تعدد محفزات الطاقة الإخراجية لمستويات الابتكار في العرض المسرحي المعاصر

الباحثة كوثر أحمد مكي
pgs.kawthar.ahmed24@uobasrah.edu.iq
طالبة ماجستير - تخصص إخراج مسرحي
أ. د. حازم عبدالمجيد إسماعيل
hazim.ismaeel@uobasrah.edu.iq
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

الملخص:-

يعد المخرج بوصفه المسؤول الأول عن العرض المسرحي، وعلى وفقه يتم تحديد طبيعة عمله من كافة العناصر، ويتسم بانه دائم البحث عن المغايرة و التجديد بما يطرأ من تغييرات على العالم والمعالجات الاخراجية لرؤيته، وبسبب وجود العديد من المكتشفات والابتكارات في العديد من العلوم المجاورة والتي تمثلت في المسرح المعاصر وارتبطت معه، ويبقى التحديد الأهم أنَّ كلَّ قدرة على الابتكار هي بمثابة تنقيب عميق و تستدعي حضور فاعل و جانب تحفيزي عالي و قوة واثر على الاستمرارية، فمن أين يأتي المخرج بهذه المقدرة؟ وخاصة ان المسرح كعلم قائم يقبل التنظير على وفق قواعد المبدأ والتجريب ثم الاستناد عليها، وعلى هذا الأساس تنوعت واختلفت عروض المخرجين العالميين حتى الذين أخذوا ذات الاسلوب والمنحى بتقديم العروض، وهذا ما حاولت الباحثة ان تكشف عنه في بحثها عن مصادر هذه القدرات وكيفية التعرف عليها بداخل منظومة العرض من خلال السؤال البحثي: ((كيف تعددت محفزات الطاقة الاخراجية لمستويات الابتكار في العرض المسرحي المعاصر؟)).

الكلمات المفتاحية: الطاقة، الطاقة الاخراجية، الابتكار.

Multiple output energy incentives for innovation levels in the contemporary theatrical show

Researcher Kawthar Ahmed Makki
Prof. Dr. Hazem Abdel Majid Ismail
University of Basra - College of Fine Arts

Abstract:-

The director is considered as the primary responsible for the theatrical performance، and according to jurisprudence, the nature of his work is determined by all elements, and it is permanently searching for contrast and renewal with the changes in the world and the directing treatments to see it, and because of the presence of new discoveries and innovations in many neighboring sciences Which was represented in the theaterThe contemporary and associated with it, and the most important identification remains that every ability to innovate is a deep excavation and requires a highly motivational and motivational presence that gives him strength to continuity, and this is what the researcher tried to highlight the output energy and identify her research at innovative levels Which is one of the elements of aesthetic valueInside the show through the research question ((What are the output energy stimuli and the levels of innovation in the contemporary Iraqi theatrical show?)).

Keywords: *Energy, output power, innovation.*

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

يعد الفن احد اشكال التعبير أو يقتضي وجوده عنصر اساسي ألا وهو تجربة لكي تجعل من الفنان فناناً، وعلى هذا الاساس تغيرت وظيفة الفن حسب متغيرات عدة، كان من ابرزها تغير تجربة الفنان نفسه، ولما كانت التجربة المتحكم الاول، واذ تعني المعرفة الناتجة عن الممارسة الانسانية التي تحدد علاقة الانسان مع محيطه وواقعه ومحاولة اكتشاف ما يدور حوله في الطبيعة، فمثلما توجد في الطبيعية طاقات متجددة كالطاقة الشمسية وطاقة الرياح والتي تمنح الحياة الديمومة والاستمرار، توجد بداخل الانسان (طاقات) أو قدرات هائلة، تشكل ديمومة لاكتشاف ومعرفة هذا العالم، ولابد ان تجسد عيانياً واعطائها هوية خاصة على وفق منطق الفن، والتي تحيل كيان نظامي يتضمن مجموعة من الواجبات والمسؤوليات وتوجب على فاعلها نوع محدد من الالتزام اي بمعنى وظيفة محددة.

وعلى هذا الاساس يصبح التغيير المستمر بالعرض نفسه، والتي شملت تغييرات بالعناصر واشكال التلقي، ولكنها تتغير تبعاً لنوع العصر والحاجة اليه، وايضاً تتبع الشخصية المنتجة بكافة الشفرات ما بين المضمر والمعلن بلحظات عدة حينها، لحظات ابداعية انبثقت في العقل مستنيرة، كومضة، أو انها غيرت من قالب العمل المسرحي بشكل منتظم وواضح وصريح، لم يكن معروفاً من قبل و يصبح بمثابة اختراع تم ابتكاره من قبل فرد مختص بدقة وعناية وحرفة، ليعلن ذاته في حضوره ولذلك ابعد عما يكون ان يتصف المخرج بالعفوية والفطرة بالعمل، فكل شيء في صناعة العرض المسرحي يجري على وفق قصدية ابداعية.

ونتيجة لما سبق يكون لنا ابتكاراً جديداً، وحتى في لحظة تكوينها وظهورها فإنها

خاضعة تتبع المخرج ومدى محفزاته الداخلية، ومدى قدرة تحركاتها إلى تحفيز حياة جديدة داخل العرض، فلا يمكن ان تحدث دون تكوين وادراك مسبق نابع منه، وهنا يطرح سؤال مشكلة البحث كالاتي: ((كيف تعددت محفزات الطاقة الاخراجية ومستويات ابتكارها في عروض المسرح العراقي المعاصر؟)).

