الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل ٢٠٠٤ - ٢٠٠٨

ثائر هادي ناجي جبارة
المديرية العامة للتربية في بابل

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

نستطيع من خلال النشاط المسرحي أن نعتمد عدة أفكار لها القابلية على التأثير في المجتمع الإنساني الذي يريد مشاهدة رؤى مختلفة تسهم في بنائه ، ولأن الرؤى الإخراجية متعددة من مدرسة مسرحية إلى أخرى ومن مذهب لآخر ، الأمر الذي أدى إلى تباين عناصر الإخراج المسرحي من حيث الخامة والرمز والدلالة وهذا يتم من خلال الرؤية الإخراجية للمخرج ، وبما أنَّ المسرح المدرسي يمتلك خاصية في تعامله مع شريحة مازالت في طور النمو أصبح من الأهمية بمكان السعي نحو تنفيذ وفرز الأساليب الإخراجية التي تتناسب والفئات العمرية للمشاركين فيه ، وفي السنوات الأخيرة أقامت مديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في بابل عدة مهرجانات للمسرح المدرسي وللمراحل الدراسية المختلفة قُدِّمتْ فيها العديد من العروض المسرحية تباينت في عدم وضوح مرجعيات

هذه الرؤى الإخراجية ... من هنا تشكلت مشكلة البحث في دراستنا لهذه الظاهرة الملفتة للنظر التي من شأنها إرباك آلية العمل الإخراجي في العروض المسرحية المدرسية .

أهمية البحث والحاجة إليه :

يشكل التنوع في الرؤى الإخراجية في مسرح النشاط المدرسي نشاطاً معرفياً غزيراً معتمداً الرؤى المختلفة في الإخراج المسرحي ومنها الأساليب الحديثة ، وتكمن أهمية البحث في الإطلاع على الرؤى الإخراجية في المسرحيات المدرسية لمديرية النشاط المدرسي .

هدف البحث :

تعرُّف الرؤى الإخراجية المستخدمة في العروض المسرحية في مسرح النشاط المدرسي .

حدود البحث :

يتحدد البحث في المسرحيات المقدمة من قبل المدارس المتوسطة والإعدادية للبنين في مديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل للسنوات ٢٠٠٤ – ٢٠٠٨ .

تعريف المصطلحات :

أولاً : الرؤية :

– لغوياً :

رؤى في الأمر (تروية) نظر فيه وفكر به ولا يهمز – وتقول إنشِد القصيدة يا هذا ولا تقل إروها إلا أن تأمره بروايتها أي إستظهارها[١] .

الرؤية : بالعين تتعدى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين يقال رُأيَ زيدً عالماً ورأى رأيا ورؤية وراءة مثل راع وقال إبن سيده

الرؤية النظر بالعين والقلب وحكي بن الإعرابي على ريأتكَ أي رؤيتكَ وفيه صنعة وحقيقتها إنه أراد رؤيتكَ فأبدلَ الهمزة واو إبدالاً صحيحاً فقال رؤيتكَ ثم أتم لأن هذا الواو قد صار حرف علة لما سلط عليها من البدل فقال رؤيتك في كسر الراء المجاورة للياء فقال ريتك وقد رأيته رأية ورؤية وليس الهاء في رأي هنا للمرة الواحدة إنما هو مصدر كرؤية.

الرؤيا : ما رأيته في منامك وقد جاء في الرؤيا إنها اليقظة .

رؤية العين كقولك كما تبصر والآخر من رؤية القلب في معنى العلم فيصير كما تعلم[٢]

الإسلوب : الطريق ويقال سلكتُ إسلوب فلان في كذا طريقتهُ ومذهبهُ – طريقة الكاتب في كتابته[٣].

جاء في معجم العربي الأساس طريقة أو مذهب : (إسلوب في معالجة هذه المشكلة تختلف عن أساليبكم) وطريقة الكاتب في كتابته لكل أديب أسلوبه الخاص في الكتابة[٤].

يقال للسطر من النخيل إسلوب وكل طريق ممتد فهو إسلوب ، قال: الإسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال أنتم في أسلوب سوي ويجمع أساليب والإسلوب الطريق تأخذ فيه والأُسلوب بالضم الفن ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه وإن أنفه لفي إسلوب إذا كان متكبراً[٥].

ثانياً : إصطلاحياً :

الرؤية / ((هي النظر بالعين والعقل والقلب))[٦]

الإسلوب / في الفن معناه الشكل الخاص أو النظام الفني المستقر من حصيلة عناصر شكل العمل الفني كتكوين مبتكر يضاف إليه تفاعل

هذه العناصر على مدى عمر التكوين وهو نظام فني يستهدف الإستساغة والقبول والإنسجام لتحقيق التعبير[٧].

عرفه هربت ريد على أنه أسلوب يخرج عن الأعراف السائدة ويسعى الى خلق أشكال أكثر ملائمة لإحساس وإدراك عصرٍ جديد[٨].

ثالثاً : <u>إجرائياً :</u>

الرؤية : أنساق بنائية مثل النسق اللفظي والنسق الحركي التكويني والضوئي واللوني والأزياء تتمظهر جميعها في نسق بوصفها أنساق علاماتية ترتبط بعضها مع البعض لتشكل شكل العرض المسرحي .

الإسلوب : هو المنهج الذي يضعه المخرج في كل الأشكال المسرحية الحديثة مضاف لها فكرته الخاصة وما يتحلى به من معرفة .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الإخراج المسرحي مهاد تأريخي

أولا / مفهوم الإخراج تأريخياً :

حين نتكلم عن مفهوم الأساليب الإخراجية لا بد لنا أن نتذكر أنَّ هذا المصطلح حديث الممارسة أولاً ((إذ أنه لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبالتحديد سنة ١٨٢٠م بإنكلترا))[٩] ، لكن قبل هذا التأريخ نعود إلى كتاب فن الشعر لأرسطو الذي يشير إلى مسرحيات سوفوكليس ، إذ لم يرد ضمن هذا الكتاب أي ذكر لمفهوم الإخراج المسرحي للمسرحيات التي وصلتنا من هذه المدة والتي قدمها شعراء اليونان مثل أسخيلوس و سوفوكلس ويوريبيديس و أرستو فانيس .. ألخ ، إلا بعض العموميات الوصفية لمدة العرض وكيفية مشاهدته ونوعية المشاهدين ، الشيء الذي لا يغير في ضبط أي تحديد كيفية الإنجاز المسرحي إذ يضمن هذا الإنجاز ((موكل للمؤلف والممثل الرئيسي رئاسة الجوقة أو الكهنة أو

سلطة المدينة اليونانية وأثينا بالخصوص))[١٠] وهذا يستمر أيضاً إلى الحقبة الرومانية ومسرح القرون الوسطى ودائماً توكل هذه المهمة إلى المؤلف تارة أو الممثل الأول وهنا ظهرت لنا أسماء مثل سينيكا وكورني وإنَّ هذه الأسماء لممثلين ومؤلفين إختصوا بهذا المجال دون غيره وهذا يلغي دور المخرج كما نعرفه الآن ، وفي المراحل التي جاءت بعد ذلك ظهرت مجموعة جديدة من الكتاب الرواد أمثال شكسبير و كتاب للمسرح مثل موليير و راسين ، لوب دي فيجيا ، كارلو جولدوزني نستطيع أن نتبين في الأعمال الأدبية الخالدة لهؤلاء الرواد شواهد كثيرة وناطقة على تمكنهم من الممارسة الإخراجية وبوجه خاص تعاملهم مع الممثل ففي مسرحية((هاملت شكسبير مثلاً يعطي المؤلف درساً تفصيلياً للممثلين على لسان هاملت لرئيس الفرقة))[١١].

فلقد لوحظ أنَّ ذلك الفنان كان يقود دفة كل العناصر الإنتاجية بيده وحده وسبك النص في صورة تشكيلية ومزجه بالشكل المتعدد ، إذ فسر النص بوساطة كل الوسائل المسرحية ، هكذا تحولت الممارسة الإخراجية في المسرح العالمي من مهمة يقوم بها أحد أفراد المجموعة أوالفرقة المسرحية إلى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى إخراج مسرحيات الفرقة دون غيره ، بعد أنْ كانت مهمة الذي يقوم بالإخراج لا تتعدى تثبيت مواضع الممثلين على المسرح وتقديم الإرشادات لهم من إلقاء وأداء، غير أنَّ الحركة المسرحية المعاصرة أوجدت مدارس ومناهج جديدة مغايرة إعتقدت إنَّ وضع المخرج بذلك الإطار تحديداً لطاقته وخياله وبالتالي تطويق لإبداعاته وبذلك خرج الكثير من المخرجين عن أفكار المؤلف وأخذوا ينادون بإحلال رؤيتهم الخاصة محل رؤية المؤلف وبذلك يكون المخرج مؤلف ثان للنص وسندهم في ذلك إنَّ المتفرجين لا يمكن أن

يتشابهوا في النظر للأمور فقد يسجل المؤلف واقعة حياتية خاصة تكون لدى المخرج مسألة عامة وينظر لها من زاوية أخرى ((يرى أندريه إنطوان إنَّ هناك نوعاً من الإخراج يسمى (بلاستك) وهو خاص بالديكور والملابس والإكسسوار والإضاءة وآخر يسمى الإخراج وهو فن مازال مجهولاً لدينا))[١٢] .

ثانياً : ما مفهوم الإخراج ؟

المسرح ذلك الفن الشامل حصلت له تطورات نظرية وعلمية على يد المنظرين بدءاً من بداياته إلى يومنا هذا ومفهوم الإخراج المسرحي هو توظيف الوسائل المسرحية من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركة الممثلين على الخشبة بحيث يصبح بهذا التعريف ((نشاطاً تنسيقياً ضمن زمان وفضاء الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المسؤولة لأي عمل درامي))[١٣] .

