The effects of international theater directing on the trends of the Iraqi director

Sahib Jiad
Asst. Prof. Kazem Omran (Phd.)
University of Baghdad/College of Fine Arts

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v3i143.3946

Abstract:

The influences of the world theater play depend on the direction of the Iraqi director on a number of determinants in light of the need of the theater and the changing of its data from one form to another. Therefore, these influences followed other forms of life, including the artistic field in general and the theatrical art in particular, which resulted in new developments. From ancient traditional themes to the production of forms and content that did not fill the local recipient, despite the retreat of some of them towards the classical themes or written in the discourse of the world theater, but is not circulation to us, through the components of intellectual and aesthetic new and innovative techniques, (And dialectical) of the social, economic and political realities, within the system of artistic presentation in the styles of directors and their dramatic and directing directions and their diversity, directly influenced by the political variables on the structure of the play and its discourse.

Therefore, the research pages included in its methodological framework, especially the problem of research, and its identification of the following question: What are the effects of the world theater production on the direction of the Iraqi director?

The importance of the research lies in that it highlights the effects of the world theater experiences on the beginnings of the theater experimental experiences in Iraq and its history and the scandals of its experience.

While the objective of research in the detection of the effects of global theater output on the directions of the Iraqi director and determined the data framework theoretical in two sections:

The first showed the concept of theatrical output and the experiences of the most important directors in the world

This course deals with the transformations of the Iraqi and European directors in their visions and their readings of the social, economic and political events with a direct impact on the general directors and the consequent influences on the theater and the directing system in particular.

And in the second section, which deals with and reveals the experiences of Iraqi directors and the effects of the world stage and trends in the stages and stylistic changes in the Iraqi theater.

Then comes the study of what resulted from the theoretical framework of the indicators of the theoretical framework of the former, and access to the study of previous studies and their relationship to the title and the study of the current study.

Keywords: influence, directing, world theater, trends

تأثيرات الإخراج المسرحي العالمي في توجهات المخرج العراقي

الباحث صاحب جياد
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية /إخراج

أ.م.د. كاظم عمران
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية /إخراج

(مُلَخَّصُ البَحث)

تعتمد تأثيرات الإخراج المسرحي العالمي توجهات المخرج العراقي على عدد من المحددات في ضوء حاجة المسرح وفي تغير معطياته من شكل لآخر، لذا تبعت هذه التأثيرات أشكال الحياة الاخرى ومنها المجال الفني بصورة عامة والفن المسرحي بصورة خاصة، والذي انبثقت منه صيرورات جديدة، حاولت أن تغير من الموضوعات التقليدية القديمة باتجاه انتاج اشكال ومضامين لم يألفها المتلقي المحلي على الرغم من نكوص بعضها نحو المواضعات الكلاسيكية أو المالوفة ضمن الخطاب المسرحي العالمي ولكنها غير متداولة لدينا، من خلال مكونات فكرية وجمالية جديدة وتقنيات مبتكرة، استمرت في تقديم رؤى وقراءات متعددة (جدلية) للوقائع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ضمن منظومة العرض الفنية بأساليب المخرجين واتجاهاتهم الدرامية والاخراجية وتنوعها، بتأثير مباشر من المتغيرات السياسية على البنية المسرحية وخطابها.

الكلمات المفتاحية: التأثير، الإخراج، المسرح العالمي، التوجهات

الفصل الأول :الإطار المنهجي

١ –مشكلة البحث والحاجة إليه :

يعد المسرح وسيلة ثقافية فعالة منذ ولادته من خلال مهرجانات ديونيسيوبس التي تعد طقساً ثقافياً قل نظيره، وقد مر فن المسرح بتطور سريع ومتنوع سواء في الشكل أو المضمون، إذ كان الإخراج هو الاختبار الحقيقي لذلك التطور الذي هو في جوهره محض اكتشاف، أو عمل إجرائي لطبيعة عمل المخرج، إذ إن العملية الاخراجية هي نشاط يؤدي إلى استنباط لأفكار ومقترحات جمالية يعاد بناؤها في قالب جديد، إذ غالباً ما ينعكس هذا التجديد ايجاباً على المضمون، على الرغم من أن الإخراج قد يعنى بالشكل بالمستوى الأول، وفي مطلع القرن العشرين وكذلك العقود التي تلته، تغيرت الحساسية تجاه ذائقة المنتج الفني وطرأ تبدل في ميكانزمات ومهام المتلقي والملقي، وذلك بسبب التبدل الشامل في المنظور الفني، والذي كان وليد حركات واتجاهات معاصرة ليست بالقليلة، إذ تصدرت الحركات الفنية التجريبية على مستوى طبيعة العرض المسرحي ونوع خشبة المسرح وغياب مفهوم نسبيتها

في التأثير بالجمهور والإيمان المطلق لدى المخرجين من أنها بمرافقة الديكور والمعدات الفنية ومفردات الزي والسينوغرافيا ومستلزمات الفضاء المسرحي، تشكل التجديد الحقيقي لعمل المخرج، وعلى الرغم من الاختلافات الظاهرية بين هذه الحركات وبين الآراء المختلفة للمخرجين الطليعيين والمجددين سواء في شكلها الفني أو انتماءاتها في التقنين الفكري والنظري، ألا أنها اتفقت جميعها على رفض الأساليب الفنية الموروثة .

وقد صيغ هذا الرفض على شكل مجموعة من التجديدات التي انتقلت من بلد إلى آخر ومن ثم تأثر بها المسرح العربي وكذلك المسرح العراقي بوصفهما جزءاً من المسرح العالمي، وقد تأثر المسرح العراقي بجانب من هذا التجديد، وقد بدأت علاماته تظهر في شكل النص والأفكار وكذلك المضامين التي يتبناها المخرجون الذين عاد معظمهم الى البلاد بعد أن أكملوا دراستهم الفنية في الخارج، إذ كانت توجهاتهم تختلف باختلاف مناهلهم العملية، وطبيعة توجه المخرجون الذين تتلمذوا على أيديهم نذكر منهم الفنان، حقي الشبلي، بهنام ميخائيل، أبراهيم جلال وآخرون، إذ بدأت تجاربهم المسرحية وأن أخذت قدراً كبيرا من رؤاهم وملاذاتهم الروحية وانتماءاتهم الأيديولوجية، تتأثر بما تعلموه واطلعوا عليه واعتبروه من التجارب العالمية في المسرح سواء في الإخراج أو التمثيل أو السينوغرافيا، وإذ أن معظم الدراسات وجهت اهتمامها إلى تنوع وتداخل الرؤى الإخراجية في بنية العرض المسرحي العراقي دون الإشارة أو بيان مقدار أو حجم التأثير الذي تركته مراحل التجديد في عملية الإخراج على مستوى العالم في المنجز المسرحي العراقي في مجال تجارب الاخراج المسرحي، فقد وجه الباحث اهتمامه الى تقصي حقيقة تأثر المخرجين العراقيين بالتجارب الإخراجية المسرحية العالمية، إذ صاغ عنوان بحثه بالشكل الآتي (تأثيرات الإخراج المسرحي العالمي على توجهات المخرج العراقي) .

٢ -أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في :

١- البحث يفيد دارسي الإخراج المسرحي وكذلك المهتمين بالنقد المسرحي في معاهد وكليات الفنون الجميلة والعاملين في الفرّق المسرحية والمهتمين بالمسرح .

٢- يسلط الضوء على تأثيرات التجارب المسرحية العالمية على بدايات التجارب الاخراجية المسرحية في العراق وسيرتها ومناهل تجربتها التي استقت منها .

٣- يتناول البحث سيرة الأعمال المسرحية العراقية في حدود البحث والرؤى الإخراجية لها والتي برزت في حركة التجريب والتجديد في المسرح العراقي .

٣- أهداف البحث :

يهدف البحث إلى تعرف :

١- الاتجاهات الاخراجية في المسرح العراقي ومصادرها .

٢- المقاربات الإخراجية بين تجارب المسرح العراقي وتجارب الإخراج في المسرح العالمي.

٤- حدود البحث :

١- الحدود المكانية: العروض المسرحية التي قدمت على مسارح (بغداد) العراق .

٢- الحدود الزمانية: العروض المسرحية التي قدمها المسرح العراقي للفترة (١٩٩٠م – ٢٠٠٠م) .

٣- الحدود الموضوعية: تتمثل حدود البحث الموضوعية بدراسة تجارب المخرجين العراقيين من خلال تأثرها بالتجارب الإخراجية في المسرح العالمي .

٥- تحديد المصطلحات:

الإخراج : لغةً، إن كلمة إخراج تعني إخراج الشيء أو إبرازه وإظهاره الى حيز الوجود عن طريق الاجتهاد في مجال عرض الشيء والتنويع في وسائل العرض ".. خرج اللوح تخريجاً كتب بعضاً وترك بعضاً وخرج العمل جعله ضروباً والواناً " (الزاوي، ١٩٨٠، ص٣٣).

الإخراج : اصطلاحا، هو تنظيم لمجموعة من الرؤى والمقترحات الفنية والجمالية، إذ هو ترجمة لنص أدبي مسرحي وتفسيره " عن طريق الحركة الدرامية، والصوت الدرامي، وكذا على أساس فن التصور الوجداني والفكري لنص المؤلف " (الكسندر دين، ١٩٧٥، ص٤٥). وتعنى عملية الإخراج بالدرجة الأولى بتوفير نوع من الانسجام بين عناصر إخراج المسرحية والتي تمهد الى قراءة جيدة وفاعلة للنص المسرحي، والإخراج" هو مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي أن ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح " (أردش، ١٩٩٨، ص١٤٠).