اما الحاجة اليه في تعزيز مسارات محفزات الطاقة واكتشاف دوافعها.

ثانياً: أهمية البحث:

يفيد البحث : تسليط الضوء على الطاقة الاخراجية لمستويات الابتكار وبيانها في العرض المسرحي فلذلك فهو يفيد الدارسين الباحثين في مجال الإخراج.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى: التعرف على المستويات الابتكارية والتي تعد احد عناصر القيمة الجمالية في داخل العروض المسرحية العراقية المعاصرة.

رابعاً: حدود البحث:

١- الحدود الزمانية: ٢٠١٢-٢٠٢٢م

٢- الحدود المكانية: العراق- بغداد.

٣- الحدود الموضوع: دراسة محفزات الطاقة الاخراجية وفقاً لمستويات الابتكار.

خامساً: تحديد المصطلحات:

- **الطاقة:** لغوياً مأخوذة من الفعل "طاقَ، والطاقة "وهو نشاط أو قدرة على احداث فعل جسماني أو ذهني، فعندما يقال اعطى القضية كل طاقاته الفكرية - لديه طاقة مدخرة - "[١].

(١) احمد مختار وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢، المجلد الاول، (عالم الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠٨)، ص١٤٢٤.

يوضح التعريف اللغوي للطاقة بوصفه احداث انتاجي بأي شكل من اشكال الانشطة المختلفة النفسية والعقلية والجسمية وتشمل عدة مستويين، مستوى كامن متمثل بالقدرة على التفكير والادراك الحسي والعمليات العقلية المتنوعة، و مستوى ظاهر متمثل بشكل الانتاج والذي ايضاً يأخذ نوعين:

- فالأول يستطيع ان يحقق انتاجه ومتوافق مع امكانياته الذهنية والنفسية والجسمانية.

- والثاني يطمح ان يصل اليه ولكنه اعلى من امكانياته.

٢- التعريف الاصطلاحي: تعرف الطاقة " اقصى مقدار أو معدل ينتجها مصنع ما أو وحدة أو مرفق معين خلال فترة زمنية معينة ومرفق الانتاج قد يكون ماكنة أو رجل أو محطة عمل أو خط انتاج معين لمصنع "[١].

وبصفه عامة هي" القدرة على بذل شغل"[٢].

ومن خلال ما سبق يمكن اعطاء تعريفاً اجرائياً للطاقة الاخراجية بأنها نشاط أو قدرة تكون مضمرة تشمل المخرج و محركاته النفسية والذهنية وحتى الظواهر المحيطة به، وتنجلي بوضوح من خلال صياغته للعرض المسرحي وقدرته الإنتاجية له، وايجاد ما هو جديد ومختلف والذي نطلق عليه بـ(الابتكار) وهذا الاخير من مرتكزات الابداع.

٢- الابتكار: مصدر ابتكر وهو " ابتدع أو اخترع، ما يبدع أو يخترع "-فن ابتكاري- تتوالى الابتكارات العلمية في هذا العصر - خيال ابتكاري مبدع-[٣].

اصطلاحياً: الابتكار: " هو القدرة على اكتشاف علاقات جديدة وتشكيل

(١) صباح مجيد النجار، عبدالكريم محسن، ادارة الانتاج والعمليات، ط٤، (بغداد: الذاكرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٢)، ص٥٨

(٢) محمد مصطفى الخياط، الطاقة: مصادرها- انواعها-استخداماتها، ص١٣.

(٣)احمد عمر المختار واخرون، مصدر سابق، ص٢٣٤.

مفاهيم جديدة من مفهومين أو اكثر موجودين قبل ذلك في العقل، فلكل ابتكار يعتبر دماً جديداً للأفكار، المنتجات، الالوان، الكلمات وما إلى ذلك ويؤدي الابداع إلى اكتشافات علمية ومنتجات ابتكارية جديدة فلكل منها تحقق رضا لبعض احتياجات العنصر البشري"[1].

وأيضاً يعد كنشاط جديد "عملية أو نشاط يقوم به الفرد ينتج عنه اختراع جديد والحياة هنا منسوبة إلى الفرد وليست منسوبة إلى المجال الذي يحدث فيه الابتكار"[2].

الفصل الثاني

الاطار النظري

مستويات الابتكار الإخراجي في المسرح العالمي.

تعد محاولات التجريب التي تحصل لكي تصل إلى قوانين أو نظريات جديدة تسهل على المخرج لاحقاً الممارسة للنشاط بشكل غير مقلد، وآلية عمله لاكتشاف معنى جديد يقوم على مبدأ البحث عن حلول جديدة، تحفز التفكير و التعمق، ومغايرة وبث روح جديدة في العروض، وواحدة من هذه التطبيقات لـ(هنري التشولر)(★) وقد مرت نظريته المسماة (نظرية تريز)(★★) بعدة مراحل من التطور الذاتي حتى استطاعت ان تثبت اهميتها في ايجاد الحلول بمختلف الانشطة الانسانية، إذ انها لم تقتصر على مجالات الهندسة والتقنية والتي اكتشفت من خلالها، بل

(١) فؤاد ابو الخطيب، القدرات العقلية، ط٤، (القاهرة: مكتبة انجلو المصرية، ١٩٨٣)، ص٢٨.

(٢) عاقل فاخر، الابداع وتربيته، ط٢، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، ص٥٨.