وتدخل الفنون الأخرى في تنفيذ العمل المسرحي إذ تسهم في إيصال التعبير المطلوب إلى المتفرج ((يدخل في مجال التعبير فنان الديكور وفنان الموسيقى وفنان الإضاءة المسرحية كما أنَّ الجمهور يشارك في صياغة الصورة المسرحية ولا يمكن للعرض المسرحي أن يتم دون تنظيم))[١٤] ، بينما يشير المخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافيسكي ((المخرج هو الذي يقوم بنقل الأحداث وربطها بإعتبار إنَّ الممثلين يسيطرون على التقنيات السيوكلوجية ومن هنا تأتي في نظره مهمة المخرج التعليمية الصرفة حيث تبقى هذه مرتبطة بالجانب الإبداعي ومن المعطيات والتقنيات لدى الممثلين حيث يكاد المخرج هنا أن يعوض المؤلف المسرحي بما يضيفه أو يعدله من النص المسرحي ، ولعل ستانسلافسكي يقصد هنا مسألة الإعداد المسرحي بمفهومها الألماني))[١٥].

المبحث الثاني : الرؤية الإخراجية وأساليبها في المسرح العالمي

أ- الإخراج في المسرح الواقعي :

إنَّ الواقعية هي خدمة الواقع في عكس دقيق للحياة والأمور والعلاقات الإجتماعية ويظهر تطبيق الواقعية في المسرح عندما يحمل الفنان أفكار تقدم الإنسان وعرض حلول لمشكلاته بشرط أنْ تكون هذه الحلول في الصورة الواقعية بعيدة عن الأحلام والخيال والتنسيق والتجميل.

أينما تكمن الحقيقة فهي السائدة على العقل والتفكير وهذا الإتجاه يساعد على نقل الإلهام الكامل إلى الخطاب المسرحي المعروض ، المؤلف هنا يقوم بتصوير الحقيقة لا كما هي في الواقع ولا يقحم نفسه بهذا النقل جاعلاً من العقدة بسيطة ويقلص الحركة مصاحباً بحوار غير منمق ، مصطنع بلغة بسيطة وحدث يعيش مع واقع الناس وقريب من مزاجه ، ((أصل الكلمة باللاتينية Reails الواقعية إحدى المراتب الفنية العالية من وجهة نظر الجمالية الماركسية لخدمتها الواقع الحي المعاش في عكس دقيق للأمور إذ يصفون المضمون أو الشكل بنعت الواقعية إذا ما أهتم بالدرجة الأولى بحقائق المجتمع وخطوطها الرئيسية وإذا ما عكس الفن الواقعي الوعي الإجتماعي للمواطنين وهو ما يعتبرونه الفن العصري المواكب للعصر))[١٦].

ب- الإخراج في الإسلوب الطبيعي :

أصل اللفظ اللاتيني Naturalis وهو تيار ساد في النصف الثاني للقرن التاسع عشر وحتى السنوات العشرة الأولى من القرن العشرين ، حرصت الطبيعية على إسناد النظرة الفلسفية وجعل الشكل المسرحي هو إعطاء الحياة بالتمام ، وإنَّ الشكل المسرحي يكون سلساً لا توجد فيه بواعث كي تقدمها ولا يوجد بطل في العمل المسرحي ، والتكوين المسرحي ذو بساطة عالية وعمومية كما لا توجد عواطف ومعاناة وتحديد الخيال عند الكاتب ولا توجد تكوينات ذات طابع خاص بل هي عمومية في العمل الطبيعي والعناصر المسرحية ناتجة من الواقع في الحياة ، من أشهر فنانيها (هاوبتمان ، إبسن وأميل زولا) ((لقد أراد الطبيعيون أنْ يضعوا الناس أمام الحقيقة التي فطروا عليها وصفاً صادقاً مكشوفاً لا لبس فيه ولا عوق وصرحوا بأنَّ غرضهم من تصوير النص على هذا النحو هو أن يفهموا حقيقة النفس البشرية قبل أن يحاولوا إصلاحها))[١٧] .

المسرح الحقيقي المسرح الذي في ظنِّ الطبيعيين يقضي على زيف الرومانتيكي ويجب أن يتغير بتغير وسائل التعبير المسرحي كلها من مؤثرات الإخراج ((إن الطبيعيين قللوا من أهمية العقدة إذ أنها إتصفت بالبساطة كما قللوا من الحركة وكذلك يقتصر في القطع الطويل والمنلوجات ويستخدم الحوار الطبيعي الذي يتبادله الممثلون، الحوار الخالي من التنميق الذي لا تربط بين أطرافه روابط الصنعة البلاغية ، فهو حوار سائب كالذي يحدث بين الناس في حياتهم العامة ثم لا يرتبط بذروة الموضوع ، لذا جاء الخطاب المسرحي قريباً للهجات الدارجة ، ويلجأ الطبيعيون إلى الإشارات عند التعبير عن الخلجات والأحاسيس،))[١٨] .

ج- الإخراج في الأسلوب الرمزي :

تعد الرمزية أصل كل الفنون وما تفسير الحياة إلا عن طريق الرمز الذي يستخدم في كل العصور، ولقد أنكر أصحاب هذا المذهب على الواقعيين والطبيعيين إيمانهم بالفعل الواعي والظواهر الخارجية للواقع والطبيعة ولذا مال الرمزيون إلى أنَّ الحقيقة التي يسعى إليها خصومهم إنما تكمن في أعماق الأشياء وفي العقل الباطني ، إنَّ التعبير عنها ينبغي أنْ يتمَّ من خلال الرمز والإيحاء والتلميح لأنها عوامل مثيرة للمعاني في ذهن مستهلك الأدب ، ((والرمزية هي الإيحاء بموضوع معين من خلال الهيكل العام ، وموضوعة الرمزية ترمي إلى تجنيد أفكار مجردة ورؤيتها في وقائع وشخصيات بغية تفسير الحقيقة النفسية ، ويعتمد المسرح الرمزي في أساسياته على عناصر الإخراج المختلفة من إضاءة وموسيقى وإيماءات حتى يمكنه أنْ يخلق الطقس النفسي الذي يخلقه الشعر الغنائي الرمزي بالوصف وتكوين الصورة الموحية))[١٩] .

الرمزية في المسرحية ضرب من ضروب الرومانسية أكثر شهرة وأقل إستقلالاً من العاطفة ، فالرمزية تشبه الرومانسية في أنَّها لا تهدف إلى مجرد تصوير الجوانب الظاهرة في الواقع ، فالرمز موضوع أو عمل لا يقتصر على القيمة الذاتية وإنَّما يشمل أيضاً القيمة الخارجية ، فالعلم من الناحية الذاتية والموضوعية لا يزيد عن قطعة قماش ملوَّن ولكنه إكتسب نتيجة التجربة ما يرتبط به من قيم ((فالمؤلف الرمزي يحاول أنْ يبين سلسلة من المعاني أو القيم يشعر بأنه لا يستطيع أنْ يعبر عنها تعبيراً وافياً أو مقنعاً ، إلاّ إذا سلك تلك المسالك القصيرة إلى المستويات العميقة من العواطف والوجدان ، الرمزية ترمي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة والدنيوية ، إذ أنها تحرك نشاط الجانب البياني العقلي))[٢٠] .

د- الإخراج في الأسلوب التعبيري :

يعد المسرح التعبيري حركة ثورية ضد ماجاءت به المدرستين الطبيعية والتأثيرية ((من أهم الحركات الثورية التي ظهرت ضد المدرسة الطبيعية أولاً ثم التأثيرية وقد أطلق المصطلح في منشأه في إيطاليا ١٩٠٥ من المصورين أمثال كاندنيسكي ثم إمتد المصطلح ليشمل ألواناً وضروب أخرى مثل المسرح والشعر والقصة من عام ١٩٠٥- ١٩١٥ ثم خلال سني الحرب العالمية الأولى))[٢١]، وقد نشأت في بلدان أوربية أخرى ولا شك أنَّ التعبيرية كانت نقطة إنطلاق لمذاهب أخرى حديثة ومن الأسباب التي أدت إلى ظهور هذه الحركة طغيان الآلة وسيطرتها على حياة الإنسان جعل الفنانين يدركون وجوب خدمة الآلة للإنسان ، تهدف التعبيرية إلى تصوير أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكونات العقل الباطن ، إنَّ الإنسان الحقيقي في نظر التعبيريين يكمن في أعماق ذاته لا في تلك المظاهر الحسية الخارجية ، ومن أهم خصائص التعبيرية في المجال الدرامي ((تعدد المشاهد والمناظر ثم وجود شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة نفسية حادة تستأثر بكل الإهتمامات لأنها غالباً بوق المؤلف.... التمثيل مصحوب بموسيقى وأصوات رمزية ، إستعمال الأقنعة الغريبة والإضاءة الملونة التي تحرك الخيال وتساعد على ظهور الأشباح ، وقد تبدو المسرحية التعبيرية كنص مقزز ، مملة وسخيفة ولكنها تحتاج إلى قدرات فائقة في الإخراج حتى يتحقق تجسيم الدخائل النفسية))[٢٢].