التعريف الإجرائي :

الإخراج : هو صياغة فنية وشكلية وجمالية لمفهوم النص المسرحي وكيفية إظهاره على خشبة المسرح من خلال تهيئة جميع العناصر التي تتيح تحقيق انسجام كامل بين هذه العناصر لصناعة صورة العرض المسرحي النهائية والتي توحي بالخبرة والمعرفة في المضامين الفكرية وتجسيداتها في مجال الصورة، إذ أن التجديد في المضامين والصور هي مجال الارتقاء في وعي الإنسان وذائقة الجمالية .

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الإخراج المسرحي وتجارب أهم المخرجين في العالم:

مما لا شك فيه أن التجارب الإخراجية في المسرح اختلفت على مر العصور، ذلك لأن أي تجربة ما هي إلا محاولة خاضعة للملاحظة والتقويم في حدود فضاء معرفي متغير تبعا للأفكار والرؤى وتقنية المنجز المسرحي .

لقد تبلورت وظيفة الإخراج المسرحي نتيجة جهود المسرحيين الطليعيين " إذ كان تيار الطليعة برمته (...) متوجها ضد المسرح التقليدي خاصة ضد تلك الثوابت التي حافظ عليها المسرح في علاقته بالنص الأدبي، والوظيفة المسرحية للممثل، فدمر البنية الهيكلية للنص، وأحل الاستقراء الحر والمعاني والتفسيرات مكانها " (بشويناك، ١٩٩٥، ص٨٨).

وتشير الدراسات التاريخية للإخراج المسرحي الى أنه فن يتصف بالديمومة والتجديد، ومن خلال نظرة أولية الى الأعمال والتجديدات يكون بإمكاننا أن نؤشر عدد من الأسماء التي لها كان لها تأثير واضح في تغيير مسار وشكل الإخراج المسرحي عبر تجديداتهم وابتكاراتهم التي أسهمت في تطور فن العرض المسرحي .

إن العصور التي اتصف فيها فن المسرح بالتبسيط والعفوية أو رصف الأفعال بعضها إلى جانب بعض دون التدقيق في معناها او نسقها الجمالي لم تشهد تطورا تقنياً واضحا، ففي عصر النهضة لم يجري أي توجه للفصل بين مهام الممثل ووظيفة من يوجهه وفقا لمعطيات صناعة العرض المسرحي، إذ كان كاتب النص هو الذي يضع مخططاً لإنشائية العرض المسرحي بما ينسجم والمعطيات الزمنية والمكانية لديه، إذ هو الذي يحدد شكل الخشبة وزمن العرض ونوع الجمهور، الأمر الذي يجعل الكثير من العروض تفتقد الى معناها الجمالي والاجتماعي (جان دوفينو، ١٩٧٦، ص٣٣٠).

وفي إطار الحديث عن غياب مفهوم المخرج في عصر النهضة فإن الأمر يعود بالدرجة الأولى إلى أن " البناء الاجتماعي والمتغير في عصر النهضة قد وضع المسرح في إطار مضمون اجتماعي مختلف جداً عن ذلك المضمون الذي كان موجوداً في الأزمان القديمة وتعكس الصورة المادية للمسارح الجديدة هذا الاختلاف بشكل لا يثير الدهشة " (كارلسون، ٢٠٠٢، ص٦٧).

ويرجع تاريخ ظهور عمل المخرج بشكله الأول الذي يقترب والمفهوم المعاصر وفق لرأي الباحثون إلى تاريخ تأسيس فرقة الدوقية المسرحية التي قادها بنفسه (جورج الثاني ١٨٢٦ – ١٩١٤) دوق مقاطعة ساكس ماينجن إلى برلين في الأول من مايو ١٨٧٤، ليقدم على مسارح أوروبا أول عرض مسرحي يقوده المخرج (أردش، ١٩٧٩، ص٤٢).

لقد ولد فكرة الإخراج من الصراع الدائر بين القواعد والأسس المعرفية التي لا يمكن من دونها أن نؤشر أية علامة إبداعية وبين ما هو عشوائي فوضوي، هذا فضلا عن أن القانون الطبيعي للتطور يحتم ضرورة التعرف إلى التجارب السابقة والمعاصرة عن كثب، والعمل على استخلاص أبعادها وأخذ العبر منها(الكاشف، ٢٠٠٨، ص١٩) .

أما في ما يتعلق التجربة الإخراجية الحديثة فإنها ذات وضع ديناميكي، مبني على الثنائيات والجدل ومناقشة مفاهيم التاريخية والإيديولوجية والطبقية والاجتماعية، الأمر الذي يجعل مفهوم الإخراج الحديث قائم على التحول وقانون وحدة صراع المتناقضات من خلال رؤية المخرج وطريقة طرحه للأفكار ومعالجتها من خلال الصورة المسرحية، إذ هي مدخل إلى عالم التأويل والإحالات العلاماتية الخاصة بالمعالجات بشكلها المباشر أو غير المباشر.

ويستند مفهوم الإخراج الى إمكانية توفر الرؤى التي تكون مهمتها ترجمة المدونة الملفوظة الى سطح متحرك وتكوين شكلي، إذ إن الرؤية في الإخراج المسرحي هي " نسق جمالي تسير في ضوئه كل عناصر العرض المسرحي المرتبطة بعلاقات تمثل بنية ذات دلالات تحمل معاني اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية (...) وهذه العلاقات تشكل ابتداء من مرحلة اختيار النص وتفسير مفرداته وفلسفته وبناءه، وصولاً للصياغة التشكيلية المرئية للعرض بصورته النهائية ، والناتجة أصلاً عن تلك الموازنة بين المكونات المرئية من جهة وبين خيال الفنان ونسجه الروحي والفكري من جهة أخرى " (سكران، ٢٠٠٠، ص١٣-١٤).

إن العرض المسرحي يسعى دائما لأن ينحى منحاً جمالياً مبتكراً فهو يقوم بتركيب اشياء واشكال جديدة مبتكرة، وهذا هو جوهر الاخراج المسرحي، إذ هو انفعال فكري وجمالي وحسي تتحول من خلاله رؤيا وذات وخيال الفنان ليتلونا بلون الحركة والصوت والاشكال ويجسدانهما .

وتعد مرحلة الستينيات من القرن التاسع عشر هي مرحلة تنامي مهمة لعدد من الاتجاهات والتيارات الفنية المعاصرة' إذ تداخلت بعض الأساليب مع بعضها وتعاقبت بشكل سريع، وربما كانت تلك السرعة تتفق مع الايقاع السريع للتغيرات في الحياة الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم الفنية، كما وأن الفن المسرحي بدأ بإثارة محفزات جديدة تنسجم وطبيعة التلقي، وفي زحام هذا التداخل للمناهج الاخراجية فيما بينها من خلال تأثر المخرجين العالميين أو الإفادة بعضهم من البعض من خلال التطوير والإضافة الأمر الذي أدى إلى عدم الركون إلى أكبر اتجاهين أو منهجين إخراجيين سادا في هذه المدة وهما منهج (ستانسلافسكي) في تدريب الممثل ونظرية (بريخت) في المسرح الملحمي إذ ظهرت أساليب أخرى غيرت في الفكر والتقنيات والشكل، كما وأنها تحولت فيما بعد الى نظريات فسرت أعمالها ولاسيما نظرية المسرح الفقير أو نظرية المسرح الطقسي وآخر البيئي .

ويُعد المخرج الألماني (ماكس راينهارت) مخرجاً انتقائياً، فهو يعمل على انتقاء الأسلوب الإخراجي المناسب بطبيعة كل مسرحية، معتقداً " أن الأسلوب الواحد لا يتناسب مع إخراج جميع المسرحيات لأن كل مسرحية تمثل مشكلة جديدة تختلف عن سابقتها، وبالنسبة له المشكلة ليست في تفضيل أسلوب على آخر بل في إيجاد المعالجة المناسبة لهذه المسرحية أو تلك" (عبد الحميد، ٢٠١٩، ص٥٨).

كما عُدَّ درابنهارت مخرجاً انتقائياً بسبب تغيير العلاقة أو المسافة المكانية بين الممثل والمتفرج اعتماداً على طبيعة المسرحية وأسلوب إخراجها، واتجه إلى التنوع في العلاقة المكانية أو المسافة المكانية في إخراجه لمسرحية (أوديب) للكاتب الإغريقي سوفوكليس إذ قدمها في صالة سيرك اعتقاداً منه أن تلك الصالة تتقارب مع بناية المسرح الأغريقي القديم، كما أخرج مسرحية (هاملت) الكاتب الإنجليزي شكسبير، إذ عمد إلى رفع الصفوف الأولى من مقاعد المتفرجين ، وقدم خشبة المسرح داخل صالة المتفرجين التي تكون متقاربة لخشبة المسرح الإليزابيثي (عبد الحميد، ٢٠١٩، ص٥٩).

لذلك عمل على تأكيد أسلوبه الانتقائي في إخراجه لمسرحية (المعجزة) إذ جعل صالة الرقص في لندن تتقارب مع ما يشبه باحة الكاتدرائية استناداً إلى أن موضوعة المسرحية تحقق معلومة دينية تتشابه مع موضوع المسرحيات الدينية في القرون الوسطى.

ويمكن الاشارة هنا الى أولى وأبرز ملامح التداخل بين أساليب المخرجين من خلال تجربتي (كوردن كريج) و(ماكس راينهاردت)، إذ بدى واضحا التداخل بين الاتجاه الذي جاء به كريج وبين تجارب (ماكس راينهاردت) والذي يعني كثيراً بعنصر الإبهار، مغلباً الجانب البصري على الجانب اللفظي، معتمدا على مجموعة عناصر مسرحية من أجل أن يكون العرض المسرحي حيوياً ومتنوعاً، من خلال توظيف مجمل الاكتشافات الميكانيكية فوق خشبة المسرح، وكذلك اللعب في الاضاءة والوانها أو استخدام الاقمشة والاكسسوارات، هذا فضلا عن استخدام مجاميع كبيرة من الممثلين بالأعداد الضخمة، إذ يدفع بها الى خشبة المسرح ليحقق من خلالها جواً احتفالياً، يجتذب الجمهور، أما بالنسبة للنص المسرحي فلم يكن عند راينهاردت عنصراً وحيداً في عملية بناء العرض المسرحي فهو يعلن " أن هدفه المقدس ان يحرر المسرح من ثقل الأدب وقيوده " (روزا يفانز، ١٩٧٩، ص٦٢).

