

م. بشار صباح جابر... ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي
في عروض احمد محمد عبد الامير المسرحية

ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الامير
المسرحية

**The dynamics of interaction between directorial treatment and acting
performance in the theatrical performances of Ahmed**

Mohamed Abdel Amir

م. بشار صباح جابر

M. Bashar Sabah Jaber

كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية

٠٧٨١٠٦٤٨٩٠٩

Bashar.sabah@qu.edu.iq

ملخص البحث :

يرتحل العرض المسرحي بمكوناته الجمالية الى تكوين فضاء جمالي تشكله المعالجة الإخراجية بأدواتها التقنية التي تخلق عالم آخر نحو الخلق والابداع بعلاقة ديناميكية مع الاداء التمثيلي الذي هو عماد تلك المعالجة الإخراجية والتي تتغير من عرض الى آخر وبالتالي تتطلب نوع خاص من الاداء التمثيلي الذي يكون بدوره منسجما مع منطلقات تلك المعالجات الإخراجية ، وفي هذا يكون العمل المسرحي عمل جماعي له ابعاده الفكرية والجمالية في خطاب موحد يحقق تكاملية في العرض المسرحي .

وفي عروض احمد محمد عبد الامير شكلت العلاقة الديناميكية التفاعلية بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي ارضاً خصبة ومتحولة لا تتسم بالثبات . لذا اشتمل البحث على فصول أربعة ، تناول الاول (المحور المنهجي) ، متضمناً المشكلة في تساؤلها (كيف تتجلى ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الأمير المسرحية ؟) ، بينما اهمية البحث تكلفت في بحثه عن العلاقة الديناميكية بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الأمير (الكشف عن العلاقة الديناميكية بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الأمير) ، أما حدود البحث: مكانياً لتشمل العروض المسرحية التي اخرجها احمد محمد عبد الأمير المقدمة في العراق ، وزمانياً من (١٩٩٩-٢٠١٢) ، أما الموضوع فتحدد يتحدد بدراسة ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الامير المسرحية واختتم الفصل بتحديد المصطلحات .

وضم الثاني (اطار البحث النظري) مبحثين ، عني الأول بدراسة (ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في العرض المسرحي العالمي) ، وعني المبحث الثاني بدراسة (المرجعيات الفكرية والجمالية للمخرج احمد محمد عبد الأمير) ، واختتم الفصل بالمؤشرات التي توصل لها الباحث .

وضم الثالث إجراءات البحث، متضمناً المجتمع الذي تكون منه البحث والذي شمل (٨) عروض مسرحية قدمت في العراق للمدة (١٩٩٩-٢٠١٢) ، وعينتي البحث وهما (في انتظار كوزان) و (كرسنال) تم اختيارهما بشكل

قصدي ، كما ضم الفصل أيضاً منهجية البحث وأداة البحث وتحليل العينة . وقد عني الرابع بتناول نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات البحث ثم اختتم بثبت المصادر .
الكلمات المفتاحية : العلاقة الديناميكية ، المعالجة الإخراجية ، اداء الممثل .

Search summary:

The theatrical performance, with its aesthetic components, travels to form an aesthetic space formed by the directorial treatment with its technical tools that create another world towards creation and innovation in a dynamic relationship with the theatrical performance, which is the foundation of that directorial treatment, which changes from one show to another and thus requires a special type of theatrical performance that In turn, it is consistent with the principles of these directorial treatments, and in this theatrical work becomes a collective work with its intellectual and aesthetic dimensions in a unified discourse that achieves integration in the theatrical performance. In the performances of Ahmed Mohamed Abdel Amir, the dynamic, interactive relationship between the directorial treatment and the acting performance formed a fertile and changing ground for It is characterized by stability. Therefore, the research included four chapters, the first of which dealt with (the methodological axis), including the problem in its question (How is the dynamic interaction between the directorial treatment and the acting performance manifested in the theatrical performances of Ahmed Mohamed Abdel Amir?), while the importance of the research in its search for the dynamic relationship between the directorial treatment and the performance The representation in the performances of Ahmed Mohammed Abdul Amir, and the aim of the research is (to reveal the dynamic relationship between the directorial treatment and the acting performance in the performances of Ahmed Mohammed Abdul Amir), as for the limits of the research: spatially to include the theatrical performances directed by Ahmed Mohammed Abdul Amir presented in Iraq, and temporally from (1999-2012), as for the subject, it is determined by studying the dynamics of the interaction between the treatment The acting performance in Ahmed Mohammed Abdel Amir's theatrical shows, and the chapter concluded with defining the terms.

The second chapter (the theoretical research framework) included two topics. The first was concerned with studying (the dynamics of interaction between directorial treatment and acting performance in the global theatrical show), and the second chapter was concerned with studying (the intellectual and aesthetic references of director Ahmed Mohamed Abdel Amir). The chapter concluded with the indicators that the researcher arrived at.

The third chapter included the research procedures, including the community from which the research was formed, which included(8) theatrical performances presented in Iraq during the period (1999-2012), and the two research samples, namely (Waiting for Kozan) and (Crystal), were chosen intentionally. The chapter also included the research methodology, the research tool, and the sample analysis. The fourth chapter dealt with the results, conclusions, recommendations, and proposals of the research, and then concluded with a list of sources.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

اولاً / مشكلة البحث

تتكون بنية العرض المسرحي من خلال تلك العلاقة التفاعلية بين مكوناته الاساسية والتأثير المتبادل فيما بينها والتي تشكل خطاب العرض بمجمله ، فمن خلال ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية تتحدد الية الاداء التمثيلي نتيجة استخدام تقنيات معينة ، وبذلك يتوجب على الممثل التعامل معها وفق اسلوب ادائي محدد من حيث الحركة والصوت واسلوب اداء تفاعلي مع الممثل الآخر ، كما أن اسلوب الاداء التمثيلي قد يضيف على المعالجة الإخراجية تعديلات ومقترحات تضاف الى تلك المعالجة ولهذا فأن تلك العلاقة المتداخلة بشكل هارموني خاضعة لمبدأ التأثير والتأثر لا يمكن فصل احدهما عن الآخر .

