# التقنيات البصرية واشتغالاتها في العرض المسرحي الشكسبيري بالعراق

# Visual techniques and their work in Shakespearean theatrical performance in Iraq

أ.م.د. شيماء حسين طاهر
Shaima Hussein Taher

أ. د. محمد عباس حنتوش
Muhammad Abbas Hantoush

fine.mohammed.abbas@uobabylon.edu.iq

**ملخص البحث**

لقد تضمن البحث أربعة فصول تناول الفصل الأول (مشكلة البحث) المتمثلة في الاستفهام الآتي (ما اشتغالات التقنيات البصرية وأسلوب معالجتها في العرض المسرحي الشكسبيري المعاصر والمقدم بالعراق )،وضمن حدود الزمنية (١٩٩٥-٢٠٠٠م) والمكانية في بغداد ،أما الفصل الثاني فقد ضم مبحثين اهتم الأول بدراسة التقنيات البصرية في العرض المسرحي الشكسبيري الغربي ، بينما الثاني كان حول التجارب المسرحية العربية التي وظفت التقنيات البصرية في العرض الشكسبيري ، في حين تضمن الفصل الثالث مجتمع البحث واختيار العينة قصدياً وتحليلها والمتمثلة بعرضي (عطيل في المطبخ) لسامي عبد الحميد و( ماكبث ) لصلاح القصب . وجاء الفصل الرابع بالنتائج ومنها (تخطى نموذجي العينة مساحة العرض التقليدية في سعي نحو إظهار العرض بأسلوب تجريبي) ، ثم اختتم الفصل بالاستنتاجات والتوصيات وقائمة المصادر .

**الكلمات المفتاحية : التقنيات ، البصرية، شكسبير .**

## Abstract:

The research included four chapters dealing with the first chapter (the research problem) represented in the following question (what are the functions of visual techniques and the method of treating them in the contemporary Shakespearean theatrical performance presented in Iraq), and within the limits of time (1995-2000 AD) and spatial in Baghdad, while the second chapter included two chapters The first was concerned with the study of visual techniques in the Western Shakespearean theatrical performance, while the second was about Arab theatrical experiences that employed visual techniques in Shakespearean performance, while the third chapter included the research community and the intentional selection and analysis of the sample represented by my presentation (Othello in the Kitchen) by Sami Abdel Hamid and (Macbeth ) for the reform of the cane. The fourth chapter came with the results, including (the sample models crossed the traditional presentation space in an effort to show the presentation in

an experimental manner), then the chapter concluded with conclusions, recommendations and a list of sources.

**Keywords: technologies , Optical ,Shakespeare.**

## الفصل الأول(الاطار المنجهي)

### مشكلة البحث:

تشكل أغلب التقنيات البصرية للعرض المسرحي المفردة الأولى التي يوصلها العرض إلى متلقيه وتمنح العرض دلالاته الأولية ، لذلك حظيت التقنيات البصرية بالاهتمام الذي يسعى لإظهار العرض المسرحي بالشكل الذي يحقق كشفاً يستند إلى التغيير عبر محاولات تجتهد في استيعاب كل تطور في التقنيات التكنولوجية أو الرقمية من أجل تضمينها في العرض المسرحي وبما يتناسب و وقتها المعيش لإيجاد نوع من الترابط بين المسرح والحياة فضلاً عن الأهداف الفنية لإنشائية العرض المسرحي .

ولقد شمل البحث السعي نحو إبداع التقنيات البصرية المناسبة للعرض المسرحي العديد من المسرحيات التي امتلكت تأثيرها في الذائقة العالمية بحيث تتطلب توظيف مبتكر ضمن نطاق الخطاب البصري للعرض المسرحي بشكل يضمن تقديم صورة مؤثرة وفاعلة في متلقيها وبما يعكس الصورة النصية التي يمنحها المؤلف المسرحي ، إلا أن أسلوب هذا الانعكاس يختلف وفق رؤيا المخرج في تعامله مع النص المسرحي وطرق تقديمه في العرض المسرحي عبر التقنيات المسرحية لاسيما البصرية منها .

ولم تكن المسرحيات الشكسبيرية بعيدة عن ذلك النوع المؤثر في الذائقة العالمية ، بل شكلت مركز استقطاب فني بما امتلكته من طاقة محفزة لتقديم قراءات بصرية مختلفة ، رغم انها اتخذت في زمنها شكلاً تقنياً بصرياً تتناسب وموجودات العصر الإليزابيثي ، إلا أن هذا التناسب اتخذ أبعادا تجريبية أخرى في مراحله اللاحقة .

ولأن العرض المسرحي العراقي تضمن نوعاً من تلك الأبعاد التجريبية في التشكيل التقني البصري للمعطى الشكسبيري يتخطى المطابقة الحرفية بينهما ، الأمر الذي حفز الباحثان لدراسة مبررات هذا النوع من التوظيف للتقنيات البصرية في المسرحيات الشكسبيرية والأبعاد الفنية التي دفعت إلى استيعابها ضمن العرض المسرحي لاسيما المقدم في العراق ووفق خصوصية بلدنا والعوامل المؤثرة فيه ، من اجل العمل على تقصي هذه العوامل وأسلوب ظهورها في معالجة التقنيات البصرية في العرض المسرحي ، والتي اجتهد عدد من المسرحيين العراقيين في معالجة التقنيات البصرية لاسيما المعاصرة منها على وفق أسلوب يستفز العطاء ألمضموني وفرضيات مستوياته

التفسيرية ، مع محاولة إظهار تلك التقنيات بطريقة خاصة لكل منهم ، مما حفز الباحثان على دراسة هذا الموضوع لمعرفة التقنيات البصرية المستخدمة في العروض المسرحية العراقية التي تناولت مسرحيات شكسبير وبيان طرق توظيفها وأنواعها وسبل تشكيلها . لذا تركزت مشكلة البحث في الاستفهام الآتي : (ما اشتغالات التقنيات البصرية وأسلوب معالجتها في العرض المسرحي الشكسبيري المعاصر والمقدم في العراق).

## أهمية البحث والحاجة إليه:

تشكل التقنيات البصرية المسرحية بؤرة استقطاب معرفي يستدل منها محصلة العوامل المؤثرة في الفنان المسرحي وطريقة تعاطيه معها لإعادة إنتاجها فكرياً وجمالياً على وفق تكوينه الذاتي بهدف بثها إلى المتلقي عبر الخطاب المسرحي ، والذي يشكل المنجز الشكسبيري احد روافده المتمتعة بخصوصية الإنشاء البصري لتقنيات العرض والمتآلف مع الروح العراقية و المعبر بطريقة صياغته عن الأهداف المستترة المتواكبة مع روح المعاصرة ، ومن ذلك تجلت أهمية البحث .

أما **الحاجة إليه** فتكمن في انه يفيد الدارسين في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها ولاسيما في الفنون المسرحية .

## هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى : تعرف التقنيات البصرية واشتغالاتها في العرض المسرحي الشكسبيري المقدم بالعراق.

## حدود البحث:

**زمانياً** : (١٩٩٥- ٢٠٠٠م).

**مكانياً** : العراق ( بغداد ).

**موضوعياً** : دراسة التقنيات البصرية واشتغالاتها في العرض المسرحي الشكسبيري المعاصر والمقدمة من قبل أساتذة كلية الفنون الجميلة من ناحية معالجتها الفنية وطرق تشكيلها .

## تحديد المصطلحات:

**التقنيات (لغوياً) :**

التقنية : عرفت لغوياً بمعنى"(إتقنهُ) : احكمهُ ، وفي التنزيل العزيز صنع الله الذي أتقن كل شيء". ( )

وعرفها (البستاني) : " تقن – (أتقن) الأمر : أحكمهُ (تقن وتقن) رجل متقن للأشياء حاذق في العمل إتقان " . ( )

**التقنية (إصطلاحيا) :**

هي " طريقة الإجراءات الضرورية لتنفيذ العملية الفنية أو طريقة تنفيذها " ( )[٣].

**البصرية (لغوياً) :**

أما البصرية: عرفت بأنها " (استبصر): أبصر. و_ الطريق والأمر : استبان ووضح ." ( )[٤]

كما عرفت بوصفها " بصر _(البصر) حاسة الرؤية و(أبصره) رآه " ( )[٥]

وأيضاً عرفت " بمعنى الإبصار ، يقال بصر به بصرا " ( )[٦]

**التعريف الإجرائي للتقنيات البصرية:**

وهي عناصر العرض المسرحي المرئية وأسلوب تقديمها وتشمل (مساحة العرض وجسد الممثل والأزياء والإكسسوارات والديكور والإضاءة والماكياج ) .

