي التالي: (هل توجد خصوصية إخراجية في عروض المسرح العراقي، نستطيع أن نتعرف من خلالها على أبرز الملامح في تجربة عباس منعثر الإخراجية والتي تميزه عن غيره من المخرجين في الشكل والأسلوب)؟ ومن أجل ذلك، سعى الباحث إلى اكتشاف أبرز الملامح الإخراجية التي تأسست عليها الرؤية الإخراجية للعروض المسرحية في قراءة تحليلية وصفية، انطلاقاً من الأساليب والملامح الإخراجية التي إستندت عليها هذه التجربة. في مد جسور التلاقي والتماهي، في لغة حوارية متواصلة مع الآخر العالمي.

ثانيًا: أهمية البحث والحاجة إليه.

تتجلى أهمية البحث في كونه دراسة في الملامح الإخراجية العالمية ومدى إنعكاسها على المسرح العراقي، وكيف يمكن أن تختلف هذه الملامح الإخراجية من خلال تعدد الرؤى والأساليب في العرض المسرحي بوضعها تحت مجهر الكشف والإستبصار، كملمح إخراجي منتميًا ومعبرًا عن وعي وتجربة المخرج عباس منعثر على الرغم من تنوع الشكل الإخراجي كلاً حسب مرجعياته الفكرية والثقافية الخاصة.

تبدوا الحاجة إلى هذا البحث في أنه يسلط الضوء على الملمح الإخراجي في تجربة عباس منعثر والتعرف على ماهية الملامح الإخراجية التي يمكن أن تكون في شكلها أكثر مقاربة مع أشكال إخراجية أخرى، ربما تركزت في اعتمادها التداخل مع التجارب المسرحية العالمية والمحلية معًا، كما أنه يفيد الدارسون والمهتمون بالمسرح العراقي في إضافة علمية متواضعة عبر رفد المكتبة المعرفية بدراسات عن المسرح في إتجاهاته المتعددة.

ثالثًا: هدف البحث.

التعرف على واقع الإخراج المسرحي وتشخيص الملامح التي اتسم بها المسرح العراقي ومنها إخراج عباس منعثر لتلك العروض التي أشتغل عليها في إطار رؤية فنية لها إنتماءاتها للإتجاهات الإخراجية العالمية المعاصرة.

رابعًا: حدود البحث.

- الحدود الزمانية: ٢٠٠٦، أما الحدود المكانية: العراق، بغداد: المسرح الوطني، بينما حدود الموضوع: حاول الباحث أن يحدد موضوعه بـ(بتلك الملامح الإخراجية التي نهلت منها عروض المسرح العراقي، ومعتمدًا على تجربة عباس منعثر أنموذجاً).

خامسًا: تحديد المصطلحات.

- الملامح:

مَلامِح: (اسم)، جمع مَلْمَح. مَلاَمِحُ الوَجْهِ: مَا يَظْهَرُ مِنْ عَلاَمَاتِ الوَجْهِ وأَوْصَافِهِ. ويقال حسَنُ الملامح أي جميل الهيئة. ويقال: لَمَحَ البَرْقُ والبَصَرُ. واللَّمْحَةُ: النَّظْرَةُ. ولَمَحَه بِبَصَرِه وألْمَحَه. والأَلْمَحِيُّ: الذي يَلْمَحُ كَثيراً، وكذلك اللَّمّاحُ. (عباد، بن الصاحب،١٩٧٥م،٢٣). ويقال أيضًا، "لمحه وألمحه، إذا أبصره بنظر خفيف، والاسم لمحة: ولمح البرق والنجم لمحًا، أي لمعَ، والقول رأيت لمحةِ البرقِ. وفي فلان لمحة من أبيه أي مشابه له" وتأتي بمعنى ألمح الشيء رآه وأبصره "لاح الشيء أي يلوح لوحًا، أي لمح" والمقصود به بان وظهر. (الجُوهَري، إسماعيل بن حماد، ١٩٨٤م، ص٤٠٢). ومن خلال ما ورد ذكره في المعاجم اللغوية لكلمة (ملامح) يتبين أن معناها يُشير الى كونها: (علامة، أو تشابه، أو الرؤية البصرية المستندة على الملاحظة،) ومن هذه الزاوية ولعدم توفر تعريف مفاهيمي إصطلاحي لهذه المفردة (ملامح) سيعتمد الباحث في تعريفه الإجرائي على ما جاء ذكره في معاجم اللغة من تعريف لها، وبما ينسجم مع هدف البحث. وهو كما في الآتي:

التعريف الإجرائي للملامح

الملامح: هي تلك السمات الواضحة والمشتركة التي تظهر في كيفية معالجة المخرج لعناصر العرض المسرحي، وفي مدى قدرتها على تحديد النمط الإخراجي الذي يشكل رؤية العرض، بوصفها علامات دالة يمكن أن تتقاطع أو تتشابه مع أساليب إخراجية أخرى.

-الإخراج:

ظهر مفهوم الإخراج حديثًا، مع ظهور المخرج الدوق "ساكس منغن" والفرنسي أندريه أنطوان الذي كتب عن وظيفة المخرج واعتبرها مستقلة عن المؤلف وعن هيمنة الممثل. ويحدد "هارولد كليرمان" فكرة الإخراج مؤكدًا على أن "إخراج أية مسرحية موجود ضمنًا، إلى حد ما، في مخطوطها"(كليرمان، هارولد، ١٩٨٨م،١٩). وبذلك يعمل المخرج على تنظيم مجمل مكونات العرض لكي يصيغها بشكل مشهدي تحقيقا لرؤيته. و المخرج في هذا الاطار يقوم بالإدارة الفنية التي تتمثل بمهام عديدة من بينها: "إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء، وتقديم قراءة محددة للنص، والتنسيق بين العاملين في العرض المسرحي من ممثلين وفنيين وتقنيين" (الياس، ماري وحنان قصاب حسن، ١٩٩٧م، ٧).

التعريف الإجرائي: الملامح الإخراجية

الملامح الإخراجية وهي سمات عملية تنظيم الإنتاج المسرحي فيما يتعلق بخلق الرؤية المسرحية وتشكيل فضاء العرض الذي يشمل الوحدات السمعبصرية من قبيل: المنظر المسرحي، وحركة الممثلين، والموسيقى والإضاءة والأزياء وغيرها من عناصر العرض المسرحي.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول

النموذج الإخراجي في عروض المسرح العالمي

المسرح هو فن البحث عن الحقيقة والجمال في علاقة جدلية بين الموجودات والأشياء بعضها بالبعض الآخر. لذلك، ظل موضوعًا للتقصي والجدل والنقاش منذ الإغريق حتى الآن وتمظهر كرافد مهم من روافد المعرفة الإنسانية. وبما أن من سمات الإنسان الغريزية هي محاولة معرفة الظواهر المجهولة وصولاً لإثبات رؤية صحيحة لها، فأن المسرح كان أحد السبل الإنسانية للوصول إلى هذا الهدف، سواءً على مستوى الكتابة للنصوص المسرحية أو على مستوى العرض والتلقي لها. وقد تبادل الفن عمومًا والمسرح بشكل خاص جدلية التأثر والتأثير بينه وبين العلوم الإنسانية والطبيعية على مر تأريخه. بوصفه نظرية قائمة على العلاقة المتبادلة بين النص والفنان من جهة وبين المتلقي من جهة أخرى. ومن أهم ما شهده المسرح من تطور وازدهار في تعدد مشاربه الفكرية والفنية منذ منتصف القرن العشرين حيث شهد إهتمامًا بالمسرح في تناوله للثيم النصية محايثًا لروح العصر ، واختلاف الأساليب في تقديم العرض المسرحي الحديث في زوايا محددة، ومن الجذور المشتركة في المسرح المعاصر التأسيس لسينوغرافيا العرض على يد – "أبيا وكريج" - أما أبيا فقد وجد أن المشكلة في تصميم المنظر المسرحي تكمن في " إيجاد العلاقة بين الممثل المتحرك، والمنظر العمودي، فوحد بينهما جميعًا وجعلها عناصر يكمل بعضها البعض. وعمل على تقسيم خشبة المسرح إلى مستويات ومنحدرات ومدرجات، لتساعد الممثل على إبتكار الحركة المناسبة وترفع من قيمتها الفنية" (عطية، احمد سلمان،٢٠١٢ م، ٤٤). كما عد الضوء ركيزة مهمة من عناصر التشكيل البصري. محاولًا نحت الأشكال المنظرية في لوحة مشهدية بصرية معتمدًا على ما تلقيه الإضاءة من ظل وضوء في رسم المشهد المسرحي مؤكدًا على قدرتها في تحديد الأشياء ومنحها معنًا جديدًا، وأصبح ينظر إلى الإضاءة بفضل طروحات أبيا على أنها توازي العقدة في العمل المسرحي حيث يقول أبيا في الضوء:"انه الضوء. الضوء، وحده، بغض النظر عن أهميته الثانوية في إنارة مسرح مظلم، يملك أعظم قوة تشكيلية ذلك أنه أقل الأشياء عرضة للمواصفات (المسرحية) ومن هنا جاءت قوته ليجلو بهاء، بشكل تعبيري فريد، التموجات الخالدة لظواهر العالم" (بنتلي، أريك، ١٩٧٥ م، ص٢٥-٢٦). إن الأساليب الإخراجية المختلفة لازالت تثير الإهتمام بملء الفضاء المسرحي بأشكال تحفز فينا إحساسًا بالجمال والعاطفة. فهي قد تنوعت في طريقة رسمها للمشهد. ومع "كوردن كريج" الذي أراد التخلي عن الممثل واستبداله بـ"السوبر ماريونيت" بينما ركز إهتمامه على أهمية الفضاء المسرحي بوصفه معبرًا عن روح النص المسرحي وهو ملمح إخراجي مهم يؤكده كريج بقوله "إن فن المسرح ليس في لعب الممثلين، ولا في النص المسرحي، والخطوط والألوان، وهي الوجود الحقيقي للديكور، والإيقاع، وهو روح الرقص(...)وسيأتي يوم لا يجد المسرح فيه النصوص المسرحية، ويضطر إلى إبداع الأعمال النابعة من فنه هو" (أردش، سعد، ١٩٧٩ م، ٧٤) ، ومن الملامح الإخراجية التي ركزت على أهمية تكنيك الممثل متمردًا على الأسلوب الخطابي في التمثيل. عندما أكد في تعاليمه على البحث عن قوانين التمثيل النفسية والفسيولوجية هو (ستانسيلافسكي) الذي يعد من أكثر المخرجين إستثمارًا لنظريات علم النفس وخصوصًا عمله مع الممثل على اعتبار أنه المسؤول الأول عن توصيل أفكار المؤلف إلى الجمهور مؤكدًا على الحالة النفسية والجسدية في تناغم هارموني متوازن. وقد تحددت الملامح الإخراجية لستانسيلافسكي عبر مرحلتين: "المرحلة الطبيعية التي سبقت عام ١٩٠٦ والمرحلة الثانية هي الواقعية النفسية"(عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م،٣٧). والمرحلة الثانية كانت الأبرز في رسم الملامح الإخراجية التي ميز بها ستانسيلافسكي بين الصدق في أداء الممثل وبين الأداء المصطنع الآلي الذي لا يمس مشاعر الدور من الداخل وإنما يكون على السطح فقط. كان من ضمن توجهات ستانسيلافسكي الإبتعاد عن المبالغة والزيف في تقديم الشخصية، "يستطيع الممثلون ذوو الطابع الأكثر عصبية أن يثيروا إنفعالات زائفة بواسطة الضغط المفتعل على أعصابهم، وتكون نتيجة ذلك هستيرية مصطنعة وبالأحرى ذهولاً وبيلاً أشبه عادة بفقدان الإقتناع الداخلي،