وفي عروض احمد محمد عبد الامير المسرحية شكلت العلاقة الديناميكية بين المعالجة الإخراجية و الاداء التمثيلي تفاعلية ذات سمات خاصة كونها تتسم بتوظيفاتها التقنية الخاصة في معالجتها الإخراجية كالظل وخيال الظل والحركة المحسوبة وكذلك الغروتسك وغيرها من التقنيات الجمالية التي تفرض نوع معين من الاداء التمثيلي المسرحي .

ومن خلال ما تقدم صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي :

(كيف تجلت ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والأداء التمثيلي في عروض أحمد محمد عبد الأمير المسرحية ؟)

ثانياً / أهمية البحث

تكمن أهمية البحث كونه بحث علمي يهتم بدراسة العلاقة الديناميكية بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض مخرج عراقي له باع طويل في الاشتغال المسرحي فشكل بصمته الخاصة في الية تعامله مع عروضه المسرحية على مستوى الاخراج والاداء .

أما الحاجة إليه : فتكمن في وصفه بحثاً أكاديمياً يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وعموم الباحثين والدارسين والعاملين في مجال المسرح .

ثالثاً / هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى :

(الكشف عن ديناميكية التفاعل بين المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الامير المسرحية)

رابعاً / حدود البحث

الحد المكاني : العراق

الحد الزمني : (١٩٩٩ - ٢٠١٢).

الحد الموضوعي : يتحدد بدراسة ديناميكية التفاعل بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي في عروض احمد محمد عبد الامير المسرحية .

خامساً / تحديد المصطلحات

ديناميكي : " اسم منسوب الى ديناميكا . فعال ، نشيط ، مليء بالقوة والحيوية ."^(١)
وتعرف كذلك " مصدر صناعي من ديناميكي : حركة ونشاط وحيوية "لابد أن يأخذ الحوار بينهما طابع المرونة والديناميكية حتى يتحقق الانسجام" ، ديناميكية الحياة : دراسة تأثير العمليات الديناميكية كالحركة والسرعة على الكائنات الحية.^(٢)

التعريف الاجرائي لديناميكية التفاعل : هي العلاقة التفاعلية التوليدية للمحمولات الفكرية والجمالية لخطاب العرض المسرحي متمثلاً بالمعالجة الاخراجية ومكوناتها و الاداء التمثيلي كجزء من تلك المعالجة .
ثانيا : المعالجة

جاء في مختار الصحاح " عالج الشيء (معالجة) و (علاجا) ، وعالج : زوال ، ومعالجة : مزاوله "^(٣)
كذلك تعرف " معالجة (مصدر) اجرى عمل على طبيعة شيء للحصول على مادة مفيدة " ^(٤)
وكذلك هي " استخدام الوسائل المألوفة وغير المألوفة التي تتعلق بعناصر التصميم الوظيفية منها والجمالية لتحقيق فضاء يتلاءم مع النشاط الذي يحدث فيه "^(٥)
التعريف الاجرائي للمعالجة الاخراجية : اسلوب الاخراج الذي يحدد الية التعامل مع العرض المسرحي ومعالجته بشكل جمالي بما يتناسب ورؤية المخرج من خلال الاداء التمثيلي ومكونات العرض التقنية .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول : العلاقة الديناميكية بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي في العرض المسرحي العالمي
يتشكل الخطاب المسرحي عبر التفاعل الديناميكي بين مكوناته الفكرية والجمالية وايجاد ارتباطات هرمونية بين تلك المكونات ، فالمعالجة الاخراجية وما تتضمنه من سينوغرافيا واداء تمثيلي وانشاء الفضاء المسرحي تختلف من عرض مسرحي الى اخر تبعا للآلية التي يعمل عليها المخرج في معالجته الاخراجية وكذلك طريقته في اختيار الممثلين والالية الاداء التمثيلي .

ففي البداية الحقيقية لمصطلح المخرج التي بدأت تسميتها بالانتشار على (الدوق ساكس مننغن) رغم ان وظيفة المخرج كانت قائمة سابقا لكن دون توضيح للمصطلح ، فقد حاول الدوق في معالجته الاخراجية ان يخلق صورة واقعية على المسرح من خلال " الدراسة الدقيقة للواقع التاريخي للديكور والازياء والاكسسوار ... وقد حاول

البحث عن حل للتناقض بين المناظر المرسومة وحركة الممثل في داخلها وقد لجأ في ذلك الى وضع الممثل في حركة تعبيرية دائمة ، حركة تشريحية تجسد الاحداث الدرامية ، بحيث اصبح الوجود الانساني الحي للممثل على خشبة المسرح هو الوحدة الاساسية للصورة المسرحية " (٦) وبذلك اشتغلت المعالجة الاخراجية للدوق ساس منغن على هرمونية العلاقة الديناميكية مع الاداء التمثيلي الذي يشغل بوساطة ما يمكن ان تقدمه السينوغرافيا من افكار داعمة للاداء التمثيلي والعكس صحيح وهذا ما تطلب من الممثل " الاعتماد على الاداء التمثيلي القائم على الاسس العلمية المدروسة حتى تمكن من الحصول على ممثلين مدربين بشكل جيد ، متساوين في القيمة والاهمية ، مما ساعد على الغاء فكرة الممثل البطل (النجم) فصار كل ممثل بإمكانه ان يمثل دورا رئيسيا في مسرحية ، ودورا ثانويا في مسرحية اخرى ، وسعى ان تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية من خلال التدريبات الطويلة والدراسة الدقيقة " (٧) .

اما ادولف ابيا فقد جعل من العلاقة الديناميكية بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي شكلا بصريا له سماته التكوينية الخالقة للفضاء المسرح ومزجها في وحدة متكاملة على المسرح ، فقد " كان ابيا يصر على ضرورة تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكي تتواءم مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة ، وقد تحولت الاضاءة بلمساته اللامحة الى عنصر درامي فعال يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر ويضمها معه في وحدة متكاملة " (٨) فالمعالجة الاخراجية عند ابيا ارتكزت على العناصر البصرية التي يرى ان لها تأثير اقوى على المتفرج من الكلمة المسموعة وهي جميعا موظفة من اجل خدمة الممثل حيث يرى " ان تصميم المناظر المسرحية وتصميم الاضاءة لا يهدفان الا الى الجمع ما بين تأثيرهما وداء الممثل في وحدة فنية متكاملة وهنا يتضح لنا سبب رفضه ان يطغى أي عنصر من العناصر المسرحية على عمل الممثل ، ليبقى المتفرج مشدودا في حركة الممثل غير منشغل بمشاهدة الديكورات الفخمة او المناظر الطبيعية الخلابة على خشبة المسرح " (٩) فالممثل جزء اساس في اعمال ابيا المسرحية منسجما في علاقته الادائية مع المعالجة الاخراجية بتقنياتها المختلفة فتتشكل ديناميكية العرض بالكامل وفق تلك الاشتغالات الجمالية في العرض المسرحي .