## الفصل الثاني (الاطار النظري)

### المبحث الأول : التقنيات البصرية واشتغالاتها في العرض المسرحي الشكسبيري الغربي

يمتلك الخطاب المسرحي الشكسبيري خصوصيته المتأسسة من طبيعة الثراء التأويلي الذي يستبطنه النص الشكسبيري وإمكانياته في تحفيز رؤى المخرج المسرحي نحو تقديم ما هو جديد في أسلوب عرض المنجز الشكسبيري بروح التجريب التي تتطلب صياغة متطلبات العرض بشكل يخدم التجديد والتمايز ، وان كان العرض الشكسبيري بأسلوبه الرومانسي لا يقلل من أهمية المنجز الشكسبيري على صعيد التأثير بالمتلقي ، إلا أن المتطلبات الفنية مع التطور الزمني والتقني تستدعي منطلقات إنشائية للعرض المسرحي تنزاح باتجاهات وأساليب مغايرة متنوعة ، تظهر في نتاجات غربية بين فترة وأخرى .

ولأن سعي المخرج المسرحي يستهدف التأثير بالمتلقي ، لذا شغلت البصريات المسرحية مساحة تأثير أساسية في إيجاد عنصر التأثير وإن لم تنفصل دائما عن التأثير السمعي ، إلا أن حقيقة قوة التأثير البصري استدعت الاهتمام بالتقنيات البصرية لاسيما في تقديم الخطاب النصي الشكسبيري لما يتمتع به من معرفة مسبقة بالأغلب بشكل يستوجب تقديمه بإنشائية بصرية تثير مقارنات بين النص والعرض بمسافات جمالية مميزة ، لذا سيتم التطرق إلى هذه التقنيات البصرية مع ما يسندها من تجارب مسرحية شكسبيرية لإبانة اشتغالاتها وطرق تقديمها .

تشكل **مساحة العرض المسرحي** تقنية بصرية يحدد اختيارها المخرج المسرحي بانشائياتها الأولية قبل وضع

لمساته الإخراجية لباقي التقنيات المسرحية لاسيما البصرية منها ، والتي تمثل " جملة من العلامات اكتسبت صفة مكانية "( ). فمساحة العرض تحمل الكثير من العلامات البصرية ذات الدلالات التي تحدد نوع العرض وأسلوبه والمضامين التي يهدف إيصالها إلى المتلقي الذي يدرك بصرياً مساحة العرض ويحاول الإجتهاد وفق طبيعة ونوع مساحة العرض تقصي معنى الأشياء والموجودات الماثلة في الفضاء المسرحي( ). لذلك تكون مساحة العرض٨ بحد ذاتها بوابة أساسية في التقصي البصري عند المتلقي سواء كانت تحمل في تكوينها الخاص أجزاء بنائية أو مجردة إلا من بعض الأجزاء البنائية والتي يقوم المخرج بمعالجتها بالتوظيف الفني عبر الإضافة أو الحذف حسب الإمكانية الوظيفية لطواعية المكان، مما يسهم في تفاعل المتلقي مع مساحة العرض البصرية التي بإمكانها مثلاً الإيماء إلى بيئة المكان المسرحي عن طريق نوع مساحة العرض (مغلقة) أو (مفتوحة) ونوع وما يتوفر فيها بالأصل والتي تساعد المتلقي في إدراك العرض المسرحي بصورة أفضل عبر إدراك الأسباب الممكنة لاختيار المكان من قبل المخرج لاسيما ان المكان المغلق له خصوصيته التي تختلف عن المكان المفتوح وبذلك يكون اختيار مساحة العرض ونوعها جزء من المنظومة الدلالية للعرض بصورته الكلية.

وتتخذ مساحة العرض من حيث صفاتها البصرية إمكانية توظيف أي مكان يجده المخرج مناسباً للعرض فيكون مسرح مغلق أو مسرح مفتوح مع ما يتوفر فيه من عناصر إنشائية تضفي لعناصر العرض إمكانية دلالية تسهم في إيجاد الجو الجمالي والفكري المناسب للمسرحية، فمثلاً " قدمت فرقة فرنسية مسرحية (روميو وجوليت) في بيت اجقباش (متحف التقاليد الشعبية بحلب) وهوبيت عربي قديم في حي جديد بفسحته وإيوانه ونقوشه وجدارياته" ( ).

كما يشكل **الأداء الجسدي** للممثل التقنية البصرية الأساسية في تفعيل باقي المكونات البصرية للعرض المسرحي ويحمل الكثير من الرموز والصور الدلالية التي يعبر بها عن طريق الحركات والإشارات التي يؤديها الممثل ويجسد بها الشخصية التي يقدمها، لذا فأن " كل حركة من حركات جسد الممثل يجب أن تكون محكمة ، مرنة ، إيقاعية ومعبرة إلى أقصى حد ".( )

وإن العرض المسرحي مكون من عدة علامات بصرية ، وجسد الممثل على مساحة العرض هو علامة مهمة من هذه العلامات فالممثل بأدائه الجسدي والأزياء التي يرتديها مع الإكسسوار فضلاً عن الماكياج وأثره في تغيير شكل الجسد وكذلك اثر الإضاءة والديكور المسرحي كلها تشكل وحدة بصرية فنية متفاعلة ومنسجمة ، لذا فأن " صورة الممثل هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات ".( ) وعلى الممثل أن يوظف جسده جيداً مع باقي التقنيات البصرية الأخرى على مساحة العرض ليحقق بعداً جمالياً وفكرياً يرسله للمتلقي ، فمن خلال " انسياب الحركة وسلامتها ونعومتها عند الممثل يتم إنجاز الدور من حيث البعد الفسيولوجي (الجسدي) " .( )

ونتيجة لأهمية أداء جسد الممثل المسرحي في تكوين الصورة البصرية في العرض المسرحي ، فقد نال اهتمام المخرجين المسرحين بالشكل الذي يصعب الاستغناء عنه حتى لو بوجود مكونات بصرية غير إنسانية ، كما حدث

في عرض مسرحية (الملك لير ) للمخرجة (ميكايلا حسن) والتي قدمتها فرقة ( انتوميا انسامبل ) الفلندية وذلك عبر توظيف دمية بملامح رجل مسن وذلك في احتفالية (شكسبير) التي نظمها مسرح الأمم في موسكو وقدم العرض من دون كلام لتأكيد أهمية الأداء البصري المنسجم بين أداء الممثلات وتحكمهن بالدمية [٣]، وقد كشف العرض عن دمية تمثل شخصية (لير) التي تحركها ممثلتين بشكل دقيق في حين تخدمه الممثلة الثالثة في إشارة واضحة لبنات الملك لير ، وقدم العرض أداء الممثلتين في تحكمهما بأداء الدمية بما يضمن ظهور أدائهن أمام المتلقي دون إخفاء إذ يمكن للمتلقي رؤية أدائهن الحركي بشكل واضح مع أداء الدمية التي يتعاملون معها بالتحريك ، مع التأكيد إلى حركات الدمية وتعبيراتها التي تنشأ بفعل تحريك الممثلتين لها ، وكان أداء الممثلتين مشترك بين تحريك الدمية وبين أداءهن الجسدي بوصفهن شخصيات مجسدة وليس مجرد محركات للدمية ( لير) مع تعامل الممثلة الثالثة بشكل منفصل عن الدمية لتعزيز فكرة تعاملها مع الدمية كإنسان حي ، وبذلك يكون ظهور الحركات الجسدية للدمية والإيماءات التي تصدر عنها لاسيما بحركة رأسها لم تغنِ عن أداء أجساد الممثلات الثلاث بل العكس كان الأداء الجسدي للممثلات المحرك الفعلي للحدث البصري على مساحة العرض، بشكل جعل من عملية التفاعل بين أجساد الممثلتين والدمية تقنية بصرية تحاول تخطي مألوفية الخطاب الشكسبيري وتُفعل تعدد معانيه .

