الانساق التركيبية للمخرج المؤلف في عروض المسرح العراقي
(نساء في الحرب انموذجاً)

صميم حسب الله

الخلاصة

يقدم الباحث في بحثه الموسوم (الانساق التركيبية للمخرج المؤلف في عروض المسرح العراقي) ظاهرة مسرحية باتت تشكل أهمية كبيرة في منظومة العرض المسرحي الحديث ، على الرغم من ان هذه الظاهرة لم تكن وليدة هذا العصر بل نشأت مع المسرح الاغريقي القديم ، ويسعى الباحث الى تناول التحولات التي مرت بهذه الظاهرة لتستقر في المسرح العراقي ، وقد أختار مسرحية (نساء في الحرب) إنموذجاً لبحثه بوصفها تنتمي الى ذلك النوع المسرحي الذي يعتمد فيه المخرج المسرحي على لغته الدرامية من اجل تأسيس فضاء نصي يتسق مع رؤية المخرج التي تتأسس بشكل تفاعلي مع النص وليس بمعزل عنه.

وقد توصل الباحث الى بعض النتائج من بينها :

1-أن لجوء المخرج الى تأليف النص المسرحي يمنحه حرية في التعامل مع النص ، ذلك ان النص يتشكل في مرحلة الكتابة على شكل خطوط عامة قابلة للتنفيذ والتغيير على خشبة المسرح

2- تبني المخرج المؤلف أشكال جديدة في التأليف الجماعي داخل التمرين كما هو الحال مع الكوميديا ديلارته ، مما يمنح المشاركين في العرض قدرة على توليد أفكار جديدة تساهم في تطوير العرض بعيدا عن التزامات النص التي يفرضها المؤلف .

Abstract

The researcher in his research is marked by (formats synthetic, directed by the author in offers the Iraqi theater), the phenomenon of play has become a great importance in the system of theatrical talk, despite the fact that this phenomenon were not the result of this age, but grew up with theater ancient Greek, is seeking a researcher to take up the transformations experienced by this phenomenon to settle in the Iraqi theater, has chosen a play a play (women in the war) a model for consideration as belonging to that type theater that supports the theater director at his language drama in order to establish a space of a text is consistent with the vision of the director, which is based on interactively with the text and not in isolation.

The researcher reached to some of the results, including:

1 - that the use of text written by the director to the playwright gives

him freedom in dealing with the text, so that the text is formed in the process of writing in the form of an outline for implementation and change on stage

2 - the adoption of director of new forms in the author's copyright in the collective exercise, as is the case with comedy Dearth, giving participants in the show's ability to generate new ideas to contribute to the development of supply away from the obligations imposed by the text of the author.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

لم يعد العرض المسرحي مستنداً الى مرجعيات عابرة في أنظمة التداول الفني، بل تحول من خلال عناصره الجمالية والفكرية الى خطاب مفتوح على عدد من الانساق الدلالية التي تحركه بشكل بصري، ويعود ذلك الى ان تطور نظام العلامات السيميائي واستثماره في حقل العرض المسرحي ،لابد أن يؤدي الى تقسيم العلامات وتوظيفها دلالياً عبر أنساق تركيبية عدة تشتمل كل منها على عدد من المفاهيم المعرفية والجمالية.

وقد كان لتطور مفهوم (المخرج –المؤلف) تأثيره في العرض المسرحي الحديث ، على الرغم من أن تلك الثنائية القائمة بين (المخرج والمؤلف و المؤلف المخرج) ليست حديثة العهد بالفن المسرحي بل أنها رافقت العرض المسرحي منذ نشأته الاغريقية التي كانت دينية في الاصل وكان المؤلف فيها يقوم على تصميم الحركات، وإعطاء التوجيهات لعناصر الجوقة التي تشاركه العرض بصفته الممثل الوحيد ، والامر ذاته في مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة ، إلا أن الامور تغيرت بظهور فرقة "الدوق ساكس ماننغن عام 1781 وعلى مسرح الكورت الذي أفتتح لاحقاً ، وقد حققت الفرقة إنجازاتها بعد أن تعهدها الدوق جورج الثاني (1826 – 1914)"[1].

(1) ينظر:أردش ، سعد :المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة (ع 19)، الكويت (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ،1979 ، ص42.

وابتداءً من هذه المرحلة تحولت مهمة المؤلف من قائد للعرض المسرحي الى عنصر من العناصر التابعة لعمل المخرج، وقد تم اختزال دوره (اي المؤلف) الى الكتابة فقط، وبدأت من جهة اخرى حركات واكتشافات لتطوير عمل المخرج قادها مخرجون من امثال (ستانسلافسكي، مايرهولد،غوردن كريغ،آبيا ..وآخرون).
إن البحث في ظاهرة المخرج المؤلف لا يدخل ضمن منظومة الكشف عن المخرج صاحب الرؤية في تفسير النص المسرحي، بل ان الرؤية من منظور المخرج المؤلف تكون ضمن بنية النص ذاته فالكتابة المسرحية تكون على شكل فعل، وحركة، وصورة ولا يقتصر الامر على كتابة حوار عام يستطيع من خلاله أي مخرج أن يخلق رؤية، وإنما القصد في ان تكون للمخرج قدرة على كتابة نص مسرحي والتخلي بالكامل عن المؤلف المسرحي بصفته الكلية.
وقد وجد الباحث في هذه التحولات التي حصلت عبر تاريخ المسرح قديماً وحديثاً ما يؤشر الى سؤال يعده الباحث مهماً على المستوى العالمي والمحلي (العراقي) وهوما الذي يجعل المخرج يكتب نصاً مسرحياً ؟

اهمية البحث :

ويمكن ان تتحدد أهمية البحث لكونه سيسلط الضوء على ظاهرة سادت المسرح العراقي، ولأفادت الجهات الآتية:

1- المسرحيان المخرج والمؤلف ، عبر تصديه للظاهرة وتسليط الضوء على التحولات النصية التي تلد منظومة العرض .
2- المؤسسات الفنية (دائرة السينما والمسرح – الفرق المسرحية) ، و كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون من اجل التعرف عن هذه الظاهرة وتحليلها .
3- كون ان البحث إغناء لنظرية تضاف الى المكتبة لينتفع بها القراء المتخصصين وغير المتخصصين.

هدف البحث :

التعرف على طبيعة الانساق التركيبية التي تسهم في اشتغال المخرج المؤلف في العرض المسرحي .

حدود البحث:

الحد الزماني : 2004
الحد المكاني : مدينة بغداد

الحد الموضوعي : عمل المخرج المؤلف في توظيف الانساق التركيبية في العرض المسرحي(نساء في الحرب)

تعريف المصطلحات:

١ - (النسق) system

ورد تعريف النسق في الموسوعة الفلسفية على أنه " مجموعة من العناصر المتداخلة تشكل كلاً موحداً ، وتحليل نسق ما ، أي موضوعات نسقية هو واحد من السمات المميزة للعلوم الحديثة .. ولا يمكن تقسيم النسق الى عناصر مفردة وعلاقات بينها ، ولا يمكن دراسته بمجرد كشف علاقة أخرى أو اخرى قائمة فيه ، إذ إن السمة النوعية لمثل هذا الشيء وجود صلات تضايف " [٢].

ويعرف (ميشيل فوكو) النسق " علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الاشياء التي ترتبط بينها"[٣] .

وقد عرفه (بيار غيرو) : " أن النسق هو مجموعة من العلامات المترابطة فيما بينها" [٤].

التعريف الاجرائي :

(مجموعة من العلامات المترابطة فيما بينها وفق علاقات تركيبية متزامنة لإنتاج دلالات محدده).

(التركيب) syntactic

ويعرفه (ناثان نوبلر) بأنه " استخدام الفنان لعناصر منفصلة ليشيد الرموز الصورية بالطريقة نفسها تقريباً التي يركب بها الكاتب اجزاء اللغة المكتوبة في التعبير عن طريقته في المخاطبة"[٥]

---

(٢) روزنتال، م – يودين ، ب : الموسوعة الفلسفية ، تر سمير كرم ، ط3 ، بيروت (دار الطليعة) ،1981 ، ص 526 .