وفي الانتقال الى كروتوفسكي ومعالجته الاخراجية في ما اطلق عليه المسرح الفقير والتي تتطلب نوع خاص من الاداء يلبي تلك الاحتياجات التي تتطلبها المعالجة الاخراجية وخلق علاقة ديناميكية مع الاداء التمثيلي المجسد على المسرح ، فقد ركز كروتوفسكي على عدة عناصر من اهمها تهيمش كل ما هو غير ضروري على المسرح ، ويمكن ان يعيش المسرح بدونها ، فيقول " تخلينا عن التأثيرات الضوئية فتبين في مصادر الضوء الثابتة امكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضئية وغيرها استخداما مدروسا ... وتخلينا عن المكياج والانوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد وكل ما يترين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس " (١٠) ان هذا التقشف في عناصر السينوغرافيا والمعالجة الاخراجية بشكل عام دعا الى الارتكاز على الاداء التمثيلي للتعويض عن النقص الحاصل في تشكيلات الفضاء وهذا الاختزال والتجريد يتطلب نوع خاص من الاداء التمثيلي ، حيث ان " في المسرح الفقير ينبغي ان يخلق الممثل لنفسه قناعاً عضوياً بواسطة عضلات وجهه ،

وهكذا خلال المسرحية كلها ترسم على وجه كل شخصية مستمدة من المسرحيات الایمائية ولكل ممثل صورة ايمائية خاصة به ، ثابتة بشكل نهائي ، وحينما تزول السمات الفردية يصبح الممثلون انماطاً متقاربة للجنس البشري " (١١) ولهذا فان المعالجة الاخراجية بعلاقتها الديناميكية مع اداء الممثل تنتج جمالية طقوسية بعلاقة تأثير متبادل بأقل قدر من التقانات المسرحية ليعوض الممثل عنها بادائه التمثيلي فالظل وخيال الظل من الامور التي يركز عليها العرض المسرحي المتكامل من وجهة نظر كروتوفسكي .

اما انطونين ارتو في مسرح القسوة فقد دعا من خلال معالجته الاخراجية بالعودة الى الطقوس والاسطورة والسحر ، فيرى ان مهمة المسرح هي التعبير عن الاشياء التي لا تستطيع الكلمات التعبير عنها ، فأنعكس ذلك بدوره على المعالجة الاخراجية في عروضه ، فيرى انه " يجب ان يتجسد عن اثار الذبذبات الضوئية وعن طريق جديد لنشر الاضاءة في شكل موجات او طبقات او قصف بالسهم النارية ، وعلينا ان نعيد النظر في مجموعة الالوان المستخدمة حاليا ... سنتجنب الزي الحديث قدر الامكان لا حبا بالقديم بل لان بعض الازياء ذات الغاية الشعائرية التي ترجع الى الآف السنين لا تزال تحتفظ بجمال ومظهر لها دلالاتهما " (١٢) تلك العودة الى الطقوس والشعائر الاولى من حيث المعالجة الاخراجية يقابلها اداءات طقوسية ادائية تكون العلاقة الديناميكية فيما بينهما وهي سمة الطقوسية المسرحية ، وفي هذا يرى ارتو ان الممثل " يعتبر الجزء المهم من العرض بل من الطقس في المنظر المقدم والطقس المنشأ لهذا الغرض ، وعلى الممثل ان يقوم بأي مبادرة شخصية يفرضها عليه اللاوعي وان يتمتع بالإخلاص الحسي والحي الذي يقوي قناعاته الشخصية ، كما عليه ان يطور نظاما للتنفس والحرفيات واستخدام الرقص " (١٣) ولهذا فأن الممثل في مسرح ارتو يجب عليه ان يجعل جسمه وحركته مطواعة لأداء كل ما يمكن ان يناط به من ادوار مختلفة ، فهو كالكاهن الذي ترتبط حياته بما يمكن ان يقدمه من طقوس فهو يتدرب عليها منذ الصغر ويكبر على اتقانها .

المبحث الثاني : المرجعيات الفكرية والفنية للمخرج احمد محمد عبد الامير

تعمل المرجعيات الفكرية والفنية في تجلياتها المادية والروحية في العمل الفني عبر تراكمتها في دواخله فتظهر بشكل مدرك او غير مدرك في اعماله الفنية . وهذه المرجعيات تبني في الفنان منذ نشأته الاولى فمنها الاجتماعية والدينية والفلسفية والفنية وهي ما تسمو بالفنان وتجعله حر الاشتغال بعمله الفني دون أي قيود ، او العكس من ذلك ، من خلال تكييفها للفنان فلا يستطيع الخروج عن اطارها وهذا يتبع الفنان نفسه والية معالجته لأعماله الفنية .

وقد تأثر المخرج احمد محمد عبد الامير بمرجعيات مختلفة اثرت في تكوينه الفني وسلوكه معالجات فنية خاصة قائمة وفق المساييرة الديناميكية لتلك المرجعيات ، فكان لتوجهه نحو الجسد وتجلياته الفنية قائما على مشاركته مع الفنان (طلعت السماوي في تأسيس فرقة (اكيو) للرقص الدرامي عام ٢٠٠٢ والتي عنيت بالرقص الدرامي والتمثيل الصامت ، ومن هنا رأى (احمد محمد عبد الامير) ان الجسد محور جريء في بيئة تعتمد على الكلمة ، وبدأ يميل الى التمثيل الصامت الذي وجد فيه تحقيق ميوله الى الحركة دون الكلمة (١٤) . وهذه الخطوة