كذلك ما حدث في تقديم مسرحية (هاملت) التي قدمتها فرقة (زغرب) اليوغسلافية في مهرجان فيينا الدولي إذ اعتمد العرض على دمى يحركها ممثلين فقط من الأعلى للأسفل بشكل يظهر فيه جسد الممثل بشكل متفاعل مع أداء الدمية التي يحركها و كانت الدمية عبارة عن قناع مغلف ونصف الهيكل الأعلى مغطى بالأزياء وتوجد في ظهر الدمية فتحة يمسكها الممثل ويحركها من خلال جلوسه على كرسي صغير يتحرك بثلاث عجلات لسهولة الحركة ، وهنا تظهر إمكانية الممثل الجسدية وقدراته في التعبير عن الدور التفاعلي بين أدائه الجسدي وبين تحريك الدمية بفعل استخدام دمية نصفها جسد ممثل حي والآخر دمية والممثل لا يتكلم بشيء ، بل تم الاستعاضة عن الأداء اللفظي بالأداء الجسدي–البصري أيضاً ومن خلال منح كل دمية رقم محدد ، إذ للتعبير عن حوار الدمية يظهر رقم أمامه حوار تلك الدمية على ثلاث شاشات بيضاء تظهر من جوانب المسرح مما عزز التركيز على التقنيات البصرية للعرض لاسيما أداء جسد الممثل المتفاعل مع تحريك الدمية. [٤]

وقدمت فرقة المسرح الملكية دراماتن في ستوكهولم مسرحية (روميو وجوليت) للمخرجة الدنماركية (كاترينا ويدمان) إذ ظهر الممثل روميو وهو يتقلب بحركات جسدية بهلوانية رشيقة على حبل السيرك ليلتقي بحبيبته (جوليت) وهنا اعتمد الممثل على لغته الجسدية ولياقته البدنية المعبرة المبنية على أسلوب الأكروبات للتأكيد على دور أداء الجسد في إيصال معنى العرض المسرحي .[١] [٥]

وفي مهرجان شكسبير في مدينة (بيرث الاسترالية) قدمت مسرحية (حرب الوردتين) إخراج (بندكت اندروس) إذ تدور المسرحية حول شخصيتين (ريتشارد الثاني وريتشارد الثالث) وقدمتهما ممثلتين رئيسيتين جسدت كل منهما شخصية رجل(ملك) وهذا بطبيعة الحال تطلب منهما إمكانية أدائية وقدرات جسدية تتناسب وتقديم الشخصيات

الرجولية بسبب تكوين الممثلتين الجسدي لاسيما وان كل منهما لم تستخدم ماكياج أو أزياء رجالية تدعم تمثيل الدور ، وقد جسد العرض استحواذ(ريتشارد الثالث) على العرش بقتله الملك (هنري الخامس) والتي جسدت دوره إحدى الممثلتين حيث تجسد قتل الملك لكل من يقف بطريقه وبطرق بشعة وقد جسدت ذلك بمسكها سكيناً وهي تقوم بتجزئة أدمغة الذين يعترضوه.( ٦ ١ )

أما **الديكور المسرحي** فهو أيضاً تقنية بصرية مهمة من تقنيات العرض المسرحي و يشكل عاملاً فاعلاً في إغناء ما يقدم على مساحة العرض، إذ " يضيف الديكور إلى العرض لغة بصرية مشهديه مكملة بتعبيراتها للنص والأداء التمثيلي".( ) " وهذا ما شهده عرض مسرحية (ريتشارد الثالث) للمخرج بيتر لانجدال في مسرح Betty Nansen وفيه عزل ممثل شخصية ريتشارد في غرفة شبه مظلمة موحشة عكست هموم ريتشارد وقلقه من الموت، فظهر الديكور بشكل رمزي اذ استخدم في العرض سرير مغطى بشرشف أحمر اللون ووضع في غرفة حمراء اللون ليعبر به عن دموية ريتشارد ومدى تعطشه لسفك دماء الأبرياء في سبيل الوصول إلى غرضه وهو السلطة المنتزعة بالإكراه ، ووضع أيضاً في داخل الغرفة تلفزيون ابيض صغير وتلفون ومغسلة وقطعة قماش ملقاة على الأرض ومنضدة وكرسي وهو باستخدامه هذه التقنيات البصرية العصرية قد زاوج بين الماضي والحاضر ، وعزز ذلك توظيفه لشاشات عرض كبيرة في جوانب المسرح تعرض مشاهد القتلى الأبرياء ضحايا ريتشارد ( ) وبذلك أسهم الديكور في إيصال مضمون المسرحية وبين عن طريق مكوناته التشكيلية التي بثها زمان ومكان الأحداث التي تجري في المسرحية ، واسهم في دعم الفكرة المسرحية التي يريد المخرج إيصالها للمتلقي ، لذا فالديكور حقق الجانب الفكري للعرض إضافة إلى الجانب الجمالي .

وقد يتخذ الديكور أشكالاً مباشرة في مرجعياتها الدلالية أو غير مباشرة إيحائية تتخذ شكلاً مرمز تحفز المتلقي نحو إيجاد معناها ضمن ما هو متعارف عليها في نسقها الاجتماعي ، إذ يرى (بيرس) أن الرمز "علامة تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه ".( ) ويلجأ المخرج المسرحي إلى الرمز كوسيلة اختزالية جمالية وفكرية لاسيما في الديكور ، ففي مسرحية ( روميو وجوليت) التي أخرجها المخرج الألماني (ديفيد بوش) في مسرح بيرغ في فينا ، كان ديكور العرض يقتصر على وجود بعض الأعمدة المشكلة مع بعضها البعض لتوحي بغرفة صغيرة مصممة بطرق عصرية ، وجعل سقفها مغطى بسقوف ثانوية وبمصابيح إضاءة ، وقد أوحت هذه التقنية البصرية تارة بوصفها شرفة صغيرة تطل على شارع ممتلئ ببقع الماء وتارة أخرى تمثل غرفة في منزل دون ظهور أجزاء المنزل الأخرى . ( ) وبذلك تعزز التكوينات المباشرة للديكور والمعالم المساندة لها في نقل المعلومات الزمانية والمكانية وإيجاد الجو العام في المسرحية والتي تنجز وفق القيم الجمالية في إنشاء الديكور المسرحي.( ١ )

أما في مسرحية (الليدي ماكبث) التي قدمتها أوبرا سيشوان شنجدو وهي من إخراج (ايتيان مانشا) ، اقتصر الديكور على ستارة سوداء اللون لترمز إلى بشاعة الليدي ماكبث وزوجها ، مع ما تمنحه الستارة من مرونة التشكل

وسهولة التعامل معها على صعيد الأداء الدلالي ، فضلاً عما تمنحه الستارة من أبعاد جمالية تتسق والفعل الدرامي لأداء الممثلين .( ٢ ٢ )

وفي مسرحية (حرب الوردتين) إخراج (بندكت اندروس) تم التركيز على كرسي يمثل العرش كما استخدمت مؤثرات بصرية ضمن منظومة الصورة المسرحية تعكس الانفعالات النفسية للشخصيات ، إذ استخدمت رقائق من الذهب تسقط من الأعلى وتغطي مساحة العرض لتشير إلى الغنى والرفاهية التي يعيشها الملك ومع مرور الوقت يقل تساقط الرقائق الذهبية من سقف مساحة العرض لترمز إلى ان حالة السعادة والغنى التي يتمتع بها الملك سرعان ما تزول لسيطرة ابن عمه هنري بولنبورغ الذي طمع في عرش الملك هنري الثاني. وعندما حاول الملك هنري بولنبورغ الاستيلاء على العرش وذلك بقتله ابن عمه ، ظهرت مساحة العرض وهي مغطاة بالورود ليعطي دلالة على الناس الأبرياء الذين سقطوا قتلى من الطرفين ، ومع تصاعد العنف والقتل المروع تم ملأ مساحة العرض بالوحل المصطبغ باللون الأحمر رمز للون الدم ونتائج الحرب وتقديم العنف الدموي بطريقة إيحائية تكون بديلاً عن إظهار الجثث على مساحة العرض.( ٢ ٣ )

وقد يتخطى الديكور الأسلوب الدلالي ألترميزي ليتخذ أبعاداً تأويلية في محاولة لإثارة أسئلة حوله وبغية تعدد المعاني المثارة من العرض المسرحي ، فمثلاً عرض مسرحية (حلم ليلة صيف) المقدم في قلعة قايتباي بالإسكندرية تم تقديم الديكور على شكل اسطوانة دائرية في إشارة متعددة المعنى ومنها الغابة .( ٤ )

بينما قدمت المخرجة الدنمركية (كاترينا ويدمان) مع (فرقة المسرح الملكية دراماتن) في ستوكهولم مسرحية (روميو وجوليت) وذلك بجعل خشبة المسرح أشبه بسيرك .( ٢ ٥ )

وفي مسرحية (لير) التي قدمها المخرج (يورجن فيلم) فقد " كان يغير من شكل المكان بصفة مستمرة ، ويستخدم الحائط الخلفي لإسقاط الصور ومناظر مختلفة يمكن استبدالها بسهولة، وتلاعب (فيلم) في العرض بالمطر والحرائق "( ) وهو بذلك أعطى فضاءاً إيهامياً بوساطة المؤثرات التقنية البصرية لمفردات الديكور والعناصر المساعدة له .