وفي ظل ظروف التنامي والتداخل والتعاقب لتلك الاساليب كان من البديهي أن تظهر حالات الاستقطاب لعدد من المخرجيين العراقيين المهتمين بالتغيير والمملؤيين بالرغبة في التجديد، أمثال (أبراهيم جلال، يوسف العاني، سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد وآخرون)، إذ كانت لكل منهم قراءته الإخراجية التي تغذيها منطلقاته الفكرية ووعيه الجمالي اللذان يتشكلان من مكونات ومفاهيم وانساق ومحددات ومرجعيات فكرية وجمالية واضحة .

ولا بد من الاشارة الى أن التجارب الإخراجية لا تأتي من عدم، بل من خلال الأفكار والتأملات والرؤى المتنوعة للمخرجين وابتكاراتهم الحديثة والمتنوعة على مستوى مسارحهم العالمية، مما أسهم في صناعة فضاء جديد للعرض المسرحي، وظهور فكرة الممثل المحترف بعيدا عن التقليد والتلقين والمحاكاة (عبد الكريم، ٢٠١٧، ص٢).

ولم تعتد وظيفة المخرج بوصفها التقليدي في أنها تنقل ما مكتوب في النص من كلمات إلى حالة مرئية على خشبة المسرح، إذ إن العملية الإخراجية، هي أنك توقظ الكلمة وهي بدورها تحفز المتلقي تجاوز رتابة وخرق العلاقة ما بين المرسل والمرسل إليه (الممثل والمتلقي) وذلك بتجاوز قيود المكان وحدوده في مسرح العلبة التقليدي) عصمان فارس، المخرج يوقظ الكلمة بأوكسجين الحياة في المسرح التجريبي، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن، العدد ٢٦٢٦ في ٢٠٠٩/٤/٢٤ .(www.ahewar.org

لقد تداخلت الاتجاهات الاخراجية التي تعنى بتشكيل العرض المسرحي بوصفه جدل بين المفاهيم وحوار للرؤى، إذ إن لكل مخرج أولوياته فيما يتعلق بآليات عمله حول أعداد عرضه المسرحي فللممثل أهمية خاصة لدى ستانسلافسكي، إذ جاءت رؤياه من خلال المنطلقات الأدائية المؤسسة منهجياً، نظرياً واجرائياً لعمل الممثل، فهو ينصح ممثليه قائلاً : " لا شيء سيترك اثراً على المتفرجين، سوى ما تمارسه، وسيبدو في الواقع بالنسبة لهم تفسيراً جديداً بالغ الاهمية لمسرحية كانوا قد قرأوها ولكنها لم تثر اهتمامهم على نحو خاص، لأنك تعرضها عليهم بطريقة تختلف عما فهموه منها عند قراءتهم لها، بل انك تزيح الارض كلها من تحت اقدامهم " (ستانسلافسكي، د. ت، ص٢١٧) ، في حين أن الممثل عند (كوردن كريك) ما هو إلا عنصر إضافي إلى مكونات العرض المنظرية .

أما (مايرهولد) فأنه يرى أن وظيفة المخرج هي الأهم في تحديد الأسلوب الخاص بإخراج الأعمال المسرحية، وهو يمضي الى أبعد من ذلك، حين ينظر الى الحركة على أنها الأساس في تشكيل العرض المسرحي، في حين تكون الكلمات بمثابة " زخرفة على بناء الحركة " (روزا يفانز، ١٩٧٩، ص٢٧).

ويؤكد (ادولف ابيا) على أهمية الاضاءة في تشكيل رؤية العرض وقيمته الجمالية، إذ يرى ابيا " إن التصميم المنظري يجب أن لا يحاول استنساخ الصورة الدقيقة لمكان المسرحية، وإنما يجب ان يحاول اعطاء وهم بالواقع المتخيل وليس الواقع الحقيقي " (Marshall, 1962, P. ٢٣)، فضلا عن تأثر المخرجين أنفسهم بأساليب بعضهم البعض، فقد تأثر أسلوب (برتولد بريخت) ورؤاه برؤى ملهمة (بسكاتور) مهتما بتحريض المتلقي على التغيير، كذلك تداخلت الى حد بعيد رؤية ارتو مع ستانسلافسكي في ما يتعلق بالاقتناع من أن المسرح يجب أن لا يصور الواقع اليومي على نحو طبيعي بل يصور

بعض الإلتماعات في معاني كلمات وجمل النص المسرحي، كما وتجدر الاشارة الى الرأي في أن العلاقة بين الممثل والجمهور هي تمثيل حقيقية لجوهر المسرح كان محل اتفاق بين كروتوفسكي وبيتر بروك وجاك كوبو، إذ إن جميع المخرجين يشغلهم السؤال ذاته وهو " كيف نجعل مسرحية ما تحيا على خشبة المسرح في زمننا هذا ؟ "(هلتون، ٢٠٠١، ص٢٩٣).

وفي سياق الجدل الدائر حول ماهية الارتباط بين نص المؤلف ونص المخرج وأن يكون النص تابعاً للإخراج مثلما يرى مايرهولد لم يغادر (اليكساندر تاييروف) ذلك الطموح والذي سار بنفس الاتجاه، إذ إن " اول ما أعلنه، في مسرحه الصغير (مسرح الغرفة) عدم تمسكه بالنص المسرحي (...) النص ما هو ألا خامة لم تنضج بعد .. خامة في حاجة إلى مراحل كثيرة لتتبلور حتى تكون صالحة للعرض المسرحي " (عيد، ١٩٦٥، ص٢٠٢).

وفي نهاية البحث لا بد من الاشارة الى إن النص المسرحي غالباً ما يتحرك خارج إطار عصره فتكون مهمة المخرج " أن يربط ما بين ذلك التمرد إطاره التاريخي، بالعصر، بحيث يمس ما هو جوهري في واقعنا الحديث " (يوسف، ١٩٩٩، ص١١٧).

المبحث الثاني: تجارب المخرجين المسرحيين العراقيين وتأثيرات المسرح العالمي

لا تكاد تخلُ سيرة المخرجين العراقيين قبل التسعينيات من القرن العشرين من هامش التأثر بتجارب المسرح العالمي ولا سيما جيل الرواد الأكاديميين، إذ أضفت طروحاتهم ورؤاهم تطورا كبيراً في شكل العرض المسرحي، كما وحققت الفرجة والمتعة ولا مست أفكارهم وجدان المتفرج، بعد ان نجحوا في اختياراتهم للموضوعات التي كانت ملائمة لواقع المتلقي العراقي آنذاك، إذ هي كانت تعمل على ايصال الافكار التقدمية من خلال صراعات متنامية يتخللها الجدل والشد والجذب مما يخلق قدراً جيدا من التشويق، وتجدر الاشارة هنا الى بعض التجارب التي تحاول صهر التجربة العراقية للعرض المسرحي مع توجهات وابتكارات المسرح الأوربي في التقنية والأداء التمثيلي محاولاً المواءمة بينهما في عدد من العروض المسرحية التي تشكل وسيطا بين تطلعات التجربة المسرحية العراقية وخزين ومرجعيات العرض المسرحي الأوروبي .

إن مناقشة تجارب المخرجين العراقيين منهجيا يتطلب النظر في مواطن التأثير وانعكاسات تجارب المسرح الأوربي على تجاربهم لا سيما أولئك الذين درسوا المسرح في أوروبا ونخص بالذكر الفنان ابراهيم جلال بهنام ميخائيل جاسم العبودي جعفر السعدي سامي عبد الحميد بدري حسون فريد صلاح القصب فاضل خليل عقيل مهدي وآخرون وربما كانت أعمال برتولد بريخت وأسلوبه الإخراجي من أولى الأساليب التي كان لها تأثيرا واضحا في تجارب المسرح العراقي ولاسيما تجارب ابراهيم جلال، ذلك لانسجام طروحات بريخت مع

الواقع المجتمعي المأزوم في السبعينيات، إذ تناقش أعمال بريخت المشكلات الاجتماعية وقضايا تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات الذي يحرم الإنسان من حرياته(سوداني، مقال منشور على موقع الهيئة العربية للمسرح ٢٠١٧/٥/٢١).

إن طريقة التعامل مع النص المسرحي هي التي تؤشر الأسلوب الإخراجي الذي يستند إليه المخرج، هذا بالإضافة الى أن بعض المخرجين يعطون أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي ونخص بالذكر الفنان ابراهيم جلال والذي ساعده فهمه لنظرية بريخت على التوصل إلى أسلوب شعبي في المسرح ذلك الأسلوب الذي يبرز التناقضات الاجتماعية ويظهر الفهم السليم للعلاقة الجدلية بين القديم والجديد مع مراعاة أن ينسجم الجديد مع روح العصر والواقع الذي لا يمكن أن ننكر أنه يحمل في داخله تناقضه الحاد، الأمر الذي دفع ابراهيم جلال الى طرح السؤالين الأكثر أهمية في تجربة المسرح العراقي وهما ما هي المشكلة ؟ ومن هو المتلقي ؟ (سوداني، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن ٢٠٠٣/١/١٣).