(٣) علوش ، سعيد : المصطلحات الادبية المعاصرة - سلسلة مطبوعات المكتبة الجامعية (ع1)،الدار البيضاء (مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر)، 1984، ص 121 .

(٤) غيرو ، بيار : السيمياء ، تر أنطوان أبو زيد ، ط2 ، بيروت (منشورات عويدات) ، 1986 ،ص41

ويعرفه (جميل صليبا) " انتقال العقل من المعاني والقضايا البسيطة الى المعاني والقضايا المركبة"([٦]) ، ويرد ذكر التركيب في الموسوعة الفلسفية بوصفه "توحيد الأجزاء او الخصائص والعلاقات التي يفصلها التحليل في كل واحد انتقالا من المتوحد والجوهري الى المختلف والمتنوع"([٧]).

التعريف الاجرائي:

ويعرفه الباحث على أنه (مجموعة العناصر التي تشكل معاني فردية وتندرج ضمن نسق تركيبي موحد لتدخل في منظومة العرض المسرحي من أجل تأليف معنى جديد يكون مغايرا لمعاني تلك العناصر في بنيتها الاولية)

الفصل الثاني :الإطار النظرى

المبحث الاول : مفهوم النسق في العرض المسرحي

إن العلاقات التي يكونها العرض المسرحي من خلال عدد كبير من العلامات التي تضفي معانٍ عدة في الفن المسرحي ، هي ما دعت الحاجة الى تطوير عدد غير قليل من المفاهيم التي قد تكون بدورها ذات مرجعيات مختلفة الا ان الدراسات الحديثة التي خصصت لتطوير منظومة العرض قد أسهمت في التقارب بين تلك المفاهيم وقد ظهر مفهوم (النسق) في العرض المسرحي لأهمية اشتغاله على عناصر العرض ، وذلك لفك الاشتباك الحاصل بين العناصر التي تنتمي الى أنظمة عدة ، وقد عنيت الدراسات السيميائية بتفكيك المنظومة العلامية للعرض المسرحي الى وحدات (سمعية وبصرية) من أجل اعادة قراءة العرض على وفق تلك التصنيفات وتحديد علاقاتها السياقية ضمن فضاء العرض المسرحي ، ومن أجل ذلك فان اللجوء الى (النسق التركيبي) كان من أهم الخصائص التي أسهمت في دراسة العلامة في

---

(٥) نوبلر،ناثان :حوار الرؤية - مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترفخري خليل، بغداد (دار المأمون للترجمة والنشر – دار الحرية للطباعة والنشر) ، 1987 ،ص 48 .

(٦) صليبا ، جميل :المعجم الفلسفي - الالفاظ العربية ، ج1 ، ط1 ،بيروت (دار الكتاب اللبناني) ، 1971 ، ص 269 .

(٧) روزنتال ، م – ب ، يودين : الموسوعة الفلسفية ، ترسمير كرم ، ط3 ، بيروت (دار الطليعة للطباعة والنشر) ،1981 ، ص115 .

العرض المسرحي، ذلك ان " العرض يتألف من رسائل متعددة تستخدم في آن واحد من أجل إنشائها.. بشكل جمالي"[٨] ويمكن للمتلقي أن يتقبل تلك العلامات عبر انساق متعددة ضمن نسق العرض العام ، ومن خلال ترجمة المتلقي للرسائل الواضحة منها والمشفرة وإحالة دلالاتها على وفق كيفيات مادية لطبيعة تلك العلامات والاشارات ؛ ويمكن أن يدخل مفهوم النسق في صناعة العرض المسرحي وذلك لاحتواء العرض على عدد من الانساق التي تتبع وظيفتها التي يحددها عواد علي في" انساق ثنائية وثلاثية" [٩] يمكن تحديد هذا التصنيف من خلال ارتباطه بالعرض (السمعي ـ البصري) حيث كان للتقسيم الذي وضعه (كفزان) حول الانساق العلامية للعرض المسرحي دور في ايضاح العلامات السمعية والبصرية فقد قسم نظم العلامة الى ثلاثة عشر نظاماً هي " الكلمة ، والنغمة ، والمحاكاة ، والإيماءة ، والحركة ، والماكياج ، وتصفيف الشعر ، والملابس ، والإكسسوار ، والمناظر ، والإضاءة ، والموسيقى ، والمؤثرات الصوتية"[١٠] ، ان التقسيمات التي حددها (كفزان) تضع الممثل خارجها على الرغم من كونه علامة دالة كبرى تعطي شكلاً لجميع الانظمة العلاماتية حتى وان كان بعض تلك الانظمة لا يرتبط بالممثل ارتباطاً مباشراً ، أما (لالاند) فقد صنف العلامات الى طبيعية ومصطنعة، ذلك " ان العلامات الطبيعية هي التي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة الا عن قوانين الطبيعة كمثال الدخان الذي هو علامة النار ، والعلامات المصطنعة هي تلك التي تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة عن قرار ارادي واعٍ وغالباً جماعي " [١١] ويشير (كفزان) الى ما يمكن ان يحققه العرض المسرحي من اصطناع للعلامات وخلق نوع من التحول في السمات الدلالية لها ضمن نسق العرض المسرحي الذي "يحول العلامات الطبيعية الى علامات مصطنعة ، ويستطيع من ذلك ان يصطنع العلامات التي قد تكون مجرد افعال لا ارادية في الحياة بالرغم من ذلك ، فان المسرح يحولها الى علامات ارادية"[١٢].

---

(٨) إيلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، تر رئيف كرم ، ط1 ، بيروت (المركز الثقافي العربي) ، 1992 ، ص 61 .

(٩) علي ، عواد : غواية المتخيل المسرحي ، ط1 ، الدار البيضاء (المركز الثقافي العربي) ، 1997 ، ص 89 .

(١٠) أستون ،إلين، جورج ،سافونا :المسرح والعلامات ، تر سباعي السيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (8)، القاهرة (مطابع المجلس الاعلى للآثار)، 1996 ، ص148 .

(١١) جلال ، زياد : مدخل الى السيمياء في المسرح ، عمان (منشورات وزارة الثقافة)، 1992 ، ص29 .

(١٢) المصدر السابق ، ص 34 .

وقد اهتمت السيمياء بتركيب مصطلح النسق الدلالي " أي مجموعة العلامات التي تستنتج فيما بينها شبكة من العلاقات الاختلافية والتعارضية حتى تضطلع بتأدية وظائف دلالية متميزة بين المرسل والمتلقي " [١٣] ويعتقد الباحث ان للنسق التركيبي بما يحتوي من دلالات اهمية في العرض المسرحي بوصفه نظاماً جامعاً للعلاقات على خشبة المسرح ، وقد أشار (ايزر) الى" ان النص لا يتموقع بالنسبة الى واقعه الخارجي الخام ، بل يتموقع بالنسبة الى الانساق الدلالية السائدة في عصره بوصفها نماذج فكرية لفهم وتأويل هذا الواقع ، وكل نسق دلالي بوصفه تفسيراً اختزالياً وانتقائياً لتجربة العالم"[١٤] ومن جهة اخرى فإن النص لا يعيد انتاج الانساق بل يعمل على تفعيل العناصر التركيبية داخل النسق المتوالد في بنية العرض المسرحي .

ان الشكل الدرامي للعرض المسرحي يكشف عن فضاءات محددة على وفق نسق معين ويسمح للمخرج بإعادة بناء ما كان متشكلاً ضمن تلك البنية النصية من خلال نسق تركيبي جديد يرتبط هو الآخر بوظيفة تحولية مع المتلقي الذي تقع على عاتقه فرضية تفسير ذلك النسق بكل ما يحمل من دلالات سمعية وبصرية ، وعلى الرغم من ان السيمياء حددت الانساق التركيبية للعرض استناداً الى تقسيم (كفزان) التي " جرى تجاهل الانساق البصرية كالإضاءة وتصميم الديكور من قبل السيميائيين" [١٥] فيها الا ان ذلك لاينفي اهمية تلك العناصر البصرية في تشكيل نسق دلالي خاص يكون مهيمناً على باقي انظمة (كفزان) العلاماتية كما هو الحال في العروض المسرحية التي تعتمد الشكل البصري مرجعا لمنظومتها، كما في عروض (كانتور وشاينا والعراقي صلاح القصب وغيرهم) إذ إن الممثل في هذه العروض لا يكون علامة كبرى بحد ذاته ، انما هو أحد العناصر البصرية المساعدة في تركيب الصورة ، التي يتخلى فيها المخرجون عن الكثير من التقسيمات العلاماتية .