كما يمكن توظيف مفردة ديكورية بوصفها عنصراً أساسياً في تحولات المشاهد المسرحية ، والتي تميل نحو مرونة التشكل المتنوع ، كما فعل ذلك المخرج (يوري ليوبيموف) لمسرحية (هاملت الشاب الغاضب) في مسرح (تاغاناكا) " حيث لعبت الستارة دور محور العرض ومحور ديناميكية تلك الستارة الثقيلة البنية المصنوعة من الصوف الغليظ والتي تتحرك في كل الاتجاهات . وتنفذ من خلالها الأضواء فتلقى بظلالها على الجدار في أشباح مؤثرة..فتارة يبدو مخدع بولونيوس وتارة مخدع الملك والملكة كما تستخدم الستارة كحاجز لفصل فضاء القصر عن فضاء الشعب " .( ٢ ٧ )

ويمكن ان تظهر **الأزياء المسرحية** بتصاميم تلتزم بالدقة التاريخية أي تقدم بأزياء العصر الذي تدور فيه

أحداث المسرحية ، فمثلاً مسرحية تدور أحداثها في العصر الإليزابيثي تصمم لها أزياء ذلك العصر أو أن تقدم المسرحية بأزياء معاصرة للحاضر رغم أن أحداثها تدور حول موضوع تأريخي سابق لها ، بحيث يقدم الزي بروح المعاصرة كتقنية بصرية ذات دلالة عصرية ، كما فعلت المخرجة الانكليزية (ريبورادارنر) عندما قدمت مسرحية (لير) وممثليها يرتدون أزياء عصرية لا توحي بالدقة التاريخية للأحداث التي جرت فيها المسرحية بالأصل ، إلا أن الإكسسوارات التي استخدمها الممثلين من سكاكين وسهام وأسلحة التزمت بالدقة التاريخية وهذا يؤكد بأن المخرجة أعطت للأزياء خصوصية كتقنية بصرية ذات دلالة .( ٨ ٢ )

كما تعتمد **الإضاءة المسرحية** كعنصر بصري فاعل ليس للرؤية فحسب بل لتعزيز الموقف الدرامي ، ففي إخراج (بيتر لانجدال) لعرض مسرحية (ريتشارد الثالث) تم التركيز على جو شبه الإظلام ، إذ قدم العرض في غرفة يطغي عليها الضوء الخافت الذي يصل أحياناً إلى تقديم مشاهد شبه مظلمة تثير الرعب والوحشة بوصفها تعكس الانفعالات النفسية التي تعيشها شخصية الملك (ريتشارد الثالث) المجسدة على مساحة العرض .( ٩ )

## المبحث الثاني: التجارب المسرحية العربية لتوظيف التقنيات البصرية في العرض الشكسبيري

تشكل **مساحة العرض** منطلقاً بصرياً مهماً في العرض الشكسبيري وتسهم في رفد المتلقي بتوجهات العرض المسرحي عبر نوع المكان (مغلق أم مفتوح) وأيضاً الأسلوب المسرحي من حيث توظيف المكان وطرق معالجته بشكل يهيئه فنياً بحيث يتيح تقديم العرض فيه دون مشاكل بل العكس ان يصبح المكان (مساحة العرض) جزءاً فاعلاً في جمالية العرض وإيصال مضامينه عبر إيجاد الجو البصري وانعكاساته النفسية المناسبة لإرساليات العرض .

وهذا ما جعل تجارب بعض المخرجين العرب تتجه نحو نوع من المغايرة المكانية للنص الشكسبيري والانطلاق نحو آفاق متحررة من سلطة النص المكانية وفق رؤية فنية لا تلتزم بالدقة التاريخية ، ومثل هذا التوجه ظهر في ستينات القرن العشرين عند المخرج العراقي (جعفر السعدي) عند إخراجه لمسرحية (يوليوس قيصر) إذ " استخدم مسرحين في عرض المسرح الأصلي ومسرح آخر في الجدار الخلفي لصالة المتفرجين"( ) وكذلك شأن المخرج الكويتي الأصل (سليمان البسام) في عرضه لمسرحية (ريتشارد الثالث) والتي قدمها بطابع خليجي ضمن فعاليات احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ، حيث صمم المخرج فضاء مسرحي على قسمين القسم الأول ظاهر للعيان والآخر مستتر يتم فيه الاتفاق حول مكائد التدخل الأجنبي ويفصل بين القسمين جدار شفاف .( )

أما من جهة **الأداء الجسدي** فان الجسد يمتلك بإيماءاته التي يبثها الممثل للمتلقي إمكانية رفد كلمات النص بثراء التكوين البصري لها على مستوى العرض بأشكال تختلف باختلاف الأساليب المسرحية ، فالمخرج العراقي (شفيق المهدي)عام ١٩٨٨ قدم " مسرحيته (ماكبث) مفترضاً الصراع فيها بين فريقين للكاراتيه..". ( ) مستنداً إلى الأداء الحركي الجسدي وممكناته الجمالية ومؤكداً على قدرة جسد الممثل "... على أن يشغل الفضاء المسرحي

بتحركاته وأن يعطي حركاته قوة فعالة مؤثرة تنهض بالنص المسرحي إلى مستوى العرض الحي.. " .( ) كذلك قدم المخرج (سليمان البسام) مشهد اعتمد فيه على حركة الجسد الإيقاعية والذي قدمته ممثلات في عرض (ريتشارد الثالث).( ) وبذلك يؤكد المخرج العرَبي أهمية الأداء الجسدي في٣ العرض الشكسبيري وقدرته على تجسيد " .. المعنى الذي ينتجه جسد الممثل وقدراته التعبيرية لتأليف لغة دلالية إشاراتية للمخاطبة والتأثير على الحواس البصرية .. (المتلقي) المتفاعل " .( ) ٣ ٥

وفي عرض مسرحية (ترنيمة جودو وهاملت) للمخرجين شادي عاشور وأسامة خالد استند العرض على أداء الممثل بحركاته الجسدية التي توحي بوجود شخصية أخرى معه من خلال طريقة تشكيل الأيدي كتقنية بصرية أسهمت في الإيحاء بوجود ممثلة أخرى يتعامل معها ، على الرغم من عدم وجودها الفعلي مستخدماً نفس جسده أحياناً كتجسيد للشخصية الأخرى من خلال التعامل مع جزء من جسده على انه جزء من جسد الشخصية الأخرى وذلك عندما استخدم يده على إنها يد الفتاة التي يتعامل معها ، لذا كانت حركات الممثل تعبر عن شخصيتين فتارة يؤدي شخصية رجل وتارة شخصية امرأة وأحياناً يجمع بين الشخصيتين من خلال حركات جسدية وطرق استخدامه لذراعيه لإيحاء بوجود الشخصية الثانية (المرأة) دون الحاجة لتبديل الزى أو الإكسسوار للإيحاء بذلك .( )

وبهذا يمكن القول ان الأداء الجسدي للممثل المؤدي للشخصية الشكسبيرية على مساحة العرض يكون محملاً بلغة أشارية يحرص الممثل على إيصالها للمتلقي، بحيث يهتم بنقل مشاعر الشخصية بقدر اهتمامه بنقل ما ترمز إليه في صور تشكيلية تحمل في طياتها فكرة يريد إيصالها عبر صور جسدية ديناميكية تنتظم بأشكال متلاحقة بغية السعي نحو تكامل الصورة البصرية ومعناها.