وربما كان المذهب الواقعي هو الأكثر نصيباً من الاهتمام في تجارب المخرجين العراقيين لاسيما وأن الواقعية تعنى بـ " الانفعال الحياتي الصادق بالواقع المادي الخارجي وبحركته الداخلية "(عبد النور، ١٩٧٩، ص٥٤٥)، والأقرب الى هذا التوجه كانت تجربة الفنان العراقي الرائد بهنام ميخائيل والذي أنهى دراسته المسرحية في معهد كوفان ثيتر في شيكاغو وتأثر بالواقعية النفسية و منهج ستانسلافسكي في الإخراج والتمثيل، إذ هو يعد الممثل عنصر أساسياً في العرض المسرحي ويعنى كثيرا بتدريبه وصقل مواهبه الذهنية ومهاراته الحركية الى الحد الذي جعل البعض يطلقون عليه لقب (صانع النجوم) فهو يؤمن ايمانا مطلقاً بمقولة ستانسلافسكي الشهير (ليس هناك دوراً كبيرا أو دوراً صغيراً بل هناك ممثلا كبيرا أو ممثلا صغيرا ، وعلم طلبته على الإيمان بهذا المبدأ بعد أن عمل هو بيه ووافق على تمثيل أدوار تخلو من الحوار ولكن كان لها تأثيرا واسعا في بنية العمل المسرحي.

أما تجربة الفنان الرائد (جاسم العبودي) فهي ليست ببعيدة عن الواقعية على الرغم من ميوله إلى إقتران تجربته بأساليب متنوعة نتيجة سعيه الحثيث إلى الخيارات الأفضل ونقده وموضوعيته الشديدة في مناقشة جدوى الأعمال وما يمكن أن تكون قد حققته وجوانب الابتكار فيها الأمر الذي دفع بالعبودي الى تأسيس معهد بغداد للمسرح التجريبي بمشاركة الفنان ابراهيم جلال والذي أتخذ من مسرح بغداد مقراً له إلا أن المشروع لم يلقى النجاح نتيجة لغياب الدعم الحكومي آنذاك .

يؤمن العبودي بالقيم الدرامية التي يولدها النص ومنطقية التتابع للأحداث والأفعال وما يتبعها من سلسلة الأفعال المتصلة وصولاً إلى الهدف الاعلى، وهو يؤكد أن من أولى مهام المخرج هي اختياره للنص الذي سيبني عليه عرضه المسرحي، إذ يجب أن يكون اختياره متصلا بالمتلقي وما يطمح في رؤيته وسماعه ونلمس ذلك من خلال اختياره لنصوص غريبة مثل اختياره لمسرحية (قطط وفئران) التي عرقها وكان حازما من خلالها لأن يوصل نقده اللاذع الى حكومة (عبد الرحمن البزاز) آنذاك، إذ تميز أسلوب العبودي في رفضه للعنف وكل ما يقف ضد الوطن وقد بدا ذلك واضحا من خلال إخراجه لمسرحية (كلهم أولادي) لآرثر ميلر (يوسف، ١٩٩١، ص٢٣).

وليس بمنأى عن الواقعية ايضاً تجربة الفنان والمخرج العراقي يوسف العاني لاسيما وان معظم أعماله كانت تناقش هموم ومعاناة الفئات الفقيرة في المجتمع العراقي بأسلوب نقدي ساخر يصل احيانا الى مهاجمة الحكومات الفاسدة، وقد كانت اولى خطوات العاني للحفاظ على اسلوبه المسرحي هو تأسيس فرقة المسرح الفني الحديث التي أخذت على عاتقها إنتاج العديد من الأعمال التي حرصت على مواكبة حركة المسرح العالمي، إذ هي قدمت العديد من الأعمال المعدة أو المقتبسة من النصوص الأجنبية وبأساليب إخراجية متنوعة، إلا أن أسلوب المسرح الملحمي بات مسيطراً على توجه فناني الفرقة إلى نهاية الثمانينيات نتيجة انسجام ما تقدمه أعمال بريخت مع الواقع السياسي والاجتماعي في العراق آنذاك بعد أن قدمت الفرقة مسرحيات مثل (المفتاح، الخرابة، الشريعة، والخان).

وفي السنوات الأخيرة تأثر المخرجون العراقيون بمناهج ما بعد البنائية مثل التفكيكية والسيميائية وعملوا على مراعاة مفهوم التأويل وصلاحية التلقي في أعمالهم الإخراجية، إذ أن أي تجربة الاخراجية هي تعد " ثورة على سابقتها وهي نقلة نوعية ذات جماليات هجينة مع العلوم الأخرى، مع أن كل تجربة هي محاولة للبحث وإعادة إنتاج معنى " (عبد الكريم، ٢٠١٧، ص٢).

إن الإعمال المسرحية التي قدمها الفنان سامي عبد الحميد كانت تأخذ طابعا تجريبياً من خلال عمله المستمر على توليف النصوص المسرحية بما ينسجم ومتطلبات التلقي وبعد أن بات مفهوم الحكاية وحده لا يلقى قبولا ما لم يتم تأطيرها بالجوانب المهارية والمبتكرة الامر الذي دفعه الى تبني أسلوبه الخاصة الذي أطلق عليه تسمية (الانتقائية) في كتابه (نحو مسرح حي توقف هذا الأسلوب على الفحص الشديد للنماذج والدعوة الى تعدد الابتكارات وتوسيع الخيال وفسح المجال أمام التجريب والتبسيط والاختزال وللتحول من التخصيص الى الأعمام، فالانتقائية كما يرشدنا إليها الفنان سامي عبد الحميد هي تحرر

المخرج من قيود البنائية المسرحية التقليدية (كيطان، مقال منشور في صحيفة الصباح الجديد بتاريخ ٢٥ يناير ٢٠١٧).

من هنا يرى الباحث أن المخرج سامي عبد الحميد يُعد مخرجاً انتقائياً، فقد تقاربت جمالياته الإخراجية مع جماليات المخرج العالمي (رانيهارت) من حيث تعدد الأساليب الإخراجية، فقد أمن هو الآخر بأن الأسلوب الواحد لا يتناسب مع إخراج جميع المسرحيات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى راح ينوع فيما بين العلاقات المكانية – أو المسافة المكانية– مثلما فعل في إخراجه لمسرحية (هاملت عربياً، الكفالة، إلى إشعار آخر) والكثير من المسرحيات ذات المنحى التجريبي، والأسلوب الانتقائي الراينهارتي، ففي هذا الخصوص يشير سامي عبد الحميد بقول: "فقد حذوت أنا نفسي حذو (راينهارت) في مسألة تناسب الأسلوب الإخراجي لطبيعته المسرحية وكذلك مسألة المسافة المكانية وتغيّرها بحسب نوعية المعالجة الإخراجية" (عبد الحميد، ٢٠١٩، ص٥٩)، ويضيف المخرج سامي عبد الحميد أنه أخرج مسرحية (ملحمة كلكامش) في مسرح بابل الأثري المشابه للمسرح الروماني، كما قدم مسرحية (ماكبث) وقد أسماها بـ(طقوس النوم والدم) في ستوديو للسينما بعد أن حوره ليشابه باحة الكاتدرائية حيث بدأ العرض لحظة وداع جثمان (الليدي ماكبث) داخل الكاتدرائية، وقد قدم من مسرحية (عطيل) في مطبخ وكافتريا مفترضاً أن الطباخين والنادلان يمثلان المسرحية خلال أوقات فراغهم (عبد الحميد، ٢٠١٩، ص٥٩)، وجميعها أخرجت الأساليب الانتقائية .

أما المخرج (صلاح القصب) فقد تطلع من خلال تجاربه في (مسرح الصورة) الى تحويل العرض لعدة لوحات تحمل سمات تجريبية بحته، إذ اعتمد في خطابه على التحاور مباشرا مع العقل الإنساني عبر ما تبثه الصورة المرئية من معالم وأفكار وتعابير تجعل المتلقي يفكر ويحلل ويستنتج من جراء تلك الصور المتنوعة والتي تحمل مضامين وتأويلات مختلفة وهذا ما وجده الباحث في تجربة (مكبث) إذ، ظل صداها مدويا في ميادين النتاجات الفنية للأجيال الأكاديمية، فالقصب كعادته سعى إلى تفجير الطاقات الإبداعية في أداء الممثلين من خلال الحركة التي تستند إلى بواعث داخلية وجمالية، بما يمتلكه من خيال خصب ساعد في أحكام السيطرة العالية على إيقاع العرض والذي شد المتلقي إلى مصائر أبطاله من خلال التناغم الهارموني الجمالي العذب، لذا تميزت عروض القصب غالباً بأنها ذات "أجواء غريبة تتداخل فيها مستويات عدة من الرؤى والأشكال السريالية والفنتازية والرمزية والواقعية في نسيج شديد الكثافة، يشبه اللغة الشاعرية تفتقر فيه اللقطات غالباً إلى الحد الأدنى من المنطق، فلا وجود للحبكة التقليدية التي تستند إلى نوع من التماسك، ولا استمرارية للفصل من المألوف واللامألوف لعواد علي" (عبد الحميد، ٢٠١٩، ص١٣).

يشير الفنان والمخرج العراقي (صلاح القصب) إلى أن الإخراج " هو حيرة كونية، هو الدخول الى جوهر الفلسفة وتساؤلاتها المزدوجة بكونية لانهائية، الإخراج هو ارتقاء في ذائقة الإنسان ووعيه الجمالي " (القصب، جريدة الصباح، ع ٤٧، ٢٠٠٣).

فالقصب يعمل على خلق تدفق صوري لا ينضب مغلباً الصورة على الكلمة، والممثل عنده شفرة من مجموعة شفرات متناغمة ومنسجمة مع المفردات المعمارية التي يضمها المكان بشكل أمثل وتوظيفها لخلق وحدة المكان الجمالية والفكرية التي يطمح إليها المخرج .

ويرى الباحث أن تقنيات وجماليات الإخراج عند القصب تقاربت مع جماليات الإخراج عند (أرتو) الذي اهتم بديناميكية الصرخات والحركات العنيفة والانفجارات البصرية التي تجعل الجهاز العصبي في حالة شحن وتجديد لإثارة الاستجابة الحركية مقترحاً عدة وسائل جديدة للمسرح من بينها: استبدال بناية المسرح التقليدية بالحضائر والمعامل ومآرب الطائرات، وليس هناك من ديكور ويستعاض عنه بممثلين هيروغليفين وأزياء طقسية ودمى بطول ٣٠ قدم وآلات موسيقية بطول الإنسان كذلك فعل القصب في مسرحية (كلكامش) الإضاءة ليست هي والديكور ليس هو، كذلك الأزياء ليست كما عرفناها، في المسرح التقليدي، لا يوجد أبطال ولا خط صاعد أو نازل، لا حبكة، هناك فضاء فقط وامرأة تلد كرات بيضاء.. أما في مسرحية هاملت فقد انطلق القصب في تحقيق مشروعه (مسرح الصورة) متجاوزاً " تماماً مسلمات المسرح التقليدي عابراً لمفهوم التجريب وتغايراته قاذفاً عروضه في لجة ما بعد (الحداثة).. ما بعد الحداثة التي تختلط بأساليب (الحداثة) حتى اختلطت علينا عروضه قدمان في الحداثة ويدان في ما بعد الحداثة" (المهدي، ٢٠١٣، ص٧٤) .

لقد صاغ القصب أفكاره من خلال عملهِ الفني أي على الوجه الذي يريده، ففي هذا الصدد يشير سامي عبد الحميد إلى أن " المخرجون الأفضل هم الذين يمتلكون ذهنية مركبة ونظم حسية منظمة بشكل عالي ولديهم القدرة على تفعيل جميع المعلومات والدلالات المتزامنة والتي تتم معالجتها أثناء التخطيط والتمارين والعرض المسرحي وفق نصها المكتوب ويعتمد ذلك على معرفتهم وقوة حدسهم لعملية الاتصال بعد التحليل والمزاوجة مع حساسياتهم الجمالية ومعرفتهم للمسرح وفنونه مما يسمح للجميع أن ينسقوا ويمنحوا أسلوباً مركباً ومتعدداً للتجربة المسرحية" (وايتمور، ٢٠١٤، ص٢٨٦).

أن التجارب المسرحية التي قام بها كل مخرجينا ما هي إلا محاولة لتسليط الضوء على فكرة أو غرض معين فيكون هذا الأسلوب وسيلة للقيام ببث تلك الفكرة عبر استفزاز المتلقي بشكل يجعله يرى الحقيقة من خلال هذا التناقض ، كذلك يمكن الأخذ بفكرة فلسفية وطرحها بشكل سلبي بحيث يمكن الفائدة منها سلبيا ليكون الجدل قائما في بث الأفكار والطروحات ليضع المتلقي بين عدة خيارات ليكون دائما من الجانب الصائب وهو عادة

الخيار المنطقي وهنا تكمن المعالجة بجعل المتلقي يفكر ثم يفرز ثم يختار ليحدث عنده التغيير، ويمكن ملاحظة ذلك جليا في أفكار (المستقبلية) و(الدادائية) و(السريالية)، وكذلك في أفكار الفلسفة الوجودية ومسرح ما بعد الحداثة التي ترفض أي ضرب من ضروب تقيد الحرفي بالقواعد، وأن ينقل الصراع بين البشر العاديين، بين الذات والآخر ، بين الذات داخل الذات الواحدة (ماكبث، هاملت، حفلة الماس) عبر مفاهيم فكرية جديدة تناقش العلاقات الانسانية على وفق رغبات الفرد وتطلعاته في هذا الكون الواسع المضطرب لكنه لم يغفل اللغة الشاعرية العميقة وبناء الشخصيات الفنية في تراكيب درامية آسرة. يقول (يان كوت): "أن شكسبير معاصر لنا عن حق أنه عنيف قاس ، ووحشي ، ارضي وجهنمي، يثير الرعب كما يثير الأحلام والشعر. صادق جداً وغير محتمل جداً ، درامي وجامح ، عقلاني ومجنون، نهائي وواقعي" (يان كوت، ١٩٨٠، ص٣٠٩).

ويعد المخرج (عقيل مهدي) من المخرجين الذين تأثروا بالإخراج المسرحي العالمي ليتخذ لنفسه اسلوبا في التأليف والإخراج يحاول فيه المزج بين الشخصية التي يستعيرها من الواقع أو التراث ويمزجها برؤية إخراجية معاصرة، اذ ان النص الدرامي لديه يمر بعدة تحوت وصولا الى العرض، إذ يمنح النص قدرة على تركيبات سينوغرافيا تتمثل في العرض ولا يتمسك بحدود النص بل يسعى الى تطوير فرضياته الفكرية التي تتولد بفعل العناصر المكملة للنص الدرامي، التي غالبا ما تدفع بالمخرج إلى تغيير بعض المفاهيم الواردة في النص أو اعادة كتابتها لصالح العرض من أجل تحقيق التناسب والانسجام (حسب الله، ٢٠١٤، ص ١٢، ٢٧).

أما المخرج فاضل خليل فقد اتسمت منهجيته في الإخراج المسرحي بتوجهه نحو المسرح العالمي من خلال توظيف الموروث الشعبي المحلي كما في مسرحيات (الباب القديم، الشريعة، خيط البريسم، مواويل باب الأغا)، والأسطوري كما في مسرحية(سيدرا) والعربي كما في (الملك هو الملك، حلاق بغداد) ، والعالمي كما في مسرحيات منها (عطيل ، أوديب ، الرهان ، في انتظار كودو، اللعبة، وغيرها)، وقد اعتمد اسلوب الواقعية السحرية، أو الواقعية الخيالية في إخراج عروضه المسرحية، وقد انطلق– كما يقول– من تأثيرات التعددية المنهجية لوحدات الإبداع التي تتكامل بذاتها حين تنهل معطياتها من ذاته هو لتبدأ تفاعلها في تشكيل الصورة المسرحية (خليل، السيما كوم، مقال منشور، انترنيت).

ويرى الباحث أن عدداً من المخرجين في المسرح العراقي تفاعلوا مع التجارب العالمية واشتغلوا عليها بما يتفق وأسلوبهم الإخراجي والبيئة التي يقدمون فيها نتاجاتهم المسرحية، كما في تجارب الكثير من المخرجين التي اسهمت في بناء المسرح العراقي وتطوره.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. إن طريقة التعامل مع النص المسرحي هي التي تؤشر الأسلوب الإخراجي الذي يستند إليه المخرج، هذا فضلا عن أن بعض المخرجين يعطون أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي

٢. كان المذهب الواقعي هو الأكثر نصيباً من الاهتمام في تجارب المخرجين العراقيين

٣. ولدت فكرة الإخراج من الصراع الدائر بين القواعد والأسس المعرفية التي لا يمكن من دونها أن نؤشر أية علامة إبداعية وبين ما هو عشوائي وفوضوي

٤. يجعل مفهوم الإخراج الحديث قائم على التحول وقانون وحدة صراع المتناقضات من خلال رؤية المخرج وطريقة في طرحه للأفكار ومعالجتها من خلال الصورة المسرحية، إذ هي مدخل إلى عالم التأويل والإحالات العلاماتية الخاصة بالمعالجات بشكلها المباشر أو غير المباشر.

٥. أن التجارب الإخراجية لا تأتي من عدم، بل من خلال الأفكار والتأملات والرؤى المتنوعة للمخرجين وابتكاراتهم الحديثة والمتنوعة على مستوى مسارحهم العالمية، مما أسهم في صناعة فضاء جديد للعرض المسرحي، وظهور فكرة الممثل المحترف بعيدا عن التقليد والتلقين والمحاكاة.

٦. إن مناقشة تجارب المخرجين العراقيين منهجيا يتطلب النظر في مواطن التأثير وانعكاسات تجارب المسرح الأوربي على تجاربهم ولا سيما أولئك الذين درسوا المسرح في أوروبا.

٧. إن طريقة التعامل مع النص المسرحي هي التي تؤشر الأسلوب الإخراجي الذي يستند إليه المخرج، هذا بالإضافة الى أن بعض المخرجين يعطون أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي.

٨. أن التجارب المسرحية التي قام بها كل مخرجينا ما هي ألا محاولة لتسليط الضوء على فكرة أو غرض معين فيكون هذا الأسلوب وسيلة للقيام ببث تلك الفكرة عبر استفزاز المتلقي بشكل يجعله يرى الحقيقة من خلال هذا التناقض.

مناقشة الدراسات السابقة:

اقترب هدف البحث الحالي في دراسته الأساليب الاخراجية عن باقي الدراسات السابقة، منها دراسة:

أولا: دراسة يوسف رشيد جبر السعدي ١٩٨٩.

وجد الباحث دراسة يوسف رشيد السعدي، الموسومة (عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي) قد ابتعدت في هدفها، الذي تضمن إبراز دور المصمم في

العرض المسرحي العراقي، من خلال عمله بمعية المخرج، وتأسيس أسلوب تقويم العرض المسرحي، عن طريق تحليل مفرداته ودراستها على نحو عملي، عن هدف دراسة الباحث، في الكشف عن اساليب الاضاءة في الأساليب الاخراجية الحديثة.