وقد حدد (بويسانس) الانساق التركيبية بوصفها "انساق للدلالة تكون نظامية حينما تتحول الرسائل الى علامات ثابتة ومستقرة كما هي حالة تأشيرة المرور بأسطواناتها ومستطيلاتها ومثلثاتها لتؤلف بذلك عائلات من العلامات محددة ؛ لكن ثمة انساق لا نظامية ، على العكس تماماً : كحال الملصق الاعلاني الذي يستعمل الشكل واللون

---

(١٣) شرفي ،عبد الكريم : من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، ط1 ، الجزائر (الدار العربية للعلوم ناشرون) ، 2007 ،ص 194 .

(١٤) المصدر نفسه .

(١٥) إيلام ، كير ، مصدر سابق ، ص223 .

مستهدفاً اثارة الانتباه الى صنف منظف الغسيل ـ أو بالأحرى سلسلة الإعلانات المختلفة التي استخدمت بالتتالي للإشارة الى هذا الصنف من الغسيل" [١٦] ويشير الباحث الى وجود مقارنة بين الانساق النظامية والانساق اللانظامية وأهمية تطبيقها في العرض المسرحي وعناصره (سمعية ، وبصرية ، وحركية) ذلك ان كلا النموذجين موجود في العرض المسرحي فالنسق النظامي لا يحتاج الى توضيح كونه خاضعاً لمنظومة العرض اما النسق اللانظامي فأنه يتدرج في العرض المسرحي ضمن الفوضى المنظمة على خشبة المسرح ، ويؤكد (غيرو) ان " اللانظام الموجود في الملصق الاعلاني محكوم هو الآخر بنظام ولكن من نوع آخر يتمثل باختيار الالوان والقامة والخطية ، تخضع لحتمية أشد صرامة مما يخيل للناظر من الوهلة الاولى ، واحدى مهمات السيمياء الاساسية هي ايجاد الانساق في انماط الدلالة اللانظامية ـ في الظاهر"[١٧] .

ان النسق التركيبي في العرض المسرحي ليس ظاهرة ثابتة بل هو متحول بتحول الفعل المسرحي ليشكل بدوره نسقاً جديداً يتبع الشكل الجديد والعلاقات التي نتجت عن حركة الممثل أولاً ومن ثم حركة العناصر الاخرى ، ويذكر (زياد جلال) إن من " أهم خصائص العلامة في المسرح هي قدرتها على التحول ، والمقصود بها حرية تنقلها بين المنظومات السيميائية المختلفة فهي قد تكون سمعية أو بصرية ، وقد يكون مصدرها الممثل أو الديكور او الغرض او الزّي ، فالعلامة قد تتحول من عنصر الى آخر وقد تشترك جميع العناصر في ارسال علامة مركبة " [١٨] ومن خلال هذا التنوع في العلامات التي تشكل مستوى دلالي متواطئ مع المتلقي يظهر لدينا علاقات تواصلية منفردة في العرض المسرحي وفي مقدمتها النسق التواصلي الاول بين المؤلف والمخرج او المخرج بوصفه مؤلفاً من حيث كون الاخراج اعداداً تطبيقياً للنص المسرحي .. وهناك النسق التواصلي الثاني وهو الذي يتشكل من علاقة المخرج بالممثل لندخل الى نسق آخر يفرضه الممثل على الشخصية وهذا النسق هو نسق دلالي تخيلي يقع بين الشخصية بوصفها كائن من افتراض المؤلف والممثل بوصفه العلامة الكبرى في العرض المسرحي، وقد أشار (سوسير) الى " ان اللسان (اللغة) عبارة عن نسق من العلامات التي تعبر عن الافكار ، ومن هنا يمكن مقارنته

---

(١٦) غيرو ، بيار : مصدر سابق ، ص40 .

(١٧) المصدر السابق ، ص 41 .

(١٨) جلال ، زياد ، مصدر سابق ، ص 39 .

بالكتابة وبالأحرف الابجدية عند المصابين بالصم والبكم ، وكذلك مقارنته بالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب وسلوكها وبالإشارات المتعارف عليها عند الجنود " [١٩] ، لذلك فان النسق التركيبي في العرض المسرحي يعد مولداً جديداً للعلامة الموجودة على المسرح وذلك من خلال عملية تركيب العلامات ضمن انساق دلالية متعددة ، فالإنسان / الممثل المنتج للدلالات ، وهو الوحيد الذي يحول الاصوات الى اشكال حاملة للمعاني ليضعها ضمن انساق تواصلية تنتج علامات اخرى مضافة الى كل ما تم طرحه من علامات مستقلة بذاتها على الخشبة المسرحية ويشير (بنكراد) الى ان " هذه الانساق التواصلية مرتبطة بالمقام الاول بالحواس ، أي انها تحدد الحالات الاولى للإدراك الحسي المبني على الالتقاط المباشر لما يوجد خارج الجسد الانساني "[٢٠] .

المبحث الثاني: المخرج المؤلف في المسرح الحديث

تعد الخطوة التي بدأها (الدوق ساكس مانننغن) الفيصل في تطوير عمل المخرج المسرحي التي اسس من خلالها (ستانسلافسكي) وغيره من المخرجين أساليبهم الاخراجية، فقد ظهرت تصنيفات عدة اطلقت على بعض المخرجين فقد كان المخرج الالماني (راينهاردت) يؤكد على ان المخرج هو العنصر الاساسي في العرض المسرحي ، اما المخرج الفرنسي (جاك كوبو) فيعدّ هذا المخرج مفسراً للنص ومن جهته فقد عدَّ المخرج الروسي (مايرهولد) المخرج مؤلفاً ثانياً للعرض المسرحي ، بينما كان المعلم الروسي (ستانسلافسكي) يعد المخرج منفذاً للنص[٢١] .

وقد كان لهذه التصنيفات الأثر الواضح في بناء العرض المسرحي على الرغم من الاختلافات والتباينات بين الاساليب الاخراجية الا أن ما يهمنا من كل ذلك هو الوصول الى بدايات المخرج المؤلف التي يرجعها الباحث الى مراحل سبقت ظهورالمخرج وتحديداً الى القرنين السادس عشر والسابع عشر حينما ظهرت (الكوميديا ديلارته)[*] ، إذ إن هذا النوع من الكوميديا التي كانت تعتمد بشكل اساسي

---

(١٩) غيرو ، مصدر سابق ، ص 44

(٢٠) بنكراد ، سعيد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، ط2 ، بيروت (المركز العربي الثقافي) 2003 ، ص 77 .

(٢١) ينظر : فريد ، بدري حسون - سامي عبد الحميد : مبادئ الاخراج المسرحي ، العراق (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة الموصل) ، طبع في مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر 1980 ،ص ص 17-20 .

(*) شكل من الملهاة الشعبية الايطالية راجت في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، تعتمد على الفكرة والاداء المرتجل للممثل .