اما **الديكور المسرحي** فقد شهد انزياحاً عن الدقة التاريخية الشكسبيرية في عدد من التجارب المسرحية العربية ، ففي ستينات القرن العشرين قدم المخرج العراقي (حميد محمد جواد )عرض مسرحية (هاملت) بطريقة سريالية " إذ جعل خشبة المسرح على شكل علامة استفهام كبيرة، في حين جعل بعض عناصر الفضاء المسرحي يتخذ أشكالاً أخرى ذات انحناءات غريبة، وبعضها الآخر على شكل عصي. كما وضع في وسط المسرح ستارة ثقيلة كان بعض الشخصيات في العرض يتحرك من ورائها على طريقة المسرحيات الظلية ، وتصرف في النص تصرفاً كبيراً، فألغى مشهد الشبح، مجرداً المسرحية من ملامحها الميتافيزيقية ".( ) ٧

وفي عرض(هاملت عربياً) للمخرج العراقي (سامي عبد الحميد) والتي قدمت عام ١٩٧٣ " .. افترض مخرجها ان الأحداث تقع في إحدى الإمارات على ساحل الخليج العربي في زمن قديم . وقد هيأ المصمم كاظم حيدر عناصر المدينة البدوية الصحراوية في المنظر والملبس والملحقات... وفي عام ١٩٨٢ قدمت الفرقة القومية مسرحية (حلم ليلة صيف) أخرجها سامي عبد الحميد ومنحها سمات عربية أيضاً مفترضاً أن الأحداث تقع على احد سواحل بلاد الأندلس . وفي وقتها استبدلت مصممة الديكور (هيفاء الحبيب) أشجار الغابة بأشرعة السفن الراسية عند الساحل ... و في عام ١٩٨٨ .. قدم شفيق المهدي مسرحيته (ماكبث) ... ولم يستخدم في هذا

العرض إلا سقالة يدور حولها وفوقها الفعل الدرامي... في عام ١٩٨٥ وبمناسبة مهرجان بغداد للمسرح العربي اخرج (صلاح القصب ) مسرحية (الملك لير ) بطابع تجريدي مستخدماً قطعة قماش بيضاء كبيرة كأداة وكديكور "( ) وفي عرض مسرحية (هاملت والماكينة ) التي قدمت علّى خشبة مسرح النقاب والتي قدمها المخرج الفلسطيني (سامح حجازي) في قرية عسيفيا الكرمل ضمن مهرجان تشرين المسرح ، اقتصر الديكور على وجود منضدة وسط المسرح بشرشف أبيض على طرفيها يظهر رأس دمية لأنثى والآخر رأس دمية لذكر وعلى يمين المسرح صندوق صغير أشبه بالتابوت بينما يسار المسرح لوحة مستطيلة بيضاء .( ) ٩ ٣

وعندما قدم المخرج (سليمان البسام) مسرحية (مؤتمر هاملت) استخدم ديكوراً مكون من تقنيات بصرية عصرية ، إذ استخدم " تقنيات فنية بشاشة تعرض لقطات عن أحداث ومشاكل معاصرة ، وبكاميرات خاصة موجهة إلى وجوه الممثلين بين حين وآخر، في مشاهد محددة ، للكشف عن تعبيراتها في أثناء أدائهم " ( ). ٠

وبذلك قُدم الديكور في عدد من التجارب المسرحية العربية التي استندت الى المنجز الشكسبيري بطرق تمازج الماضي بالحاضر أو بشكل معاصر على المستوى التقني في إنتاج الصورة البصرية المسرحية ، واتجهت نحو اعتماد الترميز على مستوى الديكور عبر الاقتصاد والاختزال والتكثيف بتوظيفات جمالية ورسائل فكرية تغني عن الكثير من التفاصيل وتحقق مستويات من المقاربات مع الواقع لكنها تشترك في تحصيل اقرب للمعنى المقصود بحيث تشكل نوع من الاستبدال الاستعاري الذي يقوم على أساس مفهوم مشترك .

أما **الأزياء المسرحية** فهي أيضاً جزء فاعل من التقنيات البصرية للعرض المسرحي بصورته الكلية ، وقد حرص المخرج العربي على تأكيد أهمية الزي الشكسبيري اما عبر الالتزام بالدقة التاريخية كما حدث في عرض (هاملت) للمخرج المصري (محمد صبحي) إذ التزم العرض بالدقة التاريخية للأزياء بما يعكس واقع كل شخصية للمسرحية والفترة الشكسبيرية التي تنتمي إليها مع ما يعزز ذلك من إكسسوار وماكياج لتحقيق نوع من الإيهام وتعزيز التقمص.( ) ، وذات الاهتمام بالمطابقة التاريخية ظهر في عرض مُسرحية (الملك لير) للمخرج المصري (احمد عبد الحليم) إذ اتجه العرض نحو إبانة الأزياء بما يتناسب الشخصيات الشكسبيرية وعصرها الذي تنتمي إليه . ( ) أو قد يتجه المخرج العربّي نحو عبر عدم الالتزام بالدّقة التاريخية للزي الشكسبيري بغية تحقيق نوع من التمازج الزمني أو حتى العصرنة كما حدث في عرض (ريتشارد الثالث) الذي قدمه المخرج (سليمان البسام) بأزياء معاصرة ذات طابع خليجي محلي ( الدشداشة والعقال ) بغية جعل هذه التقنية البصرية تحمل الطابع العربي ، مع احتفاظ الشخصيات بأسمائها الانكليزية التي في نص المسرحية مثل (غلوستر– ريتشارد – جون – مارغريت) ، كما قدم فتيات يرتدين زي المارينز الأمريكي ويحملن مظلات كتبت عليها كلمة إرهاب دلالة على أن هناك سلطة خارجية تسيطر على المجتمع العربي عبر عنها بالزى الأمريكي وبذلك منح للزي دلالة أسهمت في إيصال المعنى بشكل إيحائي .( ) ضمن تكوين فني يؤثر ويّتأثر بغية إيجاد عمل فني متّآلف بين بصريات العرض ، فالأزياء " جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي ، فلا تقصد لذاتها ، وإنما لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات

أخرى لعناصر العرض ، لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى " .( ) ٤

ومن هنا يمكن القول ان المخرج العربي في تعامله مع الأزياء الشكسبيرية اهتم في الإشارات الإيحائية وممكناتها الجمالية وقنص المغايرة انسجاماً مع التجريب التقني للعناصر الأخرى فالأزياء ليست حالة منفصلة بل ترتبط بعلاقة تأثير مع كل المكونات البصرية الأخرى للعرض المسرحي وبوساطة الزي يمكن إبراز معالم الشخصية وملامحها وتساعد الممثل على أداء الشخصية ، كما إنها تحمل العديد من الدلالات النفسية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية ، فالأزياء تمتلك إمكانية إيصال الدلالات المناسبة عن الشخصية الشكسبيرية المراد تجسيدها .

وتتخذ **الإضاءة المسرحية** دوراً فاعلاً كتقنية بصرية في العرض المسرحي فبدونها لا يمكن رؤية الأحداث ، ففي عرض مسرحية (ريتشارد الثالث) إخراج الكويتي (سليمان البسام) وظفت الإضاءة بوصفها عنصر رؤية إضافة لما تحمله من عناصر دلالية تخدم مسار الفعل المسرحي .( ) فالإضاءة تعمل على إيجاد الجو النفسي الملائم ٤ للعرض وتدعم الفعل الدرامي للممثل وما يقدمه من أحداث على مساحة العرض ، فهي تساند " ... الحدث في خلق بؤرة مؤثرة ، وجو ، وإيقاع "( ) وهذا ما شهده عرض مسرحية (ماكبث) للمخرج (علي الحسيني) في دار الأوبرا المصرية إذ أسهمت الإضاءة في إعطاء وظائف متعددة وبألوان منوعة قدمت الدعم لعمل الممثل فمن خلالها تم إبانة تعابير وجه الممثلين وحركة أجسادهم فضلاً عن الكشف الدلالي المتفاعل مع بقية التقنيات البصرية إضافة للتحولات الدلالية و المشهدية ، كما أبرزت نحتية الجدران في خلفية العرض إضافة لاستخدام إضاءة المشاعل الالكترونية وليس النارية و التي كانت موضوعة على أعمدة في بؤرة مركزية تدعم المشاهد بل وحتى الفواصل بين المشاهد إذ بقيت هذه المشاعل الالكترونية فاعلة حتى في الفواصل المشهدي ،( ) مما منح العرض مؤثرات جمالية إضافية ساعدت " .. على جعل تمثيل النص ، والطبيعة ، والجو المعنوي محسوساً ؛ وتنويعاتها ترافق وتسجل تطوراً عاطفياً ، وقطعها الفجائي يسمح من ناحية أخرى بالقيام ببعض تغييرات الديكور السريعة ...".( ) كما عبرت الإضاءة عن الزمان الذي تجري فيه الأحداث المسرحية وكذلك أشارت إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث.

