Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 4

The Dramaturgy of Directing in Contemporary Iraqi Abstract Theatre

Yasser Abdul-Sahib Barak[1,*]

1 College of Fine Arts, University of Shatrah, Dhi Qar, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: yaser.A.albarrrak@shu.edu.iq

Received: 23 October 2025 Accepted: 09 December 2025 Published: 31 December 2025

Abstract:

The researcher's study consisted of four chapters. The first chapter, the methodological framework, addressed the research problem, its significance, and the main objective, which was to explore the dramaturgy of directing in contemporary Iraqi abstract theatre. The researcher then defined the boundaries of the study—topical, spatial, and temporal—and provided operational definitions of the key terms. The second chapter, the theoretical framework, was divided into two sections based on theoretical foundations; The first section dealt with the dramaturgy of theatrical directing. While the second section focused on abstract theatre. The third chapter presented the research methodology, the research population, and the purposefully selected sample, which consisted of a single model for analysis—the play "Doubt" (Shakk) directed by the Iraqi artist Ahmed Mohammed Abdul Amir. After analyzing the sample in accordance with the indicators derived from the theoretical framework, the researcher reached a set of findings and conclusions, which were presented in the fourth chapter. The study concluded with a list of references and finally the title and abstract in English.

Keywords : Dramaturgy, Directing, Abstract Theatre, Iraqi Director.

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

دراماتورجيا الإخراج في المسرح التجريدي العراقي المعاصر

ياسر عبد الصاحب براك[1]

الملخص:

إحتوت دراسة الباحث على أربعة فصول ضمَّ الفصل الأول (الإطار المنهجي) ، مشكلة البحث وأهميته وهدف بحثه الذي كان (الكشف عن دراماتورجيا الإخراج في المسرح التجريدي العراقي المعاصر) ، ثم حدد الباحث ووضع حدوداً لدراسته ، موضوعية ومكانية وزمانية ، بعدها حدد الباحث مصطلحات دراسته . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد قسَّمه إلى مبحثين على وفق التأسيس النظري فكانت كالآتي : المبحث الأول ، الدراماتورج ودراماتورجيا الإخراج المسرحي ، والمبحث الثاني : المسرح التجريدي . وإحتوى الفصل الثالث على منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث التي كانت عينة قصدية تمثلت بأنموذج واحد للتحليل هو مسرحية (شك) للمخرج العراقي أحمد محمد عبد الأمير ، وبعد تحليل العينة على وفق مؤشرات الإطار النظري توصل الباحث إلى مجموعة نتائج وإستنتاجات في الفصل الرابع ، ثم أدرج قائمة المصادر وأخيراً عنوان وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

الكلمات المفتاحية : دراماتورجيا ، الإخراج ، المسرح التجريدي ، المخرج العراقي .

الفصل الأول : الإطار المنهجي

*** مشكلة البحث :**

تُعدّ الدراماتورجيا أحد المفاهيم الجوهرية في نظريات الإخراج المسرحي الحديث ، وقد أسهمت بشكل كبير في إعادة تشكيل فهمنا للعملية الإخراجية والعلاقة بين عناصرها السمعية والمرئية . فهي لا ترى الإخراج بوصفه عملية مستقلة بذاتها ، بل بوصفها عملية تنفتح على عمليات متعددة بدءً من النص مروراً بالممثل والعناصر السينوغرافية وصولاً إلى فعل التلقي ، فيتداخل فعل الإخراج بتكييف النص على وفق رؤية المخرج ، وكذا الحال في تكييف فعل الممثل والعناصر السينوغرافية على وفق تلك الرؤية ، ولذا فإن دراسة دراماتورجيا الإخراج ودورها في صناعة العرض المسرحي تفتح الباب على مصراعيه لفهم كيفية تشكّل ذلك العرض وتداوله عبر فعل التلقي لدى الجمهور المسرحي .

أما في مجال المسرح التجريدي – على وجه التخصيص - فتتجلّى دراماتورجيا الإخراج بوصفها فعلاً إبداعياً ومفاهيمياً يسمح بإعادة إنتاج المعاني وتفكيكها عبر فعل الترميز والإشارة والإيحاء والتأمل في سياقات تلقي جديدة ، وتستمد الدراماتورجيا أهميتها من كونها لا تقتصر على المخرج فقط ، وإنما تتعدى ذلك إلى الممثل والسينوغراف والمتلقي ، مما يفتح آفاقاً واسعة في فهم العرض المسرحي وشبكته العلاماتية .

لقد شهد المسرح الغربي وكذلك العربي والعراقي قفزات حداثية أربكت التصورات التقليدية القديمة في فعل الإخراج خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين إنطلاقاً من بنية النص إلى آليات العرض والتلقي . ومن أبرز تلك القفزات ظهور (الدراماتورج dramaturh) بوصفه مستشاراً أدبياً للمخرج يقوم بتكييف النص المسرحي على وفق رؤية المخرج ، وبذلك مثَّل قطيعة جمالية وتقنية ومهنية مع المفهوم السائد لفعل الإخراج التقليدي القائم على مركزية المخرج وأحياناً دكتاتوريته ، وقد إستخدمت الدراماتورجيا العديد من الآليات سواءً على مستوى النص أو على مستوى الإخراج من أجل أن تكون العملية الإخراجية مختلفة عن فهمها الأحادي ، ومن هنا إنطلق الباحث في سؤال بحثه : كيف تعمل دراماتورجيا الإخراج في المسرح التجريدي العراقي المعاصر إنطلاقاً من العرض المسرحي (شك) للمخرج أحمد محمد عبد الأمير ؟

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث بكونه يسلط الضوء على دراماتورجيا الإخراج في المسرح التجريدي العراقي المعاصر.

---

١ مدرس / جامعة الشطرة - كلية الفنون الجميلة

هدف البحث : يهدف البحث إلى الكشف عن دراماتورجيا الإخراج في المسرح التجريدي العراقي المعاصر .

حدود البحث : الحد المكاني : العراق – بابل ، ورشة دمى للتمثيل الصامت / مسرح كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل . الحد الزماني : ٢٠٠٥ . الحد الموضوعي : دراماتورجيا الإخراج في المسرح التجريدي العراقي المعاصر .

تحديد المصطلحات :

١- الدراماتورج Dramaturg والدراماتورجيا Dramaturgie : عرَّفه جون رسل تايلر بكونه : "المستشار الأدبي .. وهو مصطلح ألماني ... يعني قارئاً يتولى مهمة محرر أدبي في فرقة مسرحية دائمة ، وكانت مسؤوليته الأساسية إختيار المسرحيات لإنتاجها والعمل مع المؤلفين – عند الضرورة – في تفتيح نصوصها وإعدادها وكتابة الملاحظات عن البرامج وغير ذلك للفرقة"(تايلر ، جون رسل ، ١٩٩٠ – ١٦٢) ، وتعرفه الموسوعة المجانية ويكيبيديا بـ "دراماتورجي وهو فن التأليف المسرحي ، تصوير لعناصر الدراما الرئيسية على خشبة المسرح . وبعض الكتاب المسرحيين يربطون بين الكتابة والدراماتورجي عندما يبدع في خلق الدراما ، ويعمل آخرون مع إختصاصي يدعى (دراماتورج Dramaturg) لتكييف العمل لخشبة المسرح" (ويكيبيديا ، الموسوعة المجانية ، ٢٠٢٥) ، ويرى أحمد بلخيري أن "هناك عدة كلمات تشتق من الفعل اليوناني (Dram) أي (فعل) ، ومنها الكلمة / الصفة ... وهناك أيضاً الدراما (Drame) ودرامي (Dramatique) ودراماتورج (Dramaturge) والدراماتورجيا (Dramaturgie) ، وكل هذه المصطلحات تنحدر من جذر واحد"(بلخيري ، أحمد ، ٢٠٠٤ – ١٥) ، ويخلص بلخيري إلى أن الكلمة "لم تعد تدل على مؤلف النص الدرامي ، وإنما على الشخص الذي يُهيئ نصاً درامياً ليغدو قابلاً للمسرحة . هذا الأخير ، يضع في إعتباره العرض المسرحي . لذلك فهو يعتني بجميع الشروط التقنية والفنية حين الإخراج المسرحي"(بلخيري ، أحمد ، ٢٠٠٤ – ١٥) ، وبناء على تعريف الدراماتورج تصبح الدراماتورجيا هي صناعة العرض المسرحي .

*** التعريف الإجرائي :**

الدراماتورجيا : هي صناعة العرض المسرحي التي يمكن أن يقوم بها (الدراماتورج) عبر تهيئة الأساس لرؤية المخرج المسرحي ، أو يقوم بها المخرج نفسه بوصفه صانعاً لتلك الرؤية التي تتجسد عبر فعل الإخراج وإستخدامه للوسائل السينوغرافية (السمعية والبصرية) ، وعندها تسمى : دراماتورجيا الإخراج .

٢- المسرح التجريدي Abstract theatre : عرَّفه باتريس بافي بأنه "كل عمل فني ، وخصوصاً كل عمل إخراجي ، يتجرَّد من أجواء الواقع المحيط به ، فهو بالأحرى ، بحسب كتاب فن الشعر لأرسطو ، يميل إلى الشعر الذي يبحث في العام والعموميات ، أكثر منه إلى المسرح الذي يبحث في الخاص والخصوصيات . ومن طبيعة العمل الإخراجي تنظيم الواقع وغربلته وتجريده وإبراز حقيقته ."(بافي ، باتريس ، ٢٠١٥ – ٥٣) ، وترى جين ترومان أن " الدراما التجريدية ، المعروفة أيضاً بالمسرح التجريدي ، هي شكل من أشكال فنون الأداء التي تُركز على العناصر غير التمثيلية وتتحدى أعراف السرد القصصي التقليدية . وتُركز على نقل المشاعر والمفاهيم والأفكار من خلال الإيماءات والحركات الرمزية والصور البصرية ، بدلًا من الحبكة أو الحوار الخطي ."(ترومان ، جين ، ٢٠٢٤) ، ويرى كل من التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري أنه "طابع يميز بعض التجارب المسرحية الحديثة بدءً بالمسرح الجديد رغم أن التجريد يبدو مناقضاً للفكرة السائدة التي تعتبر المسرح فن محاكاة وإيهام . ينبني التجريد على إفراغ العلامات غير اللغوية من محتواها المرجعي الواقعي ، وفصلها عن بعضها البعض وطمس كل ما من شأنه أن يُعطيها البُعد الذي يتجلّى في التجارب التقليدية الأرسطية وتُستعمل في الغرض تقنيات متعددة كالزخرف التجريدي الذي يستلهم الكثير من الرسم التجريدي وفنون التزييغ التي تُحيل على مناخات إستشباحيَّة مجسَّدة للمسرح الذي يتكثَّف فيه الخيال ."(الصلعاوي ، التيجاني ورمضان العوري ، د . ت – ٦٦)

*** التعريف الإجرائي :**

المسرح التجريدي فن يتجاوز محاكاة الواقع ويعتمد على أشكال مجردة للتعبير عن المشاعر والمواقف والأفكار بدلاً من تقديم صورة واقعية . ويتميز بكسر القواعد التقليدية ، وإستخدام تقنيات مبتكرة في العرض ، ويهدف إلى إشراك الجمهور بشكل مباشر أو غير مباشر في التجربة المسرحية .

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : الدراماتورج ودراماتورجيا الإخراج المسرحي

*** أولاً : الدراماتورج والدراماتورجيا :**

تُستخدم مفردتا الدراماتورج (Dramaturg) والدراماتورجيا (Dramaturgy) بكثرة في الدراسات المسرحية ، إلا أن الخلط بينهما شائع في الكتابات العربية والأنشطة التطبيقية . فالدراماتورج هو الشخص الذي يضطلع بمهمة ممارسة الدراماتورجيا داخل فريق العمل المسرحي ، حيث يقوم بمجموعة مهام مثل : البحث التاريخي ، تفسير النص ، إعداد ملفات العرض ، كتابة نسخ مُعدَّلة ، وتقديم الملاحظات للمخرج والممثلين . ويختلف نطاق عمله بحسب المؤسسة المسرحية (من مساعد مخرج إلى باحث مستقل أو "وسيط" بين النص والعرض) . أما الدراماتورجيا فهي مجال معرفي / عملي يتعلّق بدراسة بنية النصوص المسرحية ، وأُطرها التاريخية والثقافية ، وكيفية تجسيدها على الخشبة . وهي "علم" أو "فن" تحليل النصوص وإعادة تشكيلها ضمن العرض المسرحي ، إذ أن "هدف الدراماتورجية هو أن تُذيب التنافر بين البُعد الفكري والبُعد العملي في المسرح ، وتدمجهما في كلٍّ عضوي واحد"(كاردولو ، بيرت ، ٢٠٢٥ – ١٩) ، وبناءً على ذلك يُمكن عدَّها "منهجية" أو "عملية" أكثر من كونها شخصاً أو وظيفة . وتعود جذور الكلمة إلى المصطلح الإغريقي "Dramaturgia" الذي يعني "فن كتابة الدراما أو تنظيمها" .

وقد ظهر المصطلح حديثاً في القرن الثامن عشر مع غوتولد إفرايم لسينغ (Gotthold Ephraim Lessing) الذي كتب دراماتورجية هامبورغ (Hamburgische Dramaturgie , 1767) ، وأصبح وظيفة مؤسسية ظهرت مع تطور المسارح الأوروبية في القرن التاسع عشر وأصبحت معترفاً بها خصوصاً في المسرح الألماني ثم سرعان ما إنتشرت عالمياً . وقد صاغ لسينغ مفهوم الدراماتورجيا في كتابه دراماتورجية هامبورغ بوصفه تحليلاً نقدياً لنصوص العروض المسرحية وتوجّهاً للإصلاح الفني . بذلك أصبحت الدراماتورجيا علماً نقدياً يدرس النصوص والتمثيل معاً . (كاردولو ، بيرت ، ٢٠٢٥ – ٣٦ - ٣٧)

وفي القرن العشرين ، خصوصاً في المسرح الألماني والفرنسي ، ظهرت وظيفة "الدراماتورج" بوصفه شخصاً ثابتاً ضمن الفريق ، يقوم بدور الباحث والوسيط الثقافي ، ما رسّخ الفصل بين العملية (Dramaturgy) والممارس (Dramaturg) . أما في وقتنا الراهن فيستخدم مصطلح الدراماتورجيا في فنون الأداء المتعددة (الرقص ، الأوبرا ، المسرح الرقمي) بوصفه إطاراً للتفكير النقدي والتنظيم الفني ، بينما يتوسع دور الدراماتورج ليشمل إدارة المشاريع الثقافية ، والتدريب ، وحتى كتابة النصوص . ويمكن أن يُطبّق على النصوص الكلاسيكية والمعاصرة ، والمسرحيات ، وحتى فنون الأداء المتعددة . ولفهم الفروق الجوهرية بين الدراماتورج والدراماتورجيا فإننا نورد الجدول الآتي :

البُعد	الدراماتورج	الدراماتورجيا
الماهية	فرد / وظيفة يمارس هذه العملية	عملية / مجال معرفي (فن التحليل والبحث والتأويل)
الطبيعة	دور عملي / شخصي	مفهوم مجرد / نظري وعملي

الوظيفة	تنفيذ مهام البحث ، الكتابة ، الملاحظات النقدية ، الوساطة بين المؤلف / المخرج / الممثل	تحليل النصوص ، البحث في السياق الثقافي والتاريخي ، ربط النص بالعرض
التاريخ	وظيفة مؤسسية ظهرت مع تطور المسارح الأوروبية في القرن التاسع عشر وأصبحت معترفاً بها خصوصاً في المسرح الألماني ثم إنتشرت عالمياً .	مصطلح ظهر في القرن الثامن عشر مع لسينغ الذي كتب دراماتورجية هامبورغ سنة ١٧٦٧
النطاق	محدد : شخص مُكلَّف بمهام ضمن إنتاج مسرحي بعينه	واسع : يمكن أن يُطبَّق على النصوص الكلاسيكية والمعاصرة ، والمسرحيات ، وحتى فنون الأداء المتعددة .

وقد أفاد المخرج برتولت بريخت من الدراماتورج في تجربته المسرحية حيث عمل معه مجموعة من الأفراد الذين ساعدوه في صياغة وإعداد النصوص ، مثل إليزابيث هاوبتمان ، وإعتمد في ممارسته دراماتورجيا الإخراج على نظرية التغريب (Verfremdungseffekt) ونقد المسرح الأرسطي وخاصة عنصر الإيهام فيه ، إذ سعى إلى كسر الإيهام لدى المتلقي عبر عنصر التغريب وإشعاره بأن ما يجري أمامه من أحداث ليس حقيقة وإنما هو عرض لها ، والشيء المهم في دراماتورجيا الإخراج عند بريخت أنه يوضح للمتلقي ما يجب أن تكون عليه الحياة وما يجب أن يقوم به ليحقق ذلك ، عبر إتخاذه لموقف نقدي من الأحداث .(أردش ، سعد ، ١٩٧٩ – ٢٠٨) .

أما دراماتورجيا الإخراج لدى بيتر بروك فقد إعتمد بدوره على مساعدين وباحثين جمعوا المراجع التاريخية والثقافية لنصوصه المسرحية مثل : (منطق الطير) لفريد الدين العطار، و الملحمة الهندية الكبيرة (المهابهارتا) وغيرها من الأعمال ، فضلاً عن بحثه الشخصي الذي ركز على (الفضاء الفارغ) وخلق لغة مسرحية كونية مستمدة من ثقافات متعددة أغلبها شرقية عبر قيام الممثلين بفعل الإرتجال ومن ثم قيام كاتب مسرحي بإعادة تشكيل ما إرتجله الممثلون في هيئة نص للإخراج .(بروك ، بيتر ، د . ت – ١١) .

وتكمن الأهمية في التمييز بين مصطلحي (الدراماتورج) و (الدراماتورجيا) من الناحية الأكاديمية في ضرورة الفصل بين المصطلحين لتجنّب الإلتباس في الدراسات المسرحية ، حيث أن الدراماتورجيا تعني حقلاً معرفياً بينما الدراماتورج هو فاعل محدّد . ومن الناحية العملية في المؤسسات المسرحية ، فإن هذا التمييز يساعد على تحديد المسؤوليات (المخرج ، الدراماتورج ، المصممون) ، مما يقلّل من التضارب ويعزّز التكامل بين البحث والتطبيق ، فالمسرح بهذا الفهم "ليس هيكلاً ثابتاً بل كائناً حياً ينمو ويتطور ، وتمنحه الدراماتورجيا الركحية أدوات لفهم هذا التطور دون أن نفقد الإتصال بجذور فن المفارقات . إنها جهاز إنتاج وتلقٍ تفاعلي ، تُذكرنا بأن المسرح يبدأ حقاً حيث يلتقي الماضي بالمستقبل ، والنص بالجسد ، والثابت بالمتحول ، في حوار دائم يجعل من هذا الفن العريق إبداعاً متجدداً"(بينامو ، آن فرونسواز ، ٢٠٢٥ – ١٨) . أما من الناحية التربوية ففي برامج تدريب الممثلين والمخرجين فإن التمييز بين المصطلحين يُتيح للطلاب فهم الفرق بين تعلّم أدوات التحليل (الدراماتورجيا) وبين الوعي بوظائف الأدوار المؤسسية (الدراماتورج) . وبناءً على ذلك فإن التمييز بين الدراماتورجيا بوصفها مجالاً معرفياً والدراماتورج بوصفه شخصاً يمارس هذا المجال يمثل خطوة أساسية لفهم البنية المؤسسية والفكرية للمسرح الحديث . وهذا التمييز يساعد على توضيح الأدوار الإبداعية ، ويعكس كيف تحوّل المسرح من ممارسة فنية عفوية إلى نظام معرفي مؤسسي قائم على التخصص والتعاون .

*** ثانياً : دراماتورجيا الإخراج المسرحي :**

تُعرَّف دراماتورجيا الإخراج المسرحي بوصفها مجالاً معرفياً وعملياً يربط بين النصّ المسرحي ، وسياقه التاريخي والثقافي ، فضلاً عن إستراتيجيات التمثيل والإخراج التي تصوغ تجربة العرض . فالدراماتورجيا من الناحية التعليمية والمهنية ، تشمل دراسة بنية النص ، ووظائفه الدرامية ، وظروفه الإجتماعية والثقافية ، ومآلاته الإنتاجية ؛ كما تُعنى بتوسيع فهم النصّ لِما يتجاوز الكلمات المكتوبة إلى الشكل المسرحي الكامل . في سياق الإخراج ، لذلك "فإن عملية الإخراج تظل دائماً خطاباً إلى جانب النص ، نصَّاً غير منطوق ،

محايد ، لا يستحق الذكر . وبالتالي ، فإن عملية الإخراج هامشية ، وساخرة ، بالمعنى الإتيمولوجي للكلمة"(كريمي ، سعيد ، ٢٠٢٥ – ٣٦) ، وعندها تصبح الدراماتورجيا أداة للمخرج لتحويل النصّ إلى نموذج عملي واضح في البروفات وتصميم العرض .

إن التطور التاريخي والنظري في جذوره التقليدية لفعل الإخراج المسرحي يقوم على التحليل النصّي والبِنيويّات الدرامية التي إستمدّت تراكماتها من نظريات القرن التاسع عشر والقرن العشرين (من الأنطوانيّة والطبيعية إلى المدرسة الميغنينيّة ثم ستانيسلافسكي) . وتُركّز هذه المدارس على (الظروف المعطاة) ودوافع الشخصيات بوصفها أساساً للعمل الإخراجي ، فقد حاول ستانسلافسكي "إستحضار المزاج والتفاصيل الرمزية ... في عروضه المسرحية . فعلى سبيل المثال ، في عرض مسرحية (دراما الحياة) ١٩٠٥ لكنوت هامسون ، إستغل ستانسلافسكي تأثير مسرحية الظل ، مستخدماً الإضاءة الخلفية لإبراز الصور ذات الظلال للمتفرجين"(بولو ، أفرا سيديريو ، ٢٠٢٥ – ٢٦) . لكن التحوّلات الحداثية ظهرت مع مدارس متمردة مثل : (بريخت ، بروك ، وغيرهم) التي أعادت تعريف علاقة الجمهور بالنصّ ، فحوّلت الدراماتورجيا إلى عمليّة نقدية وسياسية - ليست فقط تفسيراً للنص بل موقفاً منه . ويُعدّ بريخت مثالاً على تحويل الدراما إلى أداة للتفكير النقدي عبر تقنيات (التغريب / التباعد) كما أسلفنا . (رايت ، إليزابيث ، ٢٠٠٥ – ٣٢) ، أما في المسرح المعاصر فإن الدراماتورجيا تتضمن أبعاداً عابرة للفنون (رقص ، أداء ، وسائط متعددة) وتصبح مفهوماً مشتركاً لصياغة الحكاية في بيئات متعدّدة الوسائط .

وتقوم العلاقة بين المخرج والدراماتورج على شكلين من أشكال العلاقة أولها : الوظائف المتداخلة حيث يركّز المخرج على الرؤية البصرية والدرامية الشاملة للأداء ، بينما يعمل الدراماتورج كـ (عين خارجية) توفر بحثاً تاريخياً ، ونقداً نصّياً ، وإجتماعياً ، وتُبقي العمل متماسكاً مفهومياً أثناء العملية الإنتاجية . وفي بعض المؤسسات قد يجمع شخص واحد بين الوظيفتين ، لكن غالباً ما تكون شراكتهما تعاونية . أما الشكل الثاني فيكون عبر (آليات التعاون) حيث يشمل التعاون مشاركة ملفات بحثية ، أو ملاحظات على النص ، وجلسات قراءة ، وخلق موارد (دليل العرض ، مفكرة للتمثيل والتصميم) ، وإدارة نسخ النص أثناء تطوّر البروفات . ويظلّ الحوار المستمر بين المخرج والدراماتورج حجر الزاوية لنجاح التجسيد المسرحي .(شلباب ، جمال ، ٢٠٢٠ – ٧٥) .

ويمكن إعتماد العديد من المناهج الدراماتورجية للإخراج بوصفها آليات إجرائيّة مثل : (التحليل النصّي المنظّم) الذي يقوم على تقسيم النصّ إلى وحدات درامية (مشاهد / لقطات) ، وتحديد النقط المركزية (مآلات / مآزق) ، ثم قراءة (الظروف المعطاة) ، وتحديد أهداف كل شخصية . وهذه الخطوة تُمكّن المخرج من وضع خريطة درامية للبروفات . وكذلك (البحث المرجعي والتاريخي) الذي يتضمن جمع مصادر عن المدة الزمنية ، واللغة ، والخلفيات الثقافية للشخصيات ، والمراجع البصرية أو الصوتية التي تساعد المصممين والممثلين على تجسيد العالم الدرامي بدقّة . والآلية الإجرائية الثالثة هي (بناء المفهوم = Conceptualisation) عبر تحويل نتائج التحليل إلى فكرة إخراجية (تصوّر بصري / إيقاعي / سياسي) تحدّد إختيارات الإضاءة ، الحركة ، الديكور ، والتمثيل. هنا يلعب الدراماتورج دور الوسيط الذي يربط بين نصّ الكاتب ورؤية المخرج . والرابعة هي (تقنيات البروفات) عبر إستخدام (العمل المادي = physical actions) و(العمل النفسي) بالتوازي ، وورشّات تمثيل موجهة ، وسيناريوهات بديلة لإختبار تأثيرات تغيّر الخطاب الدرامي على الجمهور . (ممارسات مأخوذة من تقنيات ستانيسلافسكي وبيتر بروك) . إن الدراماتورجيا في النهاية "تقوم بتنظيم العلاقة بين النص والعرض ، وكذا الإنتقال بالنص إلى العرض وضبط معاييره ، مما يخلق صعوبة تمييز الحدود بدقة بين الإخراج والدراماتورجيا ."(بو غوّاص ، زبيدة ، ٢٠٢٠ – ٦٠٣) .

ونجد أن كونستانتين ستانيسلافسكي في عمله الإجرائي قد ركّز على (العمل على الظروف المعطاة) و (الغاية / المهمة) للشخصية ، ما جعل الدراماتورجيا في سياق الإخراج أداة لفهم تسلسل التحفيزات الدرامية في المشهد . وهذا بدوره أثّر في ممارسات المخرجين التي تفضّل التجريب على أرضية البروفات . بينما مثّل بيتر بروك توجّهاً نحو تبسيط الشكل وتهيئة (الفضاء الفارغ) بوصفه عاملاً درامياً مركزياً ؛ إذ أن دراماتورجيا بروك تُعنى بإعادة كتابة علاقة المادة المسرحية بمكان العرض والجمهور ، فتتحوّل الدراماتورجيا إلى أداة لإعادة إختراع الشكل المسرحي . وإذا ما حاولنا تحليل إنتاجاته مثل (مهابهارتا) سنجد كيف يجمع المخرج بين بحثٍ عميق ومتطلبات تنفيذية عالمية (عليوي ، بشار ، ٢٠٢٢ – ٥٠ – ٥٢) . وبالعودة إلى بريخت مرة أخرى سنجد أنه إستخدم دراماتورجيا

تُركّز على أغراض معرفية وسياسية ، حيث تُوظَّف تقنيات التباعد (Verfremdungseffekt) لتشجيع التفكير النقدي بدلاً من التماهي العاطفي . وهذا مثال على الدراماتورجيا التي تستخدم العرض المسرحي بوصفه أداة جدلية .(جراي ، رونالد ، ٢٠١٤ – ٩٥ – ٩٦) .

إن محاولة إستكشاف دراماتورجيا الإخراج المسرحي في المسرح العربي المعاصر تفرض على الباحث العودة إلى الخلفية التاريخية لنشوء هذا المسرح الذي بدأ يتشكل بشكل مؤسسي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، مع تأثيرات من المسرح الغربي ، عبر الترجمة ، والبعثات التعليمية ، والمدارس الفرنسية والإنجليزية في بعض البلدان . وقبل أن يُعرف المسرح الغربي الحديث ، كانت هناك أشكال عرضية وشعبية مثل الحكواتي ، القصّاص ، السيرة الشعبية ، الأهازيج ، مسرح خيال الظل (القراقوز) ، (الراعي ، علي ، ١٩٩٩ – ٤٨) ؛ هذه الظواهر تشكّل عناصر من الموروث الذي قد تُستعمل دراماتورجياً ، لكن ليس بالضرورة في إطار تنظيري أو مهني واضح .

إن البحث المسرحي والنقد العربي بدأ يُحلل النصوص الدرامية ، والأسلوب ، والشكل ، لكن الدراماتورجيا بوصفها مجالاً متكاملاً يشمل (النص المكتوب ، النص المعروض ، السينوغرافيا ، الأداء ، والسياق التاريخي والثقافي) لا يزال في كثير من البلدان العربية غير مؤسس له بوصفه ممارسة رسمية مُعترف بها ، إذ مازال الإلتباس قائماً بين ما يُعرف بـ (الإعداد المسرحي) وبين (العمل الدراماتورجي) الكامل الذي يرافق العمل من بدايته إلى عرضه . وهناك تيّار بحثي معاصر يُعرف بـ (الدراماتورجيا البديلة) أو (ما بعد الدراما = Postdramatic) في المسرح العربي ، يُعنى بتجاوز الأشكال الدرامية الكلاسيكية ، وإدخال التجريب ، والوسائط المتعددة ، والتأثيرات الظاهرة من الأداء المعاصر ، والاستعارات ، والتجريب في الفضاء والزمن . كما يتضح ذلك في بعض العروض العربية الحديثة التي لا تتقيَّد بالبنية التقليدية للنص الدرامي ، إنما تُعامل النص بوصفه أحد عناصر العرض ضمن سياق شامل يجمع الصورة ، والصوت ، والحركة ، والفضاء ، والجمهور . (أمين ، خالد ، ٢٠١٩ – ٥٤ – ٧٧) .

إن أبرز التحديات التي تواجه دراماتورجيا الإخراج في المسرح العربي تقوم على غياب بنية مؤسسية واضحة للدّراماتورج ، إذ نجد أنه في كثير من المؤسسات المسرحية العربية ، لا يُعيّن دراماتورج مستقل بصفة واضحة ، أو إن وُجد ، فدوره غالباً محدود إلى مرحلة النص أو الإعداد ، ولا يمتد إلى البروفات أو التعاون الفني الكامل . كما أن الإعتماد على النصوص المترجمة أو المستوردة في كثير من العروض العربية يجعل من دور الدراماتورج ومن ثم الدراماتورجيا يقتصر على الترجمة أو التكييف ، وليس على إعادة التأويل بحسب السياق المحلي . كما أن الرقابة والظروف السياسية والإجتماعية تؤثر على ما يمكن أن يُعرض وكيفية عرضه ، مما يُجبر الإخراج والدراماتورجيا على إتخاذ مواقف ضمنية أو واضحة ، أو إستخدام الرمزية والتورية . وكذلك هناك مشكلة التمويل والإمكانات التقنية والمرافق ، إذ أن ضعف الموارد الفنية أو التقنيات المسرحية الحديثة قد يُقيّد تنفيذ رؤى إخراجية معقدة تتطلّب دراماتورجيا متنوعة (المشهد ، الصوت ، الإضاءة ، الفضاء ، الوسائط المتعددة) . (بلعربي ، محمد ودريس قرقوري ، ٢٠١٩ – ١٢٠) .

ونجد أن الإتجاهات المعاصرة في دراماتورجيا الإخراج في المسرح العربي تقوم على التجريب في النص والمسرح ما بعد الدرامي كما ذكرنا . فضلاً عن عروض تستخدم الفضاء غير التقليدي ، وكذلك الأداء التفاعلي ، ثم إستخدام الصوت والإضاءة بطريقة تجريبية . وهناك دراماتورجيا إخراجية تهتم بالموروث والشعبيّة عبر إعادة تأصيل للتراث الشعبي ، والأساطير ، والفلكلور، والأهازيج ، واللغة المحلية / العامية بوصفها مكوّناً ضمن الرؤية المسرحية ، وهذه العناصر تُستخدم دراماتورجياً لتحقيق هوية محلية في العرض المسرحي العربي ، فنجد أن هناك من وظَّف التراث بصيغ متنوّعة "فهناك من تعامل مع التراث بطريقة تناصيّة حرفية ، وهناك من تعامل معه بطريقة قائمة على الإقتباس والحوار والجدل ، وهناك من وظَّفه بطريقة تأسيسية وتأصيلية" .(حمداوي ، جميل ، ٢٠١٩ – ٦) . وثمَّة دور للنقد الأكاديمي والبحث عبر المقالات والدراسات مثل قراءة في دراماتورجيا النص المسرحي ؛ وقراءة في دراماتورجيا الوسائط ؛ التي تُسهم في تأصيل المفاهيم وأيضاً في نشر النموذج المفاهيمي للدراماتورجيا بدلاً من الإعداد فقط .

ولو حاولنا تقصّي دراماتورجيا الإخراج المسرحي في المسرح العراقي لوجدنا – من الناحية التاريخية – أن المسرح العراقي تَشَكَّل في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في مناطق مثل الموصل وبغداد ، وفي البداية كان عبر نشاطات بسيطة تعليمية ومسرحية في المدارس والمناطق الثقافية المحلية . لكنه سرعان ما تطور مع تأسيس المعاهد الفنية والجامعات التي تُدرّس الفنون المسرحية ، التي عملت على تشكيل الممارسة المسرحية بطريقة مهنية أكثر ، ومعها ظهرت الحاجة إلى التفكير في كيفية تقديم النص المسرحي وليس فقط كتابته .(عبد الحميد ، سامي ، ٢٠١٣ – ١٥ – ١٦) .

أن الرؤية الإخراجية العراقية الحديثة تحاول المزج بين الأسلوب (style) والتناغم ، مما يعني أن المخرج والدراماتورج (إذا وُجد) يحاولان إحداث توازن بين ما يُريده النص وبين التعبير البصري والفني ، وضمان إنسجام العناصر (التمثيل ، الديكور ، الحركة ، الصوت ...) مع الرؤية الكلية .(خضير ، فتحي شداد وقيس عودة قاسم ، ٢٠٢٤ – ١٠٧ – ١١٦) ، وكذلك دور الممثل في بناء النص على الخشبة ، الذي ينبغي أن يفتح الباب أمام فهم دراماتورجيا الشخصية من خلال أداء الممثل ، ليست فقط بوصفه مستقبلاً للنص ، بل بوصفه مشاركاً في البناء الدرامي . كما أن كثير من العروض المسرحية العراقية أفادت في دراماتورجيا الإخراج من التراث الشعبي (اللغة ، الموسيقى ، اللباس ، الديكور ، العادات) لتوظيفه دراماتورجياً في الأداء ، بحيث لا يكون التراث مجرد زخرفة بل عنصراً مؤثراً في بناء الشخصية ، والفضاء ، والحكاية . (خلف ، وعد عبد الأمير ، ٢٠٢٤ – ١١٧ – ١٣٤) . إن دراماتورجيا الإخراج المسرحي في المسرح العراقي ، بما في ذلك العربي ، في حالة تطور مستمر. وقد لا يكون هناك بعدُ توحيد لممارسة رسمية مبنية على دور (دراماتورج) ثابت في كل مسرح ، لكن الإتجاهات البحثية والتجريبية ، ومع تزايد الوعي بالهوية ، والموروث ، والتقنيات المعاصِرة ، تُشير إلى أن الدراماتورجيا يمكن أن تصبح مكوّناً أساسياً في بنية الإنتاج المسرحي العراقي والعربي .

إن دراماتورجيا الإخراج المسرحي ليست ترفاً نظرياً بل ضرورة عملية لصياغة عروض متماسكة ثقافياً وفنياً . من خلال دمج التحليل النصّي ، والبحث المرجعي ، والبناء المفاهيمي ، ويمكن للفرق الإبداعية أن تُنتج أعمالاً أكثر وضوحاً في أهدافها وأوسع أثراً على الجمهور . كما أن إرساء علاقة شفافة وتشاركية بين المخرج والدراماتورج يعزّز فعالية عملية الإنتاج ويقلّل الصراعات الفنية أثناء البروفات .

المبحث الثاني : المسرح التجريدي عالمياً وعربياً

المسرح التجريدي هو تيّار مسرحي فني يستخدم التجريد بوصفه أداة فنية ، أي إستخدام الرموز ، والأشكال ، والفضاء ، والحركة ، والإضاءة ، والأصوات ، أو التأكيد على الجانب البصري مقابل السرد التفصيلي ، ليُعبّر عن موضوعات أو أجواء داخلية أكثر من وصف مكوّنات الواقع بدقة . ويبتعد عن التقليد الواقعي في العرض المسرحي ؛ ويركّز على البُعد الرمزي للتعبير عن الأفكار والمشاعر أكثر من التركيز على القصة الواقعية أو التفاصيل التقليدية . ويتيح هذا النوع من المسرح مساحة أوسع لتفسير الجمهور ، إذ لا يُقدّم الواقع كما هو ، بل يُجسّد عناصره بصيغة مُختزلة أو مُحوَّرة تُحفّز الخيال . ويتضمن أيضاً (المسرح الذهني = Mental Theatre) الذي يعتمد على الذهن والأفكار والأساطير أكثر من الأحداث المتسلسلة الواقعية . (مندور ، محمد ، ٢٠٢٠ – ١١١ – ١١٥) .

نشأ التجريد المسرحي جزئياً بوصفه ردّ فعل ضد الواقعية والمسرح الطبيعي (Naturalism) والمسرح المُمثل الواقعي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثّرت الحركات المسرحية التجريبية والرمزية بهذا التوجّه ، مثل أعمال الرمزيين ، المسرح التعبيري ، المسرح السريالي . خاصة لدى أدولف آبيّا (Adolphe Appia) وإدوارد غوردون كريج (Edward Gordon Craig) حيث دعا آبيّا لإلغاء المناظر اللوحية المرسومة (painted backdrops) وإقترح بدلاً منها إستخدام هياكل ثلاثية الأبعاد (منصّات ، سلالم ، درابزين ، خشب بسيط) تُضيَّأ بضوء متغيّر يعبّر عن المزاج . كما شدد كريج على التجريد الرمزي ، عبر إستخدام الشاشات المتحرّكة ، والضوء والظل ، والتركيب التشكيلي للديكور ، وطرح فكرة (دمية الماريونيت Übermarionette) بوصفها إستعارة لتمثيل متحرّر من الإنفعال الفردي المُمثّل . "إن فكرة كريج – السوبر / ماريونيت - ، وكذلك إرتفاع مكانة – الحركة - ، باعتبارهما مصدرين للمسرح وجوهرين لإطاره ، قد شكلا الأساس النظري للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية" . (بشونباك ، باربارا لاسوتسكا ، ١٩٩٩ –

١٨) ، لذلك نجد أن التجريد المسرحي إمتدّ من أوروبا إلى مشاهد ما بعد الكولونيالية ، والمسرح المعاصر في أماكن مثل المسرح العربي والعراق .

إن التجريد في المسرح لا يعني التشويش ، بل إستخدام الرموز والرمزية لتوليد معاني عند الجمهور ، وترك مساحة للتأويل عبر التركيز على الفضاء المسرحي كالخشبة ، والخلفيات ، والمناظر ، وكيف تتفاعل الحركة والإضاءة مع هذا الفضاء من دون التركيز فقط على النص أو الحوار . وكذلك يلعب الظل والإضاءة دوراً مهماً بوصفه عنصراً تشكيلياً رئيساً ، فالضوء لا يُستخدم فقط للإضاءة ، إنما لتحديد الأجواء ، والظلال ، وتوجيه الإنتباه ، وتشكيل المعنى . كما أن الحركة والجسد غالباً ما تكون غير واقعية ، أو متقطعة ، أو متأثرة بمفاهيم تشكيلية كـ(منحنيات ، خطوط ، مستويات) أكثر من محاكاة الحياة اليومية ، إذ "تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المرئيات المادية إلى مفاهيم وتصورات مجرَّدة عن طريق إستخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيداً عن سياقها الحسّي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي" (أبو العيون ، سهير عبد الرحيم ، ٢٠١٨ – ٣٣٥) . ويكون التفاعل مع المتلقي عبر فعل المشاركة إذ يُطلب من الجمهور أن يملأ الفراغ بالمخيلة ؛ ويُصبح المتلقي شريكاً في تجسيد المعنى . إن المسرح التجريدي يرفض الواقعية الزائدة ويتجنب التفاصيل الدقيقة التي تحاكي الواقع ، ويركز على الجوّ العام ، والتجربة ، والتجريد البصري والموسيقي ، وللوقوف على السمات للمميزة للمسرح التجريدي يمكن ملاحظة الجدول الآتي :

السمة	الوصف
أشكال ديكور غير تقليدية	هندسية ، تجريدية ، مؤلَّفة من خطوط ، مستويات ، تصاميم مبسّطة .
إستخدام الضوء والظل بطرق تعبيرية	الضوء بوصفه عنصراً رمزياً ، وتأثيره في المزاج والتوتر الداخلي .
المساحة المسرحية بوصفها مسرحاً للتجريب	تغيير الفضاء ، حذف الحواجز ، إستخدام خشبة مفتوحة ، قد تتداخل المساحة مع الجمهور.
الموسيقى والصوت بوصفهما عنصراً موازياً للنص أو بديلاً جزئياً	قد تُستخدم الموسيقى لتشكيل الإيقاع المسرحي ، وللتعويض عن النص في بعض الأماكن .
تجريد الشخصيات	الشخصيات قد تكون رمزية ، أو تُقدَّم بوصفها فكرة أكثر من كونها شخصية بصورة مكتملة .
إيقاع ولغة مسرحية غير خطّية	الزمن قد يكون مُجزّأ ، التداخل الزمني ، الموسيقى ، الحركة قد تتجاوز المنطق القصصي التقليدي .

إذا كانت أعمال آبيّا وكريج كما ذكرنا ، بوصفها تجسيداً مباشراً للتجريب في التصميم المسرحي المجرد ، فإن ثمة علاقة وثيقة بين المسرح التجريدي والمسرح المعاصر ، إذ نجد أن كثيراً من المخرجين يعتمدون عناصر التجريد حتى في النصوص الواقعية عبر تجزئة الزمان أو البنية الدرامية ، أو التشويش الزمني ، أو مزج الفواصل بين الحلم والواقع ، لأن "المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحوّلة دوماً المتغيّرة أبداً ، والتي تنأى بطبيعتها الحيَّة الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الإنحصار في أية قوالب محددة" (حافظ ، صبري ، ١٩٨٤ – ٧) . لذلك نجد أن إتجاهات مثل ما بعد الحداثة ، والمسرح البصري ، والمسرح التجريبي تُعد إمتداداً للتجريد المسرحي ، لأنه يفتح المجال لإبداع بصري أكبر وتجربة حسّية تتجاوز النص الحرفي . كذلك يُعزز من التفاعل الذهني لدى

المتلقي ، إذ يُطلب منه الإسهام في تكوين المعنى . كما أنه يمكن أن يعالج موضوعات معنوية أو فلسفية بطرق غير مباشرة وقوية جداً ، لأن التجريد يُمكّن من التوظيف الرمزي والتجديد في الشكل الفني .

لكن المسرح التجريدي يواجه أيضاً مجموعة من التحديات لعلَّ في مقدمتها : المخاطرة بالفهم ، إذ أن مخاطبة الجمهور قد تكون أصعب إذا كان المتلقي معتاداً على المسرح الواقعي والواضح ، فقد إتخذ "البحث عن لغة مسرحية بديلة للنص الأدبي شكلين متطرفين ، أحدهما متجّذر في الجسد ، والآخر في بديل مفاهيمي للكلام العادي ، وقد ألهمت دعوة آرتو للقسوة ممارسين مثل جروتوفسكي ، الذي دفع جسد المؤدي إلى حدود الشعور التعبيري ، الذي كان الكلام مُلحقاً به ، بينما دفع عداء آرتو للغة العادية بيتر بروك ، بالإشتراك مع الشاعر تيد هيوز ، إلى محاولة خلق لغة منطوقة جديدة للأداء في مسرحية – أورجاست –" (إبراهيم ، عبد السلام ، ٢٠٢٥ – ٢٦) . وقد يُنظر إلى المسرح التجريدي من البعض بوصفه مسرحاً (غامضاً) أو غير قابل للتفسير. كما أن متطلباته الإنتاجية يمكن أن تكون معقدة من حيث تصميم المنظر ، والإضاءة ، والحركة ، والصوت ، والتجانس البصري . لذلك يمكن أن تشكل الميزانية والتجهيزات الفنية عائقاً ، خاصة في البيئة المسرحية التي تفتقر للدعم الفني أو المالي .

إن المسرح التجريدي يُشكّل إستجابة فنية وثقافية لقيود الواقعية في المسرح التقليدي ؛ ويُعيد النقاش إلى البُنية واللغة البصرية وحضور الجسد والضوء والصوت بوصفها مكونات فاعلة ، وليست مجرد خلفيات أو مكملات . وهو أيضاً دعوة مفتوحة لتفسير المتلقي ، لإستثمار الخيال والمراقبة بدلاً من الإكتفاء بمجريات سردية مفهومة بشكل كامل . إنه نوع يُمثل الحرية في التعبير المسرحي ، لكنه مع ذلك يحتاج إلى تسويق فني ومهارات عالية لتحقيق التوازن بين الغموض والجاذبية . (كريمة ، بن سعد ولعباسي أحلام ، ٢٠٢١ – ٢) .

وفي الوطن العربي نجد ثمَّة تجارب قد تأثرت بالمسرح التجريدي الغربي ، إذ أن المسرح العربي منذ بداياته الحديثة تأثر بالمدارس الأوروبية ، خصوصاً الواقعية والطبيعية ، لكنه مع منتصف القرن العشرين بدأ يتجه نحو التجريب . وقد جاء التجريد في المسرح العربي نتيجة للبحث عن لغة مسرحية تتجاوز (المحاكاة الغربية) ، وتعبّر عن خصوصيات الهوية العربية ، مع دمج الرمز والأسطورة والفلكلور . وقد ساعدت الظروف السياسية (الإستعمار ، والنهوض القومي ، والأزمات الإجتماعية) على تحفيز المخرجين لإستخدام أشكال تجريدية للتعبير غير المباشر عن القضايا المحظورة أو الحساسة . فكان إستخدام الرمز والأسطورة أحد ملامح التجريد المسرحي إذ تم إستدعاء التراث العربي والإسلامي في صور تجريدية تحمل دلالات معاصرة . كما عمل المسرحيون العرب على التجريب في الفضاء المسرحي ، وظهرت محاولات لدمج الجمهور أو إستخدام أماكن غير تقليدية عبر مغادرة خشبة المسرح التقليدية . وقاموا كذلك بإلغاء الديكور الواقعي والإعتماد على عناصر بسيطة (منصات ، مكعبات ، ستائر ، ألوان ضوء) لخلق فضاء مجرد ، معززين ذلك بإستخدام اللغة الشعرية حيث تتحول النصوص أحياناً إلى لغة شعرية رمزية بعيدة عن السرد المباشر . لكن كل ذلك لا ينفي تأثرهم بالمدارس الغربية ، خصوصاً التعبيرية ، والسوريالية ، ومسرح العبث ، التي مثَّلت مرجعيات معرفية وجمالية للمسرح التجريدي ، لكنهم حاولوا تلوين تلك المدارس بخصوصيات محلية ، ففي مصر على سبيل المثال : دعا يوسف إدريس إلى (مسرح مصري) يعتمد على التراث الشعبي ، وقدّم أعمالاً أقرب للتجريبية ، وإن لم تكن تجريدية صِرفة ، إذ يرى إدريس "أن البذور المسرحية في حياتنا تتمثَّل في مسرح السامر الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والمدن ، والذي يُقام في المناسبات الخاصة سواءً أكانت أفراحاً أم موالد" (راغب ، نبيل ، ١٩٨٠ – ٨) . وفي سوريا قدَّم سعد الله ونوس نصوصاً تحمل أبعاداً رمزية وتعبيرية تقترب من التجريد فقد كان يريد "تغيير وتطوير عقلية ، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً" (ونوس ، سعد الله ، ١٩٩٦ – ٢٤) ، عبر ما أسماه بـ (مسرح التسييس) . أما في المغرب وتونس فقد جرب الطيب الصديقي وآخرون في إعادة صياغة التراث بصيغة مسرحية حديثة تُزاوج بين التجريد والبُعد الإحتفالي ، فقد عمد الطيب الصديقي – على سبيل المثال – إلى "توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية ، والنقلات الكاريكاتورية ، والحِكَم ، والمِلَح ، والحكايات ، والتشكيل ، مما جعله يحوّل كل نص مسرحي – مهما كان موضوعه موغلاً في التاريخ – إلى فسحة كبيرة للتفرّج والإندهاش" (بحراوي ، حسن ، ١٩٩٤ – ١٤) . وكان المسرح العراقي من أوائل المسارح العربية التي تأثرت بالتجريب الحديث منذ ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ، إذ ظهرت تجارب إخراجية حاولت كسر هيمنة الواقعية الإجتماعية (التي كانت قوية مع يوسف

العاني وفرقة المسرح الفني الحديث) ، فقد سعى المخرجون العراقيون لإستخدام الفضاء المسرحي التجريدي للتعبير عن قضايا كبرى مثل الحرب ، السلطة ، الإغتراب ، كما هو الحال في تجارب المخرج صلاح القصب وجيل كامل من المسرحيين الشباب الذين قدَّموا نتاجاتهم عبر مهرجاني المسرح العراقي ومنتدى المسرح ، ولعلَّ من أبرز سمات تلك التجارب هي : الرمزية العالية للنصوص المسرحية التي غالباً ما تحمّل إشارات سياسية أو فلسفية لا تُقال مباشرة ، وكذلك السينوغرافيا المجردة التي إعتمدت على إستخدام المُجسَّمات الهندسية والضوء بدلاً عن المنظر التقليدي ، فضلاً عن التوظيف الجمالي للفنون التشكيلية بحكم أن العراق له تاريخ عريق في الفن التشكيلي (جواد سليم ، فائق حسن ، شاكر حسن آل سعيد) ، وقد إنعكس ذلك في المسرح بصور تجريدية بصرية . أما الممثل فقد تم التعامل معه بوصفه جسداً رمزياً ، إذ كان الجسد أداة للتعبير أكثر من كونه شخصية واقعية (عبد الحميد ، سامي ، ٢٠١٠ – ١٨٥) . ومن يطَّلع على تجارب إبراهيم جلال وقاسم محمد وعوني كرومي – على سبيل المثال – سيجد المنحى التجريبي القائم على الترميز مهيمناً على معظم أعمالهم المسرحية ، فقد قدَّم الأول رؤى مسرحية متنوعة ذات بُعد تجريدي من خلال السينوغرافيا والإضاءة كما في مسرحية (الشيخ والغانية) و (دزدمونة) ، بينما قدَّم الثاني مسرحاً قائماً على الترميز عبر العناصر التراثية والإحتفالية كما في مسرحيات (رسالة الطير) و (بغداد الأزل بين الجد والهزل) و (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) ، أما الثالث فقد إعتمد على التجريب في الفضاء ، وإستخدام الرمز ، وإلغاء الإيهام المسرحي التقليدي ، كما في مسرحيات (تساؤلات مسرحية) و (الإنسان الطيب) و (ترنيمة الكرسي الهزاز) . (عبد الحميد ، سامي ، ٢٠١٤ – ١) .

إن المسرح التجريدي في العراق والوطن العربي لم يكن تقليداً أعمى للغرب ، بل أداة للبحث عن هوية مسرحية قادرة على التعبير عن قضايا مجتمعية وسياسية عميقة بوسائل غير مباشرة ، فقد إتخذ التجريد في المسرح العراقي بُعداً خاصاً نتيجة التوترات التاريخية والحروب ، فأصبح الفضاء المسرحي لوحة تشكيلية تختزن رموزاً فلسفية وسياسية . وهذا الإتجاه ما زال حياً في المسرح العراقي الحديث ، خاصة في العروض الأكاديمية والمهرجانات ، حيث يُستخدم التجريد بوصفه وسيلة للتجريب وفتح مساحات جديدة أمام المتلقي .

*** مؤشرات الإطار النظري :**

١- تعمل دراماتورجيا الإخراج على صياغة العناصر الأدبية والفنية للنص المسرحي بما يتناسب وإشتراطات الخشبة .

٢- قد يجمع المخرج المسرحي وظيفة الدراماتورج إلى جانب فعل الإخراج ، وقد تنفصل الوظيفتين لشخصين منفصلين (مخرج ، دراماتورج) ليحققا معاً وظيفة دراماتورجيا الإخراج عبر رؤية مشتركة .

٣- تشمل دراماتورجيا الإخراج العمل على تحليل وبحث وتأويل النص ، والممثل ، والفضاء ، والسينوغرافيا ، والمتلقي في السياق الثقافي والتاريخي وربط النص بالعرض .

٤- المسرح التجريدي يعتمد الشخصيات الرمزية التي تُقدَّم بوصفها فكرة أكثر من كونها شخصية واقعية .

٥- الإيقاع في المسرح التجريدي ولغته غير خطّيان فالزمن قد يكون مُجزّأً أو متداخلاً ، والحركة قد تتجاوز المنطق السردي التقليدي .

٦- جسد الممثل علامة تعبيرية أو رمزية أكثر من كونه جسداً مادياً ويرتبط بالفضاء المسرحي بعلاقة جدلية .

٧- يعمل المسرح التجريدي على تغيير الفضاء وإستخدام الخشبة / المساحة بشكل مبتكر، إذ قد تتداخل المساحة مع الجمهور .

٨- أشكال الديكور في المسرح التجريدي غير تقليدية ، وتأخذ طابعاً هندسياً وتجريدياً ، معتمدة على تصاميم مبسّطة .

٩- الإضاءة في المسرح التجريدي تأخذ طرقاً تعبيرية أو رمزية لترسم المزاج العام للشخصية أو التوتر الداخلي للعرض .

١٠- الموسيقى تعمل بوصفها عنصراً موازياً للنص أو بديلاً جزئياً ، فضلاً عن تشكيل الإيقاع المسرحي .

الفصل الثالث : الإطار الإجرائي

أولاً : مجتمع وعينة البحث :

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي عرضت في محافظة بابل عام ٢٠٠٥ والتي يرى فيها الباحث ملامحاً للمسرح التجريدي كما موضح في الجدول أدناه ، وقد إختار منها عينة قصدية واحدة هي مسرحية (شك) للمخرج أحمد محمد عبد الأمير لملائمتها هدف البحث .

ت	أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	جهة الإنتاج	تاريخ العرض
١	القرعة	عباس التاجر	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة	٢٠٠٥/٢/١٢
٢	كل الذين أحبهم طيور	حسن الغبيني	حسن الغبيني	النشاط المدرسي	٢٠٠٥/٢/٢٧
٣	الموافقة	برتولد بريخت	ثائر هادي جبارة	النشاط المدرسي	٢٠٠٥/٣/١
٤	من أين هذه البلية ؟	غريغوري غورين	ثائر هادي جبارة	النشاط المدرسي	٢٠٠٥/٩/٢٤
٥	شك	أحمد محمد عبد الأمير	أحمد محمد عبد الأمير	ورشة دمى للتمثيل الصامت	٢٠٠٥/١٢/٨

ثانياً : منهج البحث :

إستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملائمته لعينة البحث .

ثالثاً : أداة البحث :

صاغ الباحث أداة بحثه من خلال ما خرج به من مؤشرات الإطار النظري بعد إعادة صياغتها بما يتناسب بوصفها معياراً تحليلياً لنموذج العينة ، فضلاً عن أداة (الملاحظة) ، والخبرة النظرية في ميدان التحليل النقدي الأكاديمي .

رابعاً : تحليل العينة :

ينطلق عرض مسرحية (شك) من مغايرات جذرية على مستوى الممارسة الدراماتورجية ، فهو لا يهتم بـ (النص الأدبي) المكتوب عبر مستويين :

الأول : عدم إهتمامه باللغة بوصفها قناة إتصال (الملفوظ الحواري) .

الثاني : عدم إهتمامه بالصياغة الأدبية التي تفرضها تقاليد الكتابة المسرحية .

وهذا ما يفرض على دراماتورجيا الإخراج البحث عن بدائل ديناميكية لصناعة هذا العرض ، فكانت البدائل مكونة أيضاً من مستويين :

الأول : إستبدال الملفوظ الحواري (اللغة) بالملفوظ البصري (الحركة) عبر إستخدام الجسد بوصفه وسيلة من وسائل السرد المشهدي .

الثاني : إزاحة النص الأدبي والإستعاضة عنه بـ (سيناريو) أولي يضم ثيمة العرض وخطوطه العامة في إنشائية الحركة .

ومع ذلك فإن هذه البدائل لا تأخذ دورها الكبير في صناعة العرض إلا عبر دراماتورجيا متوازية :

الأولى : يمارسها المخرج (الكيروغراف) .

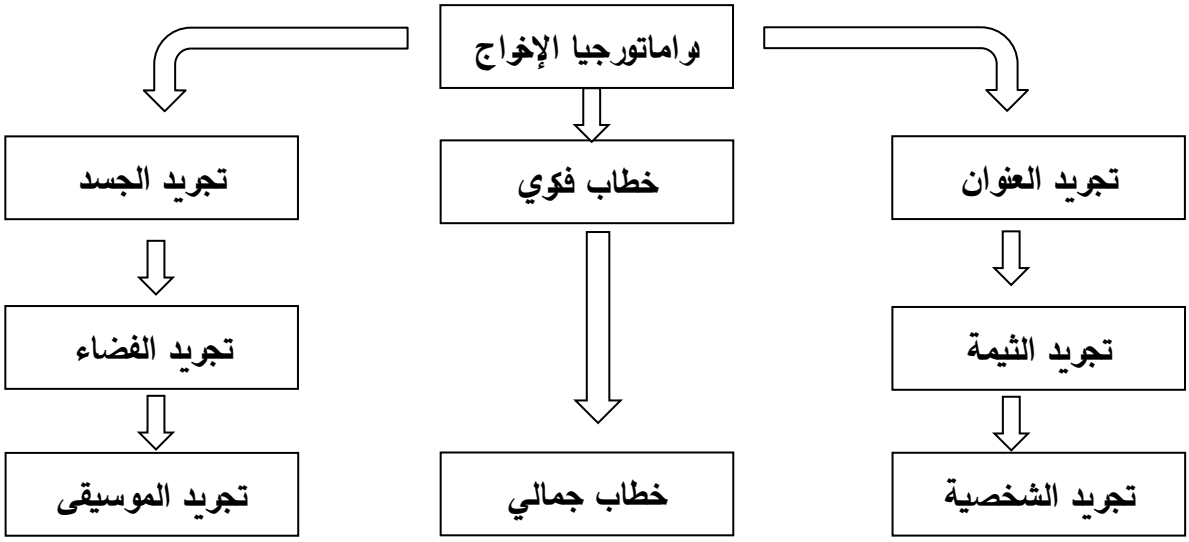
الثانية : يمارسها الممثل عبر إكتشاف ثقافته الجسدية .

وتسير هاتان الآليتان في خط واحد لبناء المشهد بشكل متدرّج ، بالإعتماد على تقنية الإرتجال الحر في إنتاج الحركة والإيماءة ، ويتم ذلك عبر إستثمار أقصى طاقات الخيال لتوليد الصورة المسرحية .

يعتمد عرض (شك) منذ بنية العنوان على التجريد في كل شيء ، بدءً من تجريد العنوان من الألف واللام ، لتصبح كلمة (شك) أكثر تجريدية مما لو أُضيفت لها (أل) التعريف ، حيث تُشير إلى أزمة وجودية تعيشها الشخصية المركزية في العرض ، والتجريد الثاني الذي يمارسه العرض هو عدم إتضاح هوية الشخصية المركزية في العرض ، فهي ذات شكاكة في وجودها وإيمانها والعالم الذي يُحيط بها ، لذلك نجد أن المشهد الإفتتاحي الذي يظهر فيه الممثل (موفق) على شاشة السينما وهو يصرخ بكلمات لا نسمعها في الوقت الذي يكون فيه واقعاً بين قضبان واضحة هي في واقع الحال ليست قضباناً مادية كما ظهرت في الصورة ، بل هي قضبان معنوية تُشير لحياة الشخصية في سجنها الداخلي حيث تحيط بها النار من كل جانب ، وربما تكون هذه النار من تمثلات خيال الشخصية المركزية وأراد العرض أن يقذف بها أمامنا منذ لحظته الأولى ، وربما هي تعبير عن حالة الإحتراق الداخلي الذي تعيشه الشخصية المركزية أمام سؤال الوجود والإنتماء ، وواضح أن المعالجة الدراماتورجية للثيمة المسرحية تشتغل منذ البداية على تجريد آخر ، هو تجريد الموضوعة التي لا تُحيل إلى عالم واقعي محدد الملامح ، بل إلى عالم نفسي أو معاناة ذاتية تعيشها الشخصية ، فتبدأ الرحلة إذن من الذات الباحثة عن الحقيقة التي تُعيد النظر في جميع البديهيات الموجودة بدءً من الذات العليا (الله) مروراً بالذوات الأخرى (الآخرين) ، وإنتهاءً بالذات (الأنا) ، وهذه الرحلة هي في واقع الحال وإن تمَّ تجسيدها عيانياً على الخشبة ، لكنها رحلة داخل النفس والعقل معاً ، لذلك نجد أن ما يعتمل في الذاكرة يظهر على الخشبة ، على هيئة خيالات ورؤى تحاصر الشخصية المركزية .

التجريد الآخر الذي يمارسه العرض يقوم على إستبعاد المؤثرات السوسيو – ثقافية للجسد ومرجعياته الواقعية ، إذ يصبح الجسد في هذا العرض ناطقاً عبر الإنشغال بالدلالة التعبيرية له ، وهذا الكلام الذي يبوح به الجسد هو نتاج لعمليات تعليم لغوية (أبجدية) بدأها العرض منذ تمريناته الأولى في ورشة التمرين ، وبالتالي فهو يضم لغة تلقائية تتسم بالعفوية ، لكنها في الوقت نفسه تحمل من الضبط العالي ما يؤهلها لأن تكون لغة منتجة على صعيد التواصل اللغوي مع المتلقي ، إذ أن كل إيماءة أو حركة أو تعبير على الوجه يرسل شفرة محددة للمتلقي عليه أن يلتقطها ويقوم بتحليلها آنياً ، وعلى الرغم من أن توظيف الجسد في هذا العرض يعتمد على مهارات متباينة في الأداء لكنه يحاول ردم هذا التباين بالإعتماد على التكوينات الجماعية التي تمثل نسقاً جمالياً واضحاً في العرض مع التأكيد على مهارة ممثل الشخصية المركزية بوصفه الأكثر قدرة على إستنطاق جسده ، ولا يكتمل تجريد الجسد في العرض إلا مع تجريد الفضاء المسرحي الذي يمثل حيزاً هيولياً للشخصية يتناسب مع طبيعة الأزمة الوجودية التي تُعانيها ، لكن هذا التجريد للفضاء لا يستمر حتى نهاية العرض ، بل نرى أن الفضاء يُعيد تأثيث نفسه مع تطور حركة الجسد وإنتاجه للدلالة بدخل العرض ، ما يؤكد تلازمية العلاقة بين الإثنين ، فالجسد هو الذي يُنتج الفضاء ، والفضاء هو الذي يُفسّر حركة الجسد .

وتأتي الموسيقى بطابعها التجريدي المعروف لتعزز من هذه الرؤية التجريدية للعرض ، إذ أنها تشكّل محفزات لأفعال الشخصيات وفي الوقت نفسه فإنها تخلق إيقاع الحركة ، لأن الموازنة بين إيقاع الموسيقى وإيقاع الجسد هو الذي يخلق إيقاع العرض ، ما يتَّضح بشكل أساس عبر مرافقة الشخصية في تحولاتها السيكولوجية التي تتعرض هي نفسها إلى تجريد آخر في رحلتها الإفتراضية من الشك ، إلى البحث ، إلى اليقين النسبي ، والمخطط الآتي يوضح دراماتورجيا الإخراج :



إن هذه التجريدات بمجموعها هي التي تكوّن الممارسة الدراماتورجية للعرض التي يجتهد فيها المخرج أحمد محمد عبد الأمير ليجعل منها ممارسة ذات طابع بحثي قائم على إبتكار خطابات فكرية وجمالية تكوّن بتداخلها دراماتورجيا الإخراج .

إن الصورة المسرحية التي يخلقها العرض سواءً عبر سردية الجسد أو تقويل الفضاء المسرحي ذات طبيعة مفارقة للواقع ، إذ أن طبيعة الموضوعة التي يتناولها العرض هي التي تفرض السمات العامة للصورة المسرحية ، لذلك نجد أن الصورة تتسم بالغرائبية والبُعد عن الإحالات الحياتية ، بل أنها ذات سمة وحشية حيث تتحول العوالم الداخلية للشخصية المركزية إلى صور مرعبة تحاصرها عبر إستعارات كنائية لحيوانات ذات طبيعة وحشية (عقارب ، أفاعي ، ذئاب ، ... إلخ) ، أو مسوخ بشرية وشيطانية ، وكأن العرض يريد القول : أن الرحلة لا يمكن أن تتم من دون الأهوال التي تصادف الشخصية المركزية وتمر بها ، ولأن الطابع التجريدي هو المهيمن على العرض فإن ذلك يجعل متلقيه الخاص الذي يمتلك عيناً مثقفة قادرة على تفسير معاني الصور وربط دلالاتها مع بعض ، وإذا ما أضفنا أن العرض – أحياناً – يؤسس إنشائية حركة إعتباطية (غير سببية) ، أي أنها مجرَّدة من المعنى وذات طابع شكلي ، فإن الأمر يزداد تعقيداً بالنسبة للمتلقي ، لكنَّ ما يُضفي نوعاً من الفهم والمعقولية إعتماد الأداء الحركي على بعض التقنيات التي من شأنها أن تُمارس دوراً تفسيرياً بداخل العرض ، ولعلَّ في مقدمتها جهاز العرض السينمائي (الداتا شو) الذي يُضفي عبر ما يبثه من مشاهد على الشاشة في عمق المسرح (السايك) أجواءً متنوعة عن رحلة الشك التي تقوم بها الشخصية ، فإذا كانت النار تعبّر عن الإحتراق الداخلي لها ، فإن مشاهد البحر توحي بعملية تطهر تدريجية لها من وساوس الشك بإتجاه اليقين ، وفي الوقت ذاته هي تأكيد على سريَّة الأزمة وغموضها ، ويرافق ذلك إستخدام بعض القطع الإكسسوارية التي تُسهم هي الأخرى في تعميق صناعة العرض الدراماتورجية لأنها موحيات بالصورة المسرحية وشيفرات تمنح المتلقي بعض المفاتيح التي يمكن عبرها قراءة العرض مثل قطعة القماش الكبيرة ذات اللون الأحمر ، أو الأوراق المتساقطة من الأعلى في إشارة إلى خطاب الذات العليا (الله) إلى الذات الدُّنيا (الإنسان) ، ولا يتم ذلك إلا عبر رحلة رسولية تكون وسيطاً بين الذاتين ، ما يتضح عبر إبتكارات السيناريو لمشاهد جزئية تكون بمثابة صور إعتراضية لسياق الرحلة الأساس .

التقنية الأخرى التي يستخدمها العرض هي تجسيد المجرَّدات بشكل مادي بعكس فرضيته الأساس في تجريد الماديات ، فنجد صوراً عديدة لتحولات الذات الإنسانية ، ونجد الشر بوصفه قيمة مجرَّدة تنمو وتتحول إلى كائن متعدد الأذرع يُحاصر الشخصية ويُطارد يقينها ويزعزع ثقتها بنفسها ، ويتم تجسيد ذلك عبر مرونة جسد الممثل ، تلك المرونة التي يمكن أن تشكّل محفزاً مهماً لفعل التلقي لما تخلقه من خطاب جمالي واضح تُعمّقُ تأثيره البصري الإضاءة المتحولة والمتنوعة عبر دلالاتها اللونية ، فمرَّة تصبح كاشفة لمواضع الفعل وأخرى تكون فيها معبّرة عن أزمة الشخصية وتحولاتها الوجودية ، وفي أحسن الأحوال فإنها تمارس دوراً جمالياً واضحاً مع التكوينات الجماعية التي تعتمد التشكيل الحركي المتغير في صناعة الصورة المسرحية .

إن (الإرتجال) و (الصمت) و (الجسد) تصبح قنوات دراماتورجية فاعلة في صناعة العرض المسرحي لو توافرت لها المُخيلة التي تُعيد صهرها مع بعضها البعض عبر فعل الخيال الخلاّق الذي يؤسس لنا خطاباً جمالياً يتسم بالحداثة في صياغة لغة صورته المسرحية عبر دراماتورجيا الإخراج .

الفصل الرابع : النتائج والإستنتاجات

أولاً: النتائج .

بعد تحليل العينة توصل الباحث إلى النتائج الآتية :

١- يبدأ فعل التجريد في دراماتورجيا الإخراج لمسرحية (شك) من بنية العنوان الذي يُشير إلى أزمة وجودية تعيشها الشخصية المركزية في العرض ، فضلاً عن عدم إتضاح هوية الشخصية المركزية في العرض عبر تجريد تلك الهوية أيضاً .

٢- يعتمد تجريد موضوع المسرحية إنطلاقاً من تركيز دراماتورجيا الإخراج على العالم النفسي والمعاناة الذاتية التي تعيشها الشخصية مغادرة بذلك عالمها الواقعي .

٣- تقوم دراماتورجيا الإخراج في هذا العرض على تجريد الجسد من دلالته الواقعية ، حيث يصبح ناطقاً بالدلالة التعبيرية ، وهي نتاج لعمليات تعليم لغوية (أبجدية) بدأها العرض منذ البروفات الأولى في ورشة التدريب اليومي .

٤- تعمل دراماتورجيا الإخراج على تجريد الفضاء المسرحي عبر وضع الشخصية المركزية في حيز هيولي فارغ يتناسب مع طبيعة الأزمة الوجودية لها ، مؤكدة جدلية العلاقة بين الجسد والفضاء ، فالجسد هو الذي يُنتج الفضاء ، والفضاء هو الذي يُفسّر حركة الجسد .

٥- تُعزز الموسيقى عبر دراماتورجيا الإخراج الرؤية التجريدية للعرض مستفيدة من طابعها التجريدي لتشكيل محفزات لأفعال الشخصيات ، فضلاً عن خلقها لإيقاع الحركة ، إذ أن الموازنة بين إيقاع الموسيقى وإيقاع الجسد هو الذي يخلق إيقاع العرض .

٦- تخلق دراماتورجيا الإخراج صوراً مسرحية تجريدية في العرض تتسم بالغرائبية والبُعد عن الإحالات الحياتية ، بل أنها ذات سمة وحشية حيث تتحول العوالم الداخلية للشخصية المركزية إلى صور مرعبة تحاصرها عبر إستعارات كنائية لحيوانات ذات طبيعة وحشية .

٧- السمة التجريدية التي ترسمها دراماتورجيا الإخراج للعرض تجعل المتلقي يمتلك عيناً مثقَّفة قادرة على تفسير معاني الصور وربط دلالاتها مع بعضها البعض .

٨- تؤسس دراماتورجيا الإخراج – أحياناً – إنشائية حركة مسرحية إعتباطية (غير سببية) تكون مجرَّدة من المعنى وذات طابع شكلي ، الأمر الذي يجعل من المتلقي يعاني صعوبة في الفهم بسبب الغموض والتعقيد الذي يغلِّف العرض .

٩- تعمل الوسائط البصرية مثل جهاز العرض السينمائي (الداتاشو) وما يقدمه من سرد بصري ، والإضاءة المتحولة والمتنوعة عبر دلالاتها اللونية ، وبعض القطع الإكسسوارية على تعميق فعل التجريد الذي تقوم ببثه دراماتورجيا الإخراج في ثنايا العرض .

١٠- تقوم دراماتورجيا الإخراج بتجسيد المُجرَّدات – أحياناً – بشكل مادي بعكس فرضية العرض التي تقوم على تجريد الماديات ، ويتم ذلك عبر مرونة جسد الممثل وتحشيد طاقته التعبيرية في العرض .

ثانياً : الإستنتاجات .

١- دراماتورجيا الإخراج مجال معرفي / عملي يتعلّق بدراسة بنية النصوص المسرحية ، وأُطرها التاريخية والثقافية ، وكيفية تجسيدها على الخشبة . وهي علم أو فن تحليل النصوص وإعادة تشكيلها ضمن العرض المسرحي .

٢- يستخدم مصطلح دراماتورجيا الإخراج في وقتنا الراهن لوصف فنون الأداء المتعددة (الرقص ، الأوبرا ، المسرح الرقمي) بوصفه إطاراً للتفكير النقدي والتنظيم الفني .

٣- إعتمد مخرجون مثل بريخت في ممارسته دراماتورجيا الإخراج على نظرية التغريب ، بينما إعتمد بيتر بروك على مساعدين وباحثين جمعوا المراجع التاريخية والثقافية لنصوصه المسرحية ، فضلاً عن بحثه الشخصي الذي ركَّز على (الفضاء الفارغ) وخلق لغة مسرحية كونية مستمدة من ثقافات متعددة أغلبها شرقية .

٤- تقوم دراماتورجيا الإخراج – أحياناً – على قيام الممثلين بفعل الإرتجال ومن ثم قيام كاتب مسرحي بإعادة تشكيل ما إرتجله الممثلون في هيئة نص للإخراج .

٥- يبتعد المسرح التجريدي عن التقليد الواقعي في العرض المسرحي ؛ ويركّز على البُعد الرمزي للتعبير عن الأفكار والمشاعر أكثر من التركيز على القصة الواقعية أو التفاصيل التقليدية .

٦- يتيح المسرح التجريدي مساحة أوسع لتفسير الجمهور ، إذ لا يُقدّم الواقع كما هو ، بل يُجسّد عناصره بصيغة مُختزلة أو مُحوَّرة تُحفّز الخيال .

٧- دراماتورجيا الإخراج في المسرح العربي تقوم على التجريب في النص الدرامي ، فضلاً عن المسرح ما بعد الدرامي . وهناك عروض تستخدم الفضاء غير التقليدي ، وكذلك الأداء التفاعلي ، ثم إستخدام الصوت والإضاءة بطريقة تجريبية .

٨- ثمَّة دراماتورجيا إخراجية عربية تهتم بالموروث والشعبيّة عبر إعادة تأصيل للتراث الشعبي ، والأساطير ، والفلكلور، والأهازيج ، واللغة المحلية / العامية بوصفها مكوّناً ضمن الرؤية المسرحية ، وهذه العناصر تُستخدم دراماتورجياً لتحقيق هوية محلية في العرض المسرحي العربي .

٩- يعتمد التجريد في المسرح العربي على دمج الرمز والأسطورة والفلكلور . فكان هذا الإستخدام أحد ملامح التجريد المسرحي إذ تم استدعاء التراث العربي والإسلامي في صور تجريدية تحمل دلالات معاصرة .

١٠- يتمثل التجريد في المسرح العراقي عبر الرمزية العالية للنصوص المسرحية التي تحمّل إشارات سياسية أو فلسفية ، فضلاً عن السينوغرافيا المُجرَّدة التي تعتمد على إستخدام المُجسَّمات الهندسية والضوء بدلاً عن المنظر التقليدي ، وكذلك التوظيف الجمالي للفنون التشكيلية في العرض المسرحي .

** ** **

*** المخرج : أحمد محمد عبد الأمير**

ولد في محافظة بابل ١٩٧٠ ، حاصل على درجة الدكتوراه في الفنون المسرحية ، خبير في المسرح الايمائي الصامت وفن مايم خيال الظل ، ممثل ومخرج وباحث ايمائي صامت (أستاذ دكتور) يقدم الورش فنون المايم والبانتومايم ومايم خيال الظل . أخرج العديد من المسرحيات من بينها : السندباد ، صور من بلادي ، لاصقو إعلانات ، كرستال ، شك .

References

Abd Al-Hamid, S. (2010). *Highlights on theatrical life in Iraq*. Baghdad: Dar Al-Mada for Culture and Publishing.

Abd Al-Hamid, S. A. (2013). *One hundred years of Iraqi theatre*. Baghdad: General Cultural Affairs House.

Abd Al-Hamid, S. (2014). The development of the directing phenomenon in Iraqi theatre. *Modern Dialogue*, Issue 4375. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=402369

Abu Al-Oyoun, S. A. R. (2018). Scenography of theatrical performance between realism and abstraction. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 11(1), 757–. Arab Association for Islamic Civilization and Arts.

Alawi, B. (2022). *Peter Brook's theatre: A pioneer of experimentation*. Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications.

Al-Rai, A. (1999). *Theatre in the Arab world* (2nd ed., World of Knowledge Series No. 248). Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Amin, K. (2019). Alternative dramaturgy in contemporary Arab theatre and post-drama questions. *Alf: Journal of Comparative Rhetoric*, 39.

Ardash, S. (1979). *The director in contemporary theatre*. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Bahravi, H. (1994). *Moroccan theatre: A study of socio-cultural origins*. Beirut–Casablanca: Arab Cultural Center.

Belarbi, M., & Qargoui, D. (2019). Post-dramatic theatre: Aesthetics of kinetic body formation (dramatic dance). *Mediterranean Dialogue Journal*, 10(1).

Belkhiri, A. (2004). *Towards a dramaturgical analysis of the dramatic text*. Casablanca.

Benhamou, A.-F. (2025). *Stage dramaturgy* (Y. Amfzae, Trans.). Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications.

Bolo, E. S. (2025). *Devising theatrical performance* (A. Abd Al-Fattah, Trans.). Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications.

Bou Ghouas, Z. (2020). Dramaturgy and its role in creating theatrical performance. *Journal of Humanities*, 31(2).

Brook, P. (n.d.). *We and the United States* (F. Abd Al-Qader, Trans.). Cairo: Dar Al-Hilal.

Cardullo, B. (2025). *What is dramaturgy?* (M. Rifaat Younes, Trans.). Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications.

Hafez, S. (1984). *Experimentation and theatre*. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Hamdawi, J. (2019). *Employing heritage in Arab theatre*. Tetouan, Morocco: Dar Al-Reef for Printing and Electronic Publishing.

Ibrahim, A. A.-S. (2025). *Modernity and theatre*. Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications.

Karima, B. S., & Laabbassi, A. (2021). *Abstraction in contemporary visual art* (Unpublished master's thesis). Abdelhamid Ibn Badis University, Mostaganem, Algeria.

Karimi, S. (2025). *Sources of experimental theatre*. Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications.

Khalaf, W. A. A. (2024). Employing folk heritage in Iraqi theatrical actor performance. *Basra Arts Journal*, 30.

Khudair, F. S., & Qasim, Q. A. (2024). The interrelation of directorial vision in Iraqi theatre performances between style and harmony. *Basra Arts Journal*, 30.

Mandour, M. (2020). *Theatre of Tawfiq Al-Hakim*. Windsor, UK: Hindawi Foundation.

Pavis, P. (2015). *Dictionary of the theatre* (M. F. Khattar, Trans.). Beirut: Arab Organization for Translation.

Ragheb, N. (1980). *The art of theatre in the works of Youssef Idris*. Cairo: Gharib Library.

Schuneback, B. L. (1999). *Theatre and experimentation between theory and practice* (H. Abd Al-Fattah, Trans.). Cairo: Supreme Council of Culture.

Shelbab, J. (2020). Media dramaturgy: From spectacle to post-drama. *Journal of Humanities*, 4(4).

Taylor, J. R. (1990). *Theatre encyclopedia* (S. A. R. Al-Jalabi, Trans.). Baghdad: Media Directorate.

Wannous, S. (1996). *Complete works* (Vol. 3). Damascus: Al-Ahali Printing, Publishing and Distribution.

Wikipedia. (n.d.). *The free encyclopedia*. https://www.wikipedia.org

Exploring abstract drama. (n.d.). https://ideas.us.com/blogs/educational-resources/exploring-abstract-drama