على الفكرة التي ترسم الشخصيات على اساسها وغالبا ما تكون شخصياتها نمطية ومحددة سلفاً ، ويمكن ان تتطور الفكرة داخل العرض ، ويعد هذا الشكل الدرامي نوعاً من انواع التأليف ذلك أن الفكرة تعد العمود الفقري للنص المسرحي إذ يتم تأليفها بشكل جماعي نظراً لكون الملامح النهائية للمخرج لم تكن قد اتضحت في المسرح لذلك فإن الباحث يعود بفكرة المخرج المؤلف الى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح التي مازال المخرج في المسرح الحديث يستمد تجاربه الاخراجية منها ، ويعد (داريوفو) (**) من المخرجين الذين أفادوا من تجارب (الكوميديا ديلارته) ، حتى انه قام بتأليف وتمثيل واخراج مسرحية تحمل اسم شخصية من شخصياتها النمطية الا انه اضفى عليها بعض التغيرات لتتماشى مع المرحلة التي عرضت فيها وكان اسم المسرحية "هارليكان ،آرليكان، آرلكينو التي يقوم فيها بإلغاء تام للشخصية المعروفة بوصفها النمط الواضح للبهلوان ذي الرأس الناعم " (٢٢) ، ومن جهة اخرى فإن داريوفو قد اعتمد على الاسلوب الملحمي في الاداء لأنه كان يمنحه حرية أكبر في التعبير عن الشخصيات التي كتبها ويقوم بإخراجها على خشبة المسرح وكان يعرف "بالنسبة للكثيرين في اميركا بوصفه هجاءً سياسياً الا ان هذه الصفة تبدو تبسيطاً كبيراً لتهريج فو الملحمي الواسع والممتد الابعاد " (٢٣) وكان يستعين في عروضه بمصادر من العصور الوسطى لاعتقاده بأنها لاتزال ذات تأثير على المتفرج ويشير دائماً "الى مسرح برتولد بريخت الملحمي الا ان مصادره المهمة ترجع الى ابعد من ذلك بكثير الى عصر النهضة الاوروبية والى تقاليد العصور الوسطى"(٢٤) ومع كل تلك العروض التي تتسم بالتهريج ومحاولة المزج بين التقاليد القديمة والحديثة الا ان داريوفو كان يقوم بأداء نماذج مختلفة تتسم بالعبث

ينظر: رسل تايلر ، جون : الموسوعة المسرحية ، ترسمير عبد الرحيم الجلبي ،ج 1 ، ط 1 ، بغداد (سلسلة المأمون – دائرة الاعلام) ، 1990 ، ص 132 .

(**)مخرج مسرحي وكاتب وممثل ايطالي ولد عام (1926) واسس مع زوجته الممثلة فرانكا راما (المسرح الجمعي) وهو حائز على جائزة نوبل .

ينظر: داريوفو : موت فوضوي صدفة ، ترتوفيق الاسدي ، ط2 ، سوريا (دار المدى للثقافة والنشر) ،1999 ،ص 23 .

(٢٢) المصدر السابق ، ص 8 .

(٢٣) المصدر السابق ، ص 11 .

(٢٤) المصدر السابق .

فقد كان للعرض الذي قام بكتابته وتمثيله واخراجه كما هي عادته؛ أثره الواضح في هذا الاتجاه الذي كان يطمح الى التعمق فيه حيث استخدم في عروضه عدداً من الوسائل لكسر ذلك البعد بين خشبة المسرح والجمهور ... فشخصياته توجه خطابها مباشرة الى الجمهور وكأنها في حالة اعتراف وكثيراً ما كان يوقف العرض لكي يؤدي ارتجالات معينة غرضها الاشارة الى حوادث تجري وقتئذ في المسرح ، وتعد علاقة داريوفو بالجمهور التي كان يحاول بشكل دائم تكوين خط واضح مع المتلقي من اجل خلق استجابات في تعزيز البنية الايقاعية لعرضه حيث يقوم بشكل دائم بتعديل النصوص الاصلية لمسرحياته حسب استجابات الجمهور في كل عرض .

ان كتابة النص المسرحي لدى داريوفو والقيام بإخراجه تمنحه حرية التغيير في بنية النص وتغيير الافكار حسب مقتضيات العرض والسبب يعود في ذلك الى طريقة تلقي الجمهور لأعماله ولذلك فإن داريوفو يشير الى عملية التفاعل بينه ككاتب ومخرج وممثل من جهة، وبين الجمهور المختلف اجتماعيا وفكريا من جهة اخرى تكاد تكون عملية متباينة ومتقاربة في الوقت ذاته، ذلك أنه يعد الجمهور شريكاً في المؤامرة بمعنى ان الجمهور يبعث بإشارات متنوعة يتلقفها داريوفو وهو على خشبة المسرح وهذه الاشارات تكون عبارة عن ضحكات توضح الرضا الكامل عن المشهد الذي يعرض أمامهم او ان الصمت يخيم على قاعة العرض الذي يترجمه داريوفو من جهته الى اشارة بعدم رضا الجماهير عما يقدم اليها فيسارع الى التغيير في بناء النص والعرض معا وبشكل ارتجالي ومن خلال ما تقدم عن تجربة مسرح داريوفو التي كان فيها الارتجال أحد أهم العناصر في تكوين (النص – العرض) أصبح ومن الضروري ايجاد تعريف واضح لمفهوم الارتجال الذي يعده المنيعي " التركيب والانجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع وغير جاهز على اعتبار ان هذا الغياب للاعداد يستطيع بطبيعة الحال ان يكون نفسه جاهزاً ومتعمداً " [٢٥] ومن هنا يعد الارتجال في مسرح داريوفو المساحة الاوسع في بناء (النص – العرض) المشترك والمتحول بطبيعة الحال بحسب تطور افكار (المخرج المؤلف)، وعلى الرغم من اهتمامه بالملحمية التي اتخذها (بريخت) طريقاً له الا ان بريخت في محاولاته الاولى في المسرح بدأ بكتابة النص الدرامي او اعداد النصوص الدرامية لغيره من الكتاب حسب رؤيته الاخراجية، وتعد مسرحية ادوارد الثاني أول العروض التي قدمها (بريخت) وهي من تأليف (كريستوفر مارلو) وقد قام المخرج

(٢٥) المنيعي ، حسن : المسرح والارتجال ، ط1 ، الدار البيضاء (دار عيون للنشر) 1992 ،ص 24 .

بوضع اعداده الخاص على هذه المسرحية لتتناسب مع افكاره واجرى عليها الكثير من التغييرات وكان العنوان بضمنها إذ اصبح عنوانها (حياة ادوارد الثاني).[٢٦] وبعد هذه التجربة الاخراجية بدأت تجارب بريخت تتوالى من حيث الاخراج والتأليف وطبقاً لنظرية المسرح الملحمي التي دعا اليها (ارفين بسكاتور) [*] من قبله، "وقد كان لزيارة بريخت الى مسرح مايرهولد الاثر الكبير في تطوير اسلوبه الاخراجي ،فقد شاهد بريخت مسرحية (زئير الصين) وكانت من اخراج فرقة مايرهولد واعتقد بريخت ان هذه المسرحية من أهم المسرحيات التي خلقت تأثيرا فيه وأسهمت بشكل كبير في تطوير نظرية المسرح السياسي الاجتماعي".[٢٨]

ان هذه التلاقحات الثقافية التي مر بها بريخت جعلته يصل الى تكوين (المسرح الملحمي) بصورته البريختية وكان يقوم بالتأسيس لهذه النظرية من ناحيتين الاول هو ان يرسم لها أطاراً نظرياً وفلسفياً يعتمد في مضمونه على الفلسفة الماركسية التي يقدم لها في مسرحه اهم تقنياتها التي يمكن للمسرح ان يستفيد منها والثاني هو ايجاد نصوص مسرحية تنسجم مع التفكير الذي يريد ان يطبق اخراجه فيه، ويعد هذا احد الاسباب التي دفعت بريخت الى كتابة نصوصه المسرحية ذات التقنيات الملحمية التي يعد التغريب احد اهم عناصرها الذي يعرفه بريخت قائلاً: " ان التغريب يعني قبل كل شيء هو ان تفقد الحادثة أو الشخصية كل ماهو بديهي ، ومألوف وواضح فضلا عن إثارة الدهشة والفضول كما يرى ان التغريب لا يكون بذاته وانما يعتمد في تكوينه على مجموعة من التقنيات ويكون الراوي بضمنها وهو الشخصية التي ل اتحكي ماجرى في الماضي وإنما شرح الحاضر والمستقبل[٢٩].