هـ - الإخراج في الأسلوب الملحمي :

أسلوبٌ برز إلى الساحة الفنية بوصفه أسلوباً مسرحياً إختلف عن الأساليب الأخرى في ثلاثينيات القرن العشرين ((نوع من المسرح دعا إليه برتولد

بريخت و أرون بسكاتور ومسرحيون ألمان آخرون في العقد الثالث من القرن العشرين ، يرى بريخت أنَّ النقطة الجوهرية في المسرح الملحمي هو أنَّه يخاطب عقل المشاهد أكثر مما يخاطب مشاعره والدراما هنا تعني سلسلة من الأحداث تعرض ببساطة ووضوح من غير قيود الهيكل المسرحي التقليدي))[٢٣] ، وقد أطلق على هذا الأسلوب بالملحمية وصفاً للقصص الممسرحة ((لقد أستعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية الممسرحة والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الإجتماعي العريض بدلاً من مشكلات الأفراد وأنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي بل تعتمد على السرد واللقطات اللامتماسكة ومطالبة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي تدلى بها الشخوص المتكلمة على الخشبة))[٢٤]، تميز هذا الأسلوب المسرحي بإشراك الجمهور بالحدث بوصفه حكماً لما يجري ((يستخدم المسرح كوسيلة لإستصدار أحكام من الجمهور في قضايا سياسية وإجتماعية وإنسانية مختلف عليها وكأن الجمهور قد تحول إلى هيئة تحكم الممثلين إلى مترافعين في قضية مسرح القضايا – يقوم التمثيل فيها لا على تقمص الأدوار بل على العكس البعد عن الشخصيات الدرامية وتقديم الحوار والأحداث كما يقدم المحامي الأدلة والبراهين التي تصلح كحيثيات في الحكم المراد إستصداره من الجمهور وهذا هو التغريب أي إعتبار الممثل دائماً نفسه غريباً عن دوره وليس متقمصاً له ، أي لا يعيش دوره بل يكتفي بتقديم الأدلة))[٢٥]

وللتقنيات في مجال الصورة التلفازية والصوت حضور في مسرح بريخت ((إستعمل في الإخراج أفلام سينمائية ، مكبرات صوت ، صور ، لافتات ، ألحان موسيقية ، كل ما من شأنه أنْ يجعل المتفرج واعياً غير مستغرق أو متداخل في وقائع المسرحية))[٢٦] ، فالإخراج في مسرح بريخت

ليست عملية قراءة نص وحركة وإلقاء وديكور وإضاءة وإنما هو ((عملية مركبة توظف فيها كل عناصر الإخراج لإبراز كل المعاني الموجودة في النص وكل الفكر المراد قوله ، بل وتحقيق أثر فكري وسياسي في الجماهير ، إنَّ المخرج في مسرح بريخت مضطر لأن يعتنق ما فيه من أفكار أو على الأقل مضطر لأن يتبع من الناس الذين كتب من أجله المسرح))[٢٧] .

يعد الإخراج الأسلوب المناسب في تقديم الأعمال المسرحية من خلال الجمع بين الكلمة والموسيقى والصورة ، أسلوب تجريبي يتم بالتزمت وضيق الأفق كذلك لم يستقِ أسلوبه من تكييف المواد بل من موقف المتلقي ومن ثم فإنَّه أسلوب ليس كالعادة لا يتطور من خلال العمل بمفرده أو من التقاليد القائمة في تقديم العرض وإنما يسعى هذا الأسلوب ((إلى تحديد وتحقيق المتطلبات الإجتماعية ، أما المصطلحات التي إستخدمها كالمسرح الملحمي والتعليمي ... إلخ فهي ليست عقائد شكلية وإنما مراحل تجريبية لا ترمي إلى إلغاء الدراما بل الأحرى إلى تقديم إلقاء جديد للدراما مع المتلقي هو أكثر إلزاماً من الدراما التقليدية))[٢٨] .

إختلف النص عند بريخت عما هو عليه عند أرسطو ((النص المسرحي عند بريخت لا يتناسب مع الطريقة الأرسطية وكذلك مع شأن هذا العصر المتحول والذي يعيش عالم متغير فجاء بنصوص ملحمية قاصداً أهداف عملية يبني من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظرف الإقتصادي والإجتماعي ، ومن ثم إيقاظ فهم للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها من خلال التوعية والتثقيف فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الأوضاع غير الطبيعية بل إضافة الأوضاع الطبيعية في العالم كما إعتمد في نصوصه على الأسلوب التعليمي))[٢٩]

و – الإخراج في الإسلوب التجريبي :

إنَّ التجريب يفترض وجود ملاحظة أو وصف وفرض وتجريب، فإنَّ آليته تشترط وجود متغيرات بوصفها جزءاً من المنهج العلمي ، فالعلم يسعى إلى صياغة النظريات التي تختبر العروض التي تتألف منها وهو يتحقق من مدى صحتها والتجربة ببساطة هي الطريقة التي تختبر بها صحة الغرض العلمي فهي تطالب الممثل والعناصر الأُخر بالمعطيات التجريبية وكل هذه الأشياء تنحى منحىً تجريبياً ومن المؤسسين لهذا الأسلوب المخرج البريطاني بيتر بروك(*).

إنَّ المواهب المتعددة لهذا المخرج جعلته من الأسماء البارزة والمهمة والمؤثرة في توجهات وأبعاد المسرح ((حيث عمل مخرجاً سينمائياً وكاتباً ومنظراً وجوالاً من طراز خاص ومعنياً بالمسرح قديمه وحديثه وقد أصبح الحديث عن حياته وفنه بمثابة البقعة المضيئة في سيرة العطاء الفني والمثمر))[٣٠] ، يقول بيتر بروك : يمكنني أنْ أتناول أي مكان خالي فأسميه مسرحاً عارياً وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أنْ يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر ، وهذا تأكيدٌ لكلامه إنَّ المسرح ليس قاعة درس إذْ أنَّ الممثل الذي يعيش في مجتمع يرعى المسرح يجب أنْ يوجه نحو حرفته الخاصة مؤكداً أنَّ العلاقات في العرض المسرحي تقيم على ثلاث أطراف هي الفعل والموضوع والمتفرج وأنَّ المخرج لابد أنْ يمتلك الإحساس بالزمن وأنْ يشعر بإيقاع العملية ويراقب أقسامها ويرجع أسباب ذلك ،[٣١] ((للعمل حرمته وهو خاص بأصحابه وإنَّه يجب أنْ نفسح المجال للآخرين ليراقبوا حماقاتنا وأخطاءنا فالتمارين تدلك على عدم نضوج العمل ولا إكتماله))[٣٢]

الإخراج في المسرح التجريبي يخفي الممثل لتظهر سينوغرافيا للعمل هي أقوى عضلات المخرج فقد تكفلت الإضاءة والأقنعة والماكياج في إخفاء وجوه الممثلين وعندما يختفي وجه الممثل يختفي معه الإنفعال الإنساني فتقوم بقية أعضاء الجسد بالتعبير الإنساني الذي يظلُّ عملاً ميكانيكياً على الرغم من كل دلالات الجسد النفسية ومن ثم تحول الممثل إلى مجرد أداة ميكانيكية في العرض المسرحي ، بل أنَّ هناك من عبَّر عن هذه الوضعية التي آل إليها الممثل بالعبودية بأنْ وصف الممثلين في القرن العشرين بعبيد الشكل التشكيلي الحركي لأنهم أي الممثلين فقدوا مكانتهم حينما تراجعت قيمة النص وهبطت مكانته))[٣٣].

والتجريب عند بروك من ناحية النص ((لا يأخذ نصوص تتزامن مع عصر المخرج بل يمكن قراءة نصوص مسرحية قديمة بفرضية جديدة وبذلك تصبح حقلاً للتجريب في أحد متغيراته المعتمدة من قبل المخرج أو فريق العمل ككل وهذا ما قام به المبدعون في إعداد النصوص العالمية))[٣٤] .

يهتم بيتر بروك بالصورة المسرحية المتحركة بدلاً من الصورة المسرحية الثابتة على العكس ما يقوم به الرسام عندما يقف أمام اللوحة ((فالمصمم المسرحي الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي أفعال مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد))[٣٥] ، وللأزياء حصة في تنظير بيتر بروك ((أما الأزياء فكان بيتر بروك يصممها بنفسه ففي اللحظة الأولى من التمرين يجب أنْ يعرف آراء الممثل عن أزياءه فالزي لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة فلا يعني أنَّ إرتداء الملابس الإعتيادية هو الجواب الصحيح ،إذ غالباً ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي))[٣٦] .

الرؤى في المسرح الفقير :

أشهر مخرجي هذا المسرح جيرزي كروتوفسكي(*) ، يشير بيتر بروك في مقدمة كتاب المسرح الفقير إلى ((أنَّ كروتوفسكي شخص فريد من نوعه لأنه في كل العالم منذ ستانسلافيسكي لم يبحث شخص بهذا العمق والوسع في مكونات ما يتعلق بفن التمثيل ، أفعاله وأشكاله ، عروضه وجوهره ، ومعناه ومعرفته وكذلك ما يهم الجانب الروحي والعقلي والجسدي للممثل ويضيف إلى أهميته شيئاً آخر ميزه مثلما فعل من قبله رجال المسرح العظماء على أنَّه عمل في إنشاء المختبر المسرحي عملاً طليعياً حقق فيه إستقلالية البحث))[٣٧] ، إستخدم تقنية خاصة ، إذ لم يبقي على أي شيء ، فالتمارين التي جاء بها كروتوفسكي قد إستندت إلى التمارين الجسدية الشاقة ، فهي ((عمليات الإستكشاف تفجرها بالأساس عوامل التركيز لا عوامل الفعل الداخلي أو الفعل العضلي ، بل أنَّ هذه الأفعال هي ظواهر لذلك التمرين المكتشف التركيز))[٣٨] ، وهذه التمارينات تعتمد على تجزئة الدور ، كذلك فأنَّ ((بناء الدور بوصفه نظاماً من الإيماءات الموحية التي تتجاوز الطبيعة العادية وتكشف عما يختفي ورائها أي تكشف المتناقضات للإستجابات الإنسانية))[٣٩] .