لم تكن الوحيدة التي انحاز فيها نحو الجسد على حساب الكلمة المنطوقة كونه مدرسا لمادة التمثيل الصامت والذي يرى فيه مجالا تجريبيا لطرح المفاهيم المعرفية والجمالية ومن اقرب الفنون ذهنيا وحسيا وبصريا الى الانسان منه الى الكلمة المنطوقة .. فالفعل الایمائي الصامت هو اقرب اللغات واكثرها اثرا واهمية ^(١٥) وهنا يتطلب من الممثل نوع خاص من الاداء يكون فيه بديناميكية تفاعلية مع المعالجة الإخراجية التي يشترطها المخرج كون الاداء التمثيلي في هذا النوع من العروض يعتمد على الجسد بشكل كبير في ترجمة لغة النص ، فيلعب فيها خيال الممثل دورا كبيرا في خلق اشياء غير موجودة ولكنه يجعل المتفرج يشعر بوجودها بواسطة الحركات الجسدية والایمائية وهذا يتطلب حسب رأيه امور عديدة من الممثل فلكي " يصل الى هذا المستوى الایحائي المتقدم للجسد يتطلب اللياقة والمرونة الجسدية العالية كيما يتمكن من التعاطي الإيجابي مع الحركة المطلوب تجسيدها او الایحاء بها فضلا عن التعامل مع الموسيقى المختارة ..."^(١٦) وهذا ما يتعالق مع المعالجة الإخراجية والاداء التمثيلي مع متبنيات ومرجعيات المخرج احمد محمد عبد الامير وتأثره بالموسيقى العالمية بالأخص موسيقى بتهوفن وموزارت وشومان اذ عندما كان يرسم شخصيات مسرحياته ويؤسس الحركة لهذه الشخصيات فأن ذلك يكون بمصاحبة الموسيقى والتي يرى انها تبعث فيه قوة التخيل والتحليق في عالم الاحلام الخالي من الحواجز القيود التي يفرضها الواقع على الفنان ، حيث مكنه ذلك من اخراج طاقته الابداعية واطهارها للجمهور بواسطة عمله الفني ^(١٧) فقد عمل المخرج احمد محمد عبد الامير على خلق شخصياته منسجمة مع تلك الاجواء الجمالية التي تحفزها مع الارتكاز على مرجعياته الفنية وتأثره بالفن التشكيلي ، اذ " كان المخرج احمد محمد عبد الامير في بداية مشواره الفني وقبل دخوله كلية الفنون الجميلة وممارسة نشاطه المسرحي فنانا تشكليا يرسم لوحاته معتمدا على مزج الالوان وعلى الخطوط والاشكال " ^(١٨) وهذا ما يرى فيه الباحث انه قد شكل انعكاس على ميول المخرج احمد محمد عبد الامير الى التوجه البصري في الاهتمام بالصورة المسرحية والاداء الجسدي الذي يرسم تلك الخطوط وتلك الافكار التي تتمايز بتكويناتها التشكيلية البصرية وهو ما حلق به الى فضاء الصورة وتكوين تلك المعالجات الإخراجية في علاقتها الديناميكية مع الاداء التمثيلي .

كذلك تعد الفلسفة احدى المتبنيات الجمالية التي شكلت فرضيات مرجعية للمخرج احمد محمد عبد الامير وبالأخص الفلسفة الوجودية في طرحها مفاهيم الحرية والمساواة واتخاذ القرار ، وقد وجد فيها مقاربة لأفكاره حيث يبحث الانسان بشكا دائم عن وجوده في هذا العالم المرير ^(١٩) وهذا ما احال المخرج احمد محمد عبد الامير الى التوجه نحو المجتمع ونقل معاناته وماهية وجوده لنطلق بمعالجات فنية وإخراجية نحو استلهام تلك الصور المسرحية من واقع المجتمع ووجوده وخصوصا في تجربته مع خيال الظل ففي مسرحية صور من بلادي استطاع ان " يقدم مجموعة من الصور التي يتعامل معها الفرد العراقي في حياته اليومية ، ناقدا من خلال السيناريو تلك الظواهر السلبية المؤثرة في حياة المواطن العراقي كموضوعة البطالة والاحتراب الطائفي ^(٢٠) تعطي هذه المنطلقات التشكيلية البصرية دلالة الانتماء للمجتمع ونقل معاناته في تشفير صوري يحرك مخيلة المتفرج في تأويلاته لتلك الصور و ، والتي انعكس بدورها على المعالجة الإخراجية للفضاء المسرحي حيث شكلت تلك الصور " فضاء

دلاليا تتحرك فيه مرجعية المتلقي في المنطقة التي ارادها المخرج .. لذا فإن جميع العلامات التي يتم بثها لم تخرج عن البناء الرمزي للعلامة دون التشفير المنتج لأكثر من مدلول فقد كان المخرج محقا في منحاه هذا بسبب تأكيد على الدلالات التي شهدت اتفاقا في الذاكرة الجمعية^(٢١) وبهذا تشكل مرجعيات المخرج احمد محمد عبد الامير فرضيات مبطنة تخرج في اعماله المسرحية عبر النتائج الفكري في عروضه المسرحية والتي تنعكس بدورها على المعالجة الاخراجية للفضاء والتعامل مع التقنيات المسرحية وكذلك مع الاداء التمثيلي باعتباره الارتكاز الاله لتلك العروض المسرحية .