إن تغيير وظيفة النص السردية في مسرح بريخت لها اهمية خاصة إذ ان النص في مسرحه لا ينطلق من بنية تقليدية ولا حاجة به الى الاسهاب في حوارات لاضرورة

---

(٢٦) ينظر : ونوس ، سعد الله – نبيل حفار: بريشت في ذكرى ميلاده الثمانين ،مجلة الحياة المسرحية (ع 4-5)، سوريا (وزارة الثقافة والارشاد القومي) 1978،ص 134 .

(*) مخرج مسرحي الماني ، ولد عام (1883 -1965) صاحب فكرة المسرح الملحمي ومؤسس المسرح السياسي .

ينظر : مهدي ، عقيل : نظرات في فن التمثيل ، بغداد (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – كلية الفنون الجملية ، جامعة الموصل) دار الكتب للطباعة والنشر، 1988 ، ص 192

(٢٨) ينظر : بليزانوف ، كاترين : مسرح مايرخولد وبرخت ، ترفايز قزق ، دمشق (وزارة الثقافة –المعهد العالي للفنون المسرحية) 1997 ، ص 29

(٢٩) ينظر : مهدي ، عقيل : مصدر سابق ، ص 209 .

لها وانما الغاية التي يرتجيها من نصوصه هي الافكار التي تتضمنها النصوص لكي يعتمد عليها في تغيير بنية العرض الا ان الامر مختلف بالنسبة للمخرج بيتر بروك إذ إن مرجعياته الاساسية في النصوص المسرحية تعود الى التراث الاسطوري وهو يحاول قراءتها بشكل معاصر محاولا ايصال معاني حديثة من خلال تلك الاساطير التي تعطي مديات واسعة في التأويل ، الا ان ما يهمنا في هذا البحث ليس في اعادة قراءة الاساطير، وانما كيف تعامل المخرج الانكليزي (بيتربروك) مع كتابة النص المسرحي بوصفه مخرجاً مؤلفاً وتعد مسرحية (نحن والولايات المتحدة) التي قام بروك بكتابتها واخراجها ؛ رد فعل حول الحرب في فيتنام ، من أقرب النماذج في تجربة المخرج المؤلف ، وقد ذكر بروك ان هذه التجربة قد أفادت من " تجارب جون ليتوود في التأليف الجماعي ،وتجارب المسرح الحي ، ومسرح الواقعة وتجارب غروتوفسكي ومعمله المسرحي وتجارب بيتر فايس ومسرحه التسجيلي لكن بروك كان يأخذ من هذا كله ما يحقق تصوره نحو مسرح المواجهة" [٣٠] ، ومن خلال هذه التجربة في التأليف المشترك نعود الى مفهوم المخرج المؤلف الذي تطور من خلال ارتجالات (الكوميديا ديلارته) وصولا الى هذه التجربة التي يقودها (بروك) ، كما لا يمكن الابتعاد في تجارب بروك عن مدى تأثره بمسرح المخرج، والمنظر الفرنسي(أنطونين ارتو) في بناء النص المسرحي بعيداً عن الحوارات التقليدية وابتعاده عن اللغة عبر ايجاد بدائل لها مشيرا الى ان من الممكن "أن يكون للمسرح تأثيره اذا وجدنا اللغة الخاصة به ، لغة التعبير الديناميكي في الفضاء وهي التي تناقض إمكانية التعبير بالكلمة ضمن الحوار" [٣١] ولا بد من الاشارة الى التجارب التي بنى على اساسها المخرج المسرحي اسلوبه الخاص في تكوين (النص – العرض) بأسلوب مشترك يكون نابعاً من ذات التجربة الاخراجية.

المبحث الثالث : المخرج المؤلف في المسرح العراقي

إستطاعت التجارب المسرحية العالمية على إختلاف أساليبها ان تلقي بظلالها على المسرح العراقي ،لا سيما تجربة (ستانسلافسكي) التي تاثر بها المخرج العراقي

---

(٣٠) بروك ، بيتر : مسرحية نحن والولايات المتحدة ،ترفاروق عبد القادر ، سلسلة روايات الهلال (ع 266) ، القاهرة (دار الهلال) 1971 ، ص9 .

(٣١) مهدي ، عقيل : مصدر سابق ، ص 218 .

(جاسم العبودي) وسارع الى نقلها الى طلبته ، ومن جهة اخرى فأن تجربة المخرج الالماني (برتولد بريخت) لها دور في صناعة العرض المسرحي العراقي ، وقد تصدى لنقل تجربته عدد من المخرجين كان أبرزهم (ابراهيم جلال) ، ومن هذين المفصلين الاساسيين بدأ العرض المسرحي يأخذ طريقه نحو الاشتغال على النص العالمي بعد ان كانت مسؤولية العرض تقع على عاتق المؤلف (المحلي) الذي كان يتعامل مع العرض بشكل بسيط يتمثل بنقل جميع ملاحظات المؤلف على خشبة المسرح ،الا أن المخرج في المخرجين الذين تعلموا حرفة الاخراج وأساليبه ، لتبدأ مرحلة جديدة تكون فيها سلطة المخرج ورؤيته الاخراجية أكثر أهمية من أفكار المؤلف الذي كان يسعى هو الاخر الى الحفاظ على بنية النص الدرامي ، إلا ان عمل المخرج على النص وعدم قناعته بافكار المؤلف ، دفع بالعديد من المخرجين الى كتابة النص المسرحي وتقديمه على خشبة المسرح " ويتضح عمق هذا اللون في المسرح من خلال الأفكار الإخراجية أكثر من المادة الدرامية ، فالمخرج هنا يحاول الاقتراب من التأليف المسرحي الملائم لأفكاره "[٣٢] وقد تنوعت إشتغالات المخرج المؤلف على النص المسرحي فقد لجا بعضهم الى التراث في محاولة لإستنباط الأفكار كما هو الحال مع المخرج (قاسم محمد) الذي تأثرت تجربته المسرحية بتجارب عدد من المسرحيين العرب ومن بينهم المخرج المسرحي المغربي(الطيب الصديقي) وتجارب (روجيه عساف) في مسرح الحكواتي اللبناني ، وغيرها من العروض المسرحية التي إعتمدت التراث مصدرا لأفكارها الادبية [٣٣] ، وتعود فكرة التأليف في عروض (قاسم محمد) الى سعيه المتواصل في "تحقيق التناغم بين الفعل، وبين الكلمة المنطوقة ، وتطابق رؤيته الاخراجية كمؤلف ومخرج " [٣٤] ، ان

(٣٢) النصير ،ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل ، ط1 ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ، 1989 ،ص 13 .

(٣٣) ينظر : يحيى ، حسب الله : المسرح قضايا ومواقف ، ط1 ، سلسلة الموسوعة الصغيرة(ع 461)، بغداد (وزارة الثقافة – دار الشؤون الثقافية العامة) ، 2002 ، ص 102 .

(٣٤) عطية ، احمد سلمان : دور المخرج في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ،بغداد (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة) ، 1988 ، ص111.

تخلي قاسم محمد عن المؤلف يرجع الى ان اسلوبه في التأليف لم يكن يتم بمعزل عن الرؤية الاخراجية فكلاهما يسير بخطوط متوازية ،فالتأليف صيغة من صيغ المعالجة الاخراجية لحدث معين ، ، وعلى الرغم من التعقيدات التي تكتنف تأليف النص الدرامي التي يدركها (قاسم محمد) حيث يقول " أن التأليف المسرحي مسالة في غاية التعقيد ولا أدعي اني قادر على القيام بها ولكني أسعى الى كتابة الإخراج على وفق معطيات النص الذي أحلم بإنجازه، ولا احتاج الى أن أخوض تجربة التأليف بمعزل عن الاخراج ،ذلك ان تجربة التأليف غالباً ما تحبط عندما يخرجها غيري لأن (60%) من المطلوب يبقى مخزوناً في رأسي ، وتبقى (40%) على الورق" [٣٥] ، ويدل ذلك على ان بنية النص في عروض قاسم محمد تبقى غير مكتملة ، ذلك ان النص يكون محملاً بالشفرات والعلامات التي يشتغل عليها المخرج داخل العرض التي لا تتاح لغيره من المخرجين الذين يحاولون اخراج النصوص التي يؤلفها ، فالعرض عند قاسم محمد هو عملية تركيبة عدد من العناصر بضمنها تقع مصادر النصوص التراثية التي يستنبط منها نصوصه المسرحية ويعيد تشكيلها بناءً على تركيب باقي العناصر في نسق متجانس داخل بنية العرض ، وغالبا ما يلجأ (قاسم محمد) الى التأليف والاقتباس والاعداد باحثاً عن مشاهد تتلاءم ورؤيته الحلمية ، ويتم كل ذلك في ورشته الخاصة بكتابة العرض والنص [٣٦].