(★) (هنري التشولر): عالم روسي، عمل كمدقق براءات الاختراع في البحرية السوفيتية، تميزت هذه النظرية عن غيرها بأنها تستخدم طرقاً فريدة وغير تقليدية في حل المشكلات بوسائل إبداعية رائعة وتحفز نحو التفكير الإبداعي. (عطا حسين الشطل، نظرية: TRIZ حلول إبداعية للمشكلات: نظرية روسية من آلاف الاختراعات العالمية – مجلة موهبة السعودية، العدد ٢١، ص٣٤).

(★★) (نظرية تريز): عبارة عن قاعدة معرفية مجردة الاساليب، الحلول الابداعية التي يمكن اعتبارها قياسية بحيث يمكن ايجاد حلول ابداعية للمشكلات باستعمال واحدة أو اكثر من المبادئ الابداعية الاربعين (عطا حسين الشطل، المصدر نفسه، ص٣٥).

توسعت حتى شملت مجالات الطب والادب والادارة والعلاقات الاجتماعية والفنون والاقتصاد، وهناك عدة امثلة على تطبيقها بهذه المجالات فعلى سبيل المثال في الجامعة اليابانية هوتشي، قام الباحث (فان دونق) بمركز الابداع العلمي والتقني بتطبيق النظرية ومن خلالها طرح (٩٦) دورة تدريبية ضمنت (٤٠٠٠) متدرب من مستويات متباينة من بينهن طلبة المراحل الثانوي و درجة الدكتوراه، ومن تخصصات مختلفة[١] وتشمل هذا النظرية اربعين مبدأ تم اختيار ثلاثة منهم بقصدية بما ينسجم مع الطروحات، يتم تقسيم هذه المبادئ إلى ثلاثة محاور شملت تصنيفها للمخرجين، وكآلاتي:

- **المحور الأول:** ستانسلافسكي ومبدأ الدمج أو الربط: يرتبط اسم ستانسلافسكي بالواقعية النفسية والتي نتجت كمحصلة نهائية للعديد من التجارب التي اعتمدها بمجالي التمثيل والاخراج، ومن اهم الاسئلة التي قد قام بتفكير عملي كجواب لها، كيف يمكن ان تكون حالة الممثل العقلية اثناء اداءه على خشبة المسرح و بصورة طبيعية؟ واذ تعد من اهم المشكلات التي تواجه التمثيل الصادق، لابد من اتباع خطوات محددة للوصول إلى حالة الابداع كما يسميها والتي تتكون نتيجة " فعل مصاحب يتحقق عند تحرير عقل الممثل وجسده من كل التوتر- عصبياً وعقلياً- "[٢] ويوضح معناها بوجود ثلاثة قوى متحكمة في الحياة النفسية وبدوره يعتمد عليها الممثل، فالعقل يساعده على استخدم العناصر التقنية والتحكم بها بذكائه لتستثير الانفعالات النفسية، وكذلك في تقديره لدوره وكل ما يمت بصلة اليه من كلام وافعال وأدوات، أما قوة الإرادة فهي عامل ديناميكي مهم يتم تحويل التوتر والشد العصبي والعضلي من خلاله إلى عامل آخر وهو التركيز على الاشياء المختلفة لهضمها، اضافة لتضامنه مع الخيال والتي تحدد له اين يجب

(١) ينظر: حنان سالم، نظرية الحل الابداعي للمشكلات، ط١، (عمان: مركز لتعليم التفكير، ٢٠٠٩)، ص٣٤.

(٢) قسطنطين ستانسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، ترجمة: شريف اكرم، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص٢١٠.

ان يفعل حركة معينة أو استخدام نبرة صوت محددة، يحدد مدى اهميتها و اثرها على المستويين الداخلي والخارجي للممثل، وبدورها تعزز جميع الوظائف الدرامية لديه دون التشتيت أو المبالغة وتكون منسجمة ومتناغمة مع الدوافع " ليست الحركة الظاهرة المرئية، بل حركة الطاقة الداخلية اللامرئية وهي التي يجب ان تواكب المواضع الايقاعية، ان هذا الاحساس الداخلي بالطاقة التي يمر بالجسم هو ما نسميه الشعور بالحركة"[1].

- **المحور الثاني:** مايرهولد ومبدأ العكس أو القلب: يقلب مايرهولد القاعدة التقليدية في اعماله، عن طريق رفضه للاهتمام بالأشكال، ولذلك نادى بالاهتمام بالفكر، ولان المسرح له اهمية كبرى في التغيير، فضلاً عن تأثره بالمسرح الشرقي، حيث تعتمد هذه المسارح على الجوهر وهو ما يجذب المتلقي وتجعله يستخدم ذهنه وخياله اثناء العرض، الذي ولد لديه مبدأ الاقتصاد العاقل عندما يعبر فنياً فيوضح ذلك بقوله " ان اليابانيين يرسمون غصناً مزهراً وهذا هو الربيع، اما عندنا فيرسمون الربيع كله ولا يعبر ذلك عن الغصن المزهر"[2]. بالإضافة إلى تقديمه لمسرحه الذي يبتعد عن تفاصيل الواقع الاعتيادية ولكنه يركز كما اشرت بالجوهر أو المضمون، اي انه يعبر عن الواقع بشكل مبسط ويستخدم في ذلك تمارين (البايو ميكانيك)[★]

(١) قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، ط١، (لقاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٣)، ص١٧٦.

(٢) فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، ج٢، ط١، (بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩)، ص١٣٤.

(★) (البايو ميكانيك): كلمة منحوتة من (bio) التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا الحيوية، وميكانيك تعني ما هو آلي وجمعها معا يقصد به التعامل مع الجسد البشري كآلة، وقد اطلق هذه التسمية مايرهولد على اسلوبه الخاص في اعداد الممثل والاداء والاخراج وردة فعل على منهج ستانسلافسكي بتكوين الشخصية من خلال الاندماج والانفعال (ينظر: ماري الياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ب ت)، ص١١٣).

والغاية منها " تحرير جسم الممثل من التبعية واعطاءه المكان الأول في العرض واخضاع حركته للمنطق"[1] الغاية من المنطقية من الحركة بصفتها رياضة للعقل الممثل بدرجة الاولى من ناحية الادراك والاستقبال وتقسيم جهده على العمليات الادائية، وكيفية الاسترخاء خلال ساعات التمارين المتواصلة والشاقة، والهدف منها هو تحرير جسد الممثل من جميع الضغوطات الحياتية، اضافة إلى رياضة ذهنية اخرى لدى متلقيها وهي متمثلة بالتفكير والاستنباط وكل شيء يقدم يتصل بالجوهر ويستدعي التفكر والخيال بطريقة توشي اكثر مما توحي "اخضع جسد الممثل للرياضات البدنية، واخضع عقله للرياضات السياسية"[2] يقدم بالمنهج البايوميكانيكي ممثلاً حركياً و ايمائياً من نوع خاص، ويعد التعبير الحركي الاساسي، اضافة إلى الرقص والمبارزة و الحركات الاكروباتيكية، ويحدد الخطوات الاساسية لها فيجب ان تكون الاعصاب مسترخية والابتعاد عن الحركات والكلمات الزائدة، إذ يعطي اهمية كبيرة للحظات الصمت، ويعدها اقوى واكثر بلاغة من الحوار، مع الحفاظ على مضمون ما يقوم به عن طريق" تجاهل الاحاسيس الذاتية في معظم الاحوال، وان نواة التعبير هي فعل الاعصاب، ورد فعل الاعصاب والعضلة"[3] ولذلك اصبح ممثليه يتسمون باليقظة والرشاقة و فعالية الحركة.

- **المحور الثالث:** غروتوفسكي مبدأ الاستخلاص أو الفصل: يقدم عروضه بطريقه لا يخضع الممثل فقط للتدريب بل وحتى الجمهور، يسعى دائماً لخلق حلقة تشاركية معه بالفعل الذي يجري امامه، عن طريق الطقوس الدينية والاسطورة " حول طقوس العبادة واشكال الحياة الكاثوليكية إلى عمل

(١) فيسفولد مايرهولد، مصدر سابق، ص١٧٨.

(٢) فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، ج١، ط١، (بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٧)، ص٢١٠.

(٣) جميس روس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: فاروق عبدالقادر، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، ٢٠٠٠)، ص٢٨٩.

مسرحي... لا ينظر إلى الجمهور على انه متلقي فحسب، وانما مشارك في العرض وان الجمهور يخضع هو الاخر إلى التمرين والتدريب والمشاركة"[١] فضلاً عن المسافة بين العرض والمحتوى المتضمن له والمتلقي، والابتعاد عن احد اهم الروابط المهمة في المسرح منذ القدم الا وهو القداسة الدينية، اذا كانت من اهم الاسباب التي جعلته يحاول البحث عن علاقة جديدة بهذه الاصول، فهو يرى ان المسرح " كان تاماً عندما كان جزءاً من الدين، إذ كان يحرر الطاقة الروحية للمصلين أو القبيلة عن طريق الاندماج بالأسطورة وتدنيها وبالأحرى تجاوزها(...) وامتلك المشاهد من واقع الاسطورة وعياً محدداً لواقعه الشخصي"[٢] وكما توجد طاقة روحية لدى المصلين، توجد نظيراً لها طاقة الممثل، لتصنع مسرحاً فقيراً يكون فيه هو الخلاق، ويسعى من خلاله للتنقيب عن الجوهر والمكنون دون اي اكسسوارات وديكور يكون فيه هو الخلاق، ويسعى من خلاله للتنقيب عن الجوهر والمكنون دون اي اكسسوارات وديكور اضاءة، بل فضاء يبتعد عن التقليدية ينقب فيه ويعبر، ليسحب المتلقي إلى حالة روحانية يكون فيها الاثنين بمستوى متصل من الوعي والذاكرة ويؤكد ذلك " ينتابني احساس بأني اقوم برحلة داخل الذاكرة وانني اسعى لتجسيدها في واقع حي، فعندما نقوض الجوهر، فأننا نقوض معه كل طاقاتنا الممكنة والذاكرة واحدة من هذه الطاقات"[٣]. فضلاً عن الاهمية تعطى لجسد الممثل، من خلال الحركة والايماءات والاشارات وطريقة تفاعلها لتحقيق العرض المسرحي، والذي يقترب من الشعيرة الدينية أو الطقس الصوفي، ويجب التأكيد ان البدائية تضمنت شكلين اساسيين

(١) صبري حافظ، التجريب في المسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص٦٣.

(٢) جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال عيد، (بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ص٤٥.

(٣) احمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي المدارس والمناهج، (القاهرة: الهيئة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٦٨.

يمثلان الجوهر الذي يريد ان يصل إليه " الاول اكتشاف المعلومات القديمة ونعني بها المعلومات حول البدائية للمسرح الذي لم يكن معتمدا على الماكياج والملابس والديكورات الباذخة وحتى على خشبة المسرح التي لم تكن منفصلة عن الجمهور كما في مسرح بعض القبائل افريقيا وامريكا اللاتينية والشكل والحقيقة الثانية في اختراق الحدود داخل النفس البشرية وتعميق التنوير الداخلي واثراء النفس"[1] وعلى وفق ما سبق توصل تشولر من خلال الاربعين مبدأ لمعالجة المشكلات، إلى خمسة مستويات للابتكار وتقسم هذه المستويات[2] يشمل المستوى الأول المشاكل الروتينية المختصة بالتصميم، ودائماً ما يتم حلها بالطرق التقليدية المتوفرة بالتخصص، ولا تحتاج إلى مبتكر في هذا المستوى، بينما المستوى الثاني: ويشمل تعديلات بسيطة على النظام المتبع بواسطة اساليب معروفة، الا انها تؤدي نفس الوظيفة، على سبيل المثال اتبع اندرية انطوان تحسينات طفيفة على الايهام الشامل الذي كان سابق له، حيث ابتكر شكلاً اخر للعرض متضمن (الجدار الرابع)[★] يؤدي ذات الوظيفة الإيهامية، بالإضافة إلى المستوى الثالث الذي يقوم على اساس تحسينات اساسية على النظام المتبع، باستخدام اساليب معروفة وبعيدة وخارجة عن الصناع ويستخدم المخرجين المعاصرين على

(١) جيرزي غروتوفسكي، مصدر سابق، ص٥٨.

(٢) ينظر: فيلا سواريز، الاختراع والتعلم الابتكاري والقدرة الابتكارية، ترجمة: إدوارد فارس، المجلد ٣٥، ط٤، (بيروت: دار النور للنشر، ١٩٩٦)، ص ٢٩٠- ص٣١٠.

(★) (الجدار الرابع): هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة الحد الفاصل على الخشبة والصالة وجدار الرابع مفهوم له علاقة بشكل تلاقي الذي يقوم على الإيهام ويرتبط بشكل معماري مسرحي محدد هو العلبة لطالب يعتبر المسرحي الفرنسي دونيز ديدرو هو اول من استخدم هذا التعبير في عرض لسبل التواصل إلى تقديم الحقيقة على خشبة المسرح وقد عنى به الكاتب والقائم على إعداد العرض والممثل يجب أن ينسوا وجود المتفرج وأن يقدموا العمل كما لو إن السفارة لم ترفع بعد وقد اعتبر ديدرو ان التوجه لا جمهور حالة استثنائية لا يجب التوقف عنها) (ماري الياس، حنان قضاب، مصدر سابق، ص١٤٦).

سبيل المثال (الانثروبولوجيا)(★) كعلم مجاور للمسرح، وتضمن المستوى الرابع اتباع جيل جديد من النظام لمبدأ جديد، يؤدي الوظائف الاساسية لهذا النظام، عندما استخدم مايرهولد مبادئ نظرية بافلوف في مسرحه، تولد نظام مغاير في العرض يدعو من خلاله إلى اللايهام، والمستوى الاخير يتضمن مكتشف علمي أو اختراع لنظام جديد، وهذا بالضبط ما قد عمل عليه بريخت، اذا قدم نظام متكامل ويستند على نظرية لها اساس وجذور راسخة، ولا يكتفي هذا المسرح بتفسير العالم وانما بمحاولة تغييره.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:

١- توجد خمسة مستويات ظاهرة للابتكار وهي متمثلة بالمستوى الاول والذي يتوفر فيه الطرق التقليدية في الحلول، والمستوى الثاني كمتبع للتحسينات الطفيفة في النظام، اما المستوى الثالث يستخدم به اساليب من العلوم المجاورة لتحسين الاداء، فضلاً عن المستوى الرابع الذي يقوم على استخدام مبادئ معينة تولد نظام جديد ومتبع، بالإضافة إلى المستوى الاخير الحاوي على مكتشفات علمية أو اختراعات.

٢- يمكن تحقيق غاية العمل عن طريق جسد الممثل، بالرغم من الغايات المختلفة والمتباينة للمخرج ليصل إلى حركة مطابقة للدور، أو لتحقيق شكلانية بالمرونة والدقة والآلية، واما بالحركة الطقسية والتي تصل به إلى النشوة الروحية.

٣- ترتبط الطاقة الجسمانية (باطنة) بالشكل الظاهر منها وهي الطاقة الحركية وتتضح عن طريق استخدام الافعال الجسدية كالألقاء الحوار والاداء الجسدي من حركة وتمثيل صامت وحركات بهلوانية..الخ.

(★) (الانثروبولوجيا): هي علم دراسة الانسان وتسمى باللغة العربية بعلم الاناسة، والانثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية هما فرعان من علم الانثروبولوجيا يعنيان بدراسة المعتقدات والاطر التي تشكل اساساً لتكوين البنى الاجتماعية (لنتون رالف، دراسة الانسان، ترجمة: عبد الملك الناشف، (بيروت: المكتبة العصرية للنشر والتوزيع، ١٩٦٤)، ص٢٦٥.

٤- تقاس الطاقة الجسمانية من خلال الافعال المتولدة، فكلما كانت الحركة بجهد اقل وبمعنى مكثف واكثر بلاغة ازداد فعالية الطاقة الحركية.

٥- المنظومة البصرية والسمعية بدءاً من الممثل والجو العام وانتهاءً بالمؤثرات الموسيقية والفضاء المسرحي تمثل شكل الطاقة المتجسدة من قبل ذهنية المخرج.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: يتضمن مجتمع البحث احد عروض الفرقة الوطنية للتمثيل التي قدمت في داخل العراق وشاركت في مهرجانات وتم حصر المدة بين(٢٠١١-٢٠٢١) كونها تتوافق ومتطلبات البحث.

ثانياً: عينة البحث: تكونت عينة البحث من عرض مسرحية اهريمان تم اختيارها بصورة قصدية وفقا للأسباب الآتية:

١-إن العينة تنسجم مع مشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

٢- توفر مصادر عن العينة كأشرطة الفيديو والبحوث والمقابلات الشخصية.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي في عرضه للإطار النظري والدراسات السابقة وتحليل واستعراض نموذج العينة لأنه يتلاءم مع طبيعة العرض الذي تم اختياره.

رابعاً: أداة البحث: اعتمدت الباحثة في بناء اداة بحثها على:

١- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

٢- الصور الفوتوغرافية وأشرطة الفيديو والأقراص(CD).

٣- ما نشر في المراجع والكتب والرسائل والاطاريح و وسائل الإعلام.

خامسًا: تحليل العينة: تأليف وإخراج: علي دعيم. تمثيل: علي إدعيم، وأمين جبار، وعقيل سعدون، وضرغام عبد الهادي، ومحمود عاشور، وسهيل نجم،

وأحمد سعد، وأنسام كريم، وعلي جبار، ومحمود رجب، وأسل فلاح، وأثير نجم، وهنري كونوي، وهشام جواد، وأيمن صباح، ومسلم عقيل، وعمار حسون. تصميم الإضاءة: ناظم حسن. موسيقى: ضرغام عبد الهادي.

المكان: بغداد، المسرح الوطني. عام ٢٠١٤م.

يعتبر عنوان العرض المسرحي العتبة الاولى لخطوات التحليل، والتي تعود بنا إلى الاصول الانثروبولوجيا التي قد وظفها المخرج بهذا العمل، ويرتبط (اهريمان) بأصول الديانة الزرادشتية والتي تقوم على صراع قائم ما بين اله الخير أو النور(اهورا مزدا) وبين اله العالم السفلي والمتمثل بالشر اهريمان، وهما بحالة صراع دائم وحسب الاسطورة تنتهي بضرب كوكب الارض بجرم سماوي يؤدي إلى فناء اهريمان و من معه وينتصر الخير، اما المتن الحكائي الذي تضمن العمل فيشمل هذه صراع المتضادات، بين الخير والشر، النور والظلام والموت والحياة، والقاتل والمقتول، وعبر تأسيس تفكيكي لهذا الصراع، وينتهي الامر على عكس ماهو متوقع بانتصار الشر واجتياحه على العالم، إذ ينطلق هذا العرض المسرحي عبر الرقص الجسدي التعبيري الدرامي (كيروغرافي)(★)، إذ ان الاداء التمثيلي يتسم بالإيقاع والمرونة واستخدام اللغة الجسدية الانفعالية عن حالات الحزن واليأس والتشظي والموت والقتل والدمار مشحونة بطاقة داخلية من قبل الممثلين، وتتصف الحركة والايقاع لديهم بالأسبلة الموحية، على الرغم من اعتماده في بعض المشاهد على المشاهد المرتجلة، والتي تؤدى من خلال الممثلين كمتجسد لطاقتهم الداخلية، بالإضافة إلى استخدامه الانفعالات والحالات النفسية والتي كان لها اثراً كبيراً في ايصال المعنى ومحفز لتوليد الرموز، على الرغم من تنوع وتعدد الشخصيات المختلفة، فعلى سبيل المثال في مشهد الاستهلال يستخدم صياد السمك سنارته على

(★) (الكيروغراف): هو فلسفة جسد الانسان بالحركات ليعبر عن العواطف وعن حرارة الرغبات، وطفرات النفس في بحثها الرائب عن اسرار اللانهائية، وان ذلك الامتزاج يتيح للرقص ان يسيطر على الزمان والمكان وان يتسامى إلى ذرا الفن. (سيرج ليفار، فن تصميم البالية، ترجمة: احمد رضا، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦)، ص٢٠.

صالة المتفرجين وكأنه يحاول الامساك بحلم ما ويظهر الانفعال على حركته، ان هذه الحركة تؤدي كسر اي حواجز بين الممثل والمتلقي وخاصة انها في بداية الاستهلال فلم تكن متوقعة أو تم تخمينها، ويليها المشهد الاخر حيث تظهر الحالة النفسية بوضوح عندنا يجرون سرير مرضى بحركة رتيبة وبطيئة جنائزية اربعة من الاطباء مع وجود مصل مغذي ويحتوي هذا السرير على العديد من الصحف، ان التوظيف الاول لعناصر مختلفة وبين نوعين من المشاهد واعطاء ابعاد دلالية بدأ في هذا المشهد، إذ يمثل السرير (سرير الموتى) ويتم التعامل معه كما لو انه شخص قد مات بالفعل، اما ما قد يحتوي بداخله فهو العديد من الصحف والتي ترمز للأخبار السلطات الحاكمة والتي قد اودت بحياته، ان عملية تمزيقها كانت بمثابة توظيف ثوري للاحتجاج يتبعه انقسام إلى مجموعتين، المجموعة الاولى، ذهبت إلى اليسار واخذت مكان (خلف الستارة) وبقيت بأشتغال الظل كلما ازداد صوت التمزيق اي الثورة ازدادت قوى الظلام في الخفاء، وانا المجموعة الثانية فذهبت خارج المسرح تجر السرير بذات الشكل الحزين الذي دخلت به، ان اسلوب الاداء التمثيلي المتضمن على اشتغال المجاميع ومتوزعة على المناطق الاخراجية بالتساوي، تمنح العرض مزيج من الايقاع المتناسق والمنسجم، خاصة بالمشاهد التي تضمنت الاضاءة الجانبية مع الارضية التي مقسمة إلى مربعات، كأنه عملية خلق لممثل ثلاثي الابعاد مشوه، اما المجاميع فقد قسمت على هيئة ثلاثة مناطق، تعود بي إلى القدم وحول طقوس انقسام الناس بين عوالم ثلاث الحياة والموت والبرزخ، وتتحول إلى الجنة والنار والاعراف في تارة اخرى، تحتوي منطقة عمق المسرح على ستارة وديكور مؤسلب يتضمن حبل وسلالم ومنصات متوسطة الحجم والتي غالباً ما تكون على هيئة ظلال، لترمز إلى الايادي الخفية بنظام الحكم والقتلة والمجرمين المأجورين عندما تتحول الاضاءة إلى حمراء وأيضاً يستمر فعل القتل والغسل طيلة المشهد فهم يقومون بتعليق ثياب باللون الابيض وغسلها ومن ثم نشرها على حبل الغسيل، وكأنهم قد نشروا روح البراءة على المقصلة، و يوجد صندوقان كبيرين يقومون ممثلان بتبادل الادوار تباعاً بحركات بطيئة ليريق دمه، وبالنسبة للزي فهم يرتدون بناطيل تشبه الجلادين في