وتلعب الإضاءة دوراً مهماً في عكس بواطن الشخصية المسرحية الشكسبيرية المجسدة مسرحياً ، ففي مسرحية (سيمفونية الدم – ماكبث) التي أخرجها المخرج الأردني (حكيم حرب) وظف فيها الإضاءة وأكسبها خصوصية في العرض إذ جعلها " تعكس انفعالات الشخصيات وهواجسها وأفكارها ".( ) بما تحمله من دلالات وتأثيرات نفسية .

ويمكن القول ان الإضاءة أسهمت بشكل فاعل في إنشائية العرض الشكسبيري المقدم من قبل المخرج العربي وأكدت ما للضوء من أهمية في بناء الأحداث وتعزيزها عبر تدريجاته التضامنية بين (الضوء – الظل – الظلمة) وما تشير إليه من معطيات فكرية وجمالية مؤثرة تحقق مستويات من التعبير المتوافق أحياناً والمتناقض أحياناً أخرى بما يتناسب والرؤيا الإخراجية للنص الشكسبيري مع ما تمنحه الإضاءة من تركيز بؤري على بقعة مكانية محددة

تجري فيها الأحداث عن طريق تسليط ضوء بلون معين ذي دلالة على مكان معين من مساحة العرض لغرض التركيز على قطعة ديكور أو إبراز أداء ممثل على خشبة المسرح بغية جذب نظر المتلقي نحوه .

ومن خلال ما سبق ، يتبين الدور الأساس للمعالجة الفنية لتقنيات العرض البصرية ودورها في تحقيق التأثير الفكري والجمالي للعرض المسرحي الشكسبيري ، بما يكشف عن توجهات المخرج المسرحي في بلورة أسلوبه الخاص نحو رؤية يجتهد في التميز بها في تعامله مع النص الشكسبيري لما يتمتع به النص من مكانة عالمية عبر فاعلية المخرج ومصممي التقنيات البصرية في توظيفها بطرق تتجاوب والمتطلبات الفنية المعاصرة .

**المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:**

١. ترتبط خصائص التقنيات البصرية في العرض المسرحي بخصوصية النص المسرحي وفكرته الأساسية من حيث توظيفها وسبل معالجتها إخراجياً بما يتوافق وشعرية النص (الشكسبيري)وممكناته الترميزية والتأويلية .

٢. تتخذ مساحة العرض بوصفها تقنية بصرية ، تنوعاً يرتبط بأسلوب البحث عن الإيحاء بالتجريبي والتمايز والخصوصية عبر اختيار مكان العرض وطرق توظيفه الأمثل سواء في مسرح المغلق أم في المسرح المفتوح .

٣. يشكل جسد الممثل تقنية بصرية أساسية في الفعل ألتأثيري للبواعث البصرية للعرض المسرحي وخصائصه بسبب الممكنات الديناميكية التي يتمتع بها فضلاً عن قدراته التفعيلية لباقي التقنيات البصرية في التحولات الدلالية وبث الحيوية فيها عبر العلاقة المتبادلة بين أدائه وأدائها ، مع إمكانية موازاة أدائه بتقنية بصرية غير إنسانية مثل (الدمى) كما حدث مثلاً في عرض (هاملت) لفرقة (زغرب) اليوغسلافية ، وعرض الملك (لير) لفرقة ( انتوميا انسامبل) الفلندية.

٤. تتمتع لغة الديكور كتقنية بصرية بممكنات الإيحاءات الزمكانية والخطابات الأسلوبية وخصائصها المحددة لنوع العرض فضلاً عن إبانة طبيعة الأحداث ومحيط الممثل مع ما تبثه من دلالات فكرية وجمالية .

٥. تسهم الإضاءة كتقنية بصرية بشكل فاعل في تعزيز الرؤية والمعطيات الدلالية النفسية عبر المعادل الموضوعي للذات المجسدة مسرحياً فضلاً عن إيجاد الجو العام للعرض والإيحاء الزمكاني ، وتتحدد خصائصها وفق ممكنات توظيفها الفيضي والموقعي والتقني التقليدي والتقني الالكتروني ونوع الأشعة وألوانها.

٦. الأزياء والإكسسوارات بوصفها تقنيات بصرية تتداخل مع أداء جسد الممثل تسهم في تعزيز خصائص البعد الدلالي لأدائه والإشارة لطبيعة الأحداث وزمكانيتها وأبعاد شخصيته المجسدة بصريا في العرض المسرحي .

٧. يقترن الماكياج بوصفه تقنية بصرية بالمساس المباشر مع جسد الممثل في الإبانة البصرية لنوع الشخصية وخصائصها المجسدة وأبعادها .

٨. تستخدم التقنيات البصرية بوصفها تمثلات للانفعالات النفسية للشخصية وتطور الأحداث المسرحية وبشكل

متنوع ومتفاوت يتناسب وطبيعة كل مشهديه مسرحية.

٩. ترتبط التقنيات البصرية بطبيعة المحددات الزمكانية للنص المسرحي فضلاً عن البيئة الثقافية لموضوع النص ، إلا أنها تتيح للمخرج معالجتها وفق أسلوبه الإخراجي.

## الفصل الثالث (إجراءات البحث)

**مجتمع البحث :** يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المستندة إلى النصوص الشكسبيرية والمقدمة في العراق للمرحلة ١٩٩٥-٢٠٠٠م .والمقدمة من قبل أساتذة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ، وكما مبين في الجدولة الآتية :

| ت | اسم العرض | المخرج | سنة العرض |
|---|---|---|---|
| ١ | عطيل في المطبخ | سامي عبد الحميد | ١٩٩٦ |
| ٢ | مكبث | صلاح القصب | ١٩٩٩ |
| ٣ | طقوس النوم والدم | سامي عبد الحميد | ٢٠٠٠ |

**عينة البحث :** اختار الباحثان عينة بحثهما بالطريقة القصدية ، وكما مبين أدناه :

| ت | اسم العرض | المخرج-المصمم | سنة العرض | مكان العرض |
|---|---|---|---|---|
| ١ | عطيل في المطبخ | سامي عبد الحميد | ١٩٩٦ | بغداد |
| ٢ | مكبث | صلاح القصب | ١٩٩٩ | بغداد |

وذلك للمسوغات الآتية :

١. أنها الأقرب لموضوع البحث وهدفه .

٢. أثارت اهتمام النقاد والباحثين وحققت شهرة واسعة في مجال التجريب المسرحي .

٣. توفر المصادر البصرية والمقروءة عنها .

٤. تنوع مكان وزمان عرضها ضمن حدود البحث الزمكانية .

٥. تنوع أساليب مخرجيها .

**أداة البحث :**اعتمد الباحثان مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث والعمل على تطبيقها خلال تحليل العينة

**منهج البحث :**اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي ) .

**تحليل العينة :**

**نموذج (١) : عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)**

**تأليف : وليم شكسبير**

**إخراج : سامي عبد الحميد**

**قدم العرض في كافتريا دائرة السينما والمسرح في بغداد عام ١٩٩٦م.**

**تأسست رؤية المخرج (سامي عبد الحميد) في تعامله مع نص عطيل من** خلال تخطي عرض المسرحية للنمط التقليدي لخشبة العلبة الايطالية مأخوذاً بهاجس التجريب بالانفتاح على تعدد الرؤيا لما يحمله النص الشكسبيري من إمكانية تأويله ، مما منح المخرج مساحة واسعة من تعدد القراءات في معالجة موضوعة النص الشكسبيري بصور بصرية مارس فيها المخرج رؤيته التجريبية مع الإبقاء على الفكرة الرئيسة لمسرحية عطيل التي تتمحور حول قصة عشق عطيل القائد المغربي ذي اللون الأسود لدزدمونة البيضاء التي تنحدر من أصول نبيلة وإصرارها على الزواج منه مفتونة به متحدية أهلها، فتذهب دزدمونة ضحية غيرة عطيل الذي عشقته وتخلت عن أهلها من اجله حتى يصحو عطيل عندما تنكشف أوراق المؤامرة التي دبرها حقد (ياجو) ولكن بعد فوات الأوان فيعمد إلى الانتحار . إلا ان المخرج في عرض (عطيل في المطبخ ) جعل دزدمونة لا تموت وتكون شاهدة على مؤامرة (ياجو) ، فضلاً عما عمد إليه المخرج من عملية الحذف والإضافة والحفر في جسد النص بغية الوصول إلى رؤية فكرية وجمالية معاصرة على مستوى الشكل والمضمون وأسلوب معالجة التقنيات البصرية .