وقد أفرزت تجارب المخرج المؤلف في المسرح العراقي أنموذجاً مسرحياً يرتبط بتجارب المسرح العالمي وعلى وجه الخصوص تلك التي تطورت بعد الحرب العالمية الثانية التي برزت تحت مسميات عدة منها (مسرح الخبز والدمى ، مسرح الشارع ،وغيرها) التي استطاع المخرج العراقي (سعدي يونس) الإفادة من مشاهدته لتلك التجارب والتأثر بها ومن ثم نقلها الى العراق؛ لتكون ظاهرة في تقديم العروض المسرحية في الاماكن العامة وقد "إعتمدت تجربته في مسرح المقهى

---

(٣٥) بوشلبيي ، ماجد : مع الفنان قاسم محمد ، مجلة الرولة ، (ع 2) السنة الثانية ، الإمارات (يصدرها مسرح الشارقة الوطني)،صيف 1985 ،ص 7 .

(٣٦) محمد ، قاسم : المخرج الدراماتورج – ورشتي في الكتابة ، بغداد (جريدة التآخي - ملحق أبعاد ثقافية) (ع 6040) التاريخ 2011/2/17 .

والشارع على الاقتصاد في وسائل العرض من إكسسوارات وديكور، وإضاءة، وأزياء ، لكي لا يرهق فرقته في تنقلاتها السريعة ،فضلا عن إعتماده عنصر الابتكار لدى الممثل من خلال النقاش والحوار مع الجمهور "[٣٧] وتعد هذه التجربة التي يعتمد فيها المخرج على إمكانياته في التمثيل والتأليف واحدة من التجارب البارزة في تطوير إشتغال المخرج المؤلف في العرض ، فضلا عن كونها ترتبط بتجارب عالمية مثل تجارب (الكوميديا ديللارتا) وتجارب المخرج والمؤلف والممثل الايطالي (داريوفو) ، وتعتمد هذه التجربة بشكل اساسي على المفردات اللغوية وتحولاتها داخل العرض عن طريق الإفادة من طاقة الممثل من جهة وقدرته على تفعيل دور التلقي من جهة اخرى ، فاللغة في عروض (سعدي يونس) تحاكي الطبقات الاجتماعية التي تقدم فيها العروض المسرحية ، وعلى الرغم من فقر عروضه من الناحية التقنية إلا انها تسعى الى تطوير مفهوم التشاركية في العرض المسرحي الذي إشتغل عليه (غروتوفسكي) وغيره ، فالمقهى الذي يمثل مسرح (سعدي يونس) هو البيئة التي تدور فيها الاحداث التي يؤلفها خصيصا لهكذا مكان ، مستفيدا من معطيات المكان ذاته في تطوير النص ،فقد اعتمد في الكثير من عروضه على فكرة الدائرة التي يحيط بها المتلقي بحثاً عن الإحالات الفكرية والجمالية لهذا الشكل الذي يرتبط بالتراث والمعاصرة على السواء [٣٨] .

وقد إختار المخرج (عقيل مهدي) أن يقدم عدداً من العروض المسرحية تأليفاً وإخراجاً من خلال كتابته للمسرحية/ السيرة ، التي بدأ يؤسس لها منذ ثمانينات القرن الماضي حينما قدم (يوسف العاني يغني و من يهوى القصائد) وغيرها ، ليتخذ لنفسه أسلوباً في التأليف والاخراج يحاول فيه المزج بين الشخصية التي يستعيرها من الواقع او التراث ويمزجها برؤية اخراجية معاصرة ، وبذلك فإن النص الدرامي لديه يمر بتحولات عدة وصولاً الى العرض ،ويؤكد (عقيل مهدي) "عندما اكتب النص

---

(٣٧) علي ، عواد :مدخل الى التجريب في المسرح العراقي ، مجلة المسرح المصرية (ع 106)،القاهرة (تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، 1997 ، ص51

(٣٨) برشيد ، عبد الكريم : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ط 1 ، سلسلة دراسات نقدية (3) ، الدار البيضاء (دار الثقافة) 1985 ، ص 107 .

أضع بعض الحرية النسبية لجو العرض " [٣٩] وبذلك فإنه يمنح النص قدرة على تركيبات سينوغرافية تتمثل في العرض، ولا يتمسك بحدود النص بل يسعى الى تطوير فرضياته الجمالية والفكرية التي تتولد بفعل العناصر المكملة للنص الدرامي، التي غالباً ماتدفع بالمخرج الى تغيير بعض المفاهيم الواردة في النص او اعادة كتابتها لصالح العرض من اجل تحقيق التناسب والانسجام [٤٠] ، ولم تنقطع ظاهرة المخرج المؤلف عن الوسط المسرحي العراقي بل أنها دائمة الحضور لدى عدد من المخرجين على الرغم من عدم إعتماهم على هذه الصيغة بشكل نهائي كما هو حال من أشار البحث إليهم ، إذ تنوعت إشتغالات المخرجة (عواطف نعيم) بين التأليف والاعداد وتعريق النصوص الاجنبية ، الا أن ذلك لايلغي وجود بعض التجارب في التأليف والاخراج نذكر من بينها مسرحيات (ياطيور، وفوك، وحلم مسعود) وأفادت المخرجة في هذه التجارب من الحس الشعبي الذي يشكل هاجسا في مجمل عروضها حتى انه يطغى على اللغة ، فكانت العروض التي تقدمها مزيجا بين اللغة الشعبية واللغة الفصيحة ، وفضلا عن تجارب (عواطف نعيم) برزت تجارب عدد من المؤلفين والمخرجين الشباب ، ويعد (مهند هادي) الذي إلتزم دور المخرج المؤلف في ثلاثة عروض مسرحية متتالية (حظر تجوال، وقلب الحدث، وكمب) فقد إعتمد في كتابة النص المسرحي على اسلوب واحد في توظيفه للحدث اليومي ، فهو يروي الحدث كما وقع في الحياة من دون ان يستخدم صياغات لغوية ، اما دور المخرج (مهند هادي) الذي يضع تلك الأحداث في شكل مسرحي يعتمد في تأسيسه على تركيب المشاهد من اجل الوصول الى أنساق مغايرة للتقليدي الذي تطرحه اللغة اليومية في النص ، ذلك انه "يشمل عناصر ومكونات المشهد بفن التعامل الحركي المتقن ، فهو لايركز على الممثلين وحدهم في المشهد ولا على الديكور أو المؤثرات،

(٣٩) مهدي ، عقيل : نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، ط1 ، سلسلة الابداع المسرحي (3) ، بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة ، 2010 ، ص128 .

(٤٠) ينظر : عطية ، احمد سلمان: مصدر سابق ، ص 116 .

بل ثمة بنية جماعية تؤلف المشهد "[٤١] فالتحول في تجربة (مهند هادي) ينتج بنية تركيبية جديدة تسهم في تطوير بنية النص عبر إعتماده "على المفارقة اللفظية في إنجاز إستراتيجيات التأثير على المتلقي"[٤٢] .

الدراسات السابقة

قام الباحث بإجراء مسح للرسائل والاطاريح التي تمت مناقشتها والمتعلقة بالفنون الجميلة ، ومن خلال اطلاعه على ما ورد فيها تبين عدم وجود دراسات تتناول (الانساق التركيبية للمخرج المؤلف في عروض المسرح العراقي) وإن كل ما كتب كان في حدود الرؤية الاخراجية، وتركيب المنظر ، ويعد هذا الموضوع خارج حدود البحث .

ما أسفر عنه الاطار النظرى من مؤشرات

١ - يحتوي العرض المسرحي على عدد غير محدود من الانساق التركيبية لعلاماته ، وتستند التحولات العلامية في العرض الى الرؤى الفكرية والجمالية التي يسعى المخرج الى ولادتها عبر تلك التحولات ، ضمن النظام العام للعرض المسرحي.

٢ - إن الانساق التركيبية (البصرية) على وجه الحدود هي أكثر الانساق تواصلا في العرض المسرحي الحديث.

٣ - تكون الانساق متحولة بحسب الفعل الدرامي ويعد ذلك أرتباطا واضحا مع المخرج المؤلف الذي يحدد مسار تلك التحولات ضمن منظومة واحدة. هي منظومة العرض .

٤ - تواصل المسرح في العراق مع حركة المسرح العالمي وتتبعه للكثير من الأساليب الإخراجية التي يعد المخرج المؤلف احدها.

---

(٤١) النصير ، ياسين : دراما تعطيل المواصلات –قراءة في عرض (حظر تجوال) ، مجلة المسرح (شانو) (ع 13) السنة الثالثة ، العراق (فرقة مسرح سالار) ، ،مطابع (كارو) في السليمانية ،2009 ، ص 111.

(٤٢) البراك ، ياسر عبد الصاحب : مسرحية حظر تجوال تؤسلب الواقع وتماهي بين الفكر والجمال، في ؛ جريدة الزمان (ع 2474)بغداد(مؤسسة الزمان) ، 8/10 /2006 .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

1-مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من دراسة مجمل العروض المسرحية التي يكون فيها المخرج هو المؤلف نفسه ويستبعد الباحث العروض التي لا تدخل ضمن حدود البحث .

2- عينة البحث :

مسرحية نساء في الحرب (تأليف واخراج : جواد الاسدي) .

3- منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في التحليل.

4- ادوات البحث :

الوثائق (كتب،ومجلات، وبحوث)
الملاحظة المباشرة
الخبرة الذاتية للباحث

5-طريقة اختيار العينة:

اختار الباحث العينة القصدية وذلك لتوافقها مع مسار البحث

6-تحليل العينة

مسرحية : (نساء في الحرب)
تأليف واخراج : جواد الاسدي
مكان العرض : كلية الفنون الجميلة – قسم التربية الفنية – بغداد
زمان العرض : 2004

١ - **المستوى النصي :**

هذه المسرحية تحكي قصة ،ثلاث نساء قذفت بهن المنافي، الى ملجأ في ألمانيا ولكل واحدة منهن حياة مختلفة عن غيرها، الا أن المؤلف أستطاع أن يوحد هذه الشخصيات عبر مفصلين أحدهما مرتبط بالماضي المليء بالوجع في بلادهن ، والآخر مرتبط بالأمل الذي قد يمنحه لهن المحقق في هذا ، ومن جهة اخرى أختار المؤلف شخصياته المسرحية في الطبقة المثقفة في إشارة الى أن أغلب المهاجرين يمثلون هذه الشريحة المهمة في المجتمع ، فالشخصية الاولى (أمينة) ممثلة مسرحية رمت بها الخشبة بعد انهيارات متعددة لوضع سياسي يهدد بالانفجار ، الذي دفعها

للتحول من كائن أنثوي شفاف الى مرجل بخاري يهدد بالانفجار بين لحظة وأخرى ، في تحولات أدائية واستعارات لطبقات صوتية متعددة ،ممثلة حالمة بفنٍ نبيل ومسرح حر يمجد الإبداع ويحترم المبدعين، انهارت أمام عينيها أجمل اللحظًات فما كان منها إلا أن تهجر الوطن(المسرح) ، وباتت تستعيد الذكريات في الملجأ لعلها تخفف عنها وجع الغربة.

والشخصية الثانية (مديحه) طبيبة نفسية.. لم تعد تجد علاجا في كل النظريات التي تعرفها وتعالج الآخرين بها.. ولكنها عجزت تماما عن علاج نفسها فلجأت الى السخرية من كل شيء... لتعصف بها بين حين وآخر نوبات الانهيار التي ترفض فيها معرفتها بالبلاد التي ولدت فيها إنها شخصية جحيمية منهارة تماماً.

اما الشخصية الثالثة (مريم) التي اختار المؤلف أن تكون من بسطاء المجتمع الذين كانوا يتعرضون لقسوة السلطة بين حين وآخر ، فقد ضربها ضربها رجال الأمن في بلادها على صدرها وبدأ هاجس الالم يسيطر عليها حتى أحست بورم كبير يمزق صدرها.

في ظل هذه المعاناة التي تمر بها الشخصيات الثلاثة يبدأ زحف التهجير من جديد فقد كان ناقوس الخطر يدق بشكل مستمر إيذاناً بالطرد، وعدم الموافقة على قبولهن كلاجئات في المانيا ، ان الخطر الدائم كان يتمثل في شخص المحقق الذي لم يكن موجودا في النص الاصلي وانما كان عبارة عن ملاحظة وردت في خيال احدى الشخصيات ، الا ان المخرج حوله في العرض الى شخصية واضحة الملامح وكان على الشخصيات الاخرى التعامل معه بكل حذر؛ لأنه يمثل السلطة التي تقبض الارواح .

لقد كانت التحولات التي عمل عليها المخرج أشبه بمفاتيح سرية للنص المغلق على نفسه بسبب اللغة الشعرية التي كان النص يمتاز بها ، مما جعلنا نعتقد ان المخرج لن يتنازل عن تلك الجمل التي لها وقع عاطفي لدى المتلقي الا ان العرض جاء مغايرا فقد هشم المخرج النص ولم يتمسك بمفرداته اللغوية في كثير من الاحيان ، حتى ان نهاية العرض اختلفت بشكل كبير عن تلك النهاية التي كتبها (جواد الاسدي)، الا انه حقق النتيجة ذاتها التي كان يطلبها بوصفه مؤلفاً للنص ولكن بأسلوب المخرج الذي كان اكثر حرية من المؤلف في الكشف عن خبايا هذا النص من خلال تغييره للمشاهد وحذف وإضافة العديد منها بما يتناسب مع طبيعة المكان والزمان الذي قدم فيه العرض.

٢ - **المستوى السينوغرافي :**

لم تكن فرضية المكان واضحة المعالم في بنية النص ذلك أن المؤلف ترك هذا الخيار لرؤيا المخرج الذي بدأ مدركاً لصياغة مكان العرض السينوغرافي فعلى الرغم من ان النص لم يكن يعبر عن البيئة الا أن المخرج ومن خلال السينوغرافيا التي اختارها للعرض استطاع أن ينقل البيئة العراقية الى داخل الملجأ الالماني من خلال استخدامه لعدد من المفردات الاكسسوارية والعمل على تركيبها داخل بنية العرض لتتحول الى علامات دالة ، ونذكر منها استخدامه (لأواني المطبخ) التي هيمن عليها اللون الرمادي كما هيمن على جميع المفردات ، فقد عمد المخرج الى الابتعاد عن الالوان البراقة حتى في اختياره لأزياء الشخصيات الداكنة ، الامر الذي يحيل المتلقي الى قراءة أحاسيس الشخصيات من خلال قراءة البيئة التي تحيل الى الحزن وضعف الامل، والامر ذاته ينطبق على الاضاءة التي عمل المخرج على توظيف بعض الاواني المنزلية وتحويلها الى أجهزة اضاءة لتكون ملائمة للبيئة ، حتى ان الضوء الاصفر الذي يخرج من تلك المصابيح كان يحيل الى المرض النفسي المستشري داخل ارواح هذه الشخصيات التي غالبا ما تعبر عنه بالبوح بماضيها المليء بالأوجاع ، فقد بدا واضحا الاختلاف بين النص والعرض من خلال السينوغرافيا التي استخدمها المخرج عبر اختزاله للكثير من المشاهد السردية وتحويلها الى صور بصرية كان لها تأثير في تطوير الجو النفسي للعرض ، كما ان استخدام المخرج للكثير من المفردات التي لم يذكرها في النص التي تعد مفاتيح مهمة للشخصيات والعرض بشكل عام كان له اثره العميق في تقريب الصورة العامة حول حياة تلك الشخصيات في المهجر ، فقد حول المخرج مكان العرض من ملجأ هربت الشخصيات اليه، الى سجن تريد الشخصيات الهروب منه والعودة الى الجحيم الذي كان السبب في هروبهن الى ملاجئ الهجرة.