ومثله في ذلك مثل الهيجان الجسماني المفتعل" (، كوستنتين، ستانسيلافسكي، ب، ت، ٤٩). ومن بين تلك الملامح توجهاته للممثل في التأكيد على الحالة الذهنية التي تحل التناقض أو الفصل ما بين حياة الممثل الخاصة وحياة الدور فوق خشبة المسرح، فستانسيلافسكي رغم إحساسه الشديد بهذا التناقض في الفن إلا انه لم يخشاه: "السر هو في أن الكذب يكمن في خشبة المسرح، ذاتها وفي ظروف الإبداع العلني، فعلينا أن لا نتهاون معه، يجب أن نناضل ضده باستمرار، وأن نمتلك القدرة على تفاديه، وعدم ملاحظته، أن الكذب المسرحي يُحارِب بِلا هوادة ضد الصدق" (كوستنتين، ستانسيلافسكي، ١٩٩٧، ١١). وقد فتحت هذه الجدلية الطريق أمام ستانسيلافسكي نحو تأسيس الواقعية كمنهج للعلاقة المتبادلة بين الفن المسرحي والواقع، مما ساهم في سبر أغوار التناقضات الداخلية في التجربة الفنية. لهذا سعى إلى وضع حدود فاصلة ما بين الحياة كواقع وواقعة الفن، فالفن يختلف عن الحياة حيث لا يمكن أن يبدأ إلا بظهور كلمة (لو) الإبداعية. وهو ما يطلق عليه (الصدق الوهمي المتخيل) بمعنى "إن هذه المعاناة تصل بدقائقها إلى توهم الحياة الواقعية، فإن المشاعر فيها هي مشاعر مكررة وتختلف عن المشاعر الأولية، أي تلك التي نعرفها في الحياة الواقعية: أولاً، لأنها قد ذهبت مع الزمن من التفاصيل الزائلة، وظلت في الذاكرة الإنفعالية محتفظة بالشيء الجوهري فقط. وثانيًا، لأنها تحمل خاصية موهبة الفنان التي تعطي خلقها على خشبة المسرح عناصر النبل والجمال والجاذبية، وهذا ما يجعل من حياة النفس الإنسانية حياة فنية، شاعرية، مهذبة، مشبعة بصدق نموذجي" (كوستنتين، ستانسيلافسكي، ١٩٩٧ م، ١٢). ولهذا تصبح (لو) الإبداعية وسيلة من وسائل الصدق في الخلق الفني المكتمل. إن منطق عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية هو أمر من الصعوبة السيطرة عليه، فهو شعور مزلق ومتمرد، وللسيطرة عليه لابد من إيجاد طرق تقنية سيكولوجية واعية نتمكن من خلالها من الوصول إلى مجالات اللاوعي. وبهذا يقول: "ينبغي أن لا نمد أيدينا إلى عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية، ونفتش فيها وكأنها حافظة نقود، يجب التعامل مع اللاوعي بصورة مختلفة، مثلما يتعامل الصياد مع طريدته عندما يغريها بالخروج من أدغال الغابة" (كوستنتين، ستانسيلافسكي، ١٩٩٧، ١٤). ولمطابقة الحالة الخارجية مع الحالة الداخلية إستنادًا إلى قانون الحدث العضوي يجمع بين الطبيعة الروحية والطبيعة الجسدية للإنسان، فهو إذ يؤكد على أهمية أن يتزامن الفعل الداخلي مع الفعل الخارجي فوق خشبة المسرح. وما هذه الملامح إلا وجه آخر من مقولة (أرسطو) الشهيرة (محاكاة الفعل). ومن أجل تحقيق الصدق لدى الممثل يوصي ستانسيلافسكي بأنَّ عليه أن يبحث في داخل نفسه لكي يصل إلى لحظات الصدق والإيمان الحقيقي بالدور متأتيًا ذلك من التتبع لكل الظروف التي تساعده في وضع مخطط فسيولوجي للفعل، بصرف النظر عن مستوى الأداء إذا كان على مستوى عالٍ من الجودة أو على العكس من ذلك، لكن المهم عنده أن يكون الأداء صادقًا. ومن ضمن ملامحه الإخراجية تأكيده على أهمية القوى الدافعة في الإرتقاء بعمل الممثل الخلاق، وأن أهمية كل منهما تأتي من خلال ارتباطها بصلة وثيقة مع بعضها البعض، وفي سيطرة الممثل على هذه العناصر يستطيع أن يحقق أفضل النتائج في إعادة بث الروح الإنسانية في الدور، وهو ما يكشف تاليًا عن روح النص المسرحي، ودون تغلب عنصر على آخر، والتي حددها ستانسيلافسكي بأنها، العقل، الإرادة، والإحساس، ففي تسيد الإحساس على ما سواه لدى الممثل نجد طغيان الجانب العاطفي، والذين تتسيد إرادتهم تظهر لنا مدى الطموح والميول الدينية، أما إذا برز لنا الجانب العقلي فأن اللمسة الذهنية هي السمة الواضحة في عمل الممثل. (ينظر: كوستنتين، ستانسيلافسكي، ١٩٨٦ م، ٨١).

أما (أنتونان آرتو) الذي دعا إلى مسرح الأسطورة والسحر رافضًا كل ماله صلة بالواقعية النفسية حيث حصر قدرة الكلمات في التعبير بحدود الشعائرية والتعويذة وأن المسرح هو وسيلة للتعبير عن الأشياء ويؤكد آرتو على أبرز ملمح إخراجي في مشروعه الإبتكاري في أن طريقة التعبير تكون بالحركة وليس بالكلمات حيث يقول رافضًا النص: "علينا أن لا نركز في النص ناسين أنفسنا، ناسين المسرح ونبقى مستقلين في إنتظار الصور الموجودة هنا عارية وبإفراط في داخلنا، وينبغي لنا أن نتواصل مع هذه الصور حتى نهايتها" (ايفنز، جيمس روز، ٢٠٠٧ م، ١١٨). كان لتنظيرات آرتو في المسرح المعاصر الفكرية والفنية في تعاملها مع النص المسرحي مؤشرًا على ترجيح الشكل البصري على الجانب السمعي، أراد آرتو من المسرح إعادة صياغة لكل المفاهيم سواءً على مستوى العالم الخارجي بل وحتى العالم الباطني، ومن هنا يمكن لنا أن نسعى ومن خلال المسرح نحو الخيال ولن يتحقق ذلك إلا إذا امتلكنا القدرة على الهدم الفوضوي المنبعث منه تأثير هائل يتناول الأشكال، شاملًا العرض كله، حيث يسعى ارتو إلى إذابة المؤلف في المخرج خلوصًا إلى خالق فريد من نوعه تقع على عاتقه مهمة العرض والعقدة، يرى ارتو أن في الإخراج: "ستنصب لغة المسرح النموذجية في الإخراج لا على اعتباره درجة إنكسار النص على خشبة المسرح، بل باعتباره نقطة انطلاق الخلق المسرحي كله. إن توظيف هذه اللغة وتناولها، ستذيبان الإزدواجية القديمة بين المؤلف والمخرج باستبدالها بخالق فريد من نوعه، تقع عليه مسؤولية مزدوجة: "العرض والعقدة." (بنتلي، أريك، ١٩٧٥ م، ٥١). ومن ضمن ملمحه الإخراجي في مسرحه حاول استثمار الطقوس، معتمدًا على الأحلام والنزعة البدائية داخل النفس الإنسانية في اعتمادها على اللاوعي البدائي. في هذا الصدد نجده ينطلق من العاطفة في رسم صورة العرض المسرحي من خلال تأكيده على تلك النوازع، في محاولة لتحرير النفس من القيود التي تكبل ميولها ورغباتها الإنسانية، في إشارة إلى أن العقل والمنطق هما قيود كبرى. وفي ذلك يقول: "رفض كل مقولات المنطق والعقل باعتبارهما القيدين الثقيلين الذين يكبلاننا داخل أطر ذهنية متحجرة وساذجة، طارحًا التلقائية اللاعقلانية والهذيان كبديلين بإمكانهما تحرير الميول المكبوتة في عملية تطهير عاطفي شبيهة بأثر عملية التطهير Catharsis التي نجدها في التراجيديا الكلاسيكية" (ايز، كريستوفر، ١٩٩٦ م، ١١٣). إن الصور التي يحاول ارتو أن تكون بديلًا عن التعبير اللفظي هي تلك التي يكون مكانها اللاوعي وأن ما يحدث فوق الخشبة هو ما يحفز مجموعة من الإيحاءات التي تتسم بالشمولية الكونية داخل الروح. من هنا يربط ارتو في علاقة جدلية ما بين الجسد والروح في خلق تأثيرات متبادلة تجعل من المسرح وسيلة تقوم "بتطوير لغة طقوسية من خلال اكتشاف العلامات الجسدية الكونية، أو ما يسميه ارتو بالعلامات الهيروغليفية، في حين يتم إعادة صياغة التعبير اللفظي في صورة تعزيم. تمثل هذه – بشكل موجز - العناصر الأساسية التي يقوم عليها مسرح القسوة" (ايز، كريستوفر، ١٩٩٦ م،

١١٤). ومسرح القسوة كما أراده، هو في إغراق المتفرج بجو أشبه بجو الطقوس الدينية أما في المسرح فهي بديل حي عن الكلمة المجسدة وشاهد على عمق المأساة الإنسانية عبر إظهار ترسبات الحياة، بقسوتها في اعتماده على الفطرة والتجربة الإنسانية معتقدًا بانه، "يمكن تشبيه صور الفكر بحلم يصبح فعالًا بالقدر الذي يلقى به بالعنف اللازم. ولسوف يؤمن الجمهور بأحلام المسرح، بشرط أن يأخذها على أنها أحلام حقًا، لا نقل للواقع، بشرط أن تمكنه من أن يحرر، في نفسه، حرية الحلم السحرية التي لا يستطيع أن يتعرف إليها إلا إذا أنطبع فيها الإرهاب بالقسوة (....) تسبر سعته أغوار حيويتنا الكاملة. وتضعنا أمام جميع إمكانياتنا" (ارتو، أنتونان، ١٩٧٢ م، ٧٦). إن ارتو كان يريد من مسرحه أن يبحث عن شكلًا جديدًا يحل محل شعر اللغة. فالدراما في موضوعاتها المختلفة، هي مضمون يبحث عن الشكل الذي لا يتحقق إلا من خلال الرؤية المطلقة التي يضعها المخرج وأهم ما يجب أن يهتم به المخرج العناصر، التي تجعل من خشبة المسرح عنصرًا معبرًا في جلاء مفهومها وتوضيحها بوصفها مفاتيح في العرض، على أن: "هذا الكلام الذي جُعِل للحواس أن يعمل على إرضائها أولًا. ولا يمنعه هذا من أن ينمي بعد ذلك نتائجها الذهنية على شتى المستويات الممكنة، وفي جميع الإتجاهات، مما يسمح باستبدال شعر الكلام بشعر الفضاء يجد بالذات حلًا في مجال مالا تملكه الكلمات فقط" (ارتو، أنتونان، ١٩٧٢ م، ٣١) من خلال تحقيق رغبته بتحطيم كل القيود والأسس التي اعتمدها المسرح الحديث، لجأ ارتو إلى التقليل من أهمية الكلمة ومن ثم إفراغها من معناها وتحويلها إلى مجرد رموز وأصوات. ويتجاوز بذلك آرتو النص الأدبي لصالح فكرة الإخراج، ولكي يضع نهاية لهيمنة النص. والبحث عن لغة جديدة، في ممازجتها بين الحركة والفكرة.

وفيما يخص الممثل فإن ارتو يجعل من أدائه غاية في الأهمية لأن نجاح العرض أو عدم نجاحه متوقف على طبيعة ومدى إقناع أدائه، عبر الحركة في ملء الفراغ المسرحي واصفًا أداءه كعنصر له أهمية كبرى لأن: "نجاح العرض متوقف على فاعلية أدائه، وعنصر سلبي محايد، مادامت كل مبادرة شخصية مرفوضة له رفضًا تامًا. فضلًا عن أنه لا توجد قواعد محددة في هذا المجال. وبين الممثل الذي لا تطلب منه إلا نوعًا من النحيب. ومن عليه أن يلقي خطابًا معتمدًا على قدرته الشخصية على الإقناع، يوجد كل الفرق الذي يفصل بين الإنسان والأداة" (ارتو، انتونان، ١٩٧٢ م، ٨٧). أما تعامله مع الموسيقى فانه يعتبرها جزء مكمل لعملية الإعداد التي تصل بالعرض المسرحي إلى السحرية في خلق أصوات لها القدرة على تحقيق الصدمة والتأثير النفسي: "إن الحاجة للتأثير المباشر العميق في الإحساس، من خلال الأعضاء، من وجهة النظر الصوتية، تتطلب بحثًا عن ميزات أصوات جديدة وذبذباتها، أصوات مطلقة الجدة، ميزات لم تستطع الآلات الموسيقية من امتلاكها بعد، الأمر الذي يقتضي استخدام آلات قديمة منسية، أو خلق آلات جديدة، كما يقتضينا ذلك البحث- عن آلات خارج مجال الموسيقى، عن آلات وأجهزة تتألف من خليط خاص أو جديد للمعادن، محدثة أصواتًا وضوضاء واخزة لا تُحتمل" (بنتلي، اريك، ١٩٧٥ م، ٥٣). أما الأزياء في نظر ارتو يجب أن تبتعد عن اللباس الحديث. دون تحديد لنوع محدد من الأزياء وإنما يفضل استخدام الزي القديم، لأنه يحمل من الإيحاءات الشعائرية التي تدل على روح العصر الذي تنتمي له في شعائريتها كصفة دالة عليها، ويرى ارتو أن الإضاءة في أجهزتها المستخدمة، غير كافية، في خلق تأثير معين من خلال شدة وخفة الضوء، ويجب البحث عن إضاءة جديدة من خلال "نشر الإضاءة على شكل موجات، أو طبقات، أو قصف بالسهام النارية، وأثار الذبذبات الضوئية، وإعادة النظر في مجموعة الألوان المستخدمة، لإيجاد نوع خاص من الألوان. فعناصر الدقة والكثافة والسمك، هي التي تظهر الغضب والخوف، والحر والبرد." (عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ٤٨). وبذلك يخلق فضاءً ارتويًا بامتياز ومن خلال هذا التناول الخاص لمفردات العرض قد أسس لاكتشاف ملامح جديدة ميزت العرض المسرحي عما كان سائد.

وعلى الضفة الأخرى من التقليد الأرسطي الذي ساد لفترة طويلة نجد "برتولد بريخت" قد جاء بمنطلقٍ جديد ومختلف عبر تميزه بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي. إن بريخت قد أوجد نظرية جديدة في المسرح خالف بها القواعد الأرسطوطاليسية أنتجَ حينها نصوصًا مسرحية تدعم إتجاهه النظري. فالمسرح الملحمي عند بريخت كان بداية منصبًا على النص دون العرض، ولكن بريخت لم يتوقف عند هذا المستوى بل كان يرمي في مشروعه المسرحي إلى تناول درامي تكون غاياته تغيير المجتمع، معارضًا في ذات الوقت المسرح القائم على التسلية والترفيه. وفي العودة إلى جذور الملحمية في المسرح والشعر في التراث الكلاسيكي الألماني حاول (غوته) و(شيلر) تميز الطريقة الدرامية في تناول القصة بين ما هو سردي كما في القصة والقصيدة الملحمية الطويلة، وميزا بين الدرامي والسردي ففي الشعر السردي تعرض الأحداث كما جرت في الماضي، أما الشعر الدرامي فيعرض الأحداث كما لو أنها تجري هنا والآن. التصور الكلاسيكي هذا يقود إلى تركيز المتفرجين متناسين مشاهدتهم لحدث خيالي. في المقابل يعارض بريخت زاوية النظر هذه، معتمدًا على وجهة النظر الماركسية التي ترى أن كل فترة من التاريخ لها شروطها الخاصة، التي تفرز مشاعر مختلفة ووعي مختلف. يميل بريخت نحو ما هو سردي لا إلى ما هو درامي، ويتجنب الإبهام والغموض قبالة وضوح الفكرة وتغريبها. وبذلك تختلف ملحميته عن التصور الكلاسيكي للمسرح الألماني. إذ أن مسرح بريخت ملحمي لا درامي تجري فيه الأحداث هنا والآن، يقوم الممثل بتقديم حدث اجتماعي/ سياسي، في رؤية يتداخل فيها، الماضي بالحاضر من أجل إيصال معلومات إلى المتلقي يتم من خلالها مشاهدة الفعل بعقلية ناقدة متجاوزة للواقع. وبالضد من خلق الوهم كان مسرح بريخت مسرحًا مناوئًا للأوهام "عدم إجراء أية محاولة لخلق وهم الواقع وبدلًا من ذلك تصبح خشبة المسرح ما يشبه قاعة محاضرات، ومختبرًا تختبر فيه وتقوّم نماذج من السلوك البشري" (أسلن، مارتن، ١٩٨٤ م، ٦٦). ففي القرن التاسع عشر وما تلاه ونتيجة لتحول المسرح إلى أشبه بالمعمل العلمي الذي يقدم السلوك الإنساني بصورة واقعية علمية دقيقة ما صاحب ذلك من أداء ميلودرامي بحيث ينخرط الممثلون في البكاء لفترات طويلة تماشيًا مع الأسلوب الطبيعي السائد آنذاك ظهرت نظرية التغريب التي طرحها بريخت، والتي تشكلت على فكرة التغريب الماركسي – الهيجيلية "فحركة التاريخ وفقًا لهذا الفكر تنبع من موقف إغتراب الإنسان أما عن الله – وفقاً لهيجل- وأما عن ثمرة عمله وعن السلطة – وفقاً لماركس" (هلتون، جوليان، ١٩٩٤ م، ١٠٤). وبذلك يشير بريخت إلى مفهوم التغريب من

خلال عرض الشخوص والأحداث عرضًا لا تمثيلًا، والإبتعاد عن التقمص لهذه الشخوص والأحداث "أن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية – يعني قبل كل شيء وبساطة أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" (بريخت، برتولد، ب، ت، ١٢٤). ومن سمات التغريب البر يختي الخروج عن المألوف وحدوث أمور غير متوقعة وإنتفاء التسلسل المعتاد للأحداث من أجل استفزاز الجمهور وتحريك أدراكه، بغية إتخاذ موقف أو إجابة على تساؤلات. يعزز هذا التصور رأيه في طبيعة النصوص المقدمة التي يجب أن تلائم التغير في العالم فالنص المسرحي عليه أن يتغير وأن يخرج على قواعد التأليف الأرسطي. أراد بريخت من النص أن لا يكون ممتعًا فحسب، بل تعليميًا أيضًا فالنص بنية مزدوجة التأثير بين العاطفة والعقل، حيث يسعى بريخت إلى تغليب الجانب العقلي على العاطفي. فبريخت يرى أن النص التقليدي ((ما عاد يتناسب مع إنسان هذا العصر المتغير، والذي يعيش في عالم شديد التغير" (عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ١٤٥). ومن ملامح الإخراج لديه في الأداء التمثيلي التي ركز عليها بريخت (الجستس) أي الحركات والإيماءات الاجتماعية. من ضمن تجريب بريخت مع العرض المسرحي كان في إجلاس الممثلين إذ يجري تذكير المشاهدين دائمًا على أنهم جمهور وأن ما يشاهدونه هو عرض مسرحي وليس إيهامًا بأحداث حقيقية. ولكي يحقق هذه الفرضية قام بريخت بإجلاس الممثلين على أطراف خشبة المسرح وطلب منهم أن يقرؤوا الصحف وتناول الطعام بالشكل المكشوف من الجمهور حتى. "استطاع الجمهور بالفعل أن ينغمر في تجربة اللحظة التي تتخذ فيها مواقف الشخوص التمثيلية وحركاته" (اسلن، مارتن، ١٩٨٤ م، ٩). وعليه أن يكون أداء الممثل مؤسلبًا تأثرًا بالمسرح الشرقي خاصة" مسرح النو" حيث " أنها تقدم في حيز خال من المناظر المسرحية تقريبا. ويكون أداء الممثل فيها مؤسلبًا ووجهه خاليًا من أي تعبير أو مُقنّعًا. وقطع الديكور قليلة جدًا لها دلالات مباشرة" (عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ١٣٧). حتى الجمهور عند بريخت جمهور مختلف، لم يعد مستهلكًا سلبيًا بل منتجًا، وهي نظرة تتأسس على الفهم الماركسي الذي يركز لا على الفرد كفرد بل كمجتمع. أي أنه ضد الفردية لان الفرد في المجتمع الحديث قد أختفى بصفته فرداً.

نظر بريخت إلى الديكور نظرة عضوية بحيث ينمو التصميم وينضج من خلال التمارين واشترط أن لا ينهي المصمم تصميماته المنظرية قبل بداية التمارين. لكي يسترشد بآراء وأفكار المشاركين في العمل المسرحي، يؤمن بريخت أن العالم الخارجي لم يعد مجرد إطار وأن تأثير الإنسان على ما حوله يزداد قوة. إنعكس ذلك على تصميم المنظر المسرحي بضمنها مؤخرة المسرح، الكواليس الجانبية، وموقع الأوركسترا (من أجل إراءة العالم) وهي التي اعتبرها جوهر عمل المصمم إذ أن عليه أن يعي "كم هي عظيمة قضية إراءة العالم للناس، هذا العالم الذي يتعين عليهم العيش فيه" (بريخت، برتولد، ب، ت، ١٨٧). وبما أنه يؤمن أنه لا شيء ثابت وإن الحركة هي جوهر الأشياء، فإن المنظر المسرحي لديه هو الآخر متحرك يمكن نقله وبذلك حذر بريخت من وضع قطعة ديكور في مكان ثابت ونبه إلى ضرورة أن يكون هناك مبرر فني وفكري في تغيير مكانها "على مصمم المنصة أن لا يضع شيئًا على مكان ثابت مرة والى الأبد، كما أن عليه أن لا يغيره كذلك بلا سبب" (بريخت، برتولد، ب، ت، ١٨٧). بالنسبة إلى الإضاءة وإنسجامًا مع نظريته الملحمية رفض استخدام الإضاءة لخلق أثر مسرحي عاطفي بل سعى إلى إبقاء المشاهد يقظًا ومتحفزًا لمراقبة العرض المسرحي من أجل تبديد الوهم حتى أنه وضع أجهزة الإضاءة على مرأى من المشاهدين. ومثلما جرب بريخت في الأداء التمثيلي وطبيعة تشكيل المنظر المسرحي، جرب كذلك في تحقيق المؤثرات على مستوى الصوت والموسيقى. وقد مر بمراحل، منها استخدام الموسيقى الشعبية عبر الأغاني والمارشات بقصد الاختلاف عن الأشكال التقليدية وبذلك لتصبح "الدراما أقل ثقلًا إلى حد ما وأكثر ظُرفاً" (بريخت، برتولد، ب، ت، ٢٠٢). وقد استخدم بريخت الموسيقى بأسلوب جديد وبرأيه إن التجديد الأبرز في الموسيقى كان يتمثل في جعل القطع الموسيقية واضحة النبرة ومتميزة عن طبيعة الحدث المسرحي. ومن علامات إهتمامه بالموسيقى أنه قام بكتابة موسيقى (حياة إدوارد الثاني، أوبرا القروش الثلاثة، الأم شجاعة..الخ) بعد ذلك أصبحت كتابة الموسيقى لإعماله المسرحية قيمة للغاية كما وصلت ذروة النجاح الموسيقي في أعمال بريخت في مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) والتي يرى فيها بريخت بأنه يميل الى استخدام أسلوب جديد في توظيف الموسيقى في عروضه المسرحية)، حيث وضعت الفرقة الموسيقية مكانا محددًا ومشاهدًا من قبل الجمهور، وكانت الأغاني تؤدى أثناء تغيير الإنارة. وقد استثمر بريخت الموسيقى في مسرحية الأم شجاعة لكي "يحمل المشاهد على أدراك ما يجري على خشبة المسرح" (بريخت، برتولد، ب، ت، ٢٠٩). جعل بريخت للمسرح وظيفة محددة "لا تتمثل في تصوير الأوضاع غير الطبيعية في العالم، بل إقامة الأوضاع الطبيعية. فهو يسعى الى جعل المسرح في أعلى مستوى في تبني وجهة نظر للواقع الاجتماعي ليكون المسرح وسيلة في النضال الذي عليه أن يخوضه دائمًا من أجل تغيير الواقع" (الزيدي، قيس، ١٩٨٢ م، ٨٤).

تمثل الملامح الإخراجية في العرض المسرحي العراقي

تمتد تجربة قاسم محمد إلى فترة الستينيات من القرن العشرين؛ إذ استطاع بعد عودته من (روسيا) أن يتخذ لنفسه أسلوبًا مغايرًا ينحى نحو التجديد والتجريب، متأتيًا ذلك من استلهام وإحياء للتراث العربي، ومن ثم صبها في قالب مسرحي ينسجم ومضمون النص، ويُعد قاسم محمد مثالًا على المخرج المؤلف للعرض، إذ عمد إلى التأليف والإعداد والتمثيل والإخراج؛ لأغلب أعماله المسرحية، مثل مسرحية النخلة والجيران، للكاتب "غائب طعمة فرمان" والتي كانت صورة معبرة عن مرحلة مهمة من تاريخ العراق، من خلال تجسيده للشخصيات وبأبعادها المختلفة، مركزًا على ما تعانيه طبقة العمال والكادحين، وهو ما جعل من معمارية المكان بيئة حاضنة لشخصياته. (ينظر: عبد الحميد، سامي، ٢٠٠٠ م، ص٩٧-٩٨). علاقة قاسم محمد مع العرض علاقة ديناميكية، حيث يرتبط العمل بصفته عملية إبداعية وجدانية متفاعلة ما بين العرض وقلق الفنان الذي يسعى نحو مسايرة الواقع في حيثياته المتغيرة، متكأ في ذلك على دراسته الأكاديمية وخبرته في الحياة، في جعل العرض متدفقًا بالحياة زاخرًا بالأحداث

الحية التي أفرزتها مشاهداته العيانية لمتغيرات الحياة وديمومتها في منحها صيرورة التجدد الدائم والمستمر، وهو بهذا يسعى إلى ربط الواقع بالعمل الفني في تجريبيته نحو تطوير الواقع وتأكيده، فهو يقول أنه يعمل: "بشكل حي كما هي الحياة، في الحياة، فجأة يحدث شيء، وأنا أسير في الشارع، وأنا أصغي إلى شيء وأنا أقرأ، وأنا أنظر... أتلقى، حواسي تتلقى أشياء كثيرة، ولهذا السبب أنا أتعامل بشكل متغير إلى أن أصل يوم العرض، فأترك العمل، وفعلًا تنتهي علاقتي به، لأنه يتوقف فأروح باحثًا عن نص آخر وهكذا..."(عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ٢٠٨). لقد كان الماضي يضرب بجذوره في تجربة قاسم محمد، فهو الخزين الذي ينطلق منه إلى دراسة الحاضر واستشراف المستقبل، متخذًا من توظيف الموروث والأسطورة في رؤية قصدية نحو تأصيل المسرح العربي المستقل، إذ أن هذه التأثيرات هي المورد الذي أستقى منه قاسم محمد مصادره، حيث يمكن أن نرى تأثيرها واضحًا في تجاربه المسرحية... مثل مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) و(شخوص في مجالس التراث) و(طال حزني وسروري في مقامات الحريري) وغيرها من المسرحيات، مستنداً في ذلك على كتابات الجاحظ) و (البيان والتبين) و (مقامات الهمذاني والحريري. (ينظر: عبد الحميد، سامي، ٢٠١٠ م، ٩٥). وبهذا يرى الباحث بأن قاسم محمد استطاع أن يستثمر الماضي بما يحمله من أحداث، ومن ثم تطويعها تكنيكيًا لتكون أكثر ملائمة للحاضر، من خلال تركيزه على إظهار معاناة إنسان العصر، وبهذا هو لا يسعى إلى أن تكون مادة التراث هدفه بقدر ما تحمله من رموز ودلالات مشحونة بتجارب إنسانية لمجتمع ما.

ومن ناحية تعامل (قاسم محمد) مع النص، فقد ساعدته موهبته في التأليف والإعداد، على تشكيل نصوص مسرحية متوافقة مع رؤيته الإخراجية، إذ أن هذه النصوص ماهي إلا اقتباسات من مواد مختلفة قد تكون تراثية أو من القصص الشعبي، مدفوعًا برغبته في إيجاد طريقًا جديدًا للمسرحية الشعبية، من خلال ما يجري عليها من تعديلات تباعد في شكلها التاريخي، فيما أقترحه عليها، من تحولات، تتجه نحو الشكل المسرحي الذي أراده لها، وإن مسرحية (كان ياما كان) تمثل هذا النوع في تعامله مع مجموعة من الحكايات، وهي: "محاولة على طريق المحاولات الكثيرة لتأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد، مادة ووسيلة، من الموروثات الشعبية. وقد أستوحى قاسم محمد أربع حكايات شعبية عراقية، ولكن أهم هذه الحكايات أبنة الملك التي خرجت على طاعة أبيها الملك- على خلاف أختها- التفاني من اجل تحقيق المصالح الشخصية. وواضح أن الحكاية مطابقة لحكاية الملك لير لشكسبير، ولكن قاسم محمد يؤكد أن المأثورة العراقية أقدم من مسرحية شكسبير" (أردش، سعد، ١٩٧٥ م، ٢٦٨). الممثل عند (قاسم محمد) يأخذ إهتمامًا كبيرًا، بصفته المسؤول عن التفسير وناقل لأفكار العرض، إذ يعمد إلى إعداد الممثل وتدريبه بقصد وصوله إلى الدور، من خلال تحفيزه من الداخل، ويحاول أن يجعل الممثل ينظر إلى نفسه مستكشفًا لها، وصولًا إلى سبر أعماقه، في استثارة عواطفه وأفكاره، وأنه يسعى من خلال عملية الإعداد، إلى أن يكون الممثل في كامل طاقته، وهو بهذا يعتمد على الإفادة من بعض التمارين التي درسها وتأثر بها، مثل منهج (ستانسيلافسكي) وهو يقصد من ذلك إلى: "إضاءة الأماكن المعتمة في العالم الداخلي للشخصية، مثيرًا حواسه ومشاعره وأفكاره، محركًا عوالمه الداخلية بشكل أوسع وأشمل، لأن شكل الممثل الخارجي يمكن الحصول عليه بسهولة، بيد أن الصعوبة تكمن في كيفية تفجير العالم الداخلي للممثل والعالم الداخلي للشخصية في آن واحد. (عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ٢٠٩). إن هذا التوجه في إعداد الممثل هو صفة لازمة لأغلب أعماله، رغم انه يبتعد عن التشخيص والكلائش الجاهزة في الأداء، إذ يطلب من الممثل أن يفهم الدور من أجل معايشة الشخصية من الداخل، من أجل أن يكون الشكل الخارجي مطابقًا للعالم الداخلي، وبهذا رفض طريقة تعامل المخرج حسب القياسات الأوروبية، فيما يعرف بالقراءة الأولى، والبحث عن الحركة، والتركيب، والميزانسين، ويرى أن العمل مع الممثل الآن يولد في اللحظة، وينمو من خلال التماحك واصطدام الأفكار، من أجل تجهيز الممثل للعرض. فيقول: "الآن لا يثيرني كثيرًا أن أعمل على التركيب. الآن أعمل على الفضاءات المتعددة، لذلك ما أثبته بالأمس الغيه اليوم، بحثًا عن آخر يتوغل أبعد في المعنى، المعنى بالذات، أبحث عن المعنى، المعنى الذي يحمل تأثيرًا أعمق وبصرًا أفضل وحسًا أفضل يثير إنتباهنا أوسع من الإنتباه المألوف" (عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ص٢٠٩-٢١٠). ينظر قاسم محمد إلى الفضاء المسرحي بانه يختلف باختلاف العرض المسرحي، فهو إذ يخضع الفضاء إلى ما يوحي به النص من أفكار، لذلك هو ينطلق من واقع الحياة في تشكيل الفضاء من خلال تأكيده على الجانب الروحي في علاقة المادة مع الفضاء لا على الجانب الشكلي لها، وهذا ما نراه في مسرحية "الشريعة" والتي كان من أسباب نجاحها في أنها: "حققت الأجواء المحلية، وضربت على أوتار الحس الشعبي وعكست صورًا حقيقية من المجتمع العراقي" (عبد الحميد، سامي، ٢٠٠٠ م، ص٩٨-٩٩). فالفضاء عنده يتشكل من خلال حركة الممثل في الفراغ، لما يمثله الممثل من قدرة على بث الحياة في تلك الكتل الجامدة، وبهذا فأن الممثل وهو يتحرك فوق المسرح إنما يساهم في تشكيل الفضاء المسرحي، واعتماد قاسم محمد، على الحركة الجسدية للممثل في تحقيق قيمة جمالية في رسم المنظر؛ هو ما نراه في مسرحية "قضية الشهيد رقم 1000" إذ أفرغ المسرح من كل قطع الديكور والإكسسوارات، معوضًا عنها بالممثل والإضاءة في تحقيق التماهي بين مكونات العرض المسرحي، فهو يقول: "أنا اعتمد الروح المحلية في فهمي للفضاء، في استخدامي له، حتى عندما أضع الممثل في الفراغ على الخشبة، هو أيضا معالجة للفضاء، لأن الفضاء يتشكل بتشكل الممثل، لأن الفضاء يجمد عندما يجمد الفعل على خشبة المسرح، ويتحرك عندما يتحرك الفعل، وبما أني أعتمد العمل من الداخل، أذن آتي إلى الفضاء أيضًا من الداخل." (عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢ م، ٢١٠). ومن الجدير بالذكر- أن المخرج قاسم محمد، كان في أغلب أعماله كثيرًا ما يلجأ إلى تصميم المناظر المسرحية بنفسه، إضافة الى ما كان يحققه عمل الممثل من خلال عدم الثبات في الحركة والتعبير عن الشخصية، إذ كان التمرين المتواصل يمنحه القدرة على أن يتعمق في الشخصية أكثر فأكثر في كل يوم من أيام التمارين، لذلك نجد أن الفضاء المسرحي عنده دائم التغيير أيضًا..

واستكمالًا للتجربة البريختية، يُعد عوني كرومي من المخرجين الذين جمعوا بين الدراسة الأكاديمية والتجربة المسرحية ما جعل من رؤيته في العمل المسرحي مبنية على صياغة أسس من الخبرة المعرفية مضافًا لها التجربة والممارسة العلمية... رابطًا المسرح بالحياة في علاقة جدلية سعى من خلالها إلى إيقاظ وعي الجماهير، معتمدًا في ذلك

على المزاوجة بين الواقع وما يحمله من أحداث وما تمثله النظريات الفنية في قدرتها على تصوير تلك الأحداث، طارحًا فكرة أن يكون النص مساحة من النقد والمواجهة، دون أن يكون (النص) صورة مطابقة للواقع، متأتيًا ذلك من منح النص صفة الشعبية ليكون مقبولًا من الجماهير. وأيضًا يحقق قصديته في بناء العمل كأسلوب فني يحقق له رؤيته في العمل فنيًا وجماليًا، مؤكدًا على روح المشاركة والتماهي ما بين العرض والمتلقي. (ينظر: الطاهر، علي جواد،٢٠٠٢ م،١٥). حاول عوني كرومي في تجربته إلى المطابقة بين النص والمضمون الاجتماعي. وبهذا جعل من المسرح منبرًا لقضايا الإنسان ومعبرًا حقيقيًا عن ملامح العصر في دلالاته الفكرية وصولًا إلى إيجاد إنسان يدرك حقيقة وضعه فيقول: "أنا أنظر إلى أن النص شيء غير مقدس. هدف النص هو خدمة الوعي الاجتماعي عند المشاهدين وأن النص يمكن أن يُغير ويبدل إذا استطاع هذا النص أن يكون هدفًا ثوريًا وتغييرًا داخل المجتمع على شرط أن لا يكون هذا التغيير على حساب المعايير الفنية. ولا يكون على حساب الفكر الإنساني والإستفادة من الفكر الإنساني المطروح في النص لخدمة الإنسان العراقي" (عطية، احمد سلمان،٢٠١٢ م، ١٥٩). يرى عوني أن النص ليس هو العنصر المتصدر في العرض، إذ نجده يسعى إلى ملء الفراغ بالحركة في أوسع معانيها وضمن علاقاتها بتكويناته المادية المكونة لفضاء العرض في منحها معنى مضافًا إلى وجودها المادي، ولهذا يجعل من: "تجريد النص من صفته الأدبية والتعامل معه على أنه مجموعة صور فكرية ملموسة ومشخصة، فالتعامل مع المفردة يتم على أنه صورة تسهم في إيصال الفكرة من خلال الحركة أو الإيماءة الصوتية والجسدية ذات المغزى الاجتماعي" (خلف، وعد عبد الأمير، ٢٠١٢ ، ص٨٢). أما الممثل عند عوني كرومي، فهو يأخذ أشكالًا مختلفة تحددها طبيعة المشاركة والدور... حيث يبدأ العمل من القراءة الأولى، وبما أن الممثل هو الوسيط بين العرض والمتلقي، فإنه يعمل على إيصال أفكاره إليه من خلال شرحه لمعنى وتراكيب النص وفي تفسير الحركة المعبرة عن مجموعة المواقف والأفكار، متخذًا من صوت الممثل وحركته منطلقًا له (عطية، احمد سلمان،٢٠١٢ م، ١٦٠). إن عوني كرومي يؤكد على البعد الاجتماعي للشخصية وعلى الممثل أن يفصل بين ما هو شخصي وما بين الشخصية كحقيقة أدبية هي في أصل النص، وأن هذا الفهم الواعي في عملية التشخيص يأتي من إيجاد مسافة تفصل بينهما، ومن ثم يحقق الصدق في الأداء الذي يضمن له الحضور والإقناع، وعليه يجعل من الشخصية جزءً مما يجسدهُ الممثل باعتباره رمزًا مُمَثِلًا للجماعة، وبهذا فأن "الشخصية في المسرحية ليست "الشخصي" فيها، والفرق واضح، الشخصية مفهوم مطلق لا يمكن وجود أدب بدون شخصيات، ولكن "الشخصي" تجريد للشخصية منه، بمعنى ما هو دال عليها اجتماعيا مرفوض. من هنا نجد المسرح الواقعي يعتمد "الشخصي" في الشخصية، أما المسرح الحديث فيؤكد على الشخصية بدون "الشخصي" فيها". (الطاهر، علي جواد،٢٠٠٢ م،٢٤). وهذا ما ينسجم مع الملامح الإخراجية لبريخت في تعامله مع الممثل والذي طلب منه بريخت أن يكون ناقلًا للشخصية من الخارج دون أن يحاول تبني حالتها النفسية الشعورية واللاشعورية، إيمانًا منه بعدم تحقيق الإندماج الكامل بالدور، حيث يقول: "أنا أتعامل مع الممثل ليس شخصية جاهزة قريبة أو بعيدة عن الدور بقدر ما أجعل الممثل مبدعًا في تجسيده للموقف للحالة ولسمة الشخصية، أما عملية الوصول مع الممثل إلى الشخصية فأستعمل معه اكثر من أسلوب .."(عطية، احمد سلمان، ٢٠١٢، ١٦٠). أما الفضاء المسرحي عند عوني كرومي، فأنه فيما يشكله من بنية جمالية تمثل المعادل الصوري الذي يثري العرض، من خلال الخطوط والكتل والألوان التي تنتمي في علاقتها إلى الرؤية الإخراجية سعيًا إلى تحقيق هوية العرض، من خلال المساحات والكتل مؤكدة حركة الممثل باعتباره صانعًا للحدث، فالفضاء المسرحي هو في حقيقته البيئة التي تنضوي داخلها الشخوص.. ومن ثم يعمق وجودها ويمنحها صفة الحضور والغياب، ففي مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز، كان للمكان تأثيره في نفوس المشاهدين لما يحمله من آلفة وتقارب روحي كونه يشكل بيئة مزدوجة فمن جهة يمثل مكان الشخصيات، ومن جهة، ما حققه المكان من التعاطف الوجداني لدى المشاهد، وهكذا ارتبط المكان بالحدث، معبرًا عن عزلة الشخصيات من خلال وجود الغرف التي تدل على انفصال وإنغلاق شخصيات العرض، وهي تمثل أيضًا مجالًا للبوح بالأسرار وكشف كوامن الشخصية، إذ أن في خروجها من هذه العزلة إلى باحة أوسع وفضاءً أرحب دلالة على إعلان ما كانت تخفيه هذه الشخصيات، وبهذا فأن "المكان عنده نسبي (....) لا يفترض حدودًا واقعية بقدر ما يحاول أن يجعل منه فكرة متغيرة، وكل عرض له مكانه الخاص، وله زمنيته الخاصة. ومع ذلك يعتني بحرفيات المكان ويميل إلى الأمكنة المظلمة المنزوية – الترنيمة، بير و شناشيل- وميله هذا في أنه لا يرى الحقيقة دائمًا في الضوء، لابد من البحث عن أبعادها المخفية عن البصر..."(ينظر: الطاهر، علي جواد،٢٠٠٢ م، ٢٦).

وبتأثير الحداثة الأوربية، يتعرف المخرج "صلاح القصب" على مسرح الصورة كمرحلة تأسيسية يقظة منعتقة من الأطر المسرحية التقليدية، فيؤدي ذلك به إلى أن ينحى نحو تأسيس الأسئلة الجمالية الفلسفية من خلال مشغله التنظيري والتطبيقي. متخذًا من مصطلح (مسرح الصورة) هدفًا في إرساء دعائم المسرح الأثيري التجريبي. بهذا يسعى إلى أن يكون المخرج هو المبدع الأول في إكتمال رؤية العرض، ومن ثم تجسيدها على الخشبة؛ اعتمادًا على الممثل الناقل لمدلولات التشكيل الصوري في شمولية وإنسجام كل عناصر العرض الأخرى. فالصورة هي: "حالة من التجلي تتوثب إلى المطلق في تحديد الشكل والجمال الذي يفجر المضمون الذي نبحث عنه، فهي بناءً إنشائي، وأشكال جديدة، وأجزاء مفككة، والبدائية والمشاعر والحياة والفكر فلسفة وأبجدية (قراءة النص) و(جدلية مع المتفرج) وشعر وكناية إخراجية" (القصب، صلاح،٢٠٠٢ م،١٤). عمد (القصب) من أجل تشكيل خطاب بصري، إلى التركيب الصوري القائم على الاختلاف والتناقض، وصولًا إلى بث منظومة من الدلالات الفكرية والجمالية، والتي تثيرها سينوغرافيا العرض، متخذًا من الخيال والصور الحلمية في تداخلها مع الواقع، تاليًا إلغائه والتمرد عليه، في إشارة إلى جعل المتلقي يشعر بأن العالم الذي يتمثل أمامه هو عالم غريب ويراه للمرة الأولى، وللتخلص من هيمنة الواقع، نجد القصب يجعل من مسرح الصورة متصلًا بعلم النفس من حيث عالم الأحلام، فهو يرى أن نقل الواقع على المسرح هو خداع للمتلقي، كونه لا يعترف إلا بحقيقة الواقع، بينما القصب يؤكد على: "إن الجزء الأكبر من الحقيقة يكمن في الحلم والخيال. فالصورة تتميز بعدم الاستنفاد، ليس

بسبب تعقدها البنائي أو غموضها، إنما بسبب إشاراتها إلى أعماق النفس التي هي في أساس جوهرها أعماق غامضة. بحيث أن استراتيجية التشكيل تصبح معقدة أكثر، وتصبح دلالاتها متداخلة، ذلك لأن الإيماءات والإشارات وكل ما هو مرئي في فضاء العرض، يجعل المتلقي ينظر إلى العالم الفعلي الذي يحيط به كما لو أنه يشهده للمرة الأولى" (سكران، رياض موسى، ١٩٩٩ م، ٩٠). يقول القصب، ملخصًا العلاقة بين النص المسرحي ونص العرض وبطريقة تقترب من طريقة أنتونان ارتو في التعامل مع العالمين: "الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء وجمالياته، إنها تعتمد على طقسية العرض المسرحي لهذا فإن التشكيل الذي تعتمده وتضيفه هو سحر الطقوس والأساطير والميثولوجيا والرموز" (القصب، صلاح، ٢٠٠٢ م، ٤٤). هذا التعامل مع النص يقارب وجهة نظر ارتو تجاه النص المسرحي: "ان هناك شعرًا للحواس، كما أن هناك شعرًا للكلام, وأن هذا الكلام المادي الملموس لا يعتبر مسرحيًا حقًا" (ارتو، انتونان، ١٩٧٢ م، ٧٢). إن القصب ينظر إلى النص بوصفه مدون أدبي، ممارسة كلامية إتصالية، خاضعة إلى السكون والثبات بحكم زمنها المطلق الساكن، بينما يستطيع المخرج في مسرح الصورة، من إزاحة وخلخلة هذه السكونية ومن ثم تحويلها إلى شكل مرئي عن طريق الحركة، لتخلق عوالم الحلم والطقوسية والغرائبية، "إن المولدات النصية تكشف في إنتاجها التأويلي عن اللاوعي الذي يهيمن على التكوين الإنشائي لصورة مفردات العرض، منطلقًا من رسم حدود هذا التأويل على نص المؤلف الذي ينظر إليه من محاور الجمود والبقاء الساكن، بوصفه نصًا قد كتب بزمن آخر وهو زمن ميت، وعلى الفعالية للفعل العياني أن تحيي هذا النص، وتنشئ له بنية صورية قادرة على استحضار المرئي ضمن علاقات متشابكة عبثية تعلن عن عذاب الإنسانية" (عبد الصاحب، سعد عزيز، ٢٠١٣ م، ٧٨).

من ناحية المكان سيجد القصب أمكنه محايثة أو بديلة لأمكنة النص، وإذا ظهرت ملامح من الأمكنة الأصلية فقد شرع المخرج إلى تحويرها بطريقة تلاءم الرؤية الإخراجية والنص الجديد الذي ولد من رحم النص الأصلي، فهو يبتعد عن أمكنة أوجدتها سمات النص التقليدية، أنه كيان غير مستقر، لا تحده حدود، هو مقترح جمالي يحفز المتلقي على تغيير نظرته إلى الأشياء والأمكنة التي آلفها سابقًا، إذ أن: "عروض مسرح الصورة ابتعدت في إختياراتها عن المكان التقليدي وبحثت عن فضاءات أخرى يقوم صانع العرض(المخرج) بتقويم فضائها ورسم خطوطه وتشكيلاته الثابتة والمتحركة لينظم العلاقات الفضائية على وفق رؤية تشكيلية تحول هذه الأماكن بفعل إنجازها الصوري إلى أماكن إحتفالية مقدسة" (القصب، صلاح، ٢٠٠٠ م، ٧١). الزمن المسرحي هو الآخر يتعرض للتحوير، ويمكن لسنوات أن تظهر كومضة في لحظه واحده، يمكن للماضي أن يتداخل مع الحاضر في تناوب للحضور والغياب تصبح فيه الحدود غير موجوده على الإطلاق، إذ يسعى المخرج في المسرح الصوري إلى: "فلسفة التحول من بنية النص إلى تشكيل العرض المسرحي في المسرح الصورة غير مقيدة بحواجز وثوابت وتقاليد عرفية، بل تتحرك بحرية كونية لاغية كل الأزمان" (القصب، صلاح، ٢٠٠ م، ٧٢)..ويرى الباحث: أنه، في عروضه المسرحية يناقض النهج التقليدي في الإخراج لذلك على متلقيه أن يأتي بأعراف قراءة ومشاهدة جديدة ومختلفة كي يكون قادرًا على الحوار والمشاركة في فعل المسرح الطقسي...وبالعودة إلى ارتو فيما يتعلق بتعامل المخرج مع النص المسرحي والفضاء من ثم نجده يقول: "الاستخدام السحري، لا على أنه إنعكاس لنص مكتوب ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب بل على أنه إنعكاس ملتهب لكل ما يمكن أن نستخلصه من نتائج موضوعية في الحركة، والكلمة، والصوت، والضوء، والموسيقى، وتركيباتها" (ارتو، انتونان، ١٩٧٢ م، ٦٤). أما من ناحية الإخراج وتماشيًا مع فكرته التي طبقها على النص المسرحي في مغايرة التقليدية.... فإنه يكرر ذلك النهج حينما يَقدم على إخراج عمل مسرحي ما، يضع القصب شخصيات العرض في فضاء ما، ينتقي مكانه بدقة متناهية، فتراه يعرض في المسرح الدائري مسرحية (قصة الخليقة البابلية وطائر البحر وأحزان مهرج السيرك) ثم في فضاء مغلق مثلما فعل في مسرحية هملت حيث عرض في المسرح التجريبي في أكاديمية الفنون في بغداد). وعرض كذلك العمل المسرحي (لملك لير والحلم الضوئي) في (باحة أحد قاعات قسم المسرح) , بينما عرض (حفله الماس والخال فانيا) على خشبة مسرح الرشيد , بينما قدم في الفضاء المفتوح مسرحية (عزلة في كرستال) ومسرحية (ماكبث) .. مما يدل على قدرته التجريبية على تنويع معمار المسرح تبعًا لرؤيته الإخراجية في رسم حدود لغة العرض الصورية. (عبد الصاحب، سعد عزيز، ٢٠١٣ م، ٨٠). وبما أن المخرج يميل إلى خلق لغة مسرحية خالصة حسبما يؤكد ويريد تصوير الفضاء شعريًا، فإنه يميل إلى الاستخدامات السحرية للإضاءة والتي تخلق جوًا عامًا يعكس طبيعة الأزمة التي تتناولها المسرحية. حيث تسبح الشخصيات في عالم غرائبي يهل من اللامألوف.

ينظر المخرج صلاح القصب للممثل بطريقة مغايره لستانسلافيسكي وبريخت بل بصفته علامه من علامات العرض المسرحي يقوم بجملة من الإشارات والحركات الجسدية التي تعبر عن شخصيات غير تقليدية، بمعنى غياب الخلفية الاجتماعية والاقتصادية لانتمائها إلى مرجعيات مختلفة من السحر والأسطورة والفضاء الشعري. مما يخلق تأثيرًا بصريًا لا طقسيًا لدى المتلقي، " فالممثل أذن يشفر الفضاء بمعطيات حركية وإنتقالات نحتية، إنها شفرة تحتوي على حركة شخوص تبحث عن حقيقة وجودها الضائعة، عبثية مرة، الشخصية تحمل الممثل والممثل يحمل الشخصية، تندمج الملامح لتنتج كيانًا نحتيًا متحرك العلامات بأنماطها الرمزية والإشارية، والميتافيزيقية." (عبد الصاحب، سعد عزيز، ٢٠١٣ م، ٨٠). ويرى الباحث: إن فعل التلقي، وبالنظر إلى تعقيد العوالم التي يخلقها المخرج صلاح القصب، فإن المتلقي القادم إلى العرض المسرحي المكبل بالنظرة التقليدية للمسرح سيواجه صعوبات كثيرة في فهم واستيعاب العروض، وبما أن المرسل والرسالة مركبة ومتداخلة قصدًا، وبما أن النص قد تم تكثيفه إلى أقصى درجاته، فإن دور المستقبل سيتوسع إلى قراءة الصورة بطريقة ذاتية مدركة لهذا التركيب، المشاهد عند القصب كائن فعال علية أن ينجز فعل التلقي عبر المشاركة مع الصور المعروضة من خلال خلق شبكه من العلاقات ما بين الصور الغامضة والعوالم المهمة التي يبثها العرض. وبذلك يمكن أن نقسم المتلقي لمسرح الصورة إلى ثلاث مستويات هي كالآتي:

١- متلقي منسجم مع المبثوث غير التقليدي.

٢- متلقي حائر في موقعه الجديد في مسرح الصورة.
٣- متلقي رافض للعروض بحجة غياب المعنى والإبهام.

مؤشرات الإطار النظري

١- الاعتماد على منهج الواقعية النفسية في الأداء والتمثيل على اعتبار أن التمثيل يكون قطعة من الحياة، ويكون ذلك في السعي إلى خلق الشخصية من خلال اكتشاف الداخل العميق لتجد لها انعكاسًا في الشكل الخارجي، وإقامة الجدار الرابع الذي يسمح بالتواصل المباشر للخشبة مع الصالة.

٢- استخدام تقنية التغريب والإبتعاد عن الواقعية النفسية في الأداء من أجل توسيع الوعي السياسي ونقد الظواهر السلبية، بالتركيز على الممثل من خلال استخدم الحركة والإيماءة لكسر الشعور بالاندماج والإنغماس العاطفي في الشخصية، معتمدًا في ذلك على تقنيات لاأرسطية لكسر الجدار الرابع الذي يؤدي إلى الإبهام وبأن ما يمثل هو شريحة من الحياة، معززًا بذلك الطبيعة التقديمية للمسرح.

٣- الإشتغال على العناصر المرئية والسمعية والأبعاد الطقوسية والشعائرية في العرض المسرحي بالعودة إلى اللغة المسرحية الخالصة، والتأكيد على شعرية الفضاء في استخدام تقنيات مباشرة للتأثير على المتلقي عاطفيًا وجسديًا، والتركيز على الإيقاع الحركي بتنويعاته المتعددة والصورة والصوت والإيحاء لتكون بديلًا عن البناء اللفظي، ومن ثم تقويض النص وتحويله إلى صورة مجسدة في فضاء العرض المسرحي منفتحة على التأويل والتفسير.

٤- العمل على توظيف الأبعاد الشعبية والاجتماعية في الأداء والتمثيل رجوعًا إلى التراث والفلكلور، في رؤية إخراجية تجريبية يمتزج فيها المضمون المحلي في الشكل المسرحي المعاصر، يكون فيها الممثل المسؤول عن تفسير النص وناقل لأفكار العرض بعد أن يتم إعداده من خلال التمارين وتحفيزه من الداخل نفسيًا وشعوريًا محفزًا كامل طاقته في تجسيد الدور، كما أن الفضاء عنده يمثل بيئة ملائمة لأحداث العرض يتماهى فيها الجانب الروحي مع الجانب المادي في فضاء العرض المسرحي.

٥- دمج الأثر التغريبي البريختي بالمسرح الواقعي والتجريب وتكسير الأشكال التقليدية في الإخراج، تجريد النص من صفته الأدبية ومن ثم يتحول من حالته الفكرية إلى شكل أدائي ينبثق في الزمان والفراغ، في تشكيلات يمثل فيها الفضاء البيئة التي يتم فيها التعامل مع المفردة على أنها صورة تسهم في إيصال الفكرة من خلال الحركة أو الإيماءة الصوتية والجسدية ذات المغزى الاجتماعي للشخصية وعلى الممثل أن يفصل بين ما هو شخصي وما بين الشخصية كحقيقة أدبية هي في أصل النص.

٦- التركيز على الطابع البصري للعرض والرمزية وتعزيز الملامح الفلسفية للصورة المسرحية مع تكسير النمط المنطقي السببي للأفكار وصولًا إلى هيمنة الشكل على المضمون. متخطيًا بذلك حدود اللغة، والتعبيرات النفسية الداخلية للشخصية، وبذلك يعمد على التركيز على التمثيل الأدائي والعملية الإبداعية.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

إجراءات البحث

أولًا: مجتمع البحث:

يشتمل البحث على إختيار مسرحية (هو الذي رأى) بوصفها عينة قصدية تم عرضها في عام (٢٠٠٦)، وبحسب ما يرى الباحث: إن هذا العرض قد توفرت فيه أغلب فرضيات الرؤية الإخراجية للمخرج العراقي (عباس منعثر) باختلاف رؤاها الفنية والفكرية التي عالجت موضوع الملامح الإخراجية في العرض المسرحي العراقي من حيث خصائصها وإمكاناتها الدالة على تجارب مسرحية جمالية بلورت مجموعة من الملامح الإخراجية إنسجامًا مع معطيات البحث.

ثانيًا: منهجية البحث:

اعتمد الباحث على المنهج التاريخي في تناول الإطار النظري بينما اعتمد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة.

ثالثًا: أداة البحث:

اعتمد الباحث على الأداة التالية في تحليل العينة:

١- ما أسفر عنه الاطار النظري.

٢- المشاهدة العيانية للعرض.

رابعًا: عينة البحث.

من خلال اعتماد الطريقة القصدية بالإضافة إلى أن هذا العرض مثل في مضمونه إمتدادًا في حركة المسرح في العراق، وعليه تم اختيار العينة التالية:

مسرحية هو الذي رأى إخراج عباس منعثر. سنة العرض، (٢٠٠٦).

خامسًا: تحليل العينة.

مسرحية:"هو الذي رأى"

تأليف وإخراج: (عباس منعثر)[٢]

ملخص المسرحية:

تحكي قصة أب ينتظر أبنه الغائب، وما يواجهه هذا الأب من أحلام وعقبات. تتمثل العقبات فيما هو خارج ذاته وما يتمثل في داخلها، في الخارج يقوم الجار باستغلال جهله وعماه ويمارس عليه الإضطهاد، ويقوم الأبن الأصغر بممارسة العقوق والقسوة والإهمال. بينما تتمثل العقبات الداخلية بالوهم وأحلام اليقظة السلبية التي يجسدها المبشر والحكيم الأخضر والمؤثرات الداخلية والخارجية كلها تحاول أن تثني الأب عن الفعل، فما أن يهم بالبحث عن أبنه الغائب حتى تنبري إحدى المعوقات الداخلية والخارجية لمنعه عن الفعل.

يعتقد الأب أن الأبن الأكبر سيغير كل شيء عندما يعود وسيعاقب المقصرين والذين استغلوه طيلة فترة غيابه، ولكنه يبقى مخدرًا بالأحلام والأماني التي تنكشف أخيرًا مع حضور الأبن الغائب، الذي يظهر بصيغة مغايرة تمامًا لما ترسمه مخيلة الأب فنراه تعبًا جائعًا منهكًا كمعادل موضوعي للحلم نفسه. مع ذلك لا يكتشف الأب حقيقة الأمر و كون الأحلام لا تتحقق بالأمنيات بل بالأفعال والسعي.

الإخراج المسرحي:

الرؤية الإخراجية التي أستند إليها المخرج، هو السير باتجاه مسرحة الواقع التي اعتمد فيها على إظهار عالم الشخصية الداخلي من خلال علاقتها بالعالم الموضوعي الذي فرض هيمنته عليها بشتى الوسائل في تغييبها وجعلها تعيش في عالم من الأوهام الخادعة بحثًا عن الخلاص الذي لا يأتي من الاعتماد على الغير، مستثمرًا الرمز والإيحاء والإستعارة في رسم ملامح الشخصيات التي تتمايز في حضورها وتأثيرها على مستوى شخصيات الواقع، وشخصيات عالم الأحلام.

الاستهلال:

في المشهد الاستهلالي، نجد حركة متوازية على ثلاث مستويات في آن واحد، بدءًا من عالم الخيال والأحلام الذي يمثله المبشر في خداع الرجل العجوز بالأماني والأحلام. بينما في المستوى الثاني (الأرضية) حركة اللصوص لسرقة محتويات البيت بينما نجد الانفصال الروحي من خلال الأبن الأصغر مع الأب بحركة إنتقالية من السرير إلى الخارج. في هذه الحركة الثلاثية إشارات ثلاث: الأولى إلى العالم الخارجي الذي يمثل الإضطهاد والإستغلال والسرقة متمثلة بالجار وكل ما يقع خارج البيت، الثانية إشارة إلى عالم البيت الداخلي المتجسد بالسرير والحميمية العائلية المفقودة المتمثلة بالأبن الأصغر، أما الثالثة فتتجسد في عالم الأحلام والتخدير عن الفعل متمثلة بالحكيم الأخضر والمبشر.

ولكي يخلق المخرج فارقًا بين عالم الواقع وعالم الحلم نراه يلجأ إلى أن يلبس شخصية الرجل العجوز قبعة ملونة بشرائط، دلالة على خداع الفكر والسيطرة عليه وتغذيته بالأوهام والخدع الزائفة. وبالتوازي مع ظهور (المبشر) ممثلًا عن (الحكيم الأخضر) كاستلاب روحي للعجوز، يقوم اللصان بسرقة الجانب المادي للبيت الذي يشكل سينوغرافيا العرض على المستوى الأرضي والذي يستمر طيلة العرض ولفترات متقطعة متباعدة لإفراغ البيت من محتوياته دلالة عن إفراغ أو إفلاس الرجل العجوز على المستوى الفكري والمادي. ويتماشى ذلك، مع ما جاء به قاسم محمد بمشروعه الخاص بمسرح المقهى حيث يتداخل الفصيح مع الشعبي، ومحاولة دمج الروح الشعبية التراثية بالروح المثقفة. إنعكس ذلك عند عباس منعثر كعملية إنتقال سلسة من عالم واقعي تهيمن عليه اللغة العامية والأفكار الحياتية البسيطة المتعلقة بالمعيشة وعلاقة الأب بالأبن والعلاقات العائلية والجار بالجار والأنماط السياسية المحايثة لها والمعبر عنها باللهجة العراقية البسيطة، الى الفصحى العالية الشعرية والقص والحكي والبطولة الملحمية من قبيل مغامرات الأبن الأكبر ومواجهته للمصاعب كالأنبياء وكالأبطال في الأساطير، من غير أن يبدو العالم الأول منفصلًا تمامًا عن العالم الثاني، بل بدُا العالم الثاني طالعًا من رحم العالم الأول

[2]) عباس منعثر عنيد: فنان عراقي تولد (١٩٧١م) في مدينة الناصرية، وحاصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الإنكليزية، تميز بتعدد مواهبه في الشعر والترجمة والقصة والمسرح تأليفًا وإخراجًا، كتب وأخرج العديد من الأعمال المسرحية، خاصة خلال عمله في مديرية النشاط المدرسي- تربية ذي قار، حصد من خلالها جوائز ومراكز متقدمة من خلال مشاركته في مهرجانات وزارة التربية وغيرها من الفعاليات الفنية الأخرى. شارك في تأسيس فرقة "بيت الفن للثقافة والفنون"، قدمت الفرقة عروضها المسرحية في قاعات مغلقة، وفضاءات مفتوحة، ضمن ما يعرف بالمسرح الجوال. تميز أسلوبه الإخراجي بالتنويع البصري، إذ عمد الى تشكيل خشبة المسرح عبر المزج بين الكلمة المجسدة والصورة المنفتحة على تأويلات متعددة، سعيًا منه الى صناعة فضاء مسرحي مهر في تنويعاته الدلالية التي يرسمها من خلال تنوع مصادر الضوء والزي والحركة ومستويات الخشبة التي تتداخل فيها الألوان لتنسج فضاءً مسرحيًا منسجمًا مع الحدث. وعليه يشكل فضاء العرض رؤية بصرية تنقل قوة الكلمة عبر الصورة. ولا تتأسس عروضه المسرحية على النص الدرامي فحسب، بل تنفتح على عناصر العرض الأخرى، في رؤية إخراجية تؤكد قدرة الصورة على التعبير المسرحي، خالقًا بذلك، خطابًا بصريًا يتجاوز سلطة الكلمة.

ومغايرًا له في الوقت نفسه، حتى أن اختلاف اللغة عن اللهجة لم يكن عائقًا بل مدعاة للتعرف على الإزداوجية بين عالم الواقع وعالم الحلم الذي يعيشه الأب العجوز.

سينوغرافيا العرض:

ويتم الروي المتداخل والإنتقال في داخل عالم الحلم إلى فضاء آخر تم تشكيله وفي مستوى ثالث على شكل قبة مضاءة من الداخل يجلس فيها الحكيم الأخضر. تجسد سينوغرافيا المستوى الثالث جانبين على مستوى الإضاءة: جانب الإبهار على المستوى الشكلي والإضاءة واللون مع الإيحاء بكونه أشبه بالقبر دلالة على أن الأفكار التي يطلقها الرجل الأخضر هي أفكار ميته ومخادعة. وما يظهر للجمهور لا يظهر لشخصية الأب؛ بل أن الأب يساهم في مساعدة الآخرين على خداعه من خلال التصديق السلبي لهم ومجاراتهم. وفي الفعل ثلاث حركات رئيسية تهيمن حركة الحكيم الأخضر في سكونها ويتوازى معها الأب الذي يسند المروي من خلال (المبشر) وهو كحركة ثالثة تمثل الظل لشخصية (الحكيم الأخضر) وفي هذا المشهد كذلك يتم تغيير الإضاءة من قبل الممثل نفسه (الحكيم الأخضر) وهي على دلالتين الأولى تدل على الإنتقال بين الأمكنة ليحيلنا بالتالي إلى عالم مهر في شكله وفارغ في محتواه وهو جزء من اللعبة التي تمارس على الأب. أما الدلالة الثانية فلها علاقة نفسية من أجل خلق حالة من الاستقرار والرضا لدى الأب وتحكم (الحكيم الأخضر) به وبـ(المبشر) معا. نجد أن هذا الثراء الذي يمنحه (الحكيم الأخضر) في عودة الأبن من غيبته ممثلًا للخلاص هو شيء مزيف، يعززه ما يحدث على أرض الواقع من سرقة لأثاث المنزل بمعنى أن الأحلام قد تؤدي إلى عدم الإهتمام بالواقع وما يجري فيه من إشكالات. ولكي يبرز الإخراج عالم الحلم أوجد معادلًا لونيًا مهرجًا في زي الشخصيات الحلمية وطبيعة المكان بما يحمله من ألوان براقة ومبهجة مثل اللون الوردي والأزرق والأحمر على النقيض من الألوان في المستوى الأرضي الممثل للواقع التي تميل إلى اللون الرمادي والتجرد من كل الجماليات اللونية تعبيرًا عن الفقر الروحي والتشوه الذي نال من الشخصيات الواقعية. ومن هنا، يتجلى التأثير الآرتوي من تحديد موقع اللغة، وكيف ان المسرح احياناً يوصل رسائل جمالية كبيرة من خلال العناصر المسرحية "الخالصة" حسب رؤية ارتو. فلكي تحتك مع الواقع ليس هناك ضرورة ملحة أن تكون واقعيًا بشكل حرفي. فالأفعال الجمالية البعيدة عن الطابع الواقعي أو الملحمي وتناغم الضوء والصوت مع السينوغرافيا لتحقيق المتعة الجمالية والفكرية معا التي تكسر الطوق الارسطي هي من أهم استخدامات المخرج في مسرحية هو الذي رأى، مما يؤدي الى تداخل العوالم وصعوبة إستكناه المعنى كي يقوم القارئ بموازنة ما يعرف وما يجهل وما يراه وما هو مخفي والشعري والواقعي لاستيعاب مبثوثات العمل ككل. زاوية نظر المشاهد للأحداث متلونة بالشاعرية حينًا وبالواقعية حينًا، والعناصر المسرحية تتلون كل مرة بلون مختلف فينتبه المشاهد أحيانا الى جمالية ما يراه أكثر من إنتباهه الى المغزى من ورائها.

ولكي ينفذ المخرج فكرة ترسيخ الخداع يلجأ (المبشر) إلى تغيير البانوراما الخلفية للعرض من خلال تشكيل رحم كبير متكون من قطع نايلون الممتدة من أعلى إلى أسفل المسرح للتعبير عن تجدد وولادة حلم الخلاص بأسلوب جديد.

بعد استلابه روحيًا على مستوى الحلم، يعزز المخرج الاستلاب بدخول (شخصية الجار) بصوتها الأجش وحركاتها الحيوانية. إذ تقوم هذه الشخصية بالتجول داخل البيت بحرية مطلقة مستبيحًا لنفسه حق الحصول والتملك ليس فقط للأثاث عبر سرقته، وإنما بخداع الرجل العجوز بأن البيت يعود له أيضا. وهذا ما أراده مخرج العرض من خلال حركة الجار في تضييق المساحة التي تتحرك فيها شخصية العجوز، مقابل الفضاء الواسع الذي منحه لحركة الجار المدعي في دلالة على ضياع شخصية الأب مع غياب للحقيقة التي يمكن أن يخدع بها ليس شخوص المسرحية فقط وإنما الجمهور أيضًا، الذي ألتبس عليه الأمر في مدى صحة ما يقال. إذا جاز لنا الإستنتاج التالي (أن الحقيقة فيما تعني تكمن في ذلك الغائب، وفي غموض شخصيته). وفي هذا السياق، كان لتنظيرات عوني كرومي وعروضه الملحمية خاصة مسرحية "الانسان الطيب" تأثر بالغ في فصل العالمين الى عالم الروي وعالم التمثيل، أو عالم الخيال وعالم الواقع. ففي مسرحية هو الذي رأى كان المستوى المرتفع (الستيج) هو عبارة عن حلم، أو عالم اليقظة أو عوالم الرغبة والتمني، بينما المستوى الأرضي يمثل الواقع حيث الحياة اليومية. وبينما تحلم الشخصية بالمستوى المرتفع وتخدع نفسها بالأوهام، يقوم المستوى الأرضي بإرجاعها الى الحقيقة بكل عنفها وخشونتها وقساوتها: فالإبن الأكبر ضاع أو غرق في الشواطئ الغريبة، والأبن الأصغر عاق، والجار لص وإنتهازي، والناس قساة مع العجوز. وبينما نسمع ان الأبن يحول التراب الى ذهب بالمستوى المرتفع (الستيج)، يصبح هو لا غيره الفاشل الذي رمى أبيه من على السلم وتسبب في عماه حسب قول الأبن الأصغر.

نجد المخرج معبرًا عن الحلم عند شخصية (الأب) مستخدم (الديسكو لايت) بألوانه البراقة، مع صوت يهيمن على مشهد العرض والصالة. فيه صدى عال للتعبير عن بعد (الأب) عن حلمه من جهة وعن هيمنة هذا الحلم من جهة أخرى. إذ ينتهي المشهد بعبارة الحكيم الأخضر: (باجر أحلى من أمس.. باجر أحلى من أمس.) ثم يقطع هذا الحلم دخول (المبشر) بشيء جديد، وهو يحاول أن يصف مكانة الأبن بطريقة مغايرة للمشهد السابق معبرًا هذه المرة عن هيمنة اللون الأخضر بدلًا من اللون الأصفر. كما في الحوار التالي: (حلمت بيه يركب على حصان أخضر بأخضر، يمشي بدروب خضر، والناس خضر يمشون وراه.) وهو يسرد قصص جديدة عن الأبن، ويقع في الخطأ في وصف لون الحكيم الأخضر، دلالة على استخدام جميع ألوان الخداع. إن إحدى أهم القضايا التي نتلمس تأثير القصب على عباس منعثر برأينا هو الصورة ودورها

بالعمل المسرحي بصرف النظر عن المكان والزمان واللغة والمعنى. أحيانا في مسرحية هو الذي رأى تستوقفك الصورة من غير تأكيد على الفحوى أو المغزى المراد منها. مثلًا، حضور الرجل الأخضر الجسدي وهو كائن شبه رمزي بلون ليس أخضر كما يذكر من قبل المبشر، ويقبع في مكان غريب على شكل مثلث زاهي الألوان. كذلك إمتداد لسان وردي طويل من سقف المسرح الى الأرض على شكل رقم ٨ بالعربي. وأيضًا ذلك التوازي بين نوم الأبن الأصغر على السرير مع الأب وتحرك المبشر الراقص على المستوى المرتفع بمرافقة سرقة اللصوص للأثاث في المستوى الأرضي الواقعي. هذه الصور الصامتة تنطق بالرمز والإيحاء وتترك المتلقي يتلذذ بتفسيراته الخاصة إحتفاءً بالفردية الإنسانية التي لا يتجاهلها العرض.

وبين الإنتقال بين العالمين عالم الخيال وعالم الواقع، حيث يتم التمهيد لدخول (الأبن الأصغر. بعد الاطمئنان من قبل الأب على حضور أبنه الغائب. وفي هذا المشهد يمكن الإشارة إلى أن علاقة المكان عند المخرج دلالية. ويتجلى ذلك في مشهد الأبن الأصغر، الذي يرفض الدخول في عالم (الأب) لذلك يتحدد مكان حركة الشخصية بالقرب من الباب، تجسيدًا لرفضه لعالم (الأب) وأوهامه والذي تتضح معالم هذه العلاقة من خلال حوارهما، كما يمكن الإشارة في هذا المشهد إلى أن صورة (الأبن الغائب) ستنقلب رأسًا على عقب على لسان الأبن الأصغر. وهذا ما يوضح الطابع التركيبي- للنص والعرض – إذ أن صورة (الابن الغائب) تتحول من المخلص إلى (سارق يسطو على بيوت الناس، والى كونه هو من استغله وسرقه وباع بيته وتسبب بعمى الأب حينما دفعه من أعلى السلم) كذلك تتداخل صورة (الأب) كونه أبًا عطوفًا، بينما يرد على لسان (الأبن الأصغر) من أن أبيه طرده من البيت وقطع علاقته به. وبهذا نجد أن الإخراج لم يرسم شخصية (الأبن الأصغر) سلبيًا تمامًا، بل أنه رجل عملي من خلال حمله حقيبة دبلوماسية وإنهماكه بالنظر إلى الساعة وإهتمامه بالمظهر الخارجي من خلال أناقته وحسن هندامه. ويبلغ الوهم عند (الأب) أوجّه حينما يتصور رجوع (الأبن الغائب) بحضور (الأبن الأصغر) الذي ينهي أحلام الأب بقوله: (أنكطع آخر خيط بعقلك، مكانك دار العجزة، موت هناك أحسنلك). ومن خلال حالة الانفصال ما بين الشخصيات وتقاطع الرؤى والأفكار التي يتوضح فيها أثر المسرح الملحمي في مشاهد كثيرة في عرض المسرحية، مثل تكسير المخرج للسرد التقليدي والتحول الى الاستعراض والمسرحة الواضحة من قبيل الرقص والغناء ونظام اللوحات المنفصلة المتصلة، كي يقوم المخرج بوضع المشاهد على مسافة فكرية من الاحداث وإيقاف إندماجه التام كي يفكر ويحكم على الأوضاع المسرحية من علاقات القوى وغيرها ويتخذ موقفًا مما يراه، مما سينعكس على فكرة التغيير في الحياة لأي جانب غير مرضي عنه في حياته كمشاهد لمسرحية في القاعة وكواحد من الناس في العالم. مسرحية هو الذي رأى تجعل المتلقي يتوقف ليفكر في مصيره في عالم عدائي ظالم، وكيف يمكنه في ضوء علاقاته الاجتماعية والسياسية الواقعية أن يجد منفذًا أو خلاصًا له من ربقة الظروف القاهرة. والنهاية المأساوية نفسها دعوة لليقظة من أن العالم ليس مثاليًا وأنه يمكن أن يحطمنا في ثانية إذا ركنا للغفلة والسهو والأحلام والإطمئنان كما فعل العجوز بنفسه.

وفي ذروة الأحداث وانكسار (الأب) لما أصابه من خيبة أمل في (أبنه الأصغر) ومن حنينه إلى لقاء (أبنه الغائب) تظهر لنا من عمق الصالة شخصية ترتدي سروالًا أبيض ممزقًا، وقميصًا عسكريًا، يدخل (الأبن الغائب) حافي القدمين مع سماع أصوات من ذاكرة الأب، وفي عودة (الأبن) في هذا المشهد لا يقول سوى ثلاث كلمات هي تعبير عن طبيعة الخلاص الحقيقية. هذه الكلمات هي: (خلاص تعبان، خلاص جوعان، خلاص نعسان) لا يجد (الأب) ما يساعده على تقبل هذه الحالة المفاجئة سوى الإيغال في الوهم وتصور الأبن العائد بصيغة أسطورية يمكن أن يدافع عنه تجاه قسوة الواقع، بعد أن ينام (الأبن الأكبر) على السرير ترتفع أغنية رديت بصوت (حسين نعمة) معبرة عن الخيبة التي يعانيها الأب الذي يحضن أبنه في لحظة انجذاب إلى خلاص مخذول. وهنا يدخل اللصوص ويسرقون كل ما تبقى من البيت حتى عكازة الأب التي يتوكأ عليها ومع صراعه من أجل الإبقاء عليها من اللصوص، يسقط أرضا بانهيار تام. في لحظة اليأس هذه، يصدح صوت الناي وهو يرثي موت الإنسان وموت الحلم، ليؤبن (الأبن) المنطرح على السرير ثم يمر على جسد (الأب) المنطرح قرب الباب، ليكون الناي صوت من لا صوت له ليحكي لمن هم في خارج المسرح (مأساة هذا الإنسان). ومن خلال الممازجة بين صمت الإنسان وعجزه وصوت الناي الذي يمثل تعبيرًا عن حجم المعاناة التي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات، ليأتي دور الفن ليكون موازيًا للحياة ومعبرًا عنها حتى بعد فناء الأشياء ونهاية كل شيء، فالأمل هو الذي يلوح بالأفق وليس التأبين والرثاء فحسب. وبذلك تبنى فيها المخرج نظرته للتمثيل باعتباره تقمصًا للمسار السيكولوجي والعاطفي على طريقة ستانسلافيسكي للشخصية من أجل ترسيخ ثقة المشاهد بما يشاهد على اعتبار أنه موازٍ لحياته وواقعه، فما دامت الشخصيات تسلك سلوكًا مشابهًا لما يحدث في الحياة، فإن المعنى الذي ستطرحه المسرحية متعلق بحياة الناس ويتطرق الى همومهم الشخصية لذا ينبغي الإنتباه. الغرض الأساسي من ذلك ثلاثي: أولًا كسب ثقة المشاهد بمصداقية ما يراه، وثانيًا الإيحاء بأن الشخصيات كائنات من لحم ودم، وثالثًا إن الحوادث المسرحية ممكنة الحدوث في العالم. توجب على ضوء هذه الرؤية أن تتحرك الشخصيات كتحرك الإنسان في العالم وتكون لها النوازع والأحلام والطموحات ذاتها، وتتعرض للمغريات والضعف والمكر نفسه الذي يراه المشاهد في واقعه من غير مثالية في رسم العالم دون تقبيحه عنوة.

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

النتائج ومناقشتها

١- تأثرًا بمنهج ستانسلافسكي، يهتم المخرج عباس منعثر بالتفاصيل الواقعية والتجسيد النفسي العميق للشخصيات. كذلك يولي التمثيل الصادق إهتمامًا أساسيًا ليعكس حياة الشخصيات بشكل طبيعي وواقعي.

٢- يحتل التغريب البريختي، مثل كسر الجدار الرابع والغناء واللوحات وإدخال المشاهد في أجواء نقدية تشجع على التفكير بدلاً من الإنغماس العاطفي مكانًا بارزًا في الرؤية الإخراجية عند عباس منعثر وتركيزه على الرسائل الاجتماعية والسياسية الجادة من خلال عروضه المسرحية.

٣- من خلال آليات مسرح القسوة وفلسفة آرتو القائمة على البحث عن لغة مسرحية خالصة عبر منهج تجريبي إبتكاري وتحفيز الجمهور وإثارة الحواس المختلفة باستخدام الإضاءة، والصوت، والحركة، تتلون عروض عباس منعثر بلغة مسرحية مكثفة.

٤- تأثرًا بنماذج من مخرجي المسرح العالمي، يدمج منعثر، كما يفعل قاسم محمد، عنصرين بجنب بعضهما: التقليدي والحديث مع التركيز على الهوية الثقافية العراقية في عروضه المسرحية، ويقوم، متأسيًا بعوني كرومي بتقديم رؤية إخراجية معززة لرسالتها الدرامية عن الحياة والعالم، بالإضافة الى الإستخدام الصوري والتفاعل الحسي كما عند صلاح القصب عبر توظيف الرموز والإشارات لتعميق الفهم الدرامي.

٥- تلعب الموسيقى دورًا رئيسيًا ومركزيًا في أعمال المخرج عباس منعثر والغرض منها ليس ترفيهيًا أو جماليًا فحسب، وإنما يندغم معه هدف آخر وهو الجانب الفكري في محاولة لإظهار التناقض ما بين السلوك والتفكير هذا من جهة، ومن جهة أخرى هو سعي لتلوين الصيغ الصوتية، حيث يعمد الى مزيد من التثقيف الجمالي للصوت.

٦- يعتمد المخرج منعثر على نمطين من الإضاءة وهي الإضاءة الداخلية المحمولة والمتنقلة والإضاءة الثابتة في المكان، سعيًا منه الى إعطاء الإنسان فرصة كي يظهر وعيه بشكل جمالي أخاذ. حيث تشوه الشخصية أحيانًا وتعطي لها بعدًا سلطويًا أو بعدًا إنسانيًا أحيانًا أخرى.

٧- يتم التلوين بين المناهج الإخراجية أي تلك التي تعتمد جزئيًا على ستانسلافسكي أو بريخت أو أرتو وغيرهم، لأسباب منها: أن كل الأشكال الفنية قابلة للوجود في الفن المسرحي، وليس هناك قالب موحد واحد صحيح يمكن أن يعمل عليه المخرج في المسرح العراقي.

الاستنتاجات

١- المسرح العراقي، ويشمل ذلك، عباس منعثر، قد تأثر بشكل كبير بالمدارس الغربية للإخراج المسرحي، سواء في الجانب التقني أو الفلسفي من خلال دمج الهوية الثقافية العراقية مع الأساليب الغربية، مما أضاف طابعًا فريدًا لعروضهم.

٢- يهيمن على الأسلوب الإخراجي في المسرح العراقي وأيضًا عند عباس منعثر التجريب والإبتكار، بحيث تبرز عنده تنويعات أسلوبية خاصة تجعل رؤيته المسرحية تمتاز بتميزها وتعدد أبعادها الفنية والفكرية.

٣- تتميز عروض المسرح العراقي ومنها عروض منعثر بالتفاعل مع الجمهور إذ أن الإخراج المسرحي يميل الى اللجوء إلى أسلوب تفاعلي مع الجمهور على مستوى المشاركة الفعلية أو التحفيز والتحريض على التخلي السلبي، مما أدى الى تعزيز التفاعل الحسي والفكري لديهم.

٤- يلجأ عباس منعثر إلى فعل مزدوج ما بين التأليف والإخراج، ففي نصوصه يتحقق التنوع الأسلوبي الذي يريد، لأن فيها أشكال مختلفة من الفنون الأدبية التي تتحول إلى شكل حركي وصوري داخل العرض المسرحي.

٥- دائمًا يقوم بتحوير النص وتغييره بما يناسب رؤيته الإخراجية وأحيانًا، فطريقته الإخراجية هي تلوين طرق تشكيل المعنى وأدائه. لذلك يلجأ المخرج منعثر إلى إخراج نصوصه والغالبية العظمى من الأعمال التي قدمها هي من تأليفه.

٦- قد يلجأ عباس منعثر في أغلب أعماله الإخراجية إلى النهاية المفتوحة كما في مسرحية هو الذي رأى فلا يعطيك نهاية محددة ومفهومة وواضحة فقط يترك المجال للمتلقي لكي يتخيل سيناريو النهاية أو لكي يساهم في العمل بأن يرسم هو نهايته المحتملة أو نهاياته المنفتحة على التأويل.

References:

Abdel Hamid, Sami. Lights on Theatrical Life in Iraq. 1st ed., Baghdad: Al-Mada for Culture and Publishing, 2010.

Ismail bin Hammad Al-Jawhari: Al-Sihah. The Crown of Language and the Correct Arabic. Beirut. Dar Al-Ilm Lil-Malayin,198

---. My Experience in Theatre. 1st ed., Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, 2000.

Abdul Sahib, Saad Aziz. "Structural-Visual Transformations of Image Theater." Al-Khashaba Magazine, no. 1, Spring 2013, p. 78.

Ahmed, Salman Attia. Modern Directing Trends and Their Relationship to Theatrical Theory. Babylon: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation, 2012.

Al-Qasab, Salah. Image Theater Between Theory and Practice. 1st ed., Doha: National Council for Culture, Arts, and Heritage, 2002.

---. "Metaphysics of Image Theater: A Theoretical Study." Al-Mawqif Al-Thaqafi Magazine, no. 30, Nov.–Dec. 2000.

Al-Sahib Bin Abbad. Al-Muheet in Language. Vol. 1, 1st ed., Baghdad: Al-Maaref Press, 1975.

Al-Taher, Ali Jawad. Awni Karumi and Popular Theater. Giza: Stars Maker Computer Services and Publishing, 2002.

Al-Zubaidi, Qais. Theater of Change: Articles on Brecht's Artistic Approach. Ibn Rushd House and the Arab Renaissance Library, 1982.

Ardash, Saad. The Director in Contemporary Theatre. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, World of Knowledge Series, 1979.

Artaud, Antonin. The Theatre and Its Double. Translated by Samia Asaad, Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya; New York: Franklin Printing and Publishing Company, 1972.

Bentley, Eric. Theory of Modern Theater. Translated by Youssef Abdel-Masih Tharwat, Baghdad: Dar Al-Hurriyah Printing House, 1975.

Brecht, Bertolt. Theory of Epic Theater. Translated by Jamil Nassif, Kuwait: Alam Al-Ma'rifa; Beirut, n.d.

Elias, Mary, and Hanan Qassab Hassan. The Theatrical Dictionary. Beirut: Maktabat Lubnan Publishers, 1997.

Eslin, Martin. Anatomy of Drama. Translated by Youssef Abdel-Masih Tharwat, Baghdad: Nahda Library Publications, 1984.

Evans, James Rose. Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook. Translated by An'am Najm Jaber, Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing, 2007.

Hilton, Julian. The Theory of Theatrical Performance. Translated by Nihad Salaiha, Cairo: Egyptian General Book Authority, 1994.

Innes, Christopher. Avant-Garde Theatre: From 1892 to 1992. Translated by Sameh Fikry, Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 1996.

Kellerman, Harold. On Theatrical Directing. Damascus: Damascus House, 1988.

Khalaf, Waad Abdul Amir. Directing Styles and Their Reflection in the Performances of Applied Directors. Unpublished master's thesis, supervised by Asst. Prof. Dr. Tariq Abdul Kadhim Al-Athari, University of Basra, College of Fine Arts, 2012.

Sakran, Riyad Musa. "The Vision in the Theatre of the Image." Al-Mawqif Al-Thaqafi Magazine, no. 21, May–June 1999.

Stanislavsky, Konstantin. The Art of Theatre. Translated by Louis Baktor, Cairo: Dar Al-Kateb Al-Arabi for Printing and Publishing, 1968.

---. An Actor Prepares . Translated by Dr. Muhammad Zaki Al-Ashmawy and Mahmoud Morsi Ahmad, n.d.