مؤشرات الاطار النظري

١. اشتغلت المعالجة الاخراجية للدوق ساس مننغن على هرمونية العلاقة الديناميكية بين السينوغرافيا و الاداء التمثيلي الذي يشغل بوساطة ما يمكن ان تقدمه السينوغرافيا من افكار داعمة للاداء التمثيلي .
٢. الاعتماد على الاداء التمثيلي القائم على الاسس العلمية المدروسة حتى تمكن من الحصول على ممثلين مدربين بشكل جيد ، متساوين في القيمة والاهمية .
٣. يصر ابيا في معالجته الاخراجية وديناميكية تفاعلها مع الاداء التمثيلي على ضرورة تجسيم المناظر بابعادها الثلاثة لكي تتواءم مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة .
٤. ان تصميم المناظر المسرحية وتصميم الاضاءة كجزء من المعالجة الاخراجية عند ابيا لا يهدفان الا الى الجمع ما بين تأثيرهما وأداء الممثل في وحدة فنية متكاملة وهو ما يشكل ديناميكية تفاعلية فيما بينهما .
٥. دعا كروتوفسكي الى التقشف في عناصر السينوغرافيا والمعالجة الاخراجية بشكل عام، كذلك دعا الى الارتكاز على الاداء التمثيلي للتعويض عن النقص الحاصل في تشكيلات الفضاء .
٦. يرى ارتو ان الممثل يعتبر الجزء المهم من العرض بل من الطقس في المنظر المقدم والطقس المنشأ لهذا الغرض ، وعلى الممثل ان يقوم بأي مبادرة شخصية يفرضها عليه اللاوعي وان يتمتع بالإخلاص الحسي والحي الذي يقوي قناعاته الشخصية ، كما عليه ان يطور نظاما للتنفس والحرفيات واستخدام الرقص .
٧. لكي يصل الممثل الى المستوى الايحائي المتقدم للجسد يتطلب اللياقة والمرونة الجسدية العالية كيما يتمكن من التعاطي الايجابي مع الحركة المطلوب تجسيدها او الايحاء بها فضلا عن التعامل مع الموسيقى المختارة .
٨. كان المخرج احمد محمد عبد الامير في بداية مشواره الفني فنانا تشكيليا يرسم لوحاته معتمدا على مزج الالوان وعلى الخطوط والاشكال وهو ما اثر على آلية معالجته الاخراجية في عروضه .
- ٩- تعد الفلسفة احدى المتبنيات الجمالية التي شكلت فرضيات مرجعية للمخرج احمد محمد عبد الامير وبالاخص الفلسفة الوجودية .

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث من (٩) عروض مسرحية اخراج احمد محمد عبد الامير خلال الحد الزمني للبحث وكما موضح في جدول رقم (١).

جدول رقم (١)

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	في انتظار كوزان	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير وعلي رضا	١٩٩٩	بغداد / منتدى المسرح
٢	اسطورة عودة التنين	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	٢٠٠١	البصرة / مهرجان الوفاء الخليجي الثاني
٣	شك	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	٢٠٠٥	بابل / كلية الفنون الجميلة
٤	لاصقي اعلانات	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	٢٠٠٥	بابل / كلية الفنون الجميلة
٥	كرستال	علي شناوة	احمد محمد عبد الامير	٢٠٠٧	بابل / كلية الفنون الجميلة
٦	السينما تحت اقدام شارلي	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	٢٠١٠	بابل / كلية الفنون الجميلة
٧	الولوج من الباب الضيق	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	٢٠١١	السليمانية / مهرجان مسرح الشارع
٨	صور من بلادي	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	٢٠١٢	بابل / كلية الفنون الجميلة

ثانيا : عينة البحث

تكون مجتمع البحث من عينتين وكما موضح في جدول رقم (٢) انتقاها الباحث بصورة قصدية وذلك للمسوغات التالية :

١. امكانية تطبيق نتائجها على مجتمع البحث
٢. توفرها بشكل مسجل مما مكن الباحث مشاهدتها وتحليلها
٣. حصولها على عدة جوائز منها مهرجان منتدى المسرح في بغداد ١٩٩٩ ومهرجان كربلاء التجريبي ٢٠٠٧

جدول رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	في انتظار كوزان	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير وعلي رضا	١٩٩٩	بغداد / منتدى المسرح
٢	كرستال	علي شناوة	احمد محمد عبد الامير	٢٠٠٧	بابل / كلية الفنون الجميلة

رابعا : تحليل العينة

١. مسرحية في انتظار كوزان

تدور احداث المسرحية في ورشة لتصليح الاجهزة القديمة حيث يكون المعلم (صاحب الورشة) مشغولاً بعمله ومهموماً بتصليح هذه الاجهزة القديمة فينادي صبيه الصغير ليجلب له الشاي من المقهى المجاور على ان لا يتأخر سوى دقيقتين ثم يعود لتصليح هذه الاجهزة ، وفجأة تظهر له شخصية (الغريب) الذي ينزل من اعلى السلم ليبدأ بتكديده واتهامه بالسرقة والاحتيال والجبن ، ومن ثم يبدأ الصراع بين الطرفين ، حيث يقوم الغريب باتهام بني ادم بأنهم سبب المأساة التي وصلوا اليها وهكذا تتصاعد الاحداث حتى تنتهي بانتظار المخلص ، ويختفي الغريب بصعوده السلم الذي نزل منه .

عكست المسرحية فكرة انتظار الانسان للمخلص من وضعه السيء حيث الفقر والعوز وعدم الرضا عن عيشه فيحاول البحث عن أي شيء يوصله الى هذا المنقذ وقد جسد ذلك شخصية الغريب الذي يفرغ فيه مصلح الاجهزة همومه ويرى نفسه عظيما بالنسبة له ، رغم انها شخصية وهمية صنعتها مخيلته لتوصله الى المخلص او المنقذ ، ففي احد المشاهد يظهر المعلم حاملا مصباح غازي (الكوزان) ويبحث عن المخلص وينتظر مجيئه لكن دون جدوى ، وهي معالجة اخراجية ونصية شابته فكرة الانتظار في مسرحية (في انتظار كودو) لصموئيل بيكت ، حيث ان (كودو) لم يأتي في نهاية المسرحية .

حملت المعالجة الاخراجية من خلال توظيف عناصرها من ديكور واضاءة وازياء في اصفاء صبغة جمالية على العرض المسرحي من خلال ما توحى به من افكار مباشرة او غير مباشرة قامت بتحريك خيال المتلقي لتفسير العلامات واعطاء معاني مناسبة لها وهذا ما شكل علاقة ديناميكية تفاعلية عبر استثمار امكانيات الممثل في خلقه تعبيرات مناسبة من خلال حركة الجسد وكذلك من خلال التشفيرات اللغوية للكلمة المنطوقة ، اذ حوت المسرحية الكثير من العلامات التي جسدها الممثل بكلمته وجسده فكان الاداء خاضعا لنظام محسوب ومدرّوس ولم يخضع الى العفوية او الارتجال .

كذلك شكلت المعالجة الاخراجية بتوقعها وعلاقتها الديناميكية التفاعلية مع اداء الممثل عنصر مهم في خلق جماليات العرض المسرحي بالكامل وهذا ما تجسد في اغلب مشاهد العرض المسرحي فعند نزول شخصية الغريب من اعلى السلم فإنه يقوم بحركات على خشبة المسرح توافقت مع متطلبات المشهد من موسيقى واضاءة ، وهذه الحركات اعطت انطباع اولي حول ماهية شخصية الغريب وكأنه جندي او عسكري يقوم بشن هجوم على مصلح الاجهزة ومن ثم التحقيق معه ومحاسبته واتهامه بالسرقة والاحتيال .

وكذلك حوار الشخصية حول المنقذ فيقول ان من عاش في عزلة مئة عام ... أي ان من غاب هذه الفترة كلها دون ان يحضر فكيف يستطيع ان ينقذ العالم ، كذلك هذه الجملة فيها نوع من السخرية من مصلح الاجهزة ومن المجتمع الانساني لانتظارهم من ينقذهم وينتشلهم من مآسهم دون ان يحركوا ساكنا لتغيير وضعهم وهذه اللاجدوى في الانتظار بينت مدى عبثية المرحلة التي وصل اليها المجتمع والتي تبينت كذلك على مستوى اللغة والحوار ، فعند سؤال مصلح الاجهزة لشخصية الغريب حول اسمه يجيبه بعبارة (اهلا وسهلا) وهو ما يدل على عدم التواصل والتفاهم بين الشخصيتين وكذلك غياب المنطق في هذا العالم حيث ضياع الانسان ولا منطقية وجوده .

وكان للسينوغرافيا دور مهم في المعالجة الاخراجية والتي انعكست بالتالي على الاداء التمثيلي حيث فكانت الاجهزة القديمة وشاشات الحاسوب والتلفاز الخربة والمبعثرة وكذلك الاشرطة السينمائية القديمة الموضوعة في سلة النفايات والتي دلت على حالة الفوضى والارهاق والفقر والبؤس التي يعيشها المجتمع متمثلا بمصلح الاجهزة وكأن حياة الانسان تتجسد بما سجل على هذه الاشرطة وفي النهاية رمي بها الى سلة النفايات وكأن حياة الانسان ليس لها جدوى او هدف ليرمي بها هكذا ، وهذا ما شكل نوع من الاداء التمثيلي المتسم بالمتغيرات وعدم الثبات على مستوى الصوت والحركة والانفعال وعدم القدرة على اتخاذ القرار المناسب ، فهي شخصية تحركها مشترها لا عقلها كما في المشهد الذي استخدم فيه الشخصيتين المنشار والمقس الكبير في صراعهما ومحاولة قتل بعضهما البعض كذلك الزي كأحد ادوات المعالجة الاخراجية شكل هرمونية تفاعلية مع الممثل واداءه لما حواه من علامات مبطنة كشفت عن الشخصيات المجسدة وطبيعتها النفسية ومكانتها الاجتماعية حيث ارتدت شخصية المعلم او صاحب الورشة بدلة عمل وقميص تدل على مهنته ، وفي ذات الوقت كان زيه هذا فضفاضا لتسهيل حركته وكذلك كانت غير مرتبة وغير نظيفة مما اعطى دلالة الحالة النفسية السيئة التي يمر به . اما زي الشخصية الاخرى (الغريب) فقد كانت عبارة عن ستريج ضيق بلون الجسد ، وكان ضيقا لدرجة اخفاء الجهاز التناسلي للشخصية مما

اعطاها صفة غير انسانية فظهرت كأنها كائنات خيالية او اسطوريا ، ولتكون المعالجة الاخراجية خادمة للممثل وطروحاته فإن هذه الشخصية عند نزولها من السلم ترتدي جاكيت موضوع مسبقا على خشبة المسرح ليقوم ببعض الحركات عند ارتدائه توهي بأنه جندي او عسكري ، فكان الزي علامة متحولة وضفتها المعالجة الاخراجية لأثراء عين المتفرج وعقله بأفكار كثيرة تبعا لآلية استخدام الممثل لها .

اما الاضاءة فقد تنوعت مصادرها وقد حملت دلالات كثيرة وظفها المخرج في معالجته الاخراجية لتتسجم مع ما يقدمه من افكار وكذلك لخلق ارتباطات هرمونية بعلاقة ديناميكية مع اداء الممثل ، فقد كان مصدر الاضاءة الاول فيضي اقتصرته مهمته على توضيح الرؤية وجعل الاشياء مرئية على خشبة المسرح ، اما المصدر الثاني فكان عبارة عن مصباح مكتبي يستخدمه مصلح الاجهزة على مستويين او فكرتين الاولى هي رؤية الجهاز الذي يريد اصلاحه والآخر وهو الالهة عند تسليطه على الحائط وانعكاس ظله عليه فإنه يخلق شخصية وهمية يحركها بجسده ويكبرها ويصغرها وهي شخصية العامل الذي يرسله لجلب الشاي ، اما مصدر الاضاءة الثالث فهو المصباح الغازي (الكوزان) الذي يستخدمه المعلم عند بحثه عن المخلص او المنقذ وفي نهاية المسرحية يدمر المسرح بالكامل وتطفأ الاضاءة فلا يبقى سوى ضوء هذا (الكوزان) الفقير .

٢. مسرحية كريستال

يعتمد عرض مسرحية كريستال بشكل اساس على البناء البصري والتشكيل الحركي لتكوين فضاء العرض المسرحي متخذا سمة طقوسية في تشكيلاته الحركية والصورية ، وقد تكون العرض من ثمان لوحات اعتمدت على الاختزال والكثافة الدلالية للحركة ، وهذه اللوحات ارتبطت مع بعضها البعض بشكل رمزي مما ادى الى تعدد مستويات التأويل وانفتاح الدلالات وبالتالي احتواء الصورة المشهدية على اكثر من معنى واكثر من حقيقة واحدة مما يفسح المجال امام المتلقي بقراءة هذه الصور حسب ثقافته ومرجعياته التي يعتنقها وينظر للاشياء وفق منظورها .

ولتثبيت دعائم الطقوسية في العرض لجأ المخرج الى معالجة اخراجية مغايرة حيث في الصورة المشهدية الاولى كان المسرح مظلم بالكامل ثم يضاء عمق المسرح بأداة العرض السينمائية (الداتاشو) لتعكس صورة قمر ، يصاحبها صوت مؤثر لأذان وادعية كالتي تسمع قبل الصلاة ، ثم يختفي القمر تدريجيا لتعرض صورة متحركة لرجل يرتدي السواد ويقوم بحركات باليدين وكأنه يمارس (اليوغا) في تعبير حركي يتناسب مع ايقاع الموسيقى المعروضة ، ثم يوهي بأن يدها هي افعى ذا رأسين تتصارعان فتقوم الاولى بالتهام رأس الرجل في حين يقوم رأس الالفةي الاخر بمراقبة الاوضاع المحيطة ، بعدها يتحرك الرجل بدون رأس فيوهي بأنه عقرب يتحرك يمينا ويسارا ، اثناء ذلك يدخل الممثل (الراقص) الاول ويحمل بيده شمعة زيتية ويؤدي حركات راقصة بتفاعل مع الممثل المعروض على اداة الداتاشو ويشاركه طقسه الايمائي وفي هذا تشكلت جمالية ادائية عبرت عن العلاقة الديناميكية ما بين المعالجة الاخراجية لعرض الداتاشو والممثل الحي الذي خلق هجنة جمالية ما بين التقنية واداء الممثل الحي الانبي .

بعدها تعود صورة القمر من جديد ولكن بـتفاعل ادائي مغاير ، فيظهر الممثل الاول وخلفه ممثل اخر مخفي الملامح فيؤدون حركات راقصة متطابقة ومتناسقة بشكل تام وكأنهم صورة تشكيلية متحركة متفاعلة مع الموسيقى ثم يسقط الممثل الثاني ويخرج فيبقى الممثل الاول يؤدي حركات راقصة ذات ايقاع بطيء يوحي بالحزن وهو ما انسجم مع العزف المسجل لآلة العود وكذلك منسجم مع الخلفية المسرحية بواسطة الداتاشو والتي تعرض تموج مياه ثم هطول الامطار .

ولإضفاء صبغة محلية على العرض عمد المخرج من خلال معالجته الاخراجية على تناول صورة مجتمعية بواسطة خيال الظل المنسجم مع اداة العرض الداتاشو لتتشكل صورة متحركة لمجموعة ممثلين يمثلون انماط معيشية مختلفة مأخوذة من واقع المجتمع ، فمن خلال ايماءاتهم الجسدية بينت ان من منهم يعما سائقا ، وآخر يحمل خزان وقود ، وآخر يوحي بأن خزان الوقود هو طفله الذي يحاول اسكاته ، ومجموعة اخرى يعملون كمنظفين في الشوارع ، ثم يظهر الممثل الاول يسير فوق رؤوسهم بعدها يسقط ، وعند سقوطه تطفأ الداتاشو ويهض الممثل الاول وكأن كل ما عرض كان كابوسا راه عند نومه . وهو ما شكل علاقة ديناميكية على المستوى التقني والفكري والاداء التمثيلي .

بعد ذلك تعرض الداتاشو مقطع فديوي لشخصيتين يهربان بأسرع ما يمكن خوفا من شيء لتتشكل ديناميكية تفاعلية مع الممثلين الذين يظهران على المسرح وهما يركضان مكملا للحدث الذي عرضته الداتاشو ليسقط احدهما قتيلا ويقوم الممثل الاخر بحفل تأبيني فيجلب شمعتين ويجلس بقرب الجثة ثم ينام بجانبه وكأنهم شخص واحد وهو تكرر لعملية الموت ، لتنتقل الداتاشو في عرضها لتلال من النفايات يجلس عليها طفلان وهم يضحكان بعدها تحرق النفايات ، فيظهر الممثل الاول وهو عار من الاعلى لتسحبه مجموعة من الايادي الى حفرة في باطن الرض تمثل الجحيم لتنتهي المسرحية في هذا الجزء . وبذلك تتشكل العلاقة الديناميكية التفاعلية بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي في كل مكونات العرض وهو جزء من تحقيق جمالية رمزية ذات هرمونية متناسقة ومنسجمة مع بعضها البعض.

نتائج البحث

١. جاءت ديناميكية التفاعل بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي منسجمة بشكل كبير في عينة البحث من خلال حركة الممثلين واداءهم المتناسق بشكل تام فلم يكن هناك زيادة او نقصان في تلك الحركة .
٢. اعتمدت المعالجة الاخراجية على خلق علاقة ديناميكية تفاعلية من خلال ايجاد ثنائيات متضادة في الشخصيات المسرحية كما في شخصية الغريب وصراعها مع شخصية المعلم .
٣. احياء فنون التشكيل كجزء من المعالجة الاخراجية شكلت بدورها علاقة ديناميكية تفاعلية مع اداء الممثل كما في الشخصية المتخيلة للعامل والذي جسد من خلال تقنية خيال الظل ، وكذلك ما يعرض على الداتاشو وحركة الممثل الانية على المسرح.

٤. اعتمدت المعالجة الاخراجية على الزي المسرحي والذي عد ذا قيمة دلالية وبصرية عملت على اصال افكار عميقة كما في شخصية الغريب التي شكلت دلالة متحولة بعلاقتها الديناميكية مع الاداء المتجسد .
٥. شكلت الاضاءة بوصفها جزء من المعالجة الاخراجية عملية خلق وابتكار لشخصيات تكبر وتصغر من خلال خيال الظل والذي اوجد علاقة ديناميكية تفاعلية عبر اداء الممثل الخالق لتلك الشخصيات.
٦. الموسيقى والمؤثرات الصوتية استثمارها المعالجة الاخراجية في خلق اداء منسجم ومتناسق مع الفكرة المسرحية كما في حركات شخصية الغريب كانه جندي او عسكري والذي تلاءمت حركته مع ايقاع الموسيقى ، وعرض كرسنال في جميع مشاهده .
٧. وظفت السينوغرافيا بمجملها على خدمة الاداء التمثيلي واعطائه حرية كافية على الخلق والابتكار والاداء المنظم والغير خاضع الى مبدأ الصدفة فالعملية برمتها ذات علاقة ديناميكية تفاعلية .
٨. كان للفكرة المجسدة لعملية الانتظار واللاجدوى لها دور كبير في ايجاد مخرجات متناسقة بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي الذي حفز الممثل الى الداء المتسم بالعبثية واللامعقول على مستوى الصوت واللغة والحركة .
٩. شكلت الفلسفة في المعالجة الاخراجية جزء من بنائية العرض المسرحي في طرحه مفاهيم الحرية والمساواة واتخاذ القرار ، ويبحث الانسان بشكا دائم عن وجوده في هذا العالم المرير .

الاستنتاجات

١. جاءت المعالجة الاخراجية منسجمة ومتناسقة بعلاقتها الديناميكية مع اداء الممثل الذي اجتهد في خلق تركيبة ادائية مغايرة تبعا لتلك المغايرة في المعالجة الاخراجية .
٢. الاهتمام في الحركة والايماة اكثر من اللغة الحوارية جاء نتيجة مرجعيات المخرج والمؤدي احمد محمد عبد الامير كونه فنانا تشكليا بالدرجة الاولى ومدرس مادة التمثيل الصامت .
٣. فتحت التقنية وخصوصا الداتاشو بابا واسعا لتنفيذ ما يروم اليه من خلق عوالم بصرية تفاعلية حيث اصغر فيه الشخصيات وتكبر وهو ما تطلب من الممثل التمرين المستمر مع تلك التقنية الصورية التفاعلية .
٤. لا تخضع المعالجة الاخراجية لمبدأ الصدفة فكل شيء محسوب ومدرس لان أي زيادة او نقصان تؤثر على بقية الاداءات سواء المسجلة او الانية وهو ما خلق علاقة ديناميكية تفاعلية تخضع لمبدأ التأثير والتأثر بين المعالجة الاخراجية والاداء التمثيلي .
٥. الفلسفة بمستوياتها الفكرية والجمالية لها حضورها الواضح في عروض احمد محمد عبد الامير ، فلا يركز على فلسفة الصورة فقط ، بل الفلسفة بمداهها الواسع بكل مستويات العرض .

الهوامش (احالات البحث)

- (^١) معجم المعاني الالكتروني : <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>
- (^٢) معجم عرب ديكت الالكتروني : <https://www.arabdict.com/ar/>
- (^٣) محمد ابي بكر الرازي : مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣) ، ص ٤٤٩ .
- (^٤) لويس معلوف : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، (بيروت : دار المشرق ، ١٩٩٦) ، ص ١٠٩ .
- (^٥) نبيل مع الله راضي : المعالجة اللونية في الخزف العراقي المعاصر ، (رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩) ، ص ٦ .
- (^٦) سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩) ، ص ٣٤ .
- (^٧) احمد سلمان عطية : الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (بابل : دار الصاق ، ٢٠١٢) ، ص ٢٤ .
- (^٨) عماد حاتم : تاريخ الاداب الاوربية (ليبيا : دار العربية الكتاب ، ١٩٧٢) ، ص ٣٤٧ .
- (^٩) احمد سلمان عطية : الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (مصدر سابق) ، ص ٢٠٣ .
- (^{١٠}) جيرزي كروتوفسكي : نحو مسرح فقير ، تر: مال قاسم نادر ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ١٩ .
- (^{١١}) جيرزي كروتوفسكي : (المصدر السابق) ، ص ٥٨ .
- (^{١٢}) انتونان ارتو : المسرح وقرينه ، تر: سامية اسعد ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) ، ص ٨٤ .
- (^{١٣}) حسين التمه جي : نظريات الاخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١) ، ص ٧٩ .
- (^{١٤}) مقابلة اجراها الباحث مع المخرج احمد محمد عبد الامير ، يوم الخميس ١٤/٣/٢٠١٣ ، الساعة مساء ١ .
- (^{١٥}) ينظر / صباح ناصر : صور من بلادي عرض ايمائي مفاير للمألوف ، مجلة المسرح حياتنا ، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي ، العدد (٧) ، ١٢ تشرين الثاني ٢٠١٢ .
- (^{١٦}) عبد علي حسن : عرض مسرحي تجريبي للفنان احمد محمد عبد الامير ، جريدة طريق الشعب ، العدد ٢١٣ ، الخميس ، ٥ تموز ٢٠١٢ .
- (^{١٧}) مقابلة مع المخرج احمد محمد عبد الامير ، (مصدر سابق) .
- (^{١٨}) المقابلة السابقة نفسها
- (^{١٩}) المقابلة السابقة نفسها .
- (^{٢٠}) عبد علي حسن : مسرح دلالات الظل العرض التجريبي ، (جريدة الفيحاء ، العدد ٤٠٠ ، ١٢/٩/٢٠١٤ .
- (^{٢١}) عبد علي حسن : عرض مسرحي تجريبي للفنان احمد محمد عبد الامير ، (مصدر سابق)

المصادر والمراجع

١. احمد سلمان عطية : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (بابل : دار الصاق ، ٢٠١٢) .
٢. انتونان ارتو : المسرح وقرينه ، تر: سامية اسعد ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) .
٣. جيرزي كروتوفسكي : نحو مسرح فقير ، تر: مال قاسم نادر ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) .
٤. حسين التمه جي : نظريات الإخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١) .
٥. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩) .
٦. صباح ناصر : صور من بلادي عرض ايمائي مغاير للمألوف ، مجلة المسرح حياتنا ، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي ، العدد (٧) ، ١٢ تشرين الثاني ٢٠١٢ .
٧. عبد علي حسن : عرض مسرحي تجريبي للفنان احمد محمد عبد الامير ، جريدة طريق الشعب ، العدد ٢١٣ ، الخميس ، ٥ تموز ٢٠١٢ .
٨. عبد علي حسن : مسرح دلالات الظل العرض التجريبي ، (جريدة الفيحاء ، العدد ٤٠٠ ، ١٢/٩/٢٠١٤) .
٩. عماد حاتم : تاريخ الاداب الاوربية (ليبيا : دار العربية الكتاب ، ١٩٧٢) .
١٠. لويس معلوف : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، (بيروت : دار المشرق ، ١٩٩٦) .
١١. محمد ابي بكر الرازي : مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣) .
١٢. معجم المعاني الالكتروني : <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/>
١٣. معجم عرب ديكت الالكتروني : <https://www.arabdict.com/ar/>
١٤. مقابلة اجراها الباحث مع المخرج احمد محمد عبد الامير ، يوم الخميس ١٤/٣/٢٠١٣ ، الساعة مساء ١ .
١٥. نبيل مع الله راضي : المعالجة اللونية في الخزف العراقي المعاصر ، (رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٩) .