الرؤى في مسرح القسوة :

ظهر مسرح القسوة في فرنسا على يد المنظر الفرنسي (آرتو)[*] ((القسوة إصطلاح أدخله الكاتب والناقد الفرنسي أنطوانين آرتو وأستعمله نقاد المسرح من بعده لكي يصفوا الأعمال السرية التي تتأثر بنظرية (آرتو) في الكتابة المسرحية والتمثيل والإخراج))[٤٠] يعمل آرتو من أجل إصلاح المسرح بوصفه ردَّ فعلٍ لحقبة الإنحطاط التي مرَّ بها في منتصف القرن التاسع عشر ، إذ كان المسرح يميل إلى الميلودراما الرخيصة ، ففي بيانه الأول ((في المسرح وقرينه في تشرين الأول ١٩٣٢ الذي أعلن فيه عن تصميمه للتقليل من أهمية الكاتب المسرحي قياساً إلى المخرج))[٤١] إنَّ مضمون مسرح القسوة يكمن سلفاً في الكلمات المتصارعة وفي الوقت نفسه يترك آرتو الناطق بإسم زملائه في مغامرة يقول عنها ((إننا نهدف إلى ماهو ليس بأقل من العودة إلى المصادر الإنسانية أو اللاإنسانية للمسرح وإحياء ذلك كلياً نريد أنْ نرى كلَّ ما يشكل جزءاً من الغموض والسحر المغناطيسي للأحلام كل هذا وكل الطبقات المظلمة من الشعور نريد أن نرى العرض محاطاً بهالة من النصر على خشبة المسرح حتى وإنْ جازفنا بضياع أنفسنا وتعريضها إلى سخرية الفشل الذريع نريد أن نرى المسرح عملاً سحرياً حقيقياً نوجه فيه كلامنا ليس للعيون ولا إلى عاطفة الذهن المباشرة لأنَّ ما نسعى إلى خلقه هو عاطفة نفسية خاصة تجتذب بواسطتها أكثر بقع القلب غموضاً إلى دائرة الضوء))[٤٢]

الرؤى في مسرح الصورة :

هذا الأسلوب قصد إحلال الصورة المسرحية بدل الكلمة وتفضيل ما هو مرئي على ما هو مسموع معتقداً على غرار آرتو إنَّ الكلمة المنطوقة لم

تعد تصلح بوصفها أداةَ تعبير فني وأسس لهذا الأسلوب مسرحيان عراقيان هما حميد محمد جواد وصلاح القصب(*) .

يقول حميد محمد جواد ((ممكن تسميته بالمسرح الشاعري الصوري ، فالكلمة هي الإشارة إلى شيء ما ، فاللفظة ليس لديها القدرة على التغلغل إلى أعماق الظاهرة ولا إلى الحالة الإنسانية ، واللفظة لا تخاطب الحواس بقدر ما تخاطب الذهن الإنساني ، فالأعشاب خضراء هذه الكلمة قاصرة عن نقل رائحة العشب ، أضوائه ، جماليته))(٤٣) .

ويعتمد صلاح القصب في مسرح الصورة على الحلم ((فالممثل يتكلم بفعل عاطفي يتحدث بعاطفة عاقلة ويحلم بوعي ويعي في حلم وتمتزج لغة العقل بلغة الحلم ، عن معمارية الخطاب الحر وقواه البصرية تحتاج إلى رسم تناقض والصراع سواء في الذات الواحدة أو بإضافة الشخصية النقيض))(٤٤)، ويقول صلاح القصب في إحدى محاضراته ((إحلموا في المخيلة وطبقوا في الواقع فلابد أنْ تتحرر الصورة من سلطة الزمن ومن سلطانه القاهر ليصبح فعلاً شفافاً كالحلم والأسطورة ، إنَّ للمفردة فعالية الصورة وقدرتها البصرية ، إنَّها الحلم والحلم جوهر غير أنَّه وجود والحلم هو العقل والروح والخيال إنَّه الفردوس للممكن ، الحلم أولاً الحلم فوق الجميع ، العالم يهدم بالخيال ويبنى بالخيال ، الخيال هو الحلم ، الحلم هو محرض الواقع وروحه وعقله وعصبة الحلم هو المستقبل))(٤٥)

أما الممثل في مسرح الصورة له متطلبات أهمها :

١- الممثل هو جوهر الفن المسرحي وعماده الأساس جسمه وحركته

٢- مصدر إبداع الممثل هو خياله وأحلامه ورؤاه التي لا حدود لها .

٣- المسرح صومعة الممثل يدخلها ليمارس طقوسه الخاصة ولا بد سحب المتلقي كي يقيم نفس الطقوس .

٤- الهدم والبناء وسيلتا الممثل في رسم الصورة لا صورة واحدة بل عدة صور .

٥- لا أهمية للكلمة ما دام جسم الممثل قادراً على التعبير عن المعاني وعن الإحساس .

٦- الممثل ليس الشخصية الحياتية التي يحاكيها ، إنه شاعر المسرح الذي يصوغ الصور بجسمه .

٧- تعبيرات الممثل تميل إلى اللامنطق وتعبر عن اللاوعي عن الفطرة ، عن البداهة لأنَّ المنطق يحدد الممثل في حلم والحلم لا منطقي في أفعاله وأحداثه وإشاراته .

٨- الحس الإيقاعي يكون للممثل أثره في إعطائه قيمة ديناميكية في العروض .

٩- المخرج محرك للإيحاء وليس موجهاً للممثل لأن سطوته تحدد من حرية الممثل وتحدد خياله وتميت إبداعاته .

لابد هنا من إعداد الممثل في مسرح الصورة إعداداً يؤهله كي ينجح في العطاء وذلك عن طريق :

١- ((التعرف على إمكانيات الجسم وطاقته والعمل على تطويرها .

٢- إطلاق العنان لخياله عبر تمارين مستمرة .

٣- تقوية سرعة البديهية وردود الفعل .

٤- تقوية الحس الإيقاعي عبر تمارين مستمرة على الإستجابة للمؤثرات الضوئية والصوتية والموسيقية.

٥- رفع مستوى التذوق التشكيلي بالإطلاع المستمر على الإتجاهات والمدارس الفنية .

٦- ما يفعله الممثل في هذه اللحظة لا يفعله في اللحظة التالية))[٤٦] .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١-الإسلوب الطبيعي :

أ- النص له قدسية يخضع للحذف والإضافة من غير الممكن أنْ يكون بعيداً عن الواقع.

ب-المسرح غرفة جدارها الرابع وهمي والمنظر أكثر ما يكون بيئوي.

ت-الممثلون من الواقع . ث-حقيقة الملابس والإكسسوارات .

ج-الإضاءة واقعية بحتة . ح- تحقيق مبدأ الإيهام في العروض المسرحية .

٢-الإسلوب الواقعي :

أ- قدسية النص . ب- الممثلون من الواقع .

ت-حركة الممثل مع الفضاء المسرحي لتحقيق الواقعية المطلوبة .

ث-الإضاءة تصور الظواهر الطبيعية والتأثيرات النفسية للفرد والمجتمع .

ج-الأزياء فيها دقة التاريخ . ح- تحقيق مبدأ الإيهام في كل العروض المسرحية .

٣-الإسلوب الرمزي :

أ- النص فيه رمزية لتحقق موضوعاً إنسانياً .

ب-الإهتمام بالحركة أكثر من الكلمة .

ت-الممثل صانع الفعل الدرامي .

ث-للديكور دلالات رمزية تخدم الممثل في الأداء .

ج-الإضاءة عنصر تشكيلي مهم .

ج- الموسيقى تنظم عناصر العرض .

خ-الأزياء تأخذ بعداً رمزياً في العرض .

٤-الإسلوب التعبيري :

أ- النص له قدسية وقابل للحذف والإضافة لأن المخرج هو الأمين على النص .

ب-الحلم سيد العرض .

ت-البطل هو المركز الذي تدور حوله الأحداث .

ث-الموسيقى مكملة للعرض وتعبر عن أفكار المؤلف .

٥-الإسلوب الملحمي :

أ- التغريب والإيهام وإستخدام الجسد في الإخراج .

ب-النص قابل للحذف والإضافة وهو تعليمي ترفيهي ملحمي .

ت-ليس على المسرح من ديكور شيء ثابت لأن العالم متغير.

ث-نصف العرض للجمهور.

ج- فيضية الإضاءة لكي يبقى الجمهور يقظ .

ح- مشاعر الجمهور متوقدة بالموسيقى.

خ- إستخدام الأغاني .

٦-الإسلوب التجريبي :

أ- النص غير مقدس ، الإعتماد على الصرخة والكلمة هي جزء من الحركة.

ب-الإعتماد على التركيز والمساحة في العرض المسرحي.

ت-الإعتماد من قبل الممثل على التمرين الجماعي والقص واللصق والكولاج والإرتجال.

ث-المتلقي يكشف عن الشيء المرئي له.

ج- الحدث المسرحي هو المهم وليس المنظر.

ح- الزي يضع في خدمة الممثل.

٧- أسلوب القسوة :

أ- النص غير مقدس .

ب- الإعتماد على الفعل الجسدي .

ت- المسرح عبارة عن حظائر أو مخازن للحبوب .

ث- حمل المتلقي على الصراخ .

ج- مركزية المخرج .

ح- الممثل يعتمد الإرتجال .

خ- الإضاءة لها تأثيرات سحرية .

د- تجنب اللباس الحديث في الأزياء .

٨- أسلوب المسرح الفقير :

أ- النص غير مقدس.

ب-الممثل عنصر رئيسي في العرض المسرحي.

ت-المتلقي مهم في العملية الإبداعية.

ث-زهد المسرح من الديكور.

ج- إضاءة بسيطة .

ح- عدم وجود أزياء وماكياج .

خ- بعيد عن إستخدام الألوان .

٩- إسلوب مسرح الصورة :

أ- الإعتماد الكلي على الحلم .

ب-النص معرض للحذف والإضافة بالحركة .

ت–الحركة والخيال هما أدوات الممثل في العرض المسرحي .

ث–الأزياء أشبه بأزياء لعبة اليوكا .

ج– الديكور أقمشة ، آلات موسيقية ، أسرة مستشفى ... إلخ .

ح– المخرج محرك للأداء وليس صانعه .

خ–ليست الكلمة بالمهمة مادام الجسد هو الذي يتكلم .

د– الموسيقى طقسية.

الدراسات السابقة

١– ((أوجه التشابه والإختلاف في الأساليب الإخراجية لدى جيل الرواد)) رسالة الماجستير المقدمة عام ١٩٨٩ للباحث عبد الوهاب عبد الرزاق الخطيب .

قُسِّم البحث إلى أربعة فصول تضمن الفصل الأول منها أهمية البحث والحاجة إليه وأهدافه وحدوده والدراسات السابقة وقد حدد الباحث أهداف البحث على النحو الآتي :

أ– تعرض أبرز المنطلقات الأساسية في عمل المخرج مع النص والممثل والفضاء المسرحي على أنها هي الأساس المادي الذي بني عليه من جاء بعد هؤلاء الرواد وأسس منطلقاته الخاصة في عملهم الإخراجي .

ب– تعرض أهم الأساليب التي جاء بها المنظرون في المسرح ولا سيما فن التمثيل والإخراج ومدى تأثر تلك الأساليب المتبعة عالمياً في أساليب جيل الرواد في المسرح العراقي.

ج– دراسة تعامل الرائد مع النصوص المحلية والعربية والأجنبية وإستطلاع آرائهم بشأن التعامل معها.

الفصل الثاني ضم مبحثين :

المبحث الأول : تعريف مصطلح الإسلوب عامة ومحاولة إبداء وجهة نظر خاصة للباحث في هذا المجال.

المبحث الثاني : ضم أربع محاور : الأول عن الرائد الراحل (حقي الشبلي) وتأثير المسرح الفرنسي في إسلوبه الإخراجي لأنه درس الفن هناك ، فيما جاء المحور الثاني ليتطرق إلى تفاصيل الأسلوب الفني للراحل جاسم العبودي من خلال تعامله مع العناصر الأساسية في العرض المسرحي وهي (النص ، الممثل ، الفضاء المسرحي) أما المحور الثالث فقد عني بأسلوب الفنان الرائد إبراهيم جلال من خلال تعامله أيضاً مع العناصر الثلاثة الأساسية للعرض المسرحي مع بيان أثر الراحل حقي الشبلي في إسلوبه وأهم التأثيرات الأجنبية التي كان لها دور في إسلوبه الإخراجي ، وكان المحور الرابع مخصصاً لأسلوب الفنان جعفر السعدي ومدى تأثره بالرائد جاسم العبودي وأوجه التشابه والإختلاف فيما بينه وبين أستاذه المرحوم حقي الشبلي وزميله الرائد إبراهيم جلال ، كذلك مدى تأثره بالأساليب الإخراجية العالمية والوقوف على أبرز سماته الإسلوبية من خلال تطبيقاته على مسرحية رقصة الأقنعة لشاكر السماوي.

الفصل الثالث : تضمن إستنتاجات الباحث وقائمة المراجع والمصادر التي إستخدمها .

٢-دراسة زيد ثامر عبد الكاظم مخيف الجبوري الموسومة (توظيف بعض الإتجاهات الإخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية) المقدمة عام ٢٠٠٢ وقد قسم الرسالة إلى أربعة فصول :

الفصل الأول : الإطار المنهجي .

الفصل الثاني : المبحث الأول : إعتمد على الإتجاهات الإخراجية في المسرح العالمي .

المبحث الثاني : الدخول بالإتجاهات وشرح ملخص عنها مع إختيار أحد المؤسسين لها .

المبحث الثالث : لخص ما أسفر عنه الإطار النظري .

المبحث الرابع : قارن مع الدراسات السابقة ومدى الإستفادة من هذه الدراسة .

الفصل الثالث : إعتمد عدة إتجاهات إخراجية في حدود البحث معتمداً على عينات إختارها من عروض الأكاديمية وهي ست عينات .

الفصل الرابع : تحليل العينات والخروج بنتائج ومن ثم الإستنتاجات والتوصيات .

تختلف الدراسة الحالية عن هذه الدراسة بأخذ الرؤى الإخراجية وكنتيجة عنها نستخلص الأساليب الإخراجية ، وأضاف الباحث رؤى إخراجية أخرى غير موجودة في هذه الدراسة كما إختلف أيضاً بالنتائج والأهداف والمجتمع العينات وطريقة البحث .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث :

إعتمد الباحث أربعة مهرجانات مسرحية للمدارس المتوسطة بنين لتمثل المجتمع الأصلي للبحث وكان عدد المسرحيات المقدمة في هذه المهرجانات (٣١) مسرحية وهي :

جدول (٢)

يبين العروض المسرحية المقدمة في المهرجانات المسرحية للمدارس المتوسطة للبنين للأعوام الدراسية من ٢٠٠٤ إلى ٢٠٠٨ ويمثل مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	إسم المخرج	سنة العرض
١	كل الذين أحبهم طيور	حسن الغبيني	حسن الغبيني	٢٠٠٤-٢٠٠٥
٢	درس في التأريخ	محسن الجيلاوي	حيدر حمد جميل	٢٠٠٤-٢٠٠٥
٣	هتاف الحياة	منور ناهض	منور ناهض	٢٠٠٤-٢٠٠٥
٤	مجرد إقتراح	عبد المحسن عبد الزهرة	حيدر نشمي جمال	٢٠٠٤-٢٠٠٥
٥	الموافقة	برتولد برخت	ثائر هادي جبارة	٢٠٠٤-٢٠٠٥
٦	حكيم الزمان	علي حسون	أمير حمزة محمد	٢٠٠٤-٢٠٠٥
٧	البيت للجميع	منور ناهض	رحيم مهدي	٢٠٠٥-٢٠٠٦
٨	الصخرة	غالب العميدي	محسن الجيلاوي	٢٠٠٥-٢٠٠٦
٩	العقول المهاجرة	عبد المحسن عبد الزهرة	كاظم جودة	٢٠٠٥-٢٠٠٦
١٠	الإختيار	حسن الغبيني	حسن الغبيني	٢٠٠٥-٢٠٠٦
١١	الإختبار	محمد العميدي	محمد العميدي	٢٠٠٥-٢٠٠٦
١٢	عاقبة الطمع	حميد راضي	جنان ستار	٢٠٠٥-٢٠٠٦
١٣	الكاميرا الخفية	حميد راضي	نبيل حميد مطر	٢٠٠٥-٢٠٠٦
١٤	تعالوا نصنع مسرحية	ثائر هادي جبارة	ثائر هادي جبارة	٢٠٠٥-٢٠٠٦
١٥	كن من تكون فإنك من تراب	ثائر هادي جبارة	ثائر هادي جبارة	٢٠٠٦-٢٠٠٧
١٦	موجز سيرة وطن	حسن الغبيني	حسن الغبيني	٢٠٠٦-٢٠٠٧
١٧	مملكة البهائم	عبد المحسن عبد الزهرة	نبيل حمد مطر	٢٠٠٦-٢٠٠٧
١٨	رب ضارة نافعة	حميد راضي	كوثر الموسوي	٢٠٠٦-٢٠٠٧
١٩	الكنز	عبد المحسن عبد الزهرة	جنان ستار	٢٠٠٦-٢٠٠٧
٢٠	الفتى المغفل	عبد المحسن عبد الزهرة	محمد سليم	٢٠٠٦-٢٠٠٧
٢١	قضية للنقاش	منور ناهض	هدى عامر	٢٠٠٦-٢٠٠٧
٢٢	الصياد والوالي	عبد المحسن عبد الزهرة	عبد المحسن عبد الزهرة	٢٠٠٦-٢٠٠٧
٢٣	الشرارة	حميد راضي	الزهرة	٢٠٠٦-٢٠٠٧
٢٤	قتلتنا الردة	ثائر هادي جبارة	لينا ياسر	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٢٥	للفقراء مع التحية	عبد المحسن عبد الزهرة	ثائر هادي جبارة	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٢٦	السياب	حيدر محمد جميل	نبيل حمد مطر	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٢٧	وطني	حسن مطشر	حيدر محمد جميل	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٢٨	الصحوة	صباح محمد حميد	حسن مطشر	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٢٩	لو	حميد راضي	كاظم جودة	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٣٠	وثبة وإنتفاضة	حامد العزام	سراج منير	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٣١	حلم مع وقف التنفيذ	حسن الغبيني	محمد سليم	٢٠٠٧-٢٠٠٨
٣٢			حسن الغبيني	
٣٣				
٣٤				

٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١				

ثانياً/ عينة البحث :

تم إختيار مسرحيتين بوصفهما عينةً للبحث وهي عينات إختارها الباحث بطريقة عشوائية إذ تم إعتماد أول مسرحية تقدم في أول يوم للمهرجان .

جدول (٣)

يبين عينة البحث

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	كل الذين أحبهم طيور	حسن الغبيني	حسن الغبيني	٢٠٠٤-٢٠٠٥	قاعة النشاط المدرسي
٢	البيت للجميع	منور ناهض	رحيم مهدي	٢٠٠٥-٢٠٠٦	قاعة النشاط المدرسي

ثالثاً/ منهج البحث :

إعتمد الباحث المنهج الوصفي في عملية تحليل العينات للإطلاع على الرؤى الحديثة في الإخراج ومدى إستثمار مخرجي النشاط المدرسي لهذه الرؤى .

رابعاً/ أداة البحث :

الإطار النظري والملخص الذي أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

خامساً / طرق جمع المعلومات

١- الإعتماد على الصحف والمجلات والأشرطة والمقابلات الشخصية والصور الفوتوغرافية

٢- مشاهدات الباحث ومشاركاته .

عينة (١)

مسرحية(كل الذين أحبهم طيور)[*]

تتألف بنية المسرحية من جدلية الصراع بين الضحية والجلاد ، ذلك الصراع الأزلي المرهون بعلاقة غالباً ما تكون عكسية ، فالجلاد يجعل من حياة الضحية دائماً حواجز تضيق يوماً بعد آخر ، أما الضحية فهو جزء من تركيبة تناضل من أجل كسر طوق هذه الحواجز حتى ولو كانت في الأحلام ، فغالباً ما تخرج شخصيات تقوي من عزيمة الضحية وتزرع الثقة فيها كي يقاوم لأن الغد سيشرق من جديد .

إعتمد المخرج في رؤياه لهذا العمل المساحة الفارغة بوصفها دلالة على تأسيس عرض مسرحي فجعل الممثلون يصعدون أمام الجمهور وكأنهم يعدون لشيء ما غير جاهز ، فأمام المتلقي ينادون على الإنارة ويغيرون مستويات خشبية موجودة في المسرح فيرفعوها خارجاً ويضعون كرسي وسط

المسرح وما هذه التركيبة المقصودة سوى أنَّ المخرج يريد من البداية أنْ يشرك الجمهور أمام هذا العرض .

يبدأ العمل ومن خلال الأزياء التي قصدها المخرج نعرف أنَّ هناك فارق لوني في الشخصيات حتى أنَّ الستارة البيضاء في عمق المسرح كانت تمثل فضاءً نقياً أمام حواجز وهمية زرعت في مخيلة المتلقي من خلال الحوار الذي تلقيه الشخصية ، إعتمد المخرج الكرسي وسط المسرح بوصفه أيقونةً لها عدة أغراض فمرة تكون للسلطة ومرة أخرى لجلوس الضحايا ومن ثم للتحقيق ، كانت الضحية بزي (فانيلة) بيضاء وبنطلون أسود لم يقم المخرج بعكس هذه الألوان كي يضع أمام أعيننا بإنَّ القلوب بيضاء ، أما الأقدام فتمثل السواد الكبير من الشعب هم ضحية وقلوبهم بيضاء نقية لأنهم ضحايا الشخصية الأولى شخصية المحقق ، إذ جعل المخرج ملابس المحقق (خاكية) لوقعها عند المتلقي وكراهيته لها لأنها تعطي دلالة عسكرية مقيتة لحقبة زمنية طويلة من تاريخ العراق ، أما بقية الممثلين فهم مع أزياء الضحية .

لقد جعل المؤلف وهو المخرج نفسه الممثل الضحية العنصر الأساس لإنطلاق الحدث ، فأي سلوك يبدر منه تكون معه الضحايا الأخرى أما مؤيدة وأما رافضة في حين يخبرنا الضحية إنَّ مكانه مظلم لأنَّ جداراً يسد النور عليهم وهذه مخاطبة لذهنية المتلقي كي يفهم من خلال الإيماءة والحركة الثابتة إنَّ الجدران في كل مكان تسد الطريق وما الضحايا إلا مفردات علاماتية في ذهنية الضحية .. أحلام .. رؤى مؤجلة يسد الظلام كل آفاقها الرحبة ، وحين يمثل الضحايا كيف أنَّ النور يخترق الجدار فهذه كمن يشعل شمعة تزيل ظلام العالم ، كل هذه إشارات سريعة إلى ذهن المتلقي الحاضر في مثل هذه العروض لأنه يحتفظ في ذهنيته مثل الحاجز

، النور ،الظلام ، وهذه إيقونات يفسرها هو إلى طوطميات ، فمثلاً الحاجز هو القوة والسلطة ، والنور هو الحرية والأمل ، كل هذه مفردات زرعها المخرج في فراغ المسرح كي تكون مناظر ثابتة توعز لنا بالصراع المتجدد بين الضحية والجلاد .

عينة (٢)

مسرحية ((البيت للجميع))(*)

قصة المسرحية عبارة عن صراع أبناء حول البيت الذي ورثوه ، لمن سيكون؟ الإبن الكبير سالم يريده له والإبن الصغير سليم أيضاً يريده، يتصارعان بينهما وحين يسألون أخاهم هلال فإنه لا يقبل بالصراع ، فيستهزئون به وينعتونه بالفيلسوف ، يأتي والدهم ليخبرهم إنَّه سوف يعطي مبلغاً من المال يقسم على الثلاثة ، وبعد خمسة أعوام يعطي البيت لمن عمل بماله خيراً ، الأخ الأكبر عمل في التجارة فجمع مالاً كثيراً وأصبح له خدم وحشم لكنه جشع ، لأنَّه يفكر بالإستيلاء على بيت أبيه لكنه يفاجأ بإنَّ البحر قد إستولى على كل بضاعته ليعود فقيراً الى الشارع حتى أصحابه الذين كانوا معه يتركونه .

اعتمد المخرج على لغة الصراع في النص فجعل الأب وكأنه تمثال واقف على منصة عالية وتحته إبنه هلال وسلط خلفهم إضاءة حادة ليظهروا وكأنهم تمثال شاخص لحضارة عريقة أسفلهم كان الأخوان المتصارعان ، وظَّف المخرج صراعاً بين عدة شخصيات وكأن البيت هو وطن وشرائح هذا الوطن هي المتصارعة ، وضع المخرج لكل شخص كارتون للسلع وبهذا يكون بضاعة هؤلاء هي الصراع الذي لا يدوم فهم في حالة يعبث بهم الجشع والطمع ، إعتمد المخرج في رؤياه على القماش ودلالة اللون فجعل

منه تارة بيت وتارة أخرى البحر الهائج الذي أكل بضاعة سالم حتى السفينة أيضاً جعلها من القماش وهناك بعض الحركات التي ركز فيها على إختزال حركي مثل حركة إطفاء البيوت ، جعل اليد الواحدة مع الأخرى تصل لإطفاء الحريق كناية لحب التعاون وإنَّ جمع الأيادي هو القضاء على كل الأزمات .

اعتمد المخرج بعض الرموز التراثية التي يبغي منها إيصال الفكرة والرمز هنا مفسر لبعض الأشياء في النص فما أغنية (السندباد)[*]: البحر أجمل ما يكون لولا شعوري بالضياع ، إلا مكمل للصورة التي إبتدعها المخرج لغرق السفينة عن طريق الستائر والممثلين الذين يحركون هذه الستائر .

كانت الموسيقى تعزز المزاج لكونها عنصراً مكملاً للعرض المسرحي ، أما الأزياء فقد أبقاها المخرج تراثية تمثل العصر العباسي لأنَّ الحكاية جاءت منذ ذلك العصر ، رامزاً من خلالها للوقت الحاضر ، إذ زاوج بين الأزياء كي يمزج الماضي والحاضر والمستقبل ، وجعل الإبن الوسط الذي تُعد قيمه أصيلة هو صاحب الزي الأصيل ، كان المسرح فارغاً من أي ديكور ليعطي المخرج إنطباعاً بأنَّ البيت ليس له حدود فهو بيت للجميع دون أنْ تفرض قوى على قوى أخر في إمتلاك هذا البيت .

النتائج

نتائج العينة (١) مسرحية كل الذين أحبهم طيور :

١- تصرف المخرج بالنص عن طريق التكرار.

٢- إعتمد النص على عدة مقاطع شعرية.

٣- إعتمد المخرج المنطقة الفارغة وملأها عن طريق الخيال .

٤- إعتمد على الممثل في التكرار واللصق .

٥- خلت المسرحية من المناظر لأن الفعل بين الممثلين هو المقصود

٦- الزي كان دالة لونية تعني التفريق بين المضادات .

٧- الموسيقى كانت متممة للون كي يفرز الشخصيات .

٨- الإضاءة متممة ومعبرة عن الجو العام .

عينة (٢) : مسرحية البيت للجميع

١- كان للنص قدسية .

٢- كان الحلم هو المسيطر على قوة الفعل .

٣- الأب هو المحور الذي تدور حوله الأحداث .

٤- الموسيقى مكملة للعرض .

٥- الإضاءة تعبر عن الحدث عن طريق شدتها.

٦- الأزياء تأخذ شكل (دال) نحو الشخصية التي يرتديها.

٧- خلوها من الديكور.

الإستنتاجات

١- إختلاف وتباين الرؤى المقدمة في العروض المسرحية للمهرجانات .

٢- يقوم المخرج بتغيير الرؤية الإخراجية عدة مرات أثناء العرض الواحد .

٣- تصميم الديكور للعروض جعلها متباينة الرؤى الإخراجية .

٤- دمج أكثر من أسلوب في العرض الواحد .

٥- يعتمد المخرجون على أهمية التمثيل ولا يعيرون الأسلوب الإخراجي أهمية .

٦- ضعف الإمكانيات التقنية أدى إلى ضعف لغة التفاهم بين المخرج و مصمم الديكور .

٧-الظاهرة الواضحة في غياب أسلوب العمل لدى المخرج .

التوصيات والمقترحات

١- ضرورة التأكيد على إستخدام الرؤية المناسبة للعرض المسرحي المدرسي .

٢- إشاعة ثقافة الرؤى والأساليب الإخراجية القديمة والحديثة بين المخرجين ومصممي الديكور العاملين في مجال المسرح المدرسي .

٣- التأكيد على توفير التقنيات الفنية في المسارح التي تقدم فيها العروض المسرحية المدرسية .

٤- عد الخلط في إستخدام الأساليب الفنية في العرض المسرحي المدرسي الواحد .

٥- إعمام الثقافة المسرحية بين صفوف التلامذة و الطلبة .

٦- إقتراح بإقامة مهرجانات لمسرحيات مدرسية يختص كل مهرجان برؤية مسرحية محددة .

الهوامش:

[١] – الرازي : مختار الصحاح (الكويت ، دار الرسالة ، ١٩٨٣) ص٢٦٥.

[٢] – إبن منظور الأفريقي المصدري : لسان العرب (بيروت : دار صادر) ٣٠١.

[٣] – إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١(لبنان ، بيروت : دار إحياء التراث العربي ، مجمع اللغة العربية ، أشرف على طبعه عبد السلام هارون) ص٤٤٣.

[٤] – جماعة من كبار العرب اللغويين : المعجم العربي الأساس (لبنان ، بيروت : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٩) ص٦٣٣.

[٥] – الإمام أبن منظور الأفريقي المصدري : لسان العرب ، م.س.ذ ، ص٤٧٣.