العصور القديمة واقنعة سوداء ترمز إلى جميع القتلة على مر العصور، اما المنطقة الوسطى فتحتوي على عامة الناس كأنه مشهد مقتطع من الحياة اليومية، فيرتدون ازياء متنوعة ومختلفة تدلل على شخصياتهم مثل عامل النظافة و صباغ الاحذية و الفلاح ويدللون على اشغالهم من خلال حركتهم وإيماءاتهم بأيديهم، وهنا تختلف الاضاءة لتدلل على منطقة استهداف وصراع ما بين البراءة و العفن وتزداد الضربات إلى ان تتقلص فيصبحون في مكان واحد وفي بقعة بيضاء يحاوطها الاضاءة الزراق وهنا تتلاشى الاضاءة تدريجياً لتظهر مع المؤثرات الموسيقية شخصية (اهريمان) الاولى ومن ثم تظهر النسخة الثانية منه، اما من ناحية ظهور شخصيتين لتمثيل شخصية واحدة، لها تفسيران، الاول هو انهما لا يمثلان فقط اهريمان وانما كافة ثنائيات الشر الانثروبولوجيا وتستدعي شخصيتي يأجوج و مأجوج، أو هاروت وماروت، واما التفسير الثاني فيتضمن ان الديانة الزرادشتية كانت بالبدء توحيدية الا انها قد حرفت واصبحت مثنوية ولذلك عمد إلى توظيف الالهين على هيئة مسوخ شيطانية تقوم بمجاراة شخوص الحياة اليومية وتعذبهم وتشقيهم وبالنسبة للأزياء فتتولى المجموعة الموجودة في العمق غسلها و يتحول البعد الدلالي إلى ارهابي داعش هم مع لثامهم الاسود، ثم تزاد الاضاءة الحمراء ويرفع الستار وتظهر فقط حبكات الظل وتطفئ جميع اضاءة المسرح، ويصلح التركيز فقط على القتل والوحشية مع ازدياد اصوات وصرخات، ثم فجأة تهبط الستار ويظهر الممثلين جميعاً بذات الزي، دلالة إلى اجتياح الشر، ويتحول المشهد إلى حالة من الصخب والعذاب، حيث يتضمن دلالتين المعنى الاول ان فكرة الجنة لدى الزرادشتيين تحتوي على نار ودفئ وشمس ومن هنا جاء ت تقديسهم للشمس، وكأن المخرج يعاود البدء من جديد عبر دائرة الاحداث العبثية للطقس نفسه، اما المعنى الثاني، هو مظهر الجحيم خاصة مع تقلبهم لليمين واليسار واصوات الصرخات المتعالية والاضاءة الحمراء باللون القاتم، وفي نهاية العرض ظهرت شخصية ترتدي زي رسمي لتدل على تقلده منصب عالي، ويحمل بيده لابتوب يحمل علامة شركة (apple) الامريكية، لترمز إلى السياسة المتحكمة في الانظمة ككل.

خلاصة القول: تميزت الموسيقى بالتحولات عديدة بين الطقسية واسهمت من تحديد دخول وخروج الممثلين، بالإضافة إلى ان الاضاءة اتسمت بالبعد البؤري وفي تركيز الاحداث، حيث اعتمدت على ابراز الحالة الداخلية الكامنة في داخل العرض عن طريق ثنائية الضوء والظل والتي احالت إلى ابعاد رمزية متعددة، واستخدم ايضاً نظام المسرح داخل المسرح في عدة مشاهد، فضلاً عن استخدامه للأنثروبولوجيا كعلم مجاور وظف بشكله البدائي ليقدم الاحداث الحالية وقد حملت هذه الشفرة الثقافية العديد من العلامات الاجتماعية و السياسية تحت عباءة الطقسية، مثل الازمات الاقتصادية وتفشي الفساد في السلطة الحاكمة وحالة الدمار الراهنة، وسيطرة العولمة على الانظمة، بالإضافة إلى تحول عنصري الزمان والمكان لعديد من الازمان والبيئات المختلفة، وقد استخدمت اللغة البصرية وتسيدت في داخل العرض ككل بعيدة عن اللغة الحوارية المنطوقة، مستخدماً التجريد في الحركة.

الفصل الرابع

النتائج و الاستنتاجات

أولاً: النتائج:

١- الرؤية الاخراجية تتبلور عبر توظيف القيمة الانثروبولوجيا في الصراع مع الازمات والاحداث الراهنة.

٢- زمان ومكان العرض يتسم مُفرغ ينتقل من فترة وبيئات زمانية ومكانية إلى اخرى ويقوم الربط بينها بواسطة ثنائية الظل والضوء والمؤثرات الصوتية.

٣- استخدم الديكور المؤسلب مع الاضاءة والموسيقى وتخطيط ارضية الخشبة لإعطاء البعد الثالث للممثل ويتسم الاداء التمثيلي يتسم بمغادرة الفعل اللفظي ويعتمد بدرجة اساسية على الفعل الحركي الذي اتصف بالمرونة الايقاعية والاسلبة، بالإضافة إلى توظيف الحركة والايماءة المرتجلة.

٤- ينطلق العرض بما هو عالمي عبر توظيف الانثروبولوجيا حيث كانت جميع المؤثرات تشمل الموسيقى والايقاعات الطقسية، وكذلك الازياء السوداء

واشكال المسوخ، والعودة إلى هو محلي عبر توظيفها على هيئة مجزرة سبايكر، وايضاً بظهور السيدات العراقيات مرتديات الزي الفلكلوري العراقي القديم.

ثانياً: الاستنتاجات:

١- عناصر العرض المسرحي، تعد كمحفزات خارجية كما لدى مايرهولد لتضمين الفعل والحركة المؤسلبة.

٢- طبيعة المحفز بالعرض، هو محفز مركب اجتماعي، سياسي ونتج عن طريق توظيف المخرج للازمات السياسية و القتل بشكل غير متوقع و مغاير.

٣- تضمن العرض المستويين من الابتكار، الاول متمثل بالاشتغال على العلوم المجاورة مثل طقسية الزرادشتية، والثاني يشمل الحركة الايقاعية الايمائية المؤسلبة.

٤- المحفزات الداخلية للطاقة تشمل الرؤية الاخراجية وعليه فأن اللغة الجسدية المرئية التي يتميز بها الاداء الحركي هي نابعة للفعل الداخلي النفسي للممثل.

٥- وجود المخرج يعد المنبع والمولد المهم في داخل العرض، إذ يساهم في عملية ضبط ايقاعية وتشكيلية صورية بينه وبين المجاميع الاخرى.

ثالثاً: التوصيات:

١- على المخرج المسرحي ان لا يحدد نفسه بمهمة واحدة، بل على العكس يجب ان يكون كالفن المسرحي المنتمي اليه، متعدد وشمولي.

٢- مواكبة تطور المؤثرات الجديدة للمسرح تفتح آفاق التفكير للمخرج وتنمية وتطوير خياله الابتكاري.

رابعاً: المقترحات:

يقترح اجراء بحث مستقبلي تجريبي (ميداني) ضمن هذا الموضوع استكمالاً لدراسته كالآتي: ((مستويات الابتكار الإخراجي وفقاً لنظرية تريز في العرض المسرحي العراقي)).

قائمة المصادر والمراجع

١-مختار (احمد) وآخرون. معجم اللغة العربية المعاصرة.ج٢. المجلد الاول. عالم الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٢-غروتوفسكي (جيرزي). نحو مسرح فقير. ترجمة: كمال عيد. بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣.

٣-مايرهولد (فيسفولد). في الفن المسرحي. ترجمة: شريف شاكر.ج١. بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

٤-مايرهولد (فيسفولد). في الفن المسرحي. ترجمة: شريف شاكر. ج٢. بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

٥-ستانسلافسكي (قسطنطين). اعداد الممثل. ترجمة: محمد زكي العشماوي. محمود مرسي. ط١. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٣.

٦-ستانسلافسكي. (قسطنطين). اعداد الممثل في المعاناة الابداعية. ترجمة: شريف اكرم. ط١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

٧-سالم (حنان). نظرية الابداع للمشكلات. ط١. عمان: مركز لتعليم التفكير، ٢٠٠٩.

٨-ايفانز (جميس- روس). المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك. ترجمة: فاروق عبد القادر. الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري. ٢٠٠٠.

٩-فاخر (عاقل). الابداع وتربيته. ط٢. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

١٠-ابو الخطيب (فؤاد). القدرات العقلية. ط١. القاهرة: مكتبة انجلو المصرية، ١٩٨٣.

١١-النجار (صباح مجيد). ادارة الانتاج والعمليات. ط٤. بغداد: الذاكرة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

١٢-زكي (احمد). عبقرية الاخراج المسرحي المدارس والمناهج. القاهرة: الهيئة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

١٣-سواريز (فيلار). الاختراع والتعليم الابتكاري والقدرة الابتكارية. ترجمة: ادوارد فارس. المجلد ٣. ط٤. بيروت: دار النور للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

١٤-حافظ (صبري). التجريب في المسرح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

١٥- ليفار (سيرج). فن تصميم البالية. ترجمة: احمد رضا. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.

١٦- رالف (لنتون)، دراسة الانسان. ترجمة: عبد الملك الناشف. بيروت: المكتبة العصرية للنشر والتوزيع، ١٩٦٤.

١٧- الياس (ماري) و قصاب (حنان). المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ب ت.

١٨- الشطل (عطا حسين). نظرية: TRIZ حلول إبداعية للمشكلات: نظرية روسية من آلاف الاختراعات العالمية - مجلة موهبة السعودية، العدد ٢١.