**لقد تعامل المخرج مع التقنية البصرية لمساحة العرض عبر رؤيا تجريبية** استندت إلى البحث عن مكان يحقق مغايرة تثير تساؤلات عن المبررات الفكرية والجمالية لإختياره ، لذلك اتخذ المخرج من كافتريا السينما والمسرح مكاناً للعرض من اجل إيجاد مساحة عرض غير تقليدية في التعامل مع هكذا نوع من النصوص المسرحية التي تبيح النظر إليها من خلال رؤيا لا تلتزم حرفيا ببيئة الصراع الأصل مما جعل المخرج (سامي عبد الحميد) يعمل على إخضاع النص لرؤية تغادر مكانية النص المرتبطة بحدود زمن نص المسرحية الشكسبيرية إلى مكانية ترتبط بزمن المخرج بغية إبانة خصوصية تجربته الإخراجية التي قادته إلى توظيف المكان بالشكل الذي يجعله ملائماً مع طبيعة عصره وخصوصيته .

ومن هنا اوجد المخرج مناخ يتلائم مع جو المطبخ بحيث جرد الشخصيات من الألقاب العسكرية التي يحملونها في النص الشكسبيري وأستبدله بألقاب تنسجم مع تقنيات المكان الجديد وهو المطبخ إذ حول عطيل إلى

(شيف) رئيس الطباخين وحول (ياجو) و (كاسيو) إلى مساعديه في المطبخ في حين حول (دزدمونة) إلى عاملة في المطبخ ووالدها حوله إلى مدير المطعم كذلك عمل المخرج على فتح مساحة العرض التي تدور فيها أحداث المسرحية حيث سمح بحركة الممثلين بين المطعم والصالة ، فقد قسم القاعة وشطرها إلى قسمين كما تم توزيع المتلقين على الجانبين ليكونوا اقرب إلى مكان الحدث .

**وعلى صعيد التقنية البصرية لأداء جسد الممثلين فان المخرج ركز على** الطبيعة الدلالية لعلاقة أجساد الممثلين مع ما يصاحبها من عوامل تقنية بصرية تعزز الأفعال السلوكية لأداء جسد الممثل ، إذ يبدأ المشهد الأول الذي تنطلق منه رؤية المخرج (سامي عبد الحميد) باستخدام تقنية إعداد طبخة عبر الأداء الحركي للممثل وإيجاد المناخ المناسب له من خلال عملية التقطيع وهي رغبة مشتركة لكل من (ياجو) و (رودريجو) للنيل من (عطيل) كل واحد منهم مدفوع برغبة الانتقام التي عززتها(الغيرة) وشعلت فتيلها ، لذا يعمل (ياجو) على تغذية روح الانتقام لدى (رودريجو) العاشق لزوجة (عطيل) والعدو الأول لديه وقد اظهر المخرج هذا التضاد النفسي عبر توظيف تقنية بصرية اشتملت على التضاد اللوني من خلال توظيف مادة (الباذنجان والقرع ) لتكون منسجمة مع رؤيته المسرحية وخلق صراع بين الأبيض والأسود حيث شكلت هذه المواد كتقنية بصرية جمالية منطلقاً أساس للإحالة لطبيعة الفعل الذي يعدان له كل من (ياجو) و (رودريجو) فعملية التقطيع هي رغبة موجودة لدى (ياجو) لتقطيع جسد (عطيل) المتمثل بالباذنجان ولونه الأسود ، وفعل التآمر تجسد بصرياً من خلال عملية الخلط بين (البصل والقرع).

**أما التقنية البصرية للإضاءة فهي كانت اقرب لوظيفتها الطبيعية في تحقيق** الرؤية للمعروض مسرحياً وتدعيم المواقف السلوكية لأداء الممثلين في تحقيق رؤية شمولية تستهدف بناء علاقة وطيدة ومباشرة بين الممثل والمتلقي وإتاحة فرصة اكبر للمتلقي في المشاركة الذهنية التفاعلية ، إذ عمد المخرج إلى توظيف تقنية الإضاءة بأسلوب فيضي لا يعزل الممثل في منطقة الحدث ويساعد على تحقيق التفاعل المباشر بين الممثلين والمتلقين في الصالة .

**بينما التقنية البصرية للديكور** فقد تركزت في الصورة المطبخية بأغلب مفرداتها المستخدمة فيه من مناضد الطعام والحواجز (الخانات) الزجاجية لإعداد الطعام خلفها والكراسي وحاجز حديدي فضلاً عن منضدة طويلة تعلوها مفردات إعداد الطعام ، لذا فقد وظف المطبخ رغبة منه للتخلص والتحرر من القيود التي تفرضها الأنماط التقليدية التي يخضع لها النص الشكسبيري بغية تدعيم الحدث المسرحي ومحاولة إيجاد علاقة متداخلة مع المتلقين الذي قد يكون احدهم من زائري المطبخ اليوميين .

**أما التقنية البصرية للأزياء وللإكسسوار** فقد وظف المخرج المفردات المعاصرة على مستوى الزي والإكسسوارات والتي تنسجم مع المطبخ فتركزت على استخدام أزياء مألوفة محلياً مثل (القميص الأبيض والبنطلون الأسود و ( أليَلَك ) وقبعات الطباخين البيضاء )كما استخدمت للإكسسوار أدوات المطبخ مثل القدور و الصحون وكذلك المواد الغذائية التي تستخدم للطبخ كتقنيات بصرية تسهم في بلورة صورة العرض الكلية بوصفها علامات

رمزية تعمل على رصد متطلباتها الفكرية والجمالية من قبل المتلقي، إذ وظف مادة الباذنجان والقرع التي تحيل المتلقي إلى صفة التضاد اللوني والصراع بين الشخصيات وفعل التآمر الذي يخططان له كل من (ياجو) و (رودريجو) حيث يعملان على إعداد طبخة مكونة من القرع والباذنجان وهي إحالة إلى فعل التآمر الذي يقوده (ياجو) ، كما استخدم المخرج رمزية المنديل بمستوى أكثر عمومية عندما عمل على توزيع المناديل على المتلقين ، فقد عمل المخرج على جعل الممثلين يقتربون من المتلقي في مواقف محددة فضلاً عن توزيع المناديل على المتلقين في بداية العرض ، وعمد المخرج على توزيعهم حول موائد الأكل التي توزعت عليها شراشف بيضاء ووضعت عليها مواد وأدوات تنسجم مع رؤية المخرج في تأكيده على جو المطبخ .

**في حين جاء توظيف الماكياج بأسلوب لم يركز كثيراً على البعد الدلالي** للشخصيات المجسدة مسرحياً من حيث توظيف الماكياج إلا في حدود تحقيق رؤية إدراكية لما هو ضمن التكوين الطبيعي لملامح الممثلين حيث يظهر بعض الممثلين الرجال بلحى طبيعية لاسيما على مستوى الشخصيات الرئيسة بما يسمح برؤية جمالية طبيعية .

**ان توظيف التقنيات البصرية كانعكاس نفسي جاء في السائد متحققا بالأداء** الحركي والإيمائي للممثل مع مفردات إكسسوارية تسند أداء الممثل في إبانة دواخله الشخصية ، فمثلاً في المشهد الذي يدعك (عطيل ) فيه علبة المشروبات إنما يعبر به عن حالة الغيرة التي تعتريه تلك الغيرة المعبأة بالحقد والكره والمكر والدهاء ضد (ياجو) و(دزدمونة) وإظهار الحالة الهستيرية التي يعيش فيها (ياجو) والاستعداد الرمزي لما يحمله من قوة التدمير التي تملكت عالمه ففي مشهد تقطيع (الرقي) التي يعمل (ياجو) على تقطيعها بالسكين لتعبر عن إحساس ورغبة في تدمير عالم (عطيل) ، فمشهد التقطيع الوحشي لبنية الرقية أبان الرغبة الدموية المجسدة من خلال اللون الأحمر لدواخلها والماء الأحمر المتساقط عنها ليحيلنا إلى وحشية (ياجو) وميوله التدميرية ، كما أضاف المخرج تقنية نفسية أراد بها ان يشاكس من خلالها النص وأن يعمل على تغير الحدث حيث عمد على عدم موت دزدمونة ليعطيها دوراً مهماً في كشف الجريمة التي سعى الطباخ (ياجو) لتنفيذها وكشف الوهم الذي عاشه رئيس الطباخين (عطيل) .