واعتمدت دراسة (السعدي) أكثر من منهج، مثل المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في تناول عينات البحث عن المسرحيات العراقية، في حين لجأ البحث الحالي الى اعتماد المنهج الوصفي في تناول عينة بحثه، تمثلت بالمسرحية العالمية ونظرياً ذهب السعدي الى المنظر منذ الإغريق وحتى العصر الحديث، من خلال اظهار أهم التطورات في المنظر المسرحي عبر التاريخ، فضلاً عن دراسته المنظر عند عدد من المخرجين والمنظريين العالميين.

في حين تناول الباحث الأساليب الاخراجية الحديثة .

ثانياً: دراسة احمد سلمان عطية: ١٩٩٦.

وفي دراسة احمد سلمان عطية، الموسومة الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، اطروحة دكتوراه، ابتعد بحثنا الحالي عن الهدف الرئيس فيها، الذي تضمن تعرف طبيعة العلاقة بين المنظر المسرحي والاتجاهات الحديثة في الإخراج، وتعرف تأثير هذه الاتجاهات في المنظر المسرحي في العراق، اذ ارتبط بالأسلوب حصراً في الأساليب الإخراجية الحديثة. وقد اعتمدت دراسة (عطية) طريقة تحليل المحتوى في تناول عينات البحث عن المسرحيات العراقية.

ونظرياً تناولت دراسة (عطية) تطور الاتجاهات الاخراجية وتصميم المنظر المسرحي، في حين جاءت دراسة الباحث الأساليب منذ الحرب العالمية الاولى وحتى الان، وقد افاد الباحث من هاتين الدراستين بما اشارت اليه من مصادر خدمت الدراسة الحالية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يتضمن مجتمع البحث نماذج لعروض وظّفت اساليب الاخراج فيها لتتكامل مع تأثيرات الإخراج المسرحي العالمي على توجهات المخرج العراقي ، وخاصة تلك التي اعتمدت الحداثة وما بعد الحداثة اسلوباً في إخراجها.

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث نموذج قصدية انطلاقا من المسوغات الآتية: توفر الافلام الفيديوية والاقراص الليزرية والصور الفوتوغرافية ، فضلا عن تطابق ما جاء من مؤشرات الإطار النظري، وهي(مسرحية جان داراك).

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف مفصّل مع تأثيرات الإخراج المسرحي العالمي على توجهات المخرج العراقي الإخراج وتحليل أسلوب المخرج في العرض، وتوصل الباحث خلالها إلى نتائج البحث التي تتوافق مع أهداف البحث .

أداة البحث:

اعتمد الباحث على :

١-مؤشرات الإطار النظري .

٢-مشاهداته للعروض .

٣-الافلام الفيديوية والاقراص الليزرية .

٤-الصور الفوتوغرافية .

تحليل العينة

مسرحية جان دارك

تاليف: جان أنوي

اخراج : د. عقيل مهدي

مكان العرض: مسرح الرشيد

تاريخ العرض: ١٩٩٩/٣/١٤

قصة المسرحية:

في فرنسا حين كانت تعيش تحت الاحتلال الانكليزي وحرب طويلة جداً ، كانت الطفلة (جانيت) التي ولدت في كوخ صغير وعاشت مع أبويها الأميين قرب الكنيسة التي كانت تصلي بها وتبتهل الى الله وهي في مقتبل العمر، إذ هي كانت مباركة، يهرعون إليها الناس كلما حلت بهم كارثة وهي ما تزال في السادسة من عمرها، وعندما بلغت العاشرة كانت تسمع اصواتاً تحدثها وتقول لها : جان دارك داومي على الابتهال .. (جانت) أنت الخلاص لوطنك من الاحتلال استمري في عطفك على الفقراء.. بل ستكون البلاد في مأمن.. ستدخلين حروبا وتنتصرين .. وكخطوة اولى قررت بعد ذلك (جانت) أن تسعى نحو تحرير فرنسا فذهبت إلى زوج خالتها وكان رجلاً طيب القلب، فآمن بها عندما أخبرته عن الأصوات التي سمعتها، ووافق أن يكون بصحبتها لمقابلة حاكم منطقة (فوكولور) وحينما قابلته، وصفها بالجنون فعادت (جان دارك) خائبة إلى بيت والدها، وفيما بعد قد سنحت لها الفرصة أن تلتقي بالملك (شارل السابع) وتقص عليه حكايتها، بمساندة أهل القرية الذين أحبوها واشتروا لها حصان ودرع وسيف ورمح وخنجر، حيث ارتدت زي رجل وقصت شعرها وتطوع شابان من القرية لخدمتها ومصاحبتها إلى الملك الذي آمن بها وأمر بتجهيز فيلق

ليكون تحت إمرتها .. وانطلقت (جان دارك) لتخوض أصعب المعارك في مواجهة الانكليز حيث انتصرت في تحرير الأراضي، ولكنها لم تكمل طريقها في استعادة كامل البلاد، حيث حوربت واتهمت بالكذب والهرطقة وان ما تسمعه من أصوات إنما هو من أصوات الشيطان وليس من عند الملاك (ميكائيل)، فتمت محاكمتها محاكمة غير عادلة، فأعدمت حرقاً بعد تعذيبها ورميت في نهر السين.

التحليل

إن تأثيرات النص المسرحي الأجنبي واضحة بالنسبة للمخرج أمام أختياره لحكاية جان دارك التي عمل عليها المخرج خارج الاطار النمطي لمفهوم النص التاريخي او السياسي، أذ هو يتناول فكرة التضحية بفنية ومهارة فكرية وحرفية إبداعية تعمل ضمن خصوصية افتراض فني وجمالي يكون قريناً للمحتوى الجمالي للنص المتناول، بعلاقة تفاعلية جديدة تتحقق المقاربة الإخراجية لنص مسرحية (جان دارك)، إذ نمط إدراك الخطاب الجمالي في نص (جان دارك) وموضوعه لا ينحسر في الجوانب الفعلية للتاريخ الفرنسي حسب، بل في قيمته التجريبية التي حققتها عروض مسرح القرن العشرين وتيار المسرح الطليعي وما يشمله من مناقلة لأفكار وموضوعات تتمثل في انساق المعالجات الإخراجية وعملية تجريد الموضوعات وسلخها من اطرها المرجعية لاسيما الجغرافية لتشكل مفاهيما عامة حول مفاهيم مثل التضحية والحب والايثار الخ، فلم يعد المخرج تحدده المسارات أمام رغبته بالتطوير والتجديد والتوصل مع تجارب المسرح الاوربي التي أتسعت في نصوصها دلالات المعنى وتجردت من اي خصوصية وطغت على عروضها فكرة الشمول، إذ إن نص جان دارك نص بيئي اتسم بالمزاوجة الفنية بين الواقعية والتعبيرية فالنص فرض واقعيته على شخصياته وأحداثه ومن ثم على البنية الدرامية التي حددت بدورها سلفاً زمكانية الحدث من خلال وقوع الحرب واستمرارها وفق مفهوم المشهد الفرنسي، وان المخرج (عقيل مهدي) بوصفه إبناً لبيئته أراد تقريب المسافة الإبداعية من خلال المتغير الجغرافي.

لقد تأثر المخرج (عقيل مهدي) بالمسرح العالمي من خلال بناءاته التكوينية لعناصر العرض المسرحي، الذي حقق أعلى درجة من درجات الاستجابة القصوى على مستوى الفرجة الشعبية والنخبوية من خلال أعماله المسرحية ، التي سحبت إليها دائرة الإنصات للمتلقي، والعيون المبصرة النقدية.

إذ تناول (المخرج) المادة الخام الفرنسية من النص، وحاول بناء وأعمار مشهد على خلفية عراقية، تخاطب المتفرج المحلي، بهذه اللغة المسرحية الإنسانية وروحها الشمولي، إذ هو يقرب إلينا فحوى الصراعات و الإشكاليات ولاسيما تلك المعنية بمعالجة حياتنا الواقعية .

من خلال كشفه لأفعال الشخصيات المتصارعة في (جان دارك) ونوازعها الذاتية من جهة وأحداث قصة المسرحية من جهة أخرى .

جاءت التأثيرات الإخراجية للرؤيا التعبيرية من واقع المزاوجة بين حيثيات الفعل وتناميه حسب بنيته الدرامية، وتمت المعالجة من خلال ايجاد تمازجاً بين الفعلين الدراميين فصلهما المخرج بتأكيد تعبيريته في موضع دون آخر أو في حركة أو في إيماءة أو في تعبيرٍ راقص، أو في مؤثر موسيقي من مؤثرات العرض .

ففي مشهد المقابلة مثلاً، بين (جان دارك)، و(الملك شارل) استطاع المخرج توظيف ما يتناسب من الناحية الدرامية اختيار الفعل الرئيس بمعالجة إخراجية ومقاربته في توظيف الفعل التعبيري الذي يوضح كيفية الدخول إلى عالم الحكاية الإيماءة والإشارة والحركة لشخصية (الملك)، وحذاقة الفعل والأسلوب الاقناعي لشخصية (جان دارك). ومن خلال هذا التنوع الوظيفي للفعل الذي استثمره المخرج لإبراز وتأكيد التحفيزات الفكرية والجمالية والعاطفية، جاءت المعالجة الإخراجية ، مفسرة للفعل التعبيري الرئيسي في العرض.

اما في المشهد الذي يليه يظهر لنا التجاوب من قبل الجيش، لأوامر (الملك شارل) وتحولها إلى قائدهم الجديد (جان دارك). عندما آمن بها و أمر بتجهيز فيلق من كبار المحاربين ليكون تحت قيادتها، اذ نرى الشخصية تتحول إلى قائد عسكري ، وكيف تنتقل إلى وسط الوسط على الخشبة، والجيش يتبعها، وتنحني للملك وتقول :

جان دارك: "إن الجنود سيحاربون، والربُّ يكتب لهم النصر .....

إنَّك تقول كما قال اليهود لنبيهم موسى اذهب أنت وربُّك فقاتلا.....

وهذا القول كفرٌ مبين ، فأنا لست بموسى .....

ولكن ربما أكون إرادة من إرادات الرب ....." (أنوي، ١٩٨٧، ص١٤)

إذ أرادَ المخرج من (جان دارك) التركيز على دور المرأة وكيف لهذا الدور ان يجعلها متمكنة من قيادة شعب مؤمن بها وان تكون المصلح القادر على اختراق بلاط (الملك شارل) وتربك الطغاة من خلال أصوات يتوالد فيها رنين الرفض والغضب،إذ اراد المخرج من خل مقاربته لـ (جان دارك) التي ثارت في فرنسا ضد بريطانيا، بمثل ما ثار شعلان ابو الجون ، وسواه من الثوار ضد الاحتلال البريطاني ، في ثورة العشرين من القرن المنصرم في العراق ، وان يكشف من خلالها القوى التي كانت تحكم البلد ، واستهانتهم بمعتقداتهم ، وهي تزوّر الرموز المقدسة الممثلة برجال الدين ، لتجعل منهم أشباهاً ودمى يحركونها كيفما أرادوا بوصفهم وعاظ مرتزقة، ينفذوا ما تريد مصالح الفئة الباغية المتسلطة على رقاب الشعب، وبهذا يكون المخرج ممن ناهضوا سياسة الحكومات المتسلطة بمعالجاته الأكاديمية والعلمية

والجمالية لفن المسرح في العراق محاذيا تجارب العروض العالمية ، التي كانت تناهض السياسات والحكومات الطاغية.

وإذا انتقلنا إلى مشهد البلاط الملكي، وجدنا ان المقاربة هنا جاءت من خلال المعالجة الإخراجية لحركة الممثلين إذ اتخذت صيغة التوزيع الثنائي والأحادي لاستثمار المكان الدرامي كما في تجارب المسرح العالمي، وقد تواجد في هذا المشهد أعداد كبيرة من الشخصيات (الملك، المستشارين، الكهنة، الحاشية، الحراس، النساء) استطاع المخرج أن يؤمن المكان المناسب لهم من خلال استخدامه لخشبة المسرح بمستويات متنوعة، و يرى الباحث أن هذا التنوع، جاء على شاكلة تمتع هذه الشخصيات بمراكز متعددة (دينية ، سياسية، إدارية، عسكرية)، وكانت حركة الملك بين وسط المسرح وكرسي العرش وهو يتناول فعل الاتهام الموجه إلى (جان دارك) في حين كان يسار المسرح مليئاً بالشعب الذي كان تترقب الحدث باندهاش على قرارات السلطة وهي تعقد المؤامرات وتستبيح القيم وتدوس على الرموز الدينية والمثالية.

ثم يأتي مشهد المحاكمة وهو من المشاهد المميزة في العرض، وقد استطاع (المخرج) بمعالجاته الإخراجية أن يحقق المتعة الحسية والفكرية فيه من خلال استخدامه مساحات متعددة لقيام الفعل على الخشبة، واستخدام عدد غير قليل من الشخصيات ذات المراكز المتعددة التي سعت لتعزيز الفعل الرئيسي وفق دوافعها والأحداث التي تتناولها المحكمة، مبينةً مراكز القوة والضعف فيها بين الضحية والجلادين الذين قرروا سلفاً إنهائها بأي حال، مرضاةً لمطالب الانكليز .

وقد تحقق هنا التقارب بين المستوى التجريبي العراقي والعالمي من خلال التعامل الإبداعي مع الشخصيات ففيها جزر ومد، ومتعة وألم، واضطراب وسكون، ولكل منها يبقى التحدي الذي يقود المتلقي الى أي عالم مسرحي ستقوم بإبتكاره، وأية حوارات، وصراعات، ومصائر وأحداث، وأحداث وأجواء يتعين عليه هندستها، وتصميمها ، لتجعل المتلقي يبوح مع نفسه، اذ أن الشخصية الفنية الحاضرة على المسرح، تضارع في قوتها واستقلالها، تلك الشخصية التي باتت طيفا من الذاكرة ، ونقشا في المدونة التأريخية السالفة.

جاء المشهد على شكل صورة تعبيرية على وفق رؤيا (المخرج) التي وفرت تقادم قيم ودوافع ضدية بين واقع ولا واقع، أملتها شخصيات الند. مركزا على (جان دارك) وقد عمد على إهمال (الملك شارل) وجعله في مكان أبعد من وسط الوسط مع حاشيته دلالةً على إفشال دوره وكأنه مسيرٌ من قوة خارجية. وليس صاحب القرار. وهذا ما ساعد على توفر عملية الكشف عن الدوافع التي تسترت خلفها الشخصيات السلبية وبين سلوكها الذي تسترت خلفه تلك الدوافع، وهي تحقق قدراً من التشكيل الحركي ساهم في إيضاح الفكرة المطروحة.

وقد لوحظ في مشهد المحاكمة المشهد والمشهد الذي بعده تداخلاً بين المدلولات الرمزية والتعبيرية جنباً إلى جنب مع الاتجاه لتحفيز المتلقي . إذ أن الكثير من الحركات ، كحركة الجلوس أو الانهيار أو التراخي، قد لا تتفق وسلوك هذه الشخصية بوصفها شخصية (نموذجية) ، ولربما أراد بها المخرج أن يأسر قلوب الجمهور ويظهر جبروت الملوك والطغاة وبطشهم بالمظلومين من الناس . ولكن لو تأملنا دفاع (جان دارك) عن مبادئها فنراه كان يزخر بالحيوية والإصرار وعدم التراجع .

أما معالجة شخصيات الكهنة في أغلب المشاهد زاوجت استنهاض الإثارة لدى المتلقي. فعلى الرغم من كونها شخصيات ثانوية، إلا أنها بدت من خلال فعلها الأدائي والدرامي شبه أساسية، اذ ساهمت في اكتمال الفعل التعبيري، لقدرتها وطاقتها في تسارع الأحداث وتوتر الأفعال في المواجهة الكاملة مع الجمهور وخلق توازن شكلي في تكوينات العرض والكتل الديكورية المتراصة على الخشبة.

لقد ركز المخرج (عقيل مهدي) تركيزا بالغ الاهمية بمقاربة أدواته الإخراجية الى ادوات المسرح العالمي عبر وظيفة (الميزانسين) من خلال مشاهد جمالية تتحرك على خشبة المسرح، حركة ذات أبعاد إنسانية و فلسفية وجمالية ممنهجة ، وتعمق في اللون والتشكيل والتكوين، حيث وظّف التشكيل الحركي في (جان دارك) وفق العلاقات التي تكشف أسس الصراع غير المعلنة (الخفية) فضلاً عن الحركة التعبيرية التي جعلها ترافق أفعال العرض وأحداثه بحركات تلقائية عدة كحركة (جان دارك) وهي تمتطي فرسها في الحرب مثلاً دلالة فروسيتها وغيرها من الحركات موزعة بمعالجة ذكية على الخشبة .

ولقد عالج المخرج حركات الجند في المشهد ما قبل الأخير، وكأنهم في حرب حقيقية، جعلهم يندفعون على شكل دوائر اهليليجية، ترسمها أحذية ثقيلة (بساطيل) للاستعمار الانكليزي، بعد أن أخذوا بتضييق الفضاء على (جان دارك)، وبمباركة الملك المتخاذل (شارل) الفرنسي الذي قدم للمحتل، هذه القديسة الممثلة للوطنية، قد صوّرها (المخرج) وهو يقدم ضحية تنطق باسم الشعب، لا باسم الملك، باسم الناس المغيبين تحت الأرض، لا بإسم من يرتع بخيرات البلاد من غير حق ،بإسم الضحايا الذين سقطوا من أجل الوطن.

أما معالجة الأزياء جعلها تحاكي الواقع الاجتماعي للشخصيات من ارتداء الملابس العسكرية لـ(جان دارك) إلى الأزياء الاجتماعية والسياسية والدينية لشخصيات العرض والتي عملت على مواطن الشكل الواقعي الحي بين وظيفة كل شخصية عندما جعل منها المخرج تتخذ هيئة محلية معاصرة مستعيراً الإكسسوارات والقطع الديكورية كالإطارات والعجلات والبساطيل وبراميل النفط والأكداس وغيرها لتعزيز دور الأزياء في ذلك .

وجاءت معالجة الإضاءة هنا لتوضيح فعلها وإعطائها المدلول الدرامي لتساعد في إبراز الصورة التشكيلية لمظهر الأحداث والحركات بوصفها وسيلة ساندة للفعل المسرحي الرئيس، وقد لعبت دورها في تأكيد وقع الحدث على المتلقي وقيمة الدراما ولاسيما في المشهد الختامي وإظهار الصليب بعد إعدامها عليه وهي تقول :

جان دارك : لو وضعتموني وسط اللهيب لم تهبط عزيمتي

ولو شاهدت النيران تلتهب أحشائي ، ليس لدي ما يمكن أن أضيفه من أقوال

المفتش العام : هيا ، أشعل النار بسرعة ويجب أن يحيطها (الدخان)

من كل جانب حتى لا يعود أحد يراها

الجلاد : انتهى الأمر يا مولاي ، النار مشتعلة ، وبعد دقيقتين سيُصيبها اللهب

اراد (المخرج) هنا أن يُنبئ بحرب وفجيعة يقف الدكتاتور ورائها ليدخل البلد في حريق يأكل الاخضر واليابس معاً ، وقد تناحرت الإطراف الحربية والاجتماعية وكان هناك طرفين، احدهم يمثل الإرادة الحمقى لكنها الطاغية للسلطة (الداخلية) والاستعمارية (الخارجية) ليكون ضحيتها الإنسان والوطن ، والإرث الثقافي والشعبي الذي تلتهمه النار ، لتجهز على ذاكرة المجتمع، وتمحو أثرها من الواقع بعد إخلالها بجولوجية الحدود للوطن المنتهك ، والمتداعي.

اوجبت التأثيرات الإخراجية أن توثق لظروف المرحلة التي عاش فيها العراقيون فترة في حياتهم السياسية والاجتماعية والثقافية ، إذ كان لابد للمخرجين أمثال (عقيل مهدي) أن يبحثوا عن حلول فنية إخراجية ، يطرحون فيها معالجاتهم الإخراجية برؤية وطنية خاصة مؤقتة من المخاطر القادمة التي تهدد الوطن وهو يسعى للخلاص من تحشد القوى الدولية بقيادة (أمريكا) و (بريطانيا) التي نجحت من خلال سياسة (فرق – تسد) أن تقسم الاوطان الى مدن منقسمة على نفسها .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

١- إن تأثيرات النص المسرحي الأجنبي بدت واضحة على اختيار المخرج للنص وهي تعكس بالضرورة تأثره بالمسرح العالمي خارج النمطية في الاعتداد بالنص المحلي أو التمسك بخصوصية أو افتراض يفقد التجربة المسرحية عادة للكثير مما قد تحصده على المستوى الجمالي حين ترتبط بعلاقة تفاعلية جديدة تتحقق من خلال مقاربة نصية أو اخراجية .

٢- إن المخرج عقيل مهدي أراد تدعيم فكرة تجريد حكاية النص وسلخها من أطرها المرجعية لاسيما الجغرافية لتشكل مفاهيم عامة مثل التضحية والحب والإيثار من أن تأكيد فكرة أن تجربة المسرح العراقي لم تعد تحددها المسارات أمام رغبتها في التطوير والتجديد والتوصل مع تجارب المسرح الأوربي، فحاول بناء وأعمار عدد كبير من المشاهد على خلفية عراقية.

٣- إن تأثيرات الأساليب الإخراجية في المسرح العالمي في رؤى وحرفية المخرج عقيل مهدي بدت واضحة من خلال ابتكار مجموعة مشاهد تعبيرية من الواقع ومزاوجتها مع تنامي الفعل في بنيته الدرامية، إذ هو أوجد تمازجاً كان دينامياً في أكثر من موضع من زمن العرض المسرحي، إذ كان يظهر في حركة أو في إيماءة أو في تعبيرٍ راقص، أو في مؤثر موسيقي من مؤثرات العرض .

٤- أن الاسلوب الاخراجي للفنان عقيل مهدي يعتمد على تفسير المخرج للفعل التعبيري الرئيسي في النص، ومن ثم توظيفه في العرض بما يخدم عملية تشكيل الحركات والإيماءات ويحقق قدرا من الإيمان بحذاقة الفعل والأسلوب الإقناعي لشخصية (جان دارك)، ومن خلال هذا التنوع الوظيفي للفعل يتم تأكيد التحفيزات الفكرية والجمالية والعاطفية في العرض المسرحي.

٥- إن تأثيرات المسرح العالمي تجربة الفنان عقيل مهدي باتت واضحة من بناءاته التكوينية لسينوغرافيا عروضه المسرحية التي تحقق أعلى درجة من درجات الاستجابة المثلى على مستوى الفرجة الشعبية والنخبوية، إذ هي في الغالب اتفاقية وواضحة على مستوى النص واسعة الدلالة على مستوى العرض .

الاستنتاجات

١- إن وظيفة المخرج تبلورت نتيجة جهود المسرحيين الذين تصدوا لآليات عمل المسرح التقليدي لاسيما تلك الثوابت التي حافظ عليها المسرح في علاقته بالنص الأدبي، فأحل هذا التصدي الاستقراء الحر للمعاني على يد المخرج الذي بدأ يلعب دوره خارج إطار عمل مؤلف النص .

٢- إن غياب تأثير الأساليب الإخراجية بعضها ببعض كانت نتيجة حتمية للتبسيط والعفوية التي يتصف فيها فن المسرح لفترة طويلة، إذ لم يجري الفصل بين مهام المؤلف والمخرج والممثل فبات أمرا بديهيا أن تغيب الهوية الحقيقة لمخطط العرض المسرحي .

٣- إن فكرة ضرورة أن تتأثر الأساليب الإخراجية بعضها ببعض ولدت من الصراع الدائر بين القواعد والأسس المعرفية التي لا يمكن من دونها أن نؤشر أية علامة إبداعية وبين ما هو عشوائي فوضوي، هذا فضلا عن أن القانون الطبيعي للتطور يحتم ضرورة التعرف إلى التجارب السابقة والمعاصرة عن كثب، والعمل على استخلاص أبعادها وأخذ العبر منها .

٤- إن الأساليب الإخراجية الحديثة هي ذات طابع ديناميكي، مبني على الثنائيات والجدل ومناقشة مفاهيم التاريخية والإيديولوجية والطبقية والاجتماعية، الأمر الذي يجعل مفهوم الإخراج الحديث قائم على التحول وقانون وحدة صراع المتناقضات من خلال رؤية المخرج وطريقة في طرحه للأفكار ومعالجتها وهذا بدوره يجعل عملية أن تتأثر الأساليب الإخراجية ببعضها حالة نموذجية تحيل الى التجديد والإبتكار .

التوصيات:

١- يوصي الباحث بتقديم ورش مسرحية تعني بتوجهات المخرجين العراقيين التي تأثرت بالإخراج المسرحي العالمي.

٢- تدريس منهج مسرح السيرة التاريخية في العرض المسرحي.

المقترحات:

١- دراسة آليات التركيب والتكوين في العرض المسرحي العراقي.

٢- فاعلية اللذة في الخطاب المسرحي العراقي.

المصادر

١. أردش، سعد (١٩٩٨): المخرج في المسرح المعاصر، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢. انوي ، جان، وجان دارك (١٩٨٧): نص مسرحي ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة.

٣. بشويناك ، ياربر الاسوتسكا (١٩٩٥): المسرح التجريبي ما بين النظرية والتطبيق، تر : هناء عبد الفتاح القاهرة : المجلس الاعلى للاثار .

٤. جان دوفينو (١٩٧٦): سيسيولوجيا المسرح، تر: حافظ الجمالي ، دمشق– وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

٥. حسب الله، صميم (٢٠١٤): الانساق الدلالية للمخرج والمؤلف في الخطاب المسرحي ، الحوار المتمدن، ٢٧، ١٢.

٦. الزاوي، الطاهر أحمد (١٩٨٠): ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، ط٣، ج٢، تونس : الدار العربية للكتاب.

٧. ستانسلافسكي، قسطنطين (د. ت): فن المسرح، تر: لويس بقطر، القاهرة .

٨. سكران، رياض موسى (٢٠٠٠): مسرحة المسرح بغداد : دار الشؤون الثقافية .

٩. سوداني، فاضل ، برشت والتراث الشعبي في المسرح العراقي والعربي، مقال منشور على موقع الهيئة العربية للمسرح، ٢١/ ٥ / ٢٠١٧ .

١٠. سوداني، فاضل ، توهج الذاكرة الفنان ابراهيم جلال وغربة المسرح في وطنه، مقال منشور في موقع الحوار المتمدن www.m.ahewar.org. ، في ١٣ / ١ / ٢٠٠٣ .

١١. عبد الحميد، د. سامي (٢٠١٩): جدليات الفنون الجميلة، دار مكتبة عدنان، ط١.

١٢. عبد الكريم، سعد (٢٠١٧): مخرجون معاصرون في المسرح العالمي، بغداد : دار المصادر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٣. عبد النور، جبور (١٩٧٩): معجم الادبين، بيروت : دار العلم للملايين.

١٤. عيد، كمال (١٩٦٥): دراسات في الادب والمسرح ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة.

١٥. فارس، عصمان ، المخرج يوقظ الكلمة بأوكسجين الحياة في المسرح التجريبي، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن، العدد ٢٦٢٦ في ٢٠٠٩/٤/٢٤ www.ahewar.org.

١٦. القصب، صلاح (٢٠٠٣): الاخراج خطاب تتعدد فيه الاناشيد، جريدة الصباح ، العدد ٤٧ ، السنة الاولى ، مطبعة دار الصباح للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد .

١٧. كارلسون، مارلفن (٢٠٠٢): اماكن العرض المسرحي، تر : ايمان حجازي ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.

١٨. الكاشف، مدحت (٢٠٠٨): تقنيات العرض المسرحي المعاصر، القاهرة : وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٩. الكسندر دين (١٩٧٥): أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب.

٢٠. كوت، يان (١٩٨٠): شكسبير معاصرنا ، ت : جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢.

٢١. كيطان، عبد الخالق (٢٠١٧): الانتقائية في تجربة الفنان سامي عبد الحميد، مقال منشور في صحيفة الصباح الجديد.

٢٢. المهدي، د. شفيق (٢٠١٣): هكذا قرأت القصب، مجلة الخشبة، العدد (١) .

٢٣. هلتون، جوليان (٢٠٠١): نظرية العرض المسرحي، تر : نهاد صليحه، منشورات مركز الشارقة للأبداع الفكري.

٢٤. وايتمور، جون (٢٠١٤): الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة، تر سامي عبد الحميد، بغداد.

٢٥. يفانز، جيمس روزا (١٩٧٩): المسرح التجريبي من استانسلافسكي الى اليوم، تر: فاروق عبد القادر: دار الفكر المعاصر ، القاهرة.

٢٦. يوسف، عقيل مهدي (١٩٩١): الواقعية في المسرح العراقي، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة.

٢٧. يوسف، عقيل مهدي (١٩٩٩): جماليات المسرح الجديد، الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع.

28. Marshall , Norman (1962),The producer and The play, London : Macdonald