[٦] – جبرا ، إبراهيم جبرا : ينابيع الرؤيا – دراسات نقدية (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٦) ص ٧ .

[٧] – د. كمال عيد : فلسفة الأدب والفن (لبيا وتونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٦٨) ص٤١-٤٢.

[٨] – هربرت ريد : النحت الحديث ، ت : فخري خليل (بغداد : دار المؤمون ، ١٩٩٤) ص٩.

[٩] – باتريس باخيس : قاموس المسرح (طبعة الإتحاد العام ، باريس ، ١٩٧٧) ص٧٧.

[١٠] – أكويندي سالم : المسرح المدرسي (الدار البيضاء ، مطبعة نجم الجديدة ، ١٩٨٩) ص٥٥.

[11] – شكسبير : هاملت ، ت : عبد القادر القط (الكويت : سلسلة المسرح العالمي ، العدد ٤ ، ١٩٧٢) ص٧.

[12] – محمد فرحات عمر : فن المسرح (مصر ، السلسلة الثقافية ، العدد ٢٦٨ ، ١٩٧١) ص٩٠.

[13] – د. فليب لوربي : علاقات النص بالعرض اليومي (مجلة العمل الفني ، عدد ٣٨٨٥ ، المهرجان الأول للمسرح الجامعي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، إبن مسيك ، الدار البضاء ، يوليو ، ١٩٨٨ :) ص٧١.

[14] – باتريس بافيس : قاموس المسرح ، م. س . ذ ، ص٧١.

[15] – سيزار موليناري : فنان المسرح ورموزه ، ت : سعيد الحكيم (بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، مجلة الأقلام العراقية ، عدد ٢٦١ ، ١٩٨٨) ص٤٩.

[16] – د. كمال عيد : فلسفة الأدب والفن ، م.س.ذ ، ص٣١٧.

[17] – دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية (وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المطبعة النموذجية ، ١٩٦١) ص١٣٣ .

[18] – نفسه. ص١٢٣– ١٢٤ .

[19] – د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (مصر : دار الشعب) ص١٠٣– ١٠٤.

[20] – فرد ميليت و جيرالد بنتلي : فن المسرحية: ت: صدقي الحطاب ، مراجعة : محمد السمرة (بيروت : مؤسسة فرانكلين للطباعة ، ١٩٦٦) ص٣٩٥.

[21] – د إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، م. س. ذ : ، ص١٠٣–١٠٤.

[22] – نفسه : ص١٠٣–١٠٤.

[23] – جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية ، م .س . ذ ، ص١٨٨.

[24] – د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، م. س. ذ ، ص١٥٦.

[25] – د. محمد منذور : الأدب ومذاهبه (مصر ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر) ص١٦٧– ١٦٨.

[26] – د إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، م.س.ذ ، ٢٥٤.

[27] – برتولد بريخت : دائرة الطباشير القوقازية ، م.س.ذ ، ص٤٧.

[28] – قيس الزبيدي : مسرح التغيير (بغداد : دار إبن رشد ، ١٩٧٨) ص٨١.

[29] – مقار شفيق : دراسات في الأدب الأوربي المعاصر ، سلسلة الكتب الحديثة (بغداد : مطبعة الأديب البغدادية ، العدد ٤٣ ، ١٩٧٢) ص١٤٤.

(*) ولد عام ١٩٢٥م وكثيراً ما صمم مناظر مسرحياته ووضع ألحانها ، يعد من أبرع رجال المسرح في جيله وأكثرهم إبتكاراً ، أول مسرحياته التي أخرجها في لندن الدكتور فاوست وظهرت عبقريته في الإخراج لمسرحيات شكسبير وهو في سن العشرين ثم بعد ذلك أصبح مخرج فرقة شكسبير الملكية . ينظر الموسوعة المسرحية : مصدر سابق ، ص٨٧.

[30] – حسب الله يحيى : أبعاد مسرح بيتر بروك ، إشغال الفراغ في لغة مسرحية عالمية (مجلة الموقف الثقافي ، العراق ، بغداد : دائرة الشؤون الثقافية ، سنة ٤ ، عدد ٢٤ ، ١٩٩٩) ص١٣١.

[31] – نفسه

[32] – نفسه : الصفحة نفسها .

[33] – محمد اللامي : التجريب الإخراجي المسرحي يجرد الممثل من أدواته ، (مجلة الشبكة العراقية عدد ٥٦ ، ٢٠٠٨) ص٥٥.

[٣٤] – د. طارق اللعذاري : نظرية التجريب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد ، مجلد٢١ ، ١٩٩٩) ص٣٦.

[٣٥] – بيتر بروك : النقطة المتحولة ، ت : فاروق عبد القادر ن سلسلة عالم المعرفة (الكويت ، عدد١٥٤ ، ١٩٩٠) ص١٠٩.

[٣٦] – نفسه : ص٢١٦.

(*) مخرج وممثل بولندي ولد ١٩٣٣– ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل ، أسس مختبر المسرح في مدينة أدولي عام ١٩٥٩ ونقل التجربة نفسها الى آرتو عام ١٩٦٧، ينظر المخرج في المسرح المعاصر : سعد أردش ، ص٣٠٩.

[٣٧] – جيرزي كروتوفيسكي : نحو مسرح فقير ، ت : د. كمال قاسم نادر (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٢) ص٩–١٠.

[٣٨] – ت : صلاح القصب : فن التمثيل وطرق تدريب الممثل في المناهج والإتجاهات المسرحية المعاصرة (سينما ومسرح ، العدد ١ ، سنة١ ، ١٩٨٠ ، تصدرها الشعبة المسرحية في نقابة الفنانين ، المركز العام) ص ٨.

[٣٩] – سمير عوض : نحو مسرح فقير ، (مصر : الهيئة العامة للتأليف والنشر، مجلة المسرح ، عدد٧٦ ، سنة ١٩٧) ص٥٦.

[٤٠] – د. سمير سرحان : تجارب جديدة في الفن المسرحي (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٧١) ص٨١ .

[٤١] – مارتن آسلن : مسرح آرتو النظرية والتطبيق (دار الشؤون الثقافية ، مجلة الأقلام ،عدد٨ ، السنة ٢٣ ، ١٩٨٢) ص ١٢٣ .

[٤٢] – نفسه : ص١٢٢ .

(*) حميد محمد جواد : تخرج من معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٥٩ ، أكمل دراسته في المعهد السينمائي السوفيتي في موسكو عام ١٩٦٥ ، قدم للمسرح العراقي هاملت ١٩٦٨ ، الأخوة كرامازوف ١٩٨٠ ، لم تقدم ، عمل مدرساً في معهد وكلية الفنون الجميلة في بغداد ، يواصل دراسته في فرنسا لنيل شهادة الديكتورا .ينظر فضاءات مسرح الصورة ، حوار مع الفنان حميد محمد جواد ، أجراه عبد الخالق المختار ، ((مجلة أسفار عدد ١٦ تصدر عن التجمع الثقافي العراقي)) ص ٣٦ ، ١٩٣٩ .

– صلاح القصب : ولد في بغداد ، أكمل الأكاديمية ثم سافر الى بولونيا ، حصل على شهادة الديكتوراه ، عاد الى العراق ١٩٨٠ ، أستاذاً في أكاديمية الفنون الجميلة ، قدم أهم روائع شكسبير ، هاملت ، الملك لير وكذلك أعمال أخرى ، طائر البحر ، والخال فانيه ، عزلة الكريستال . صلاح القصب مؤسس مسرح الصورة ببيانات نشر معظمها داخل العراق منها ((البيان المسرحي الأول ١٩٨٦ ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، البيان المسرحي الثاني ١٩٩٠ ما بعد الصورة ، والبيان المسرحي الثالث ١٩٩٤ كيمياء العرض وأخيراً البيان المسرحي الرابع ١٩٩٨ كيمياء الصورة)) . د. صلاح القصب : كيمياء الصورة ، (مجلة الموقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سنة رابعة ،عدد١٩ ، ١٩٩٩) ص١٣٠ .

[٤٣] – عبد الخالق المختار: فضاءات مسرح الصورة ، م.س.ذ ، ص ٣٧.

٣– د. صلاح القصب : كيمياء الصورة ، م.س.ذ ، ص١٣٠ .

[٤٥] – من محاضرات د. صلاح القصب في صف أول أكاديمية ، مسرح عام ، ١٩٨٠ ، بغداد ، للباحث وهو أحد طلابه .

[٤٦] – سامي عبد الحميد : الممثل في مسرح الصورة (جريدة المدى ، العدد ١١٥٩ ، الأربعاء / ٢٠ / شباط ، ٢٠٠٨) ص١٠.

(*) تأليف وإخراج حسن الغبيني قدمت على مسرح النشاط المدرسي ومهرجان المدارس المتوسطة وحازت على جائزة أفضل عرض .أنظر صورة رقم (١) .

(*) مسرحية من تأليف منور ناهض وإخراج رحيم مهدي ، تقديم متوسطة الرافدين على مسرح قاعة النشاط المدرسي .حازت على جائزة أفضل نص . أنظر صورة رقم (٢) .

(*) أوبريت كويتي ، /، بطولة الفنان غريد الشاطي ، يتحدث عن تأريخ الكويت منذ القدم .

المصادر والمراجع

١–إبن منظور: لسان العرب (بيروت : دار صادر).

٢–أبو سنه،منى سعد:الإغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح بريخت (عالم الفكر،جلد١٠،عدد١، كويت : ١٩٧٩).

٣–أسعد ، سامية أحمد : الدلالة المسرحية (الكويت : عالم الفكر ، مجلد ١٠ ، عدد ٤ ، ١٩٨٠) .

٤–آسلن ،مارتن: مسرح آرتو بين النظرية والتطبيق، ت: سعيد الحكيم (مجلة الأقلام ، السنة ٢٣،العدد ٨).

٥–الجزائري ، سليم : مخرجون عالميون ، (بغداد :وزارة الثقافة والإعلام : مجلة الأقلام ، دار الجاحظ ،عدد خاص ، المسرح العالمي ، عدد ١ ، ١٩٧٩)

٦–الحسيني ، مهدي : دائرة الطباشير القوقازية ، محاولة لتحقيق الإستيعاب المصري : (مجلة السينما والمسرح ، سنة ٥ ، عدد ٥٨ ، ١٩٦٨) .

٧–الرازي : مختار الصحاح (الكويت ، دار الرسالة ، ١٩٨٣)

٨–الزبيدي ، قيس : مسرح التغيير (بغداد : دار إبن رشد ، ١٩٧٨)

٩–العذاري ، طارق : نظرية التجريب المسرحي ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد ، مجلد٢١ ، ١٩٩٩)

١٠–الفرطوسي،محمد:جنون العرض المسرحي–القسوة السحرية(مجلة الشبكة العراقية،عدد ٧٧،السنة الثالثة،٢٠٠٨).

١١- القصب،صلاح:المنطلقات النظرية في مسرح الصورة (جامعة بغداد : مجلة الأكاديمي ، عدد٩ ،١٩٩٥) .
١٢- القصب ، صلاح : معنى الصورة في لير (جريدة مهرجان بغداد المسرحي ، الهيئة العليا للمهرجان ، بغداد : عدد٢ ، تشرين الثاني ، ١٩٨٥) .
١٣- القصب،صلاح:فن التمثيل وطرق تدريب الممثل في المناهج والإتجاهات المسرحية المعاصرة (سينما ومسرح ،العدد١، سنة١ ، ١٩٨٠ ، تصدرها الشعبة المسرحية في نقابة الفنانين ، المركز العام.
١٤- القط ، عبد القادر : من فنون الأدب المسرحي (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٧٨).
١٥- اللامي،محمد:التجريب الإخراجي المسرحي يجرد الممثل من أدواته(مجلة الشبكة العراقية،عدد ٢٠٠٨،٥٦).
١٦- باخيس ، باتريس : قاموس المسرح (طبعة الإتحاد العام ، باريس ، ١٩٧٧).
١٧- بروك ، بيتر : المكان الخالي ، ت: سامي عبد الحميد (بغداد ، ١٩٨٤) ص٧٩.
١٨- بروك ، بيتر :النقطة المتحولة ، ت : فاروق عبد القادر ن سلسلة عالم المعرفة (الكويت ، عدد١٥٤ ، ١٩٩٠).
١٩-بريخت : ملاحظات حول دائرة التباشير عن الراوي والأقنعة والشخصيات ، ت: ليلى جاد (مجلة السينما والمسرح ، سنة ٥ ، عدد ٥٨ ، ١٩٦٨) .
٢٠- بنتلي ، أريك : نظرية المسرح الحديث – مدخل إلى المسرح والدراما ،ت: يوسف عبد المسيح ثروة (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ،١٩٧٨)
٢١- توفيستاجوف : مرآة المسرح (موسكو : دار الفن ، ١٩٨٤).
٢٢- ثروت ، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى (بغداد منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٥) .
٢٣- جاكسوين،بامير :الدراما في القرن العشرين،ت:محمد فتحي،مراجعة د.لويس عوض(مصر :دار الكاتب للطباعة والنشر).
٢٤- جبرا ، إبراهيم جبرا : ينابيع الرؤيا – دراسات نقدية (بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٦)
٢٥- جماعة من كبار العرب اللغويين : المعجم العربي الأساس (لبنان ، بيروت : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٩)
٢٦- جورج، ولورث: مسرح الإحتجاج والتناقض،ت:عبد المنعم إسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والفنون ، ١٩٧٩)

٢٧- جيكس روز إيفانس : المسرح التجريبي من ستانسلافيسكي الى اليوم : ت : فاروق عبد القادر (بغداد : مجلة الأقلام العراقية عدد١٢ ، سنة ١٣) .
٢٨- حمادة ، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (مصر : دار الشعب) .
٢٩- خشبة ، درينـي : اشـهر المـذاهب المسـرحية (وزارة الثقافـة والإرشـاد القـومي ، المطبعـة النموذجية ، ١٩٦١)
٣٠ -رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥) .
٣١- رشيد ،عدنان : مسرح بريخت (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٨).
٣٢- ركـادر ، دينـيس بابيليـه : بيتـر بـروك ، ت : محمـد سـيف عـن الفرنسـية (وزارة الثقافـة والإعلام ، دائرة الشؤون الثقافية ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد٤ ، ١٩٨٩).
٣٣- رولاند ، جراي: بريخت ، ت : نسيم مجلس (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٤) .
٣٤-ريد ، هربرت: النحت الحديث ، ت : فخري خليل (بغداد : دار المؤمون، ١٩٩٤).
٣٥-سالم ، أكويندي : المسرح المدرسي (الدار البيضاء ، مطبعة نجم الجديدة، ١٩٨٩).
٣٦-سعد ، سامية:أنطوانين آرتو والمسرح المعاصر :(الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر :مجلة الفنون المجلد الأول عدد٢ سنة ١٩٧١)
٣٧-سعد ، صالح : الأنا – الآخر إزدواجية الفن التمثيلي ، تقديم د. شاكر عبد الحميد (عالم المعرفة ، عدد ٢٦٤).
٣٨-سكران ،رياض موسى : الرؤيا في مسرح الصورة (بغداد : مجلة الموقف الثقافي ، حزيران ١٩٩٩).
٣٩سمير ،سرحان، : تجارب جديدة في الفن المسرحي (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٧١) .
٤٠-شفيق،مقار :دراسات في الأدب الأوربي المعاصر ،سلسلة الكتب الحديثة (بغداد:مطبعة الأديب البغدادية ،العدد ٤٣ ، ١٩٧٢)
٤١-شكسبير : هاملت ، ت : عبد القادر القط (الكويت : سلسلة المسرح العالمي ، العدد ٤ ، ١٩٧٢).
٤٢-عبد الحميد ، سامي: الممثل في مسرح الصورة (جريدة المدى ، العدد ١١٥٩ ، الأربعاء/ ٢٠ / شباط ، ٢٠٠٨)
٤٣-عبد الحميد ، سامي: صلاح القصب ومسرح الصورة(بغداد : جريدة المدى ، العدد ١٣١٠ ، الأحد ٣١ -٢٠٠٨.
٤٤-عمر، محمد فرحات : فن المسرح (مصر ، السلسلة الثقافية ، العدد ٢٦٨، ١٩٧١).

٤٥-عوض ،سمير :نحو مسرح فقير (مصر: الهيئة العامة للتأليف والنشر، مجلة المسرح ، عدد٧٦، سنة ١٩٧) .
٤٦عيد، كمال : فلسفة الأدب والفن (لبيا وتونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٦٨).
٤٧-فريد ، بدري حسون وسامي عبد الحميد : مباديء الإخراج المسرحي (بغداد : جامعة بغداد ، ١٩٧٩).
٤٨-كاظم ، راسل : التغريب في المسرح العراقي (مجلة الشبكة العراقية ، بغداد : عدد ٣٦ ، سنة ٢ ، ٢٠٠٧)
٤٩-كحيلة ، محمود محمد : معجم مصطلحات المسرح والدراما (الأردن : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦)
٥٠-كروتوفيسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، ت : د. كمال قاسم نادر (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٢) .
٥١-كرومي ، عوني : عناصر الإلتحام في التجربة الشابة بين مسرح الأنسامبل البرليني وبريتولد بريشت (بغداد : الطليعة الأدبية ، عدد خاص للمسرح ، عدد٩ ، سنة ٦ ، ١٩٨٠)
٥٢-كرومي ، عوني : كروتوفسكي والمسرح الفقير ، مجلة الأقلام (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، دار الجاحظ ، عدد خاص بالمسرح ، عدد١ ، ١٩٧٩).
٥٣-كوي ،م . شيفيد : المسرح نهاية القرن العشرين ، مرحلة جديدة أم أزمة ، ت : د. حميد حسن الجنابي (مجلة الأديب المعاصر ، مجلة فصلية تصدر عن إتحاد الأدباء والكتاب العام ، العراق ، ١٩٩٢).
٥٤-لوربي ، فليب : علاقات النص بالعرض اليومي (مجلة العمل الفني ، عدد ٣٨٨٥ ، المهرجان الأول للمسرح الجامعي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، إبن مسيك ، الدار البيضاء ، يوليو ، ١٩٨٨).
٥٥-مصطفى ، إبراهيم وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١(لبنان ، بيروت : دار إحياء التراث العربي ، مجمع اللغة العربية ، أشرف على طبعه عبد السلام هارون) .
٥٦-مطر ، ثامر : بريخت والجمال ومسرح الحقيقة (مجلة المسرح والسينما ، عدد٢ ، سنة أولى ، ١٩٨٠) .
٥٧-منذور ، محمد : الأدب ومذاهبه (مصر ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر) .
٥٨-موليناري ، سيزار : فنان المسرح ورموزه ، ت : سعيد الحكيم (بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، مجلة الأقلام العراقية ، عدد ٢٦١ ، ١٩٨٨).
٥٩-ميليت ، فرد و جيرالد بنتلي : فن المسرحية : ت : صدقي الحطاب ، مراجعة : محمد السمرة (بيروت : مؤسسة فرانكلين للطباعة ، ١٩٦٦)

٦٠-نيكول ، الأراديليس : المسرحية العالمية ، ج٥ ، ت : د. فوزي شريف ، مراجعة : حسن محمود (مصر: الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦).
٦١-يحيى، حسب الله: أبعاد مسرح بيتر بروك ، إشغال الفراغ في لغة مسرحية عالمية (مجلة الموقف الثقافي ، العراق ، بغداد : دائرة الشؤون الثقافية ، سنة ٤ ، عدد ٢٤ ، ١٩٩٩).