٣ - **المستوى التمثيلي :**

إمتاز العرض المسرحي بالتنوع الادائي ، ويعود ذلك الى إشتغال الممثلات على شخصياتهن ، لا سيما وأن المخرج استعان بقدرات تمثيلية إحترافية من أجل تجسيد هذه الشخصيات ، التي تعتمد على بناء سلوك نفسي ،يبتعد كثيرا عن الأداء الارتجالي.

وقد استطاعت الممثلات الدخول في فضاء النص والإفادة من الطاقة التي يحملها وتحويلها الى فعل تعبيري على خشبة المسرح، سواء عن طريق الكلمات المكتوبة أم السلوك الذي تبنت كل واحدة منهن سلوكا يتناسب وابعاد الشخصية التي تجسدها ، الا

ان ذلك لم يكن يمنع عن وجود مشتركات في الاداء بين الشخصيات وقد اتفق المخرج والمؤلف على هذه النقطة في الاداء ، ذلك ان حالات الانهيار النفسي لدى الشخصيات جاءت بشكل متتابع ولم تنفصل عن الصرخات التي تدفع الممثل /الشخصية للتعبير عن أقصى مراحل الالم .

إن حالات الانعزال التي مرت بها الشخصيات التي بسببها بدأ السلوك في الاداء يتغير حتى الضحكات والدموع كلها كانت تتغير بفعل العزلة حتى صارت الرغبة الوحيدة للشخصيات هي الموت في مقابر اوطانهن ولم تعد بهن رغبة في العيش في أوطان المهجر ، ولم ينس المخرج في نهاية العرض المسرحي ان يصل بشخصياته الى النهاية الحتمية التي جاءت برفض طلبات اللجوء التي كانت الشخصيات قد تقدمت بها ، وقد كان اسلوب الاداء متباين بين تلك الشخصيات على الرغم من ان النتيجة شملت جميع الشخصيات، الا أن سلوك كل شخصية قادها الى رفض هذا القرار تبعا لأسلوبها الادائي الذي ابتدأت به العرض لتنتهي جميع الشخصيات يلفها كفن ابيض أراد المخرج أن يعبر من خلاله عن موت الأمل عند نساء الملجأ الالماني.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

اولا : النتائج

من خلال تحليل الباحث للعينة (مسرحية نساء في الحرب) أستطاع ان يلخص النتائج بالنقاط الآتية :

١ - إن التغيرات التي اجراها (المخرج جواد الاسدي)على النص المسرحي (نساء في الحرب) كانت ضرورية من حيث تكثيف اللغة الشعرية التي كان المؤلف يعزز فيها من مكانة النص اللغوية بمعزل عن اداء الشخصيات

٢ - اعتمد المخرج على اختزال الحوار وايجاد بديل عنه يتحدد بالصور التعبيرية، ولغة الصمت والاشارات التي يعبر بها الممثل .

٣ - إن عملية تفكيك المشهد واعادة بنائه كانت سمة من سمات الاختلاف بين النص والعرض.

٤ - إن الحرية التي منحها المخرج لنفسه في هذا النص كونه هو المؤلف ذاته ساعدت كثيرا في نقل العرض المسرحي من الأجواء المغلقة للشخصيات الى اجواء مفتوحة من خلال زيادة الافكار التعبيرية التي منحت فرصة أكبر للمتلقي في التفكير بالعرض .

ثانياً : الاستنتاجات

يستنتج الباحث بعد دراسة النتائج والإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات ما يأتي :

١ - إن ظاهرة المخرج المؤلف ظهرت لتمنح المخرج حرية أكبر في التعامل مع النص المسرحي .

٢ - تخلص المخرج من القيود التي يفرضها عليه المؤلف والابتعاد بالنص الى مناطق جديدة يكون هو المتحكم فيها.

٣ - بدأ المخرج –المؤلف بصياغة افكار جديدة وبمعالجات اخراجية متعددة ووسائل مختلفة للتعبير ومنها (الكوميديا ديلارتة – المسرح الحركي – البانتومايم) وغيرها وكل هذه تعد بدائل للتخلص من الجانب الأدبي الذي يؤكده المؤلف المسرحي الذي قد لا يكون مرتبطاً بالعملية الاخراجية وفرضيات المخرج المتحولة الى يوم العرض وما بعده.

المصادر والمراجع

١ - أستون ،إلين، جورج ،سافونا :المسرح والعلامات ، تر سباعي السيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (8)، القاهرة (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1996.

٢ - إيلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، تر رئيف كرم ، ط 1 ، بيروت (المركز الثقافي العربي) ، 1992.

٣ - بدري ،حسون فريد - سامي عبد الحميد : مبادئ الاخراج المسرحي ، العراق (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– جامعة الموصل) طبع بمطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1980 .

٤ - بروك ، بيتر : مسرحية نحن والولايات المتحدة ،ترفاروق عبد القادر ، سلسلة روايات الهلال (ع 266) ، القاهرة (دار الهلال) 1971.

٥ - بليزانوف ، كاترين : مسرح مايرخولد وبرخت ، ترفايز قزق ، دمشق (وزارة الثقافة –المعهد العالي للفنون المسرحية) 1997.

٦ - بنكراد ، سعيد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ،ط 2 ، بيروت (المركز العربي الثقافي)، 2003.

٧ - تايلر ، جون راسل : الموسوعة المسرحية ،تر سمير عبد الرحيم الجلبي ، ج1 ، ط1 ، بغداد(دائرة الاعلام – سلسلة المأمون) ، 1990 .

٨ - جلال ، زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح ، عمان (منشورات وزارة الثقافة) ، 1992.

٩ - داريوفو : موت فوضوي صدفة ، تر توفيق الاسدي ، ط 2 ، سوريا(دار المدى للثقافة والنشر)، 1999 .
١٠ - شرفي ،عبد الكريم : من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة ، ط 1 ، الجزائر(الدار العربية للعلوم ناشرون)، 2007.
١١ - علي ، عواد : غواية المتخيل المسرحي ،ط 1 الدار البيضاء(المركز الثقافي العربي)، 1997.
١٢ - غيرو، بيار: السيمياء ، تر أنطوان ابو زيد ،ط 2، بيروت – باريس (منشورات عويدات)، 1986.
١٣ - مهدي ، عقيل : نظرات في فن التمثيل ، بغداد (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – كلية الفنون الجملية ، جامعة الموصل) دار الكتب للطباعة والنشر، 1988.
١٤ - نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، ط 1، سلسلة الإبداع المسرحي (ع 3) ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ، 2010 .
١٥ - المنيعي ، حسن : المسرح والارتجال ، ط1، الدار البيضاء (عيون المقالات- مطبعة دار قرطبة) 1992 .
١٦ - النصير ،ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل ، ط 1 ، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية) ، 1989.
١٧ - يحيى ،حسب الله : المسرح قضايا ومواقف ، ط1، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، (ع 461) ، بغداد (وزارة الثقافة – دار الشؤون الثقافية العامة) ، 2002.

الدوريات :

١ - جريدة التآخي - ملحق أبعاد ثقافية (ع 6040) ، بغداد (مؤسسة التآخي للطباعة والنشر) ، 2011 .
٢ - مجلة الحياة المسرحية (ع 4-5) ، دمشق (وزارة الثقافة والإرشاد القومي) 1978 .
٣ - مجلة الرولة (ع 2) السنة الثانية ، الإمارات (مسرح الشارقة الوطني) ،صيف 1985 .
٤ - جريدة الزمان (ع 2474)بغداد(مؤسسة الزمان) ، 2006 .
٥ - مجلة المسرح المصرية (ع 106) القاهرة (تصدر عن الهئية المصرية العامة للكتاب)، 1997.

الرسائل والاطاريح:

١ - عطية ، احمد سلمان : دور المخرج في المسرح العراقي ،رسالة ماجستير غير منشورة ،بغداد(جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة) ، 1988 .