**كما تخطى العرض خصوصية النص الزمكانية** ، إذ شكل العرض دعوة مستبطنة إلى عقد المقاربات الممكنة بين رؤيا المخرج وموضوع النص الشكسبيري في مسرحية عطيل لاسيما في طبيعة المغايرة الزمكانية وعدم موت دزدمونة نهاية المسرحية .

**نموذج (٢): عرض مسرحية ماكبث**

**تأليف : وليم شكسبير**

**إخراج : صلاح القصب**

**قدم العرض على ساحة قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد عام ١٩٩٩م**

تتمحور مسرحية (ماكبث) حول الجريمة التي ارتكبها ماكبث كموضوعة يجسد من خلالها البشاعة التي يحملها في داخله هذا القائد العسكري وهي مسرحية تتطرق إلى الطموح غير المشروع للوصول إلى السلطة وباستخدام الغدر وخيانة الصداقة والأمانة من أجل تحقيق الطموح البشع واللاأخلاقي الذي يحمله ماكبث وزوجته الليدي التي تمثل له حافزا للأستحواذ على السلطة ، فيعملان معا لحياكة المؤامرات لتحقيق هدفهما للوصول إلى كرسي السلطة بقتل الملك (دنكان) بطريقة وحشية وبدم بارد، إلا أن هاجس الجريمة يهيمن على (ماكبث) يطارده ويستفزه بعد قتل الملك ، إذ ينتهي بهم المطاف إلى الجنون الذي يتملك (الليدي ماكبث) ثم ينتهي بها إلى الموت وينتهي المصير (بماكبث) إلى القتل .

**لقد تعامل القصب مع نص ماكبث من خلال منهجه في التأكيد على التقنيات** البصرية وطريقته الصورية والذي عرف القصب بها في العراق والوطن العربي والذي اسماها بمسرح الصورة ، لذا عمد القصب إلى قراءة العرض صورياً منطلقاً من خصوصية النص الشكسبيري ومعطياته الشعرية التي تحرك الصور الذهنية وتحفزها نحو الظهور البصري على مستوى العرض بعد ان تخضع إلى المعالجة الإخراجية التي سعى فيها القصب إلى تقديم رؤية تهمش النص إلا أنها تستلهم فكرته الأساس إلا وهي (الطمع) إذ عمل على معالجة النص وفق رؤية عصرية متخذاً الفكرة الأساسية للمسرحية منطلقاً للكشف عن لعبة الدم والاندفاع اللاأخلاقي للوصول إلى السلطة .

**في حين اختار القصب مساحة العرض من نوع الفضاء المفتوح كتقنية بصرية أساس في تأكيد رؤيته** الإخراجية التجريبية ، إذ باختياره الفضاء المفتوح غادر شكل الخشبة التقليدي مروضاً النص لرؤيته من خلال إيجاد تقنيات بصرية تخدم رؤيته الجمالية وهي جزء من منهجه الصوري ، لذا فقد استثمر المكان المفتوح لحديقة قسم الفنون المسرحية بما فيه من أشجار تعد ثوابت في تأسيس المكان وظفها لخدمته كتقنية جمالية للعرض تمنح المتلقي مساحة منفتحة القراءات،كما أوجد عدة مناطق ضمن مساحة العرض في محاولة لمزج عدة صور تقترب من أسلوب المونتاج الصوري السينمائي شكلت تكوينات صورية جمالية أحالت النص الشكسبيري إلى نص بصري محمل بالدلالات المنفتحة على التأويل .

**اما التقنية البصرية لأداء أجساد الممثلين** ، فقد اهتم المخرج بأداء جسد الممثلين رغم تمحور الفعل الدرامي حول شخصيتي (ماكبث والليدي ماكبث) جاعلاً من باقي ممثلي الشخصيات تدور في فلكها والتي شكلت مع

المكان والأدوات التي توزعت في المكان وسيلة أساسية في إظهار الحدث المسرحي ، وإمعانا في تحقيق الإثارة يفتتح المخرج العرض باختراق دراجة نارية يقودها رجل ضخم تنطلق من باحة القسم حتى منطقة العرض لتشكل منطلقا بصرياً استعراضياً يمهد لطبيعة الأحداث القادمة من خلال استعراض يتسم بالعنف والقوة ليعمل على التمهيد لدخول (ماكبث) وحمايته بشكل موكب رئاسي بسيارات تدخل ساحة العرض يسير خلفهم ممثلين يرتدون ملابس مطفئو الحرائق حاملين معهم قناني الأوكسجين وخراطيم نقل المياه أنهم يلتفون حول السيارات حيث تبدأ الصورة من خلال الفعل الذي يؤديه الممثلين والمتمثل بغسل السيارات بوضع رغوة الصابون وتجسيد فعل الغسل الذي تحيل المتلقي إلى فعل مسح وتنظيف المكان من أثر الجريمة الذي عبر عنه القصب بمقتل الملك (دنكان) فمشهد تقطيع جذع الشجرة والتي تحيل المتلقي إلى تقطيع أوصال الملك (دنكان) والقضاء على سلالته في اللحظة التي تتدحرج بها البراميل لتصدر أصوات دوي مخيف يهيمن على المكان الذي يغذيه صراع (مكبث وزوجته) الباحثة عن شهوة السلطة من خلال فعل القتل والمسند بحركة المجاميع التي تحمل مصابيح يدوية تضيء ملامحها وترتدي الأكفان وتحيط بالسيارة البيضاء وبعض أفراد المجموعة وضعوا أوجههم بشكل ملاصق لزجاج السيارة حيث السيارة البيضاء تحيل الى الموت بما يمكن ان تشير إليه من جثث مكفنه بالبياض. بينما في مشهد جنون (الليدي ماكبث) تظهر وهي تبصر ضحاياها المغلفين بالأكفان وهم يجوبون المكان بالسيارة البيضاء التي رمز إليها كتابوت متنقل حيث تعمل الصورة وتكويناتها لإبانة فعل الجنون ، إضافة إلى استخدام ضوء ليزري على شكل بقعة حمراء تطارد (الليدي ماكبث) حيث تتحرك على جسدها بينما هي تريد أن تمسح تلك البقعة الحمراء التي ترمز إلى بقعة الدم لكن دون جدوى في إشارة لحالة الشعور بالذنب وتجسيد حالة الهستيرية التي تعتريها من خلال فعل الغسل التي تحاول الليدي أن تخفي به الجرم الذي اقترفته رغم محاولتها استخدام الماء رمز التطهير ، إذ عمد المخرج إلى عدم قدرة الماء على إخفاء تلك البقعة التي هي مؤشر قرائي إلى عالمها الدموي ، وبذلك اوجد القصب جمالية الصورة عبر تشظي الفعل الحركي للممثلين الذي جعلهم يتحركون في عدة اتجاهات وفي أكثر من مستوى حيث تتداخل المشاهد الصورية لتخلق تكوين يقترب من لغة السينما وتقنياتها من أجل إبراز الفعل الدموي لكل من ماكبث وزوجته ومعهما (بانكو) .

**اما الإضاءة فقد اتخذت دوراً واضحاً في العرض ليس فقط على صعيد** الإضاءة الثابتة بل والإضاءة التي تنتجها المصابيح اليدوية للمجاميع ، واستخدام شعاع الليزر باللون الأحمر ، وكان لتقديم العرض في الظلام دوره في تعزيز طقسية العرض والتأثير الجمالي للإضاءة بمختلف أنواعها ، كذلك لعب لون الإضاءة دوراً مهما في تحديد الدلالة فالإضاءة الحمراء كان لها دور جمالي وتعبير عن الجو الدموي ، كما استخدمت إضاءة النيران في إشارة إلى حالة التدمير والقتل والبشاعة في مشهد الحريق الذي توزع في فضاء الحديقة نار ملتهبة يشعلها رجل يرتدي معطف اسود لتعطي للمتلقي عمق تأويلي وتعطي علامة فكرية أضافه إلى ما تشيعه من جمالية طقسية تجعل المتلقي جزء من هذا التكوين الذي يشيعه منظر الحريق كتكوين فكري وجمالي بما يبثه في فضاء العرض.

**كما اتخذ القصب من الديكور كتقنية بصرية تكوينات متنوعة الأشكال والأماكن** فقد وظف القصب السيارة والدