العدد 18A-1 ايلول ٢٠٢٥ المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
No. 18A-1 – Sept 2025 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

الرؤى الاخراجية المعاصرة وتمثلاتها في عروض المسرح العراقي

تجربة هيرمان نيتش انموذجا

Contemporary directorial visions and their representations in Iraqi theatre performances

Hermann Nitsch experience as a model

أ.م.د. نور سعيد جبار الخزاعي.

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة.

.Assistant Professor Dr. Noor Saeed Jabbar Al-Khuzaie

Al-Qadisiyah University / College of Fine Arts.

Noor.jabbar@qu.edu.iq

ملخص البحث .

يعد موضوع الرؤى الاخراجية المسرحية من المواضيع دائمة التجدد والتغير والتطور وذلك لانها بتماس مباشر مع تغييرات العصر والتطور العلمي والتقني والابداعي والزمكاني ، فعلى مر العصور مرت الرؤى الاخراجية بتغيرات وانعطافات وتجديدات غيرت مسار النهج الاخراجي المسرحي ، لان اختلاف الرؤى الاخراجية المسرحية بالضرورة يؤدي الى اختلافات في التنظير والتجسيد والتطبيق وهذا يؤدي الى خلق الاساليب والتيارات والمدارس الاخراجية التي تختلف بأختلاف رؤى المخرجين المسرحيين ، وهنا وجب دارسة الرؤى الاخراجية المعاصرة والاطلاع على اهم التجارب المسرحية الاخراجية في العالم وتلمس الجانب الابداعي والابتكاري في هذه التجارب المسرحية ومدى تفاعل مخرجي المسرح العراقي مع هذه التجارب وهذه التجديدات المسرحية على مستوى الاخراج المسرحي العالمي ، من هنا صاغ الباحث موضوع بحثه الموسوم (الرؤى الاخراجية المعاصرة وتمثلاتها في عروض المسرح العراقي تجربة هيرمان نيتش انموذجاً) إذ ضم البحث اربعة فصول ، عُني الفصل الاول : الاطار المنهجي بالبحث ، إذ ضم مشكلة البحث وتمحورت في التساؤل الأتي : ماهي الرؤى الاخراجية المعاصرة ، وكيف تمثلت في عروض المسرح العراقي من خلال تجربة المخرج هيرمان نيتش ؟ ، ثم اهمية البحث والحاجة اليه ، ثم هدف البحث ، ثم حدود البحث ، واختتم هذا الفصل بتحديد اهم المصطلحات الواردة في العنوان ، اما الفصل الثاني : الاطار النظري والذي ضم مبحثين : حمل المبحث الاول عنوان : تمرحلات مفهوم الرؤى الاخراجية بين النظرية والتطبيق ، اما المبحث الثاني فكان عنوانه : الخصوصية الاخراجية للمخرج هيرمان نيتش ، واختتم الفصل الثاني بأهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات ، اما الفصل الثالث : الاطار الاجرائي ، ضم مجتمع البحث إذ تكون من تسع مسرحيات موزعة على سنوات مختلفة ، ثم عينة البحث ، إذ اختار

الباحث مسرحية (ساعة السودة) بشكل قصدي وعلى وفق مسوغات ، ثم اداة البحث وثم منهجية البحث ، واختتم هذا الفصل بتحليل عينة البحث ، اما الفصل الرابع فقد ضم النتائج ونذكر منها : اقتربت بعض مشاهد مسرحية (ساعة السودة) من اشتغال وطريقة نيتش عبر توظيف المشاهد التي تثير القباحة والاشمئزاز كرد فعل من الشخصية المسرحية على عدم المبالاة للعادات او التقاليد والذوق العام . ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، واختتم البحث بقائمة من المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية : الرؤى الاخراجية ، المقاربات ، هيرمان نيتش .

Abstract

The topic of theatrical visions is one of the topics that is constantly renewing, changing and evolving because it is in direct contact with the changes of the times and the scientific, technical, creative and temporal development. In fact, over the ages the theatrical visions have undergone changes, turns and renewals that have changed the course of the theatrical approach, because the difference in theatrical visions necessarily leads to differences in theorizing, embodying and applying this leads to the creation of the styles, theories and schools of theatrical which is left behind by the difference in the visions of the theater directors, and here it is necessary to study the contemporary directorial visions and learn about the most important directorial theatrical experiences in the world and touch the creative and innovative side in these theatrical experiences and the extent to which the Iraqi theater directors interact with these experiences and these theatrical innovations at the level of the world theatrical direction, from here the researcher formulated the topic of his research entitled (The contemporary directorial visions and their representations in the Iraqi theater performances Herman Nietzsche's experience) As the search included four Chapters, about the first chapter: the methodological framework of the research, as it included the research problem and centered on the following question: What are the contemporary directorial visions, and how was it represented in the Iraqi theater performances through the experience of the director Hermann Nietzsche? , then the importance of the research and the need for it, then the purpose of the research, then the limits of the research, and this chapter concluded by defining the most important terms contained in the title, but the second chapter: the theoretical framework, which included two topics: the title of the first topic: The transitions of the concept of apocalyptic visions between theory and practice, but the second topic was titled: The apocalyptic specificity of the director Hermann Nietzsche, and the second chapter concluded with the most important indicators of the theoretical

framework, but the third chapter: the framework The procedure included the research group as it consists of nine plays distributed over different years, then the research sample, as the researcher chose a play (The Black Hour) intentionally and according to reasons Then the conclusions, recommendations and proposals, and the research was concluded with a list of sources and references.

Keywords : Contemporary Directorial Visions, Theatrical Approaches, Hermann Nitsch

الفصل الاول الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

تتميز العديد من التجارب المسرحية العالمية بالتجريب والاستكشاف المكثف للعناصر الفنية والجمالية والتقنية، والهدف منه هو اكتشاف الجديد للوصول الى عنصر مهم وهو ابتكار مناهج فنية جديدة تحمل الرؤى المبتكرة والإبداع الجمالي. إذ يمكن وصف هذه الاكتشافات (التي تنتج عن الرؤى الاخراجية) بأنها إبداعية ومبتكرة وثورية. إذ ان المسرح دائما ما يحاكي الأحداث والموافق الاجتماعية والذوق العام ، فهو يمثل الواقع الإنساني ومتطلبات المجتمع الآنية ، وهذا ما جعل جانب الاصالة والابتكار هو منطلق المخرجين المحدثين اصحاب الرؤى الاخراجية الجديدة، فيكون منجزهم الابداعي متقبل من قبل الجمهور من خلال تزين الخطاب وتقديمه بطرق جديدة ومعاصرة. ونتيجة لذلك ظهرت فلسفة الإخراج المعاصرة، ممثلة الصوت الجماعي لمخرجي المسرح المبتكرين الذين لديهم منظور فريد للمساعي المسرحية التي تركز على المعاصرة. اليوم أصبحت المعاصرة ضرورة للجمهور، حيث أن القدرة على التفاعل مع القديم أو المستهلك أقل أهمية من القدرة على التفاعل مع الأصالة والأساليب الجديدة. نتيجةً لذلك، تعكس فلسفة الإخراج المعاصرة ضرورة تطلعات الإنسان في الشؤون الاجتماعية والثقافية والإنسانية وغيرها. لذلك، يتبنى مخرجو المسرح المعاصرون جميع تقنيات وأساليب الإخراج الحديثة الرائجة حاليًا. ويستخدمون هذه الأساليب للتأثير على جمهورهم. وهنا تأتي تجربة المخرج النمساوي (هيرمان نيتش)، التي تُعتبر من أحدث التجارب الإخراجية وأكثرها معاصرة في مجال المسرح، لما لهذه التجربة من أهمية جمالية وعلاجية، لاحتوائها على معلومات مفصلة حول الأهداف العلاجية المنشودة، بالإضافة إلى تطبيق الأساليب الفنية، وهو أمرٌ ضروريٌّ لدراسة متأنية وبحث معمق في خصوصيات هذه التجربة الإخراجية الفريدة وتأثيرها على الآخرين، وكذلك وجهة نظر مخرجي المسرح العراقيين، الذين يُعتبرون مؤثرين بشكل كبير في الخطاب المسرحي. بناءً على ذلك، يمكن صياغة سؤال البحث على النحو التالي: "ماهي الرؤى الاخراجية المعاصرة ، وكيف تمثلت في عروض المسرح العراقي من خلال تجربة المخرج هيرمان نيتش؟"

اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية الدراسة الحالية في توضيح مفهوم المخرجين المعاصرين ومنظورهم للموجودات المسرحية وطريقة تشكيلها وتوظيفها، باعتباره موضوعاً يحظى بالاهتمام الحديث، فإن طبيعة عرض الرؤى الإخراجية المسرحية الخاصة، ولا سيما منظور المخرج (هيرمان نيتش) ما بعد الحداثي، لها تأثير كبير على الخطاب العالمي المعاصر للأداء المسرحي، والتنظيرات الاخراجية .
أما الحاجة اليه فيعد البحث منجزاً معرفياً للدارسين والمختصين في مجال الاخراج المسرحي إذ يخدم طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة فضلاً عن نقاد المسرح والمهتمين بالفنون المسرحية .
هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى "تعرف الرؤى الاخراجية المعاصرة ومقارباتها في عروض المسرح العراقي تجربة المخرج المسرحي هيرمان نيتش انموذجاً" .

حدود البحث :

زمانيا : ٢٠١٧-٢٠٢٣

مكانيا : العراق _ بغداد

موضوعيا : "دراسة موضوع الرؤى الاخراجية المعاصرة ومقارباتها في عروض المسرح العراقي تجربة المخرج هيرمان نيتش انموذجاً" .

تحديد المصطلحات :

الرؤية / لغةً "الرؤية : "بالعين تتعدى الى مفعول واد وبمعنى العلم تتعدى الى مفعولين يقال رأى زيد عالماً ورأى رأيا ورؤية وراءه مثل راع وقال ابن سيده الرؤية النظر بالعين والقلب وحكي بن الاعرابي على رأيتك أي رؤيتك وفيه صنعة وحقيقتها انه أراد رؤيتك فأبدل الهمزة واو ابدالاً صحيحاً فقال رؤيتك ثم أتم لان هذا الواو قد صار حرف علة لما سلط عليها من البدل فقال رؤيتك في كسر الراء المجاورة للياء فقال ريتك وقد رأيته راية ورؤية وليس الهاء في رأي هنا للمرة الواحدة انما هو مصدر كرؤية". (أبن منظور ، ١٩٧٠ ، ص ٧١٨)

رؤى: جمع رُؤيا، رأى يرى، ره، رؤية، رؤيا رأي فهو راءٍ، والمفعول مرئي، رأى الهلال: أبصره بالعين، والمفعول مرئي وتعني إدراك المرئي والإقبال بالبصر نحوه، قد يدرك وقد لا يدرك، ولذلك قد ينظر الشخص ولا يرى المرئي، وعليه فيجوز أن يقال لله تعالى: إنه رأى، ويقال: إنه ناظر أو ينظر (أبن منظور ، ١٩٧٠ ، ص ٧١٩)

الرؤية / اصطلاحاً

يُعتبر إدراكًا للمراقب، يُدركه الفرد بشكل مباشر أو غير مباشر، وهو وهم. أما عن العلاقة بين الوهم والهلوسة، فيُطبّق الوهم عادةً على التجربة البصرية للحلم، والتي هي نتيجة اجتماع عيني الشخص وعقله. وللسمة المؤنثة فرق بين الوهم والهلوسة، إذ تُفرّق السمة بين ما يراه الشخص في الحلم وما يراه خلال النهار. أوضح ابن حجر أن "الوهم" هو الانطباع الذي يحصل عليه الشخص أثناء الأحلام، وهو يشبه

الفعل، وهو ما يُسمى همزة. وأوضح الوحيدي أنه كان في الأصل يحمل شكل فعل، مثل كلمة "اترك"، ولكن عندما استُخدم لوصف المحتوى الخيالي للحلم، أصبح اسمًا. (حسين لطفي ، د.ت، ص٢٨٥)

اجرائياً : هي الفكرة البصرية والحدسية والفكرية التي يخلقها مخرج الدراما أثناء العملية الإبداعية المسرحية، وهي تمثل الصورة المسرحية وتتجلى على خشبة المسرح من خلال رؤى المخرج.

التمثلات / لغةً : التمثل من مثل الشيء أو تصوره حتى كأنه ينظر إليه . ومثلت له تمثيلاً إذا صورت له مثالاً بكتابة أو غيرها، وتمثيل ال شيء بالشيء يعني التشبيه به . تمثل فلان ضرب مثلاً وتمثل بالشيء ضربه مثال ، والمثال شبه الشيء في المثال والقدر ونحوه . والتمثيل تصوير الشيء كأنه تنظر إليه . والتمثال : أسم للشيء الممثل المصور على خلقة غيره (الخليل ابن احمد الفراهيدي ، ٢٠٠٨، ص ١٦٧٥)

اصطلاحاً : ورد في المعجم الفلسفي (التمثل) المثل: إنه اكتساب انطباع عن شيء ما في الذهن، أو إدراك المحتوى المحدد لكل نشاط عقلي، أو مفهوم مُثُل يُمثل شيئًا ويحل محله (جميل صليبا، بدون تاريخ، ص ٣٤١). على العكس من ذلك، يصف هيجل التمثيل بأنه القدرة على استحضار الصور الحسية إلى الذهن، مما يُمكّننا من جمع المعلومات وتصنيفها بشكل عام. يُدرك المرء العمل الفني عندما يفهم العلاقات المختلفة ضمن الإطار المُمَثَّل نفسه. (جميل صليبا ، د. ت، ص ٣٤٢)

اجرائياً : هو الإجراء الذي يهدف إلى إيجاد أوجه التشابه بين طريقتين أو أسلوبين للإنتاج وتحديد مجالات الاتفاق والتداخل والاختلاف والتكامل والتباعد بين هذه الرؤى الاخراجية.

الفصل الثاني ..... الاطار النظري

المبحث الاول : تمرحلات مفهوم الرؤى الاخراجية بين النظرية والتطبيق

الرؤية الإخراجية موضوع مرتبط بشخصية المخرج وثقافته ومعارفه وخلفيته الاجتماعية. الرؤية هنا هي الفكرة والاقتراح والجهد المعقد الذي يهدف إلى تحديد مسار كل مكون من مكونات الخطاب المسرحي، لأن المخرج هو المخطط والمراقب الواعي للهدف النهائي الذي ينبغي أن يحققه الأداء المسرحي (سعد أرداش، ١٩٧٩، ص ١٥). ونتيجة لذلك، يجب أن تتبع جميع التعليمات والقواعد والمفاهيم والاقتراحات الرسمية من أفكار المخرج نفسه، وأن تمثل فلسفة إخراجية محددة. ونتيجة لذلك، "تكمن وظيفة الرؤية في ربط المفاهيم الجمالية والفكرية للفن بالرؤية الشخصية". وهنا، تنقسم الرؤية الشخصية إلى قسمين: الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية. الرؤية الداخلية هي سرد قائم على منظور الفرد للأحداث الداخلية، بينما الرؤية الخارجية هي سرد موضوعي مستمد من ملاحظة الفرد للأحداث في العالم الخارجي.(سعد عبد الكريم ، ٢٠١٢،٢١-٢٢). يُظهر هذا أن رؤية المخرج تُعنى بالدرجة الأولى بالجوانب الذاتية للأشياء أكثر من الجوانب الموضوعية، إذ تتبع الأفكار والاقتراحات في المقام الأول من منظور المخرج المسرحي ومدى انخراطه في المنظومة الفكرية الجديدة، مما يؤثر بشكل كبير على خطابه المسرحي. فالعمل الإبداعي، بعد أن يُحوّل إلى تمثيل لمساعيه الشخصية والاجتماعية، يُعتبر الآن عملاً فنياً. وهذا ما يُسمى "التأثير". ويتحقق هذا عندما يُظهر العمل الطبيعة الكونية للفنان، إذ يجمع بين سماته الفنية والفكرية والجسدية والعاطفية. وهذا يعني أنه إذا اختبرنا هذا التأثير، فسيتعين علينا تحويل وجود الإنسان بأكمله إلى ترجمة من

الولادة إلى الموت. وبالمثل، يُظهر البشر وجودهم الفريد، ونحن نُدرك أيضاً أنهم يُظهرون وجودهم الكوني، لأن صور خيالهم وإدراكهم الفني واضحة وحديثة. يُظهر هذا العناصر الفكرية والروحية والجسدية والعاطفية لذلك المجتمع بأسلوبها الفريد، مما يُحدث تأثيرًا كبيرًا في العمل الفني (علي أبو ملحم، ١٩٩٠، ص ٩٦)، لأن هذه الرؤية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بكل تطور جديد. هذا يعني أنه يمكننا قراءة نصوص عديدة ونشعر بنفس الانطباع، لأن النص فريد، واللغة فريدة، والشخصيات والمناخ النفسي العام فريد. هنا، يشارك المخرج في الحدث، مُخرجًا إيانا من الملل واللامبالاة والتقليد، ومُتيحًا لنا الاستماع إلى صوت مختلف، صوت جديد، يُسمى نصًا في إعداده. من جهة، يُجسد المعرض فلسفة الفنان الإخراجية الفريدة، وهي فلسفة فريدة تُعبر عن معانٍ جديدة للنص في شكل صور. من جهة أخرى، يُستحث هذا المنظور تلقائيًا - أي دون أي تحضير. إنه متاح "فورًا" دون تخطيط مسبق، ويمتلك جميع الظروف البيئية اللازمة لظهور أفكار جديدة أو إبداع فني. إنه يكاد يكون مماثلاً للتنبؤ بالمستقبل المعبر عنه في الفن المسرحي. فعملية خلق الأحداث المستمدة أو الناشئة في الفن المسرحي مستمدة من رؤية المخرج الناضجة والكاملة، والتي تتجلى في لمساته وبصماته الدقيقة على العمل المسرحي، والتي تمثل رؤية المخرج (عبد الباسط الملك، ٢٠٠١، ص ٩٧).

لا يمكن حصر أصل الخيال الفني في مصدر واحد، مثل التعليم، إذ تعتمد طريقة تعلمنا للفن على البيئة والثقافة المحددتين اللتين نعيش فيهما. للبيئة تأثير كبير على العملية الإبداعية للفنان، وللثقافة أهمية في تحديد كيفية تأثيرها على الفنان. فهي تشمل تراثًا فنيًا من الأشكال البصرية والجسدية، والتي تساهم جميعها في مسار الفنان ولها تأثير مباشر عليه. للثقافة تأثير كبير على منظور الفنان ورؤيته للعالم. وهذا يعني أن للبيئة جوانب سلبية وإيجابية على عقل الفنان، ونتيجة لذلك، تؤثر على فلسفته. وبمجرد أن يتجلى إبداعه ومنظوره، يتضح ذلك في أعماله الفنية (نبيل الحسيني، ١٩٨٢، ص ٦). ونتيجة لذلك، تستمد رؤية المخرج من مراجع عديدة، وهذه المراجع هي أحد الأسس الأساسية لإنشاء والحفاظ على صور ذهنية متنوعة تنتقل من عالم إلى آخر وفقًا للعلاقات في ذهن المخرج. ونتيجة لذلك، يعيد الفنان ترتيب المواقف في عالم الخيال ويعيد بناء العلاقات في العالم الواقعي، محققًا حقيقة نفسية وروحية تنتج مواطن إبداعية متعددة. وبناءً على التحليل، نكتشف أن الرؤية الإخراجية هي الأساس النظري لتمثيل مشهد من وجهة نظر المخرج. ويمكنها تحويل المشهد بالمفاهيم والقيم، وتفسيره، أو خلق منظور بديل في لغة الأداء الدرامي لا يغير النص نفسه، وفقًا (لأبو الحسن سلام ٢٠٠٤، ص ٢٥). ويكرس المخرج نفسه للتعبير عن مفهوم بطريقة واضحة وشاملة. ونتيجة لذلك، يسعى الفنان إلى تمثيل منظور واحد، ويُنسب تنوع المنظورات الفنية إلى كل فنان. ولكل مخرج خلفية مختلفة ويتأثر بالمكونات الاجتماعية والسياسية والروحية المختلفة لثقافته (علي عبود شلش، ٢٠١٩، ص ٢٠٨). ونتيجة لذلك، تختلف هذه الآراء المقصودة باختلاف المخرج. من هذا التنوع، تنبثق اتجاهات عامة وأساليب إخراج متخصصة، ينبع كل منها من هذه المفاهيم والمعتقدات والجماليات، وكيفية تنظيمها والتعبير عنها. ونتيجة لذلك، يُعتقد أن "الرؤية" هي التجربة الملاحظة أو الحدسية لوجود شكل مرغوب يُراد تحقيقه من خلال الخيال. عندما تُصوَّر هذه الملاحظة، تُعتبر مفهومًا أو رؤية؛ وعندما تُنجز فعليًا، تُعتبر إبداعًا لأنها مستمدة من البحث، ونقطة انطلاقها هي أنها جديدة ومبتكرة.

الأصالة والابتكار جزء لا يتجزأ من الأسس الإبداعية لمفهوم المخرج. يتمتع المخرجون برؤية طبيعية مليئة بالابتكار والإبداع. هذه الرؤية هي ما يميزهم عن الآخرين. ونتيجة لذلك، فإن مديري المسرح دائمًا في بحث عن الاستكشاف والعمل. المسرحية الجديدة التي يخلقها المخرج هي أيضًا عملية إثارة مخاوف وأسئلة جديدة، وهذه المخاوف مستمدة من رؤيتهم للعمل وتتشكل من خلالها. تتطور المواقف، وتظهر

مبادئ جديدة، ويجب على الفنانين تجربة القضايا الاجتماعية لجمهورهم بشكل مباشر. يقع على عاتق المخرج مهمة إنشاء وإعداد رؤيته المقصودة للممثلين لتحويلها إلى خشبة المسرح. يعمل الممثلون كوسطاء لمفهوم المخرج عن المسرح. من هذا المنظور، تكون الرؤية مفهومًا أو فكرة تنتقل من عنصر إلى آخر، من المرسل إلى المتلقي: من المؤلف إلى المخرج، إلى الممثل، وأخيرًا إلى الجمهور. هنا، الرؤية هي رسالة مُصممة جماليًا تنقل المفاهيم الاجتماعية والدينية والسياسية بطريقة مترابطة وجمالية، وخاصة في الأفلام التاريخية في تكوينها. ونتيجة لذلك، من الضروري للمخرجين تعديل أفلامهم لتتوافق مع المكونات الأساسية للمرحلة أو العصر الذي يمثلونه. وبطبيعة الحال، تتطلب هذه القصص قدرة المخرج الإبداعية على تفسيرها وتكييفها مع الحقائق الحالية للعصر الذي تُعرض فيه المسرحيات (عزة القصبي، ٢٠٠٥، ص ٢٦). تتضمن عملية الجمع بين الواقع والخيال من أجل خلق رؤية المخرج الكثير من الإبداع، وهذه الرؤية مليئة بالعناصر التي تصف المتطلبات الاجتماعية أو موطن المخرج. هذا المفهوم إبداعي بطبيعته، مستمد من الخبرة المتراكمة للمبدع، حيث يمتلك كل فرد أساليبه وتقنياته وأسلوب عمله الخاص. هذه الأفكار هي في الواقع تعبير عن تجارب مكبوتة يتم الوصول إليها دون وعي. بعد تشبعهم بالعمل الفني وتحرر عقولهم الواعية، تتحرر هذه التجارب المؤرشفة، والتي تظهر في العمل الإبداعي، والذي يختلف عن العمل التحويلي للفنان (إسماعيل ملحم، ٢٠٠٣، ص ٢٧). ونتيجة لذلك، فإن قدرة المخرج على الاستكشاف هي واحدة من أهم الصفات التي يجب أن تكون موجودة من أجل خلق مفهوم جديد وكامل. إنه مشابه لإجراء استكشاف وتصوير الصور - الصور التي تفسر النص، ولكن تتجلى أشكالها الجمالية في نظام الأداء المسرحي، والتي يمكن أن تصل إلى المشاعر الداخلية للجمهور وأهميتها للمجتمع. في بعض الأحيان، يستكشف المخرجون وجهات النظر المتعددة الموجودة بالفعل في النص وتناقضاتها، مما يخلق أجواء مختلفة وسرديات معقدة. إنهم يحاكون السلوك في مواقف وأزمات مختلفة، ويتجاوزون أحيانًا المعتاد وينتجون تأثيرات تتناقض مع توقعات الجمهور (عقيل مهدي يوسف، ٢٠١٠، ص ٢٧٥). النمط العام للعملية التعبيرية هو سلسلة من الأفعال وردود الفعل المستمدة من مصادر خارجية وداخلية، وهذه الأفعال وردود الفعل تؤدي في النهاية إلى تعبير فريد يحمل جميع تعقيدات ودقائق شخصية الفنان. هذا البيان هو مفهوم وإدراك ومنظور. ونتيجة لذلك، تعتبر الرؤية شكلاً فنياً، والفن هو التعبير الإبداعي عن الذات، المعبر عنه من خلال رؤية الفنان، والتي يتم إنشاؤها في ذهن الفنان من خلال الخيال أو التخيل. هذا عالم بديهي تمامًا لا يخضع غالبًا لقواعد أو قيود منطقية صارمة، كما أنه غير مقيد بالتفكير المنطقي أو الميكانيكي أو التلقائي. إنه المجال الأساسي للإبداع، ومن خلال الخيال، يتم إنشاء الصور الذهنية أو المفاهيم الإبداعية. الأفكار هي تصورات للفكر أو المفاهيم الإبداعية. من خلال الإبداع، يتم استنباط أفكار ومناهج إبداعية جديدة من... الخيال مسؤول عن إلهام الإبداع، وتشكيل إبداعات جديدة (شاكر عبد الحميد، ٢٠٠١، ص ٢٢٥). إن مهمة المخرج دون إبداع أو ابتكار هي مجرد طموحات باهتة، وبالتالي مصيرها مجهول. ومع ذلك، فإن منظور المخرج هو العنصر الأساسي لفهم شامل للعملية الإبداعية بجميع جوانبها الفنية. فبدون رؤية، لن يُنتج الفنان عملاً فنياً ذا قيمة. إن مفهوم الرؤية مُخطط ومنظم، وهو أساس هذه العملية (عبد الله إبراهيم، ١٩٩٠، ص ٥-٦). ترتبط الرؤية ارتباطاً وثيقاً بثقافة الفنان ومعرفته وحساسيته. ومن خلالها، تتشكل رؤية المخرج المقصودة، وتُنقل إلى المتلقي بشفافية تامة - رؤية كاملة، وواضحة، وناضجة، ومتاحة للعامة. كلما زاد التزام الفنان بجذور الثقافة الفنية العامة والخاصة، زادت تركيز رؤيته، وتقدمت علاقته بالفكر الحديث، وازدادت شعبيته لدى الجمهور والمعاصرين. هذا هو الهدف المنشود من الرؤية. ونتيجة لذلك، يمكن القول إن مفهوم الرؤية في الفن، سواء في الأداء أو التطبيق، يرتبط بفلسفة الفنان الشخصية وتقييمه، بالإضافة إلى تعقيده الفكري والعلمي والثقافي والعاطفي. وهذا يعني أن الفن

يرتبط بالفنان كعاطفة فردية. فإذا ارتبطت العاطفة الشخصية بشواغل الفنان الدنيوية وطُبقت على ممارسته الفنية، اعتُبرت الرؤية كاملة وواضحة وناضجة، وموجهة لجميع الجماهير في جميع أنحاء العالم (فرج عبو، ١٩٨٢، ص ٨١٨).

ينبغي أن يبدأ وصف رؤية المخرج وإعلانها بنهج منهجي يسمح للمخرج بتوصيل رؤيته إلى الجمهور بطريقة واضحة وقابلة للتفسير، وهذا بدوره يسمح للجمهور بالتفاعل مع الرؤية، سواءً إيجابًا أو سلبًا. وذلك لأن مهمة المخرج تعتمد على توقعات الجمهور وجهوده، بالإضافة إلى استراتيجية العرض التي يتبعها المخرج، والتي تتضمن كيفية الكشف عن هيكلها، والكشف عن مكوناتها، وفك رموز أسلوبها، وتوصيل رؤيته. ونتيجة لذلك، فإن الرؤية لا تنشأ من العدم؛ بل هي نتيجة تفكير منهجي يتم التعبير عنه بوعي جمالي صارم. وبينما يمكن للجمهور إدراك خطوات المخرج في عرض المشروع، فإن النهج النقدي ضمني في الطريقة التي يقدم بها المخرج رؤيته ولا يتم التعبير عنها بالكامل إلا في الخاتمة (عبد الرضا جاسم، ٢٠٠٧، ص ٣٧٩). لذلك، يمكن القول إن رؤية المخرج هي مشروع فني وجمالي، يجسد منهجية إخراجية ونقدية ممنهجة، ويتم توصيلها إلى الجمهور وفقًا لنظام منهجي يهدف إلى الأصالة والابتكار والإبداع. وهي مستمدة بالضرورة من التفكير الإبداعي حول الإخراج. والغرض الأساسي من هذا التفكير الإبداعي هو تسهيل قيام الفنان المخرج بتوليد الأفكار وتطويرها في خياله، حيث إنه وسيلة لتوليد عدد كبير من الأفكار في إطار زمني متسرع. تتميز عملية التفكير الإبداعي بإطلاق الإبداع والخيال. ومن خلال التفكير الإبداعي، يستنتج الفنان المبدع أفكارًا جديدة لم تكن معروفة من قبل. تتحول خيالات الفنان الإبداعية إلى مفاهيم واقعية وتعرض على خشبة المسرح، ثم تتحول هذه المفاهيم من الخيال إلى واقع (رعد السران، ٢٠٢٠، ص ١٣٦). تحدث عملية التصور في المجال العقلي وتتضمن صورًا ذات مغزى ولا معنى لها. وإذا تمت الإشارة إليها أحيانًا باسم الرؤية، فذلك لأنها تُلاحظ بالعين الداخلية. الإدراك هو عملية فهم الصور، والفهم هو عملية التعبير عن المعنى. قد يكون المعنى مفاهيميًا أو عمليًا، ولكن بغض النظر عن طبيعته، يجب أن تحمل هذه الإدراكات معنىً وهدفًا وغايةً جوهرية، وأن تكون ذات صلة بالمسرح. نقطة البداية هي النص، الذي يمتلك إيقاعًا مميزًا ينعكس في اللغة والحوارات والشخصيات والصراعات والجو النفسي العام. المخرج مُدركٌ لذلك ويستشعر نبض النص. منذ القراءة الأولى، بدأ المخرج بتحديد الجو العام وفقًا لرؤيته المقصودة، والتي كشفت عن تفاصيل جديدة في القراءتين الثانية والثالثة، واختار الصور الأكثر تأثيرًا بناءً على إدراك النص. هذه هي منهجية المخرج المسرحي في تحقيق النجاح، والتي لها تأثير كبير على عملية أدائه. يمكن القول إن رؤية المخرج تُشكل دليلًا للنظريات والمناهج والتقاليد الفنية. كل عرض ناجح هو، في جوهره، رؤية يصوغها المخرج المسرحي، ويُبنى عليها الإخراج الإبداعي (سعد عبد الكريم، ٢٠١٢، ص ٦٩).

المبحث الثاني : الخصوصية الاخراجية للمخرج هيرمان نيتش

كان لمخرج المسرح النمساوي، (هيرمان نيتش ١٩٣٨-٢٠٢٢)، تأثيرٌ بالغٌ وعميقٌ في المشهد الإخراجي العالمي المعاصر، إذ يُمثل نهجًا جديدًا وجذريًا في المسرح والجماليات، وتحولًا في المعايير الاجتماعية والثقافية والفنية، ومكونًا جماليًا بالغ الأهمية. في إبداعاته، تجاوز هيرمان نيتش القيود والأعراف، وسعى إلى وضع المُشاهد أو المُتلقي في خضم أزمة إنسانية. استخدم أساليب وابتكارات جديدة ومعاصرة، مثل خلق تأثير بصري من خلال تصوير بصري عنيف يُلهم المُشاهد على التفكير. تكتيكات هيرمان نيتش النفسية، التي تضمنت التبديل بين المرادفات والمفارقات، جعلت المُشاهد طيعًا كالزئبق. تضمن هذا الإجراء إزعاج العقل مرارًا وتكرارًا بصور مُزعجة مُختلفة تمامًا عما شاهده المُشاهد وتخيله

وتوقعه. غالبًا ما دفع هذا إلى التأمل والتوقف، مما أدى بدوره إلى الحاجة إلى الحقيقة، حيث كانت الخيارات المُقدمة مُشوهة وغُرست الحاجة إلى الحقيقة. إنه أقرب ما يكون إلى فكرة أو صورة، إذ يؤثر في العقل، فيؤمن بحقيقة جديدة بدلًا من الأكاذيب التي اكتسبها من خلال الملاحظة والسماع. على سبيل المثال، تُبجل الأسرة لدى الكثيرين، وتُعتبر رمزًا للحماية والترابط والقوة والتماسك، وكل ما تحمله من جوانب إيجابية. وعلى نطاق أوسع، تُعتبر الدولة راعية الفرد، مصدر قوة في مواجهة أي خطر خارجي، ويُستخدم الدين كوسيلة لمنعه من الوقوع في الخطأ والسقوط. كل هذه الأمثلة المقدسة يصعب تجاوزها أو تغييرها، لأنها راسخة في ذهن الفرد. ومع ذلك، عندما يُدرك المتلقي أن كل هذه القداسة تتهاوى، يجد أن الأسرة تُعسف الأطفال، والدولة تُعسف الأفراد، وأن الدين سببٌ للاستعباد وانتهاك الحرية والحقوق الفردية. يُصاب المتلقي بصدمة عميقة، وينهار هذا الشيء المقدس والمتماسك والسامي، وتُستبدل به حقيقة جديدة. يحاولون الوصول إلى هذه المعلومات لإيصال هذه الصدمات عبر الكلام، ليحل محلها ثابت آخر، فكرة أخرى - حقيقة جديدة استنبطوها من الصورة الذهنية لمفهوم أو مجموعة صور معينة أدت إلى كل هذه الأفكار. هذا ما أنجزه هيرمان نيتش في النمسا منذ بداية ستينيات القرن الماضي، متبعًا هذا النهج، دعا إلى تحرير جميع القيود والعقبات أمام تشكيل الهدف والأفكار والمعالجات الدرامية، إذ يصف "هرمان نيتش أحداث فيينا" بأنها ذروة حركة تحرر تاريخية شملت فصل الفن عن الأسطورة والعبادة، وكذلك عن الموضوعية والتمثيل والأسلوب، مما أدى إلى تحرير الفن من وظيفته التقليدية، أي من التقليد، ثم عودته من خلال العمل الفني المعاصر. (باربرا جروناو، ٢٠٢٤، ص ٢٥).

استخدم نيتشه أساليب درامية متعددة في مسرحياته، مستمعًا إلى الطبقات المهنية التي اعتبرها ضرورية للتعبير عن مخاوف المجتمع بشأن اللوائح والعوائق التي شملت الدين والسياسة والمحرمات. كانت محاولاته المبكرة لرفض العقيدة الدينية، وهو موضوع حافظ عليه طوال حياته، حاسمة لإنجازاته. في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، تصور لأول مرة المساهمات المحتملة للمشاهد المتعلقة بالدم في الفن الذي يجمع بين الموسيقى والدراما والرسم. كانت هذه الفكرة هي العنصر المركزي في بحثه وتوفيت في النهاية (غير مصرح به، ٢٠٢٠، ص ٢). استخدم مدير التصوير، هيرمان نيتشه، أساليب غير عادية للتعبير عن المشقة الهائلة للقوة البشرية فيما يتعلق بالظلم وانعدام العدالة والوحشية التي شهدها. كانت أكثر أشكال التعبير متعة لنيتشه هي حمامات السباحة الملطخة بالدماء والمشاهد العنيفة أو الجنسية التي كانت عدوانية وجنسية. تشمل جهوده مجموعة متنوعة من الأنواع الفنية التي لا ترتبط مباشرةً بمشروعه الحالي، ولكنها تتشابه في نهجها ونبرتها ما بعد الحداثية. في فنه، يجمع الفنان بين أشكال فنية متنوعة (الرسم، المسرح، الموسيقى، التصوير الفوتوغرافي، إلخ) في عمله، وقد وثّق هذه الإنجازات. يستخدم الفنان مفهوم الفن الشامل، الذي يشمل جميع المشاركين الذين يخوضون التجربة نفسها من خلال "مسرح الغموض والكرنفال"، حيث يتلقى كل فرد تفسيرًا مختلفًا لموقفه. يحاول الفنان إعادة تجسيد وسائل التعبير أقرب ما يمكن إلى حالتها الأصلية أو المادية البحتة: يُعاد خلق اللغة، وتُزال الموسيقى، ويُستخدم الرسم كوسيلة للتعبير، مما يخلق صراعًا بين المسرحية والحياة، حيث تكون المسرحية أقرب إلى مسرح القسوة لأنطونين أرتو. بناءً على هذا الإلهام، بالإضافة إلى نظريات فرويد وفلسفة نيتشه (أنطوان جوكي، ٢٠٢٣، ١)، أولى مخرج العمل، هيرمان نيتشه، اهتمامًا خاصًا لنهج الطبيعة، وما هو مثير للاشمئزاز ومخيف. في مسرحياته، يتخطى نيتشه جميع الحدود والقيود. بالإضافة إلى ذلك، يستخدم نيتشه "الموسيقى كعنصر ثابت في إبداعاته، بديلًا عن اللغة المنطوقة". تتبع الأنواع الموسيقية الأساسية - الأصوات والصراخ والضوضاء - من الإثارة المرتبطة بالأداء وتزيد من تأثيره. يُدمج الفنان باستمرار عناصر موسيقية في فنه، مصحوبة بـ"أوركسترا ضوضاء" و"جوقة صراخ" وآلات موسيقية تقليدية ومكبرات صوت. وفي معرض شرحه

لجهوده، قال إن الغرض من الموسيقى الخليعة هو غرس حالة من الوعي الحاد تدفعنا إلى اكتشاف وجودنا (أنطوان جوكي، ٢٠٢٣، ص ١). تُعزى حساسية هيرمان نيتشه إلى عرضه الدقيق لأعراف المسرح المألوفة والطبيعية. فالجمهور غير مُلِمٍّ بالصور المسرحية، مما يُثير مجموعة متنوعة من الاستجابات الفكرية. ونظرًا لعدم قدرته على تمييز الموسيقى عن هدفها الأساسي، تبدأ آذان الجمهور بالضعف، وينتج مزيج من... أصوات غامضة لا معنى لها. يحاول المخرج تصوير المشاهد من خلال هذه الأساليب غير المألوفة، وهي عملية تتيح لكل مُشاهد فهمًا مُحددًا للملكية الفكرية، وفقًا لأفكاره ووجهات نظره الشخصية. ولأن الصور وسردياتها غالبًا ما تنحرف عن المنطق، وغالبًا ما تحتفي بأكثر أشكال الترفيه عنفًا وعدوانية وجنونًا، أدرك هيرمان نيتشه أن اللغة وحدها لا تكفي لوصف الطبيعة المُعقدة والعاطفية والآسرة لموقف ما. حوّل جهوده للتعبير عن الأشياء في تخصصات فنية مُختلفة، وبدأ في استخدام مواد حقيقية في فنه. إنه يزيد من حاسة الشم واللمس والتذوق، ونتيجة لذلك، فهو مناسب لتعزيز الإحساس بالحليب والخل والنبيذ واللحم والدم. الهدف من إخراج هذه العروض هو تحرير الفن من اعتماده على التمثيل وكسر الفاصل بينه وبين الحياة، حيث سيتعرض الجمهور للعالم الحقيقي أثناء مشاركته في الأداء (أسماء محمود، ٢٠٢٣، ص ٢٣٠). ونتيجة لذلك، كرس مخرج العمل، هيرمان نيتش، جهوده لإزالة الدراما من مركزية النص وسلطته. لقد دعا إلى نهج حيوي ومباشر لا يتضمن الكلمات فحسب، بل يتضمن أيضًا الحركة والتعبير الجسدي والصراخ والهمسات والمفاجآت والأساليب المسرحية والموسيقى غير التقليدية والأساليب التعبيرية التي تخاطب الجمهور مباشرة. هذا الهدف هو غرس المشاعر الإنسانية وإطلاق الطاقة المتراكمة وإصلاحها من خلال تحقيق حالة من الاستعادة الفكرية المزعجة. يُعتبر هيرمان نيتشه "السكين البابلي" لمسرحياته الغريبة والدموية والاحتفالية التي "تستخدم الجسم البشري والحيواني والأعضاء التناسلية والأمعاء كوسيلة للتعبير الفني.تكشف هذه المسرحيات عن جماليات الصدمة من خلال العري والانتهاك والفحش والاشمئزاز والبراز والغثيان والمعالجة المباشرة للألم الجسدي. من خلال الانغماس المؤلم في الذات والعظمة والندم والاحتفال ... سواء أثناء الجنازات أو على النقيض المباشر من النمط الأوروبي الشائع للتنشئة الاجتماعية، (مهدي غلاب، ٢٠٢٢، ص ١). تعتبر طريقة نيتشه في التعامل مع الاستجابات العنيفة نهجًا خطيرًا للإقناع، حيث لن يقبل جميع الأفراد هذه الأفكار أو الأساليب. قد تثير طريقة أو أسلوب التعبير عن الأفكار بعض الازدراء، وغالبًا ما يكون ذلك بسبب ازدراء ورفض العنف والدم والإيذاء النفسي أو الجسدي. ومع ذلك، اختار نيتشه هذه الطريقة لتحقيق ذلك بقصد صدمة الجمهور من خلال الفكر، على غرار طريقة المخرج أرتو في التعامل مع المرض. هذا المنظور، الذي تبناه هيرمان نيتشه، مستمد من معالجة انطباعات الحياة وحقائقها التي تم تخزينها في ذهن المخرج. تضمنت هذه الانطباعات والملاحظات تعميماتٍ للعالم الواقعي والتجربة الإنسانية، مما أتاح فهمًا أعمق لبداية الحياة، بدلًا من مجرد الملاحظة المباشرة. كما كشفت عن مبادئ لا تزال ذات صلة. حاول نيتشه ابتكار سرد درامي بأسلوبٍ وصيغةٍ جديدين، يتجاوز المألوف والمبتذل. كان ينوي أن يُظهر للجمهور تمثيلًا بصريًا ولفظيًا لحقيقة الحياة الدموية، دون الحاجة إلى وصف. إنها صورةٌ متكاملةٌ تؤثر في كل إنسان على هذا الكوكب. بهذه الطريقة فقط يُمكن عرض الوحشية، والتعطش للدماء، والتطرف، والعنف الموجه ضد الآخرين. على سبيل المثال، بدلًا من استخدام لوحة ألوان محدودة، تم عرض الدم على مساحة واسعة، مما أضاف لون الموت إلى العناصر المسرحية كالموسيقى. دفع هذا إلى إضافة عناصر دينية كالروحانية، والموسيقى المقدسة، والزينة المعلقة، وعروض الأضواء، والعناصر الأسطورية، والممثلين بملابس الرهبان. كما استلزم هذا المفهوم عرض العديد من الجثث. ارتدِ ثوبًا أبيض، واربط شعرك للخلف، وتواصل مع جثة معينة. لقد أُخفيت وخُلقت. "في الداخل" (مهدي غلاب، ٢٠٢٢، ص ١). يُعتبر هيرمان أيضًا الأب الروحي للطقوس الدينية الديونيسية البربرية، إذ

تتضمن أعمال نيتشه دماءً عنيفة، وذبح الضحايا، وصلبهم، وإهلاك الحيوانات. إنه رائد حفلات الجنس الدموي والهستيريا الاحتفالية، فضلاً عن كونه سيد الطقوس الدموية، والمشارك في ذبح الأغنام واستهلاك دمائها، ثم التمرغ في أحضان الأغنام حتى يمتزج لحم الإنسان بجلد الحيوان (كرم الفحل (الشرقاوي، ٢٠٢٣، ص ١٥١). وهذا يدل على أن أفكار نيتشه وأساليبه وتطلعاته لم تكن محدودة، ولم تكن لها خطوط حمراء، ولا اهتمامات اجتماعية، ولم تكن تعتبر محرمة. ويتضح ذلك بوضوح في إنتاجاته المسرحية، التي اتسمت بطبيعتها الحميمة وميزت مدير مسرحه. ونتيجة لذلك، أصبحت هذه التجربة محور الاهتمام الرئيسي في مسرح نيتشه الدولي، وهو مسعى واصل متابعته بإضافة مكونات جديدة ومبتكرة إلى مسرحياته. ابتكر هيرمان نيتشه ما يقرب من ١٠٠ عرض من هذا الأسلوب، وقد عُرضت جميعها في قلعة برينزندورف (مسرح لكشف الأسرار والجنس الدموي). التي حصل عليها من النمسا. بدأ بعرضٍ استمر ٢٤ ساعة، من الخامسة صباحًا حتى الخامسة من صباح اليوم التالي. وخلال هذا الوقت، كان يراقب شروق الشمس كجزء من ممارسته الدينية للتعبير عن إخلاصه الفني. في عام ١٩٩٨، ألّف العرض المئة، وهو عرضٌ سرديّ اتسم بالحزن واستمر ستة أيام. ضمّ هذا العمل عناصر وموسيقى من تأليف نيتشه. اعتبر الفنان هذا العمل ذروة براعته الفنية (يوسف ليمود، ٢٠٠٩، ص ١). اتسمت تجربة نيتشه بطابعٍ طقسي، انطوى على روحانية عالية وتأثير عاطفي ونفسي على المُشاهد، كان يفيض بالتوتر والإثارة والمفاجأة. الرمزية جوهرية في مسرحيات نيتشه، إذ يستخدم رموزًا وإشارات ذات نية مفتوحة، مما يسمح للجمهور بفهم المعنى المقصود بسهولة أكبر. وبالمثل، فإن الطبيعة المفتوحة لتجاربه المسرحية وطولها تجعل... كانت تجربة نيتشه فريدة، إذ لم يقتصر على أداء كرنفالي وصلاة. كان في الأصل رسامًا ومصورًا فوتوغرافيًا، وكلاهما دوران لهما تأثير جسدي طويل الأمد يصعب تحقيقه، على عكس الأداء المُرهق والمُستهلك للوقت الذي يبقى في أذهان من شهدوه أو عاشوه. استخدم قمصانًا وصلبانًا خشبية وأشياءً مُلطخة بالدماء من معارض سابقة، بالإضافة إلى... اللوحات أو التراكيب الثابتة التي تفتقر إلى الحركة (يوسف ليمود، ٢٠٠٩، ص ١). سعت جميع هذه المبادرات إلى التخفيف من وطأة تجارب نيتشه بتذكير المشاهد بالعنف والقسوة والظلم الاجتماعي والاستبداد السياسي؛ وهي أمور شائعة في الحياة اليومية. وقد تحقق ذلك من خلال أجواء روحية واحتفالية رحبت بجميع العوائق والقيود، حيث حرر نيتشه جميع القيود ليُتيح للممثلين التعبير عن أنفسهم دون الاكتراث بقبول الطرف الآخر أو رفضه. هنا، نجد أن مسرحية نيتشه، التي تُركز على موضوع الموت، مُستمدة بوضوح من جميع الأعمال المكتوبة ومن التجارب اليومية. وهذا يُفضي في النهاية إلى خيبة أمل، تصل أحيانًا إلى حد مشاركة الجمهور في المسرح، مما يستلزم الانغماس في عالم خيالي أو الهلوسة. ورغم وجود عناصر احتفالية وروحية، فإن التكوين العام لدراما نيتشه يوحي بتصميم عشوائي، لكنه في الواقع يُعزز الفوضى، إذ يُعبّر عن حقيقة العالم. الإنسان الحي... ونتيجة لذلك، يجب التعبير عن هذه المشاعر بكثافة عالية، تُطغى على الراوي.

اهم ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١. تهدف رؤية المخرج إلى الجمع بين المفاهيم الجمالية والفكرية للفن، وربطها برؤية المخرج للمسرح.

٢. تستند الرؤية إلى مراجع متعددة، وهذا من أهم أسس بناء الرؤية وتطوير صور ذهنية متنوعة ومتغيرة تنتقل من مجال إلى آخر وفقًا لتنوع طبيعة العلاقات التي تشغل تفكير المخرج.

٣. يُعد الاستكشاف الإخراجي من أهم القدرات الأساسية للمخرج، وهو ضروري لخلق مفهوم جديد وكامل. وهو يشبه إلى حد كبير عملية الاستكشاف: تقديم صور تُوضح النص من خلال الأشكال الجمالية المرتبطة بالأداء المسرحي، والوصول إلى عمق الجمهور وأهمية وجوده في المجتمع.

٤. تُلخص فلسفة الإخراج جوهر الفهم الشامل لجميع جوانب العملية الفنية. فبدون مفهوم الفنان، يصعب إنتاج عمل فني ذي قيمة. تتكون الرؤية من مفاهيم مُخططة ومُنظمة مسبقًا تُحدد العملية، وهي الأساس الأساسي لذلك.

٥. استخدم نيتش أساليب درامية متعددة في مسرحياته. وقد سهّلت هذه الأشكال مجموعة متنوعة من الأنشطة التي اعتبرها أساسية للتعبير عن هموم مجتمع يعاني من القيود والحواجز على مختلف المستويات، بما في ذلك الدين والسياسة والتقاليد.

٦. كانت الطريقة المفضلة لدى نيتش للتعبير عن الأشياء هي استخدام برك دموية ومشاهد عاطفية عنيفة مفرطة في الحماسة ومثيرة للاشمئزاز. استخدم أساليب غير تقليدية لوصف رد الفعل البشري على كل ما شهده من ظلم وانعدام للإنصاف ووحشية.

٧. تتميز تجربة هيرمان نيتش بنهجها الفريد تجاه المواضيع المسرحية غير التقليدية والطبيعية. ينغمس المشاركون في المسرح في التأثيرات الفكرية لمجموعة متنوعة من التصورات غير المألوفة للمسرحية. أصبحت الموسيقى اليوم في كثير من الأحيان غير قابلة للتمييز عن وظيفتها الأساسية، حيث يحل صخب الأصوات غير المفهومة والعبثية محلها.

٨. دعا نيتش إلى نهج مسرحي أكثر حيوية ومباشرة، لا يعتمد فقط على الكلمات، بل أيضًا على الأفعال والحركة ولغة الجسد والصراخ والهمسات والمفاجآت والأساليب المسرحية والموسيقى غير التقليدية والعبارات المباشرة الموجهة للجمهور.

٩. للرمزية أهمية في أعمال نيتش، إذ تُستخدم الرموز والإشارات في المسرحيات لتمثيل وتوضيح فهم الجمهور. كما أن انفتاح الجمهور وطول العروض يُحددان تجربة نيتشه.

١٠. تبدأ مسرحيات نيتش، المنفصلة عن جميع الأعمال الأدبية الأخرى، بتجربة واقعية معاشة. وهذا بدوره يُبدد الأوهام، ويدفع الجمهور أحيانًا إلى المشاركة الفعلية في بعض الأنشطة المسرحية، لأن التجربة المعاشة لا تعني بالضرورة أوهامًا أو دخولًا إلى عالم الخيال..

الفصل الثالث / الاطار الاجرائي

ت	اسم العرض	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	رائحة حرب	مثال غازي	عماد محمد	المسرح الوطني	٢٠١٧
٢	سينما	كاظم النصار	كاظم النصار	المسرح الوطني	٢٠١٧
٣	تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	جواد الاسدي	المسرح الوطني	٢٠١٨
٤	ساعة السودة	مثال غازي	سنان العزاوي	المسرح الوطني	٢٠١٩
٥	سبايا بغداد	عواطف نعيم	عواطف نعيم	المسرح الوطني	٢٠٢٠

٦	Yes godo	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠٢١
٧	تعويض	ايهاب شغيدل	تحرير الاسدي	المسرح الوطني	٢٠٢٢
٨	انا مكبث	منير راضي	طلال هادي	المسرح الوطني	٢٠٢٢
٩	خوف سائل	حيدر جمعة	صميم حسب الله	المسرح الوطني	٢٠٢٣

أولاً : مجتمع البحث : ضم مجتمع البحث تسعة عروض مسرحية عراقية تم عرضها في بغداد وعلى المسرح الوطني في الفترة بين ٢٠١٧ الى ٢٠٢٣ وكما يأتي :

ثانياً: عينة البحث :

ت	اسم العرض	اسم المؤلف او المعد	اسم المخرج	مكان العرض
١	ساعة السودة	مثال غازي	سنان العزاوي	مسرح الوطني

تم اختيار عينة البحث بشكل مقصود بناء على الأسباب التالية:

١. تسنى للباحث مشاهدتها، كذلك توافرها على اقراص cd لتحليل العرض بدقة عالية .
٢. تلائمها مع هدف البحث ويمكن ان تتطابق مع مجتمع البحث .

ثالثا: اداة البحث : "لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالاعتماد على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لبحثه" .
رابعاً : منهجية البحث: "اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لملائمته البحث الحالي" .

خامساً : تحليل انموذج العينة : مسرحية : ساعة السودة

تأليف : مثال غازي اخراج : سنان العزاوي

تدور هذه المسرحية حول قصة خطيئة (آدم وحواء) الأولى وخروجهما من الجنة. ثم تنتقل وترتبط الاحداث إلى واقع العراق اليوم، مستكشفةً فقدان الإنسانية خلال الحرب والمعاناة التي يعيشها البشر، وخاصة النساء. يركز المخرج على شخصية المرأة العراقية، المعروفة بدورها المهم في المجتمع نتيجة مشاركتها في معاناة الحرب وآثارها الوحشية. من خلال والإيماءات وأصوات النساء التي تشير الى هذه الرؤية الاخراجية، تُقدم المسرحية مفاهيم فكرية وفنية وجمالية متعددة، مشبعة بأفكار حول المعاناة الوحشية والعنف والظلم الاجتماعي. يُجسد التمثيل البصري للمرأة في المسرحية انقسام هوية البلاد بسبب عنف الحرب، وألم الفقد، والغثيان المرتبط بسفك الدماء. لذا تُمثل المسرحية سردًا هامًا للألم والمعاناة الوجودي، وتوثق معاناة المرأة العراقية نتيجة الحرب: الأمهات العائدات إلى ديارهن، والزوجات المقتولات، والبنات المفقودات. إذ تمتلئ أجساد النساء بالعديد من الرموز والرسائل، مثل الضحايا الصامتين غير القادرين على التواصل في مواجهة الحقيقة المظلمة. فلا يزال لديهن شعور بالتحدي والإرادة. يظهرن كقوة صامتة تكافح من أجل الاستمرار في العيش في ظل الخسارة والفساد. ونتيجة لذلك، فإن النساء في المسرحية أكثر من مجرد شخصيات؛ يصورهن المخرج كشخصيات درامية تعاني من مستويات مختلفة من العنف والقسوة الموجودة

في الواقع الاجتماعي. فمنذ البداية، كان المخرج يهدف إلى تسليط الضوء على سلسلة من الأفكار والأساليب من خلال وجهة نظره في الإخراج، وأظهر تقديره لسلسلة من الموضوعات المتغيرة التي تشابكت مع الواقع الاجتماعي والمعنى الرمزي، واستخدم أسلوبًا مسرحيًا كان علاجيًا وجماليًا. حاول المخرج الحفاظ على تركيبة بصرية متناسقة من خلال مشهد واحد: ممثلان مستلقيان في وسط المسرح، يتحركان ببطء وتحكم في اتجاه ثابت، ممثلين الصدمة والبُعد وهذه رؤية اخراجية تحمل بصمة وسمة جمالية. كذلك أنتجت الإضاءة الخافتة جوًا غامضًا وغير مألوف، أثار حالة لم يألفها المتلقي، إذ يقطع الصمت صوتٌ مدوٍّ، تُغنى فيه كلمات "الله أكبر"، مما يشير إلى أن آدم وحواء قد انزلا من السماء إلى الأرض. ومع ذلك، فإن هذا السقوط ليس مجرد سقوط مكاني؛ بل له أيضًا جانب وجودي، يمثل لحظة ابتعاد عن السماء، الهدف المقدس والأسمى. هذه هي الدلالة الدينية الدقيقة التي أدركها المخرج والتي تعبر عن رؤى مسرحية ابداعية ناضجة. إذ يسير ممثلان على جانبي المسرح، ويؤديان حركات وإيماءات معقدة مصحوبة بأصوات عشوائية. تبدو عناصر الطقوس شبه عشوائية في مظهرها؛ إذ تمتزج الإيماءات بالحركات الطبيعية إلى جانب الأداء الصوتي للممثلين، يستخدم المخرج جهاز عرض بيانات لعرض مشاهد حركة مرور السيارات والاختناقات المرورية. من خلال أخذ ضجيج... من خلال تصوير المدينة، ودمجها مع أفعال الممثلين وانفعالاتهم العاطفية، يُعزز المخرج الشعور بالفوضى والتوتر، خالقًا بيئة سمعية بصرية تُعبّر عن فوضى وارتباك وقلق الناس الذين يعيشون في عوالم مكتظة، تتناغم هذه الفلسفة المسرحية وتطبيقها على خشبة المسرح تمامًا مع أسلوب المخرج، (نيتش) الذي يتميز باستخدام وخلق جو نفسي عام يميل إلى التوتر والقلق والخوف، بالإضافة إلى التجريد الوظيفي للعمل الفني، ويخلق توتر وتشويق ويُتيح للجمهور فهم أسرار الأداء والرسالة التي تحملها الصورة الدرامية. ولأن المخرج (سنان العزاوي) يتبع نهجًا إخراجيًا مفتوحًا يسعى إلى فتح افاق تفكير وتحليل الجمهور للصورة المسرحية المجسده ، يُقدّم الحوار بين آدم وحواء في بداية العرض بأسلوب كوميدي ساخر. من خلال هذا الأسلوب، يسعى المخرج إلى خلق جوّ يُعالج مواضيع مهمة بأسلوب كوميدي ساخر، الهدف هو غرس بُعدٍ جمالي ونقدي لدى الجمهور، يُتيح له التأمل وإعادة النظر في حقائق الحياة الدينية والسياسية المظلمة، وخاصةً فيما يتعلق بالدين والسياسة. ونتيجةً لذلك، يُكرّس المخرج جهوده لتحويل الفكاهة السوداء إلى شكلٍ من أشكال نقد السلطة الدينية والسياسية بأسلوبٍ كوميديٍّ ساخر.

ركّز المخرج على حضور الممثلين وأدائهم، مما عزز فلسفته الإخراجية، إذ أعاد استخدام أجساد الممثلين كوسيلة للتعبير عن أفكار رمزية للمفاهيم المرتبطة بها، مما أنتج تمثيلًا دراميًا ذا إمكانات التفسير والتحليل وكشف المعلومات ذات الصلة. كما حاول المخرج إيصال رسائل دينية ضمنية من خلال هذه الصورة، وتناول التزام الشعب العراقي بالتعاليم الدينية التي تتجاوز العقل الجماعي. إذ يرتدي الممثل زيًا تقليديًا ويزين مدخل الخزانة بالحناء، وهي طقوس احتفالية لطلب البركة والدعاء. يمثل هذا الرمز زيارة مرقد ديني والدعاء المرتبط بها، والسعي للحصول على العون الإلهي لتحقيق الهدف هو العودة إلى الجنة. يمزج المخرج بين الصور الدينية للجنة وطرد الواقع من الشقة والخزانة والمسكن هنا يعمل المخرج على طريقة علاجية اخراجية للصورة المسرحية، إذ تتكامل قدرات المخرج الإبداعية. يستخدم أساليب درامية مختلفة لتصوير مجموعة متنوعة من الأنشطة التي يراها ضرورية لإيصال صوت مجتمع يعاني من القيود والعقبات في مجالات متنوعة، منها الدينية والسياسية والجنسانية. هذا موضوع تناوله هيرمان نيتش في العديد من تجاربه المسرحية. ورغم اختلاف منظوري المخرجين ومنهجيهما، إلا أنهما يشتركان في أوجه تشابه في الثقافة والمراجع ونقاط الانطلاق. ومع ذلك، فإن التمثيل البصري للموضوع متطابق في كل من عملية الإخراج والمنهج الإخراجي. يستخدم المخرج، سنان العزاوي، أساليب درامية مختلفة لخلق مشهد

يصور لحظة السقوط (آدم وحواء). ويستخدم أسلوب عرض البيانات لفهم المسار الطويل للسقوط. يبدو الممثلان وكأنهما يحملان حقيبتين، في إشارة مباشرة إلى إجبارهما على الرحيل. الإضاءة الخافتة تُخفي وجوه الممثلين، مما يزيد من ظلمة الجو ويزيد من الشعور بالضغط والضياع. إضافةً إلى ذلك، يستخدم المخرج دخان المسرح لإثارة الحيرة الذهنية. حركات الممثلين البطيئة تدعو الجمهور للمشاركة في حوار من وجهات نظر مختلفة، كما لو كانوا يتخبطون في الفضاء دون أي اهتمام، يسعون إلى إيجاد المعنى من خلال التساؤل عن المجهول. فجأة، يتوقف عرض البيانات، ويُضاء المسرح بضوء أبيض. تقف شخصيات الممثلين في منتصف المسرح، مما يوحي بأن الشخصيات قد استسلمت لمقاومتها، وهذا يدل على نهاية هبوطهم ووصولهم إلى وجهتهم النهائية. يتجنب المخرج الأساليب المسرحية بطرق مجهولة وغير عادية وطبيعية، حيث تُبرز هذه الأساليب فرادتها. يشهد الجمهور الصور المسرحية المجهولة، فيصاب بالصدمة منها، مما يسبب صدمة نفسية. يعجزون عن التمييز بين وظيفة الموسيقى وأهميتها، ويجدون صعوبة في الشعور بأنهم في مكانهم. بعد سماع أصوات غامضة، لا معنى لها، أو غامضة، يدمجها الممثلان بمشهد يحاكي إطلاق النار والانفجارات. وفي الوقت نفسه، تُعرض على الشاشة صور وأوصاف أسلحة ومتفجرات. يُمثل الممثلان هذه الأصوات لحظة سقوطهما، مما يوحي بمعاناتهما من الحرب. يُخرجان قيئهما بطريقة مقززة، تحمل رسائل رمزية متعددة استخدمها المخرج. قد يوحي هذا بعملية تطهير إجبارية نابعة من الألم الداخلي، تُعبر هذه العملية عن انهيار العقل في مواجهة المواقف المؤلمة، لكنها في الوقت نفسه تنقل التحرر من كل الألم المتراكم. تتناقض هذه الصدمات، التي تبدو لا تُطاق، هنا تتقارب وبشكل واضح مع أساليب عمل المخرج هيرمان نيتش: فهو يستخدم المشاهد لإلهام شعور بالاشمئزاز والانفصال لدى الممثلين، كرد فعل على عدم اكتراثهم بأي خطوط حمراء أو تقاليد أو عادات. يستخدم المخرج في أدائه الديناميكي أجساد الممثلين كممثلين للبشرية المعاصرة، التي تحمل في طياتها عاداتٍ ومشاكلَ لم تكن تُخبِرها، ومع ذلك، لا تزال هذه التمثيلات مسؤولة. يصاحب أدائه الدرامي تأثيرٌ صوتيٌّ أشبه بالصفير، يهدف إلى تمثيل صرخة الممثل اليائسة وهو يحاول العثور على شجرة التفاح الساقطة. لكن البحث لا يدور حول التفاحة نفسها، بل حول سبب سقوطها ولحظة سقوطها، مما يُوحي برؤية نقدية للواقع. ان التدهور المستمر للإنسانية نتيجة للسياسة أو الدين. يفكك المخرج هذه الرموز التمثيلية الدينية ويجسدها بشكل درامي من خلال (إظهار التناقض) من خلال أفعال رمزية وضمنية، يفكك المخرج السلطة الدينية والسياسية، ويسلط الضوء على الطبيعة المزدوجة للمعاناة والإقصاء الذي تعاني منه النساء، وخاصة فيما يتعلق بالسلطة الدينية والسياسية. على هذا النحو، يُطلب من الممثلة ارتداء الحجاب، وهذا السلوك يمثل هذا الرفض. ردًا على ذلك، يتحدى الممثل الضباط، ويطلب منهم هويتهم ورخصة زواجهم. يضمن لهم الممثل أن الله قد شهد على زواجهما وأن هذا الارتباط الديني بالله لا يحتاج إلى دليل على صحته. ثم استخدمت الشرطة الممثل كغطاء من خلال منحه مناصب سياسية (مثل وزير أو زعيم برلماني أو رئيس دولة). رد الممثل بنبرة كوميدية، مزيلًا هذه الأوصاف لارتباطات العنوان، مشيرًا إلى أنها لا وجود لها بدون الفرد، قبل كل هذا. من خلال هذه الأوصاف، يُظهر المخرج ازدراءً لمفهوم السلطة الذي يعتمد عليه المجتمع، مُدّعيًا أن الأفراد هم الخالقون، لا تابعين أو تابعين. في المشهد التالي، يخلع الممثل ملابسه، وهو فعل يُمثل أول تجربة للممثل (آدم) للوعي الجسدي بعد تناول الفاكهة المحرمة. يكتسب فعل خلع الملابس أهميته الرمزية، فهو يُمثل الانتقال من البراءة إلى الوعي، واللحظة التي يتعرف فيها المرء على جسده. بعد هذا الكشف، تبدأ الممثلة (حواء) باتباع الممثل (آدم)، مُوضحةً أهمية هذا الاتصال المباشر الأول، مُمثلةً خلق حواء من جسد آدم. يُعيد الممثل رسم صورة الممثلة على طاولة الملابس، ويتبعه الممثلون الآخرون، مُؤدين الفعل نفسه. يُمثل هذا الرسم الكاريكاتوري دليلًا على الوجود وسجلًا للهوية. كما يستخدم المخرج الرسم

على الطاولة البيضاء كوسيلة لتقديم خلقهم ومناقشة أول فعل بشري. يستخدم المخرج الأسلوب البصري لعرض تكوين آدم وحواء ، هذا ما يتقارب إلى جانب معالجة مسرحيات المخرج هيرمان نيتش في ممارسة عرض العُري في المسرح رمزية في المقام الأول، إذ يمثل عُري آدم عودةً إلى الخلق الأصلي، مُتحررًا من الالتزامات الاجتماعية. إلا أن معالجة المخرج (سنان العزاوي) للموضوع أقل حرفية من الأداء المسرحي لهيرمان نيتش، إذ يعجز المتلقي العراقي عن استيعاب جرأة نيتش أو التفاعل معها. مع ذلك، فإن تمثيل العزاوي الرمزي في المجال الفكري أو البصري مقبول لدى المتلقي .

في مشهد آخر، يطلب المخرج من (الكورس) تلاوة أبيات من موسيقى الراب، ويستكشف المخرج المعاملة غير المتساوية للشخصيتين بلغة معاصرة قادرة على التعبير عن النقد. ويستند هذا النهج إلى الأساليب والأفكار الإبداعية لمسارح العالم الأخرى، ولا سيما أعمال المخرج هيرمان نيتش. رافضًا الخطاب الديني والسياسي المتبجح وغير الممتنّ، يمنح المخرج النساء فرصة للتحدث، مما يسمح لهن بالرد على الاتهام بأنهن سبب الكوارث والأحداث الحالية الناجمة عن الحرب والدمار. ويعتزم المخرج التغلب على رتابة الجمهور، مستخدمًا موسيقى الراب لإضفاء شغف فكري وصدمة جمالية على عملهم، بالإضافة إلى تسليط الضوء على التناقض وعدم التماسك. وهنا، تتضمن عملية التصنيع أيضًا العرض المرئي للصور الدرامية. أضاف المخرج مشهدًا آخر أظهر التزايد الرمزي في حدة الصورة الدرامية: ممثلٌ ساكنٌ في منتصف المسرح، مصحوبًا بمؤثرات صوتية تُمثل مؤقتًا وانفجار قنبلة. هنا، يُصوّر المخرج "الشخصية الأنثوية" في ظل الحرب، والتي تُصوّر بعد ذلك كموضوع صراع، إما ضحية عنف أو هدف اتهام، لأنها تُمثل (القنبلة)، مما يُوحي بأن جسد الأنثى مصدر خطر وتهديد. يحاول المخرج فصل مفهوم ذنب النساء في العنف عن كونه تمثيلًا رمزيًا للحرب. يقترب الممثل من جسد الممثلة بحركات دقيقة تُوحي بالحذر والتوتر، ثم، بحركات بطيئة ومدروسة، يُقيّدها، كما لو كان يحمل قنبلة. يُوصي المخرج بممارسة تقييدها كإظهار للقوة والسيطرة بين الرجال والنساء. من خلال هذا النهج البصري، يُعبّر المخرج عن القيود المفروضة على النساء بدلاً من دفاعهن، حيث تُمثل الأحزمة العوائق الاجتماعية المفروضة عليهن. يُسند الممثل رأسه ببساطة على حجر الممثلة، الذي يُمثل المرأة والوطن والطفل. يُنصت إلى مستقبل البلاد والدمار المُقبل عليها، بالإضافة إلى الانقسامات الدينية والسياسية القائمة فيها. ينتقد الممثل المرأة لسقوطها، ومن خلال حملها، يكون له دور في تدمير البلاد. يزداد صوت المرأة بروزًا مع صراخها، فبدلًا من أن يُمثل ألم الولادة، يُمثل هذا ولادة الدمار المرتبط بالعنف الديني والخيانة والألم المُستمر الذي يُعاني منه العراق. لتجنب المأساة، ارتدى الممثل زيًا عسكريًا، مما يُشير إلى استعداده للمعركة. يُمثل استخدام المخرج لهذه الرموز في العرض منظورًا مختلفًا عن مسرحيات هيرمان نيتش. ان الرؤى الاخراجية للمخرج سنان العزواي تُدرك وجود الجمهور وحاجاتهم الفعلية في طريقة ايصال المعلومات والرسائل فالمخرج لا بد ان يراعي التركيبة الاجتماعية والدينية للمجتمع العراقي الذي يميل الى التحفظ والتمسك بالعادات والتقاليد الملتزمة دينياً واجتماعياً ، قد يكون تصوير وتجسيد العنف والضرب والتعري الكامل مناسبًا لجمهور مسرحيات نيتش، أو في أماكن أخرى في أوروبا، ولكنه مرفوض تمامًا في المجتمع العراقي نظرًا للقيود الدينية والاجتماعية والسياسية. ومع ذلك، يمكن الوصول إليه من خلال مناهج ووجهات نظر مختلفة، باستخدام الرموز والإشارات، متجاوزًا بذلك مباشرة عملية العرض الموضوعي.

الفصل الرابع

النتائج :

١. اقتربت بعض مشاهد مسرحية "ساعة السودة" من اشتغال وطريقة المخرج هيرمان نيتش، عبر توظيف المشاهد التي تثير القباحة والاشمئزاز كرد فعل من الشخصية المسرحية على عدم المبالاة للأعراف والتقاليد والذوق العام .

٢. يُدمج المخرج المسرحي سنان العزاوي الترادف والتناقض في عرضه، مما يضع الجمهور في حالة من الحيرة والتردد عند مواجهة هذه المفارقات. إذ يستخدم أساليب وابتكارات جديدة من العصر الحديث، مثل خلق "الصدمة البصرية" من خلال العرض البصري للمعلومة. وهذا يتوافق تمامًا مع تجربة المخرج هيرمان نيتش.

٣. اعتمد النهج الإخراجي في مسرحية "ساعة السودة" على الجوانب المبتكرة واصيلة، إذ عمل المخرج على مشاركة المتلقي، كاسرًا رتابة وركودًا وتقاليد الجمهور، مُبدعًا صوتًا فريدًا ينقل معنى جديدًا، كشكل مؤقت من الشفاء. هذا يتوافق مع فلسفة نيتش الإخراجية.

٤. وظف المخرج "سنان العزاوي" رؤاه الاخراجية عبر منظومة من الرسائل المشفرة بطريقة فنية وفكرية. فهو يُدافع عن مفاهيم اجتماعية ودينية وسياسية بأسلوب رمزي وجمالي، مع مراعاة نوع الرسالة، والحساسية الاجتماعية، ومدى تأثيرها الاجتماعي.

٥. في بعض المشاهد، استخدم المخرج أسلوبًا احتفاليًا يتميز بدرجة كبيرة من الروحانية، وتوظف المسرحية عناصر نفسية وعاطفية للتلاعب بالجمهور وخلق جو من التشويق والإثارة والمفاجأة. وهذا يُشبه النهج الإبداعي الذي يتبعه المخرج هيرمان نيتش.

٦. من خلال منظوره الإخراجي، يُسلط المخرج الضوء عمدًا على مجموعة متنوعة من المفاهيم والأفكار والأساليب، مُوضحًا نهجه في تناول مواضيع متنوعة ومتطورة باستمرار في الواقع الاجتماعي. استنادًا إلى الشكل المسرحي، يستخدم مكونات بصرية ذات خصائص علاجية وجمالية، وتنتج هذه المكونات في النهاية رموزًا ذات تعريفات مفتوحة.

٧. يدمج المخرج عناصر تصميم غير تقليدية في العرض ليس لها غرض تقليدي، ولكنها بدلاً من ذلك تنحرف عن معناها المقصود، مما يجعلها مفتوحة للتأويل. يتم الجمع بين الأساليب المسرحية لإنتاج الضوضاء والشقاق والفوضى المقصودة في بعض المشاهد. وهذا يحاكي الطبيعة العشوائية للنهج المسرحي لهيرمان نيتش.

٨. يستخدم المخرج، سنان العزاوي، حركات جسدية بطيئة ومتواصلة، ينصب تركيزها على تدفق الدم، ويتم التعبير عنها بطريقة جميلة، ولكن غير متوقعة. هذه طريقة استخدمها هيرمان نيتش بشكل منتظم في عروضه المسرحية.

الاستنتاجات :

١. بسبب القيود الاجتماعية والدينية والسياسية والأيديولوجية، لا يُجسّد أسلوب هيرمان نيتش الاخراجي بشكل كامل في المسرح العراقي. فالمشاهد التي تتضمن تصوير العُري والاغتصاب والإساءة الدينية غير

مناسبة للأداء المباشر على خشبة المسرح. ومع ذلك، يُمكن تقديم جميع هذه المواضيع بطريقة رمزية، ما يُتيح تفسيرها وشرحها.

٢. ان الرؤى الاخراجية دائما ما تميل الى الجانب الذاتي على حساب الجانب الموضوعي ، لان الافكار والطروحات الاخراجية دائما ما تستند الى ثقافة ومدى تأثيرها على ذاته ، وبالتالي تؤثر وبشكل كبير على خطابه المسرحي .

٣. تُعدّ الأصالة والابتكار العمليتين الأساسيتين للتفكير الإبداعي اللتين تؤثران على منظور المخرج. ويتألف منظور المخرج بالضرورة من عناصر التجديد والابتكار، وهذه الصفات تُضفي عليه طابعًا مميزًا وفريدًا يميزه عن غيره من المنظورات. لذلك، يُعدّ الإخراج المسرحي عملية بحث وتطور مستمرين.

٤.الرؤية الإخراجية مسعى فني جمالي يُمثل منهجيةً ونظام تفكيرٍ في النهجين الإخراجي والنقدي. تُشرح هذه الأفكار للجمهور من خلال إطارٍ منهجيٍّ يُعزز الإبداع، ويتبعه نهجٌ إبداعيٌّ للمخرج.

٥. تُمثل الفلسفة الإخراجية الأساس النظري لتكوين المشهد. من خلال منظور المخرج، يُمكن تحويل المشهد إلى مفاهيم وقيم، وتفسيره، بل وقد يكون بمثابة نقيضٍ لما يُقدمه المؤلف، باستخدام اللغة المسرحية بدلاً من النص.

٦. في التجربة العالمية للإخراج المسرحي يجب أن تكون عملية التأثير والتأثر محدودةً بقواعد مُحددة، وأن تُوضع في سياق الفن والمعرفة والجماليات والتبادل المعرفي والثقافي حتى تكون ذا جدوى .

التوصيات :

١. يوصي الباحث بضرورة اطلاع مخرجي المسرح على تجارب مسرحية عالمية متنوعة ومبتكرة وأصيلة، لتعزيز الإبداع الثقافي وتعلم أساليب جديدة لإدارة الأداء المسرحي على وفق المعاصرة .

٢. تثقيف الطلاب وتعريفهم بأهم التجارب المسرحية العالمية الراهنة، مما يُسهم في غرس ثقافة مسرحية عالمية إبداعية.

٣. إبراز قيمة تجربة المخرج هيرمان نيتش، وأهمية التجربة الجمالية في كليات الفنون وبرامج الدراسات العليا.

المقترحات : يقترح الباحث دراسة المواضيع الاتية :

١- دراسة العلاقة بين التثاقف والانغماس الثقافي في العروض المسرحية العراقية.
٢- دراسة مشاهد الاشمئزاز في خطاب المخرج هيرمان نيتش.
٣- دراسة البنى الإخراجية غير النمطية في العروض المسرحية العالمية..

المصادر

References

١- إبراهيم ، عبدالله ، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠).
٢- أبن منظور ، لسان العرب ، (بيروت : مطبعة لسان العرب ، ١٩٧٠) .
٣- أبو ملحم ، علي ، في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠) .
٤- اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة(١٩)، ١٩٧٩).
٥- امل ، احمد ، فن الإخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق، (دمشق: النايا للدراسات والنشر، ٢٠١١).
٦- اوفسيا نيكوف، ميخائيل، مجالات الصورة الفنية ، تر: رضا الظاهر ،عدن :دار الصمداني للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
٧- جاسم ، عبد الرضا ، التداخل بين الرؤية الاخراجية والقراءة النقدية في تشكيل العرض المسرحي، مجلة كلية التربية الأساسية، ع٥٢، ٢٠٠٧.
٨- جروناو ، باربرا ، فن التركيب المسرحي الفضاء الادائي لدى (بويس) و (بولتانسكي) و (كاباكوف)، تر: مروة مهدي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٢٤) .
٩- جنيدي ، اسماء محمود يوسف ، الميديا الهجينة ودورها في تغير الثقافة البصيرية في الفنون المعاصرة ، مجلة التربية الفنية والفنون ، المجلد ٢٣ ، العدد ٣ ، جامعة حلوان ، ٢٠٢٣.
١٠- الحسيني ، نبيل ، منابع الرؤية في الفن ، (أمريكا: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢) .
١١- سلام ، أبو الحسن ، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ج١، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ٢٠٠٤).
١٢- الشرقاوي ، كريم الفحل ، الجسد الفرجوي وفنتازيا الادائية المفرطة ، مجلة دراسات الفرجة، المغرب، ع: ١٤ لسنة ٢٠٢٣.
١٣- شلش ، علي عبود ، تعدد الرؤى الاخراجية للنص المسرحي في الفيلم الروائي (مسرحية موت بائع متجول) انموذجاً، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع(٣٥)، (الكوت، ٢٠١٩).
١٤- الصرن ، رعد ، إدارة الابداع والابتكار، (دمشق: من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، ٢٠٢٠).
١٥- صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي، (قم : منشورات ذوي القربي، ب، ت) .
١٦- عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠١) .
١٧- عبد الكريم ، سعد ، رؤى المخرج المسرحي، (بغداد: مكتب الفتح، ٢٠١٢) .
١٨- عبو ، فرج ، علم عناصر الفن، ج٢، (إيطاليا : تنفيذ وطباعة دار دلفين للنشر، ١٩٨٢).
١٩- القصابي ، عزة ، رؤية في المسرح العماني، (عمان: وزارة التراث والثقافة، ٢٠٠٥).
٢٠- لطفي ، حسين ، معجم المصطلحات الفلسفية، ط٢، ج١، (مشهد: مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة).

٢١- ملحم ، إسماعيل ، التجربة الإبداعية – دراسة في سيكولوجية الاتصال الادبي، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣).
٢٢- الملك ، عبد الباسط سلمان ، التشويق ورؤيا الإخراج في الدراما السينمائي والتلفزيونية ، (القاهر: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠١).
٢٣- يوسف ، عقيل مهدي ، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٠).

مواقع الانترنيت :
١- انطوان جوكي، هيرمان نيتش فضح عنف البشر بأشكاله الدموية، موقع اندبنت عربية، ٢٠٢٣. https://www.independentarabia.com
٢- مهدي غلاب، سينوغرافيا الموت في عروض النمساوي المثير هرمان نيتشه، موقع القدس العربي، ٢٠٢٢. https://www.alquds.co.uk
٣- يوسف ليمود، نبي العربدة الحمراء هيرمان نيتش، موقع الحوار المتمدن، ٢٠٠٩. https://m.ahewar.org/s.asp?aid
٤- بدون مؤلف، الجيف والاحشاء علامة تجارية..وفاة فنان شهير يذبح حيوانات واستخدم الدماء في عروضه، موقع صحيفة البيان، ٢٠٢٢. https://www.albayan.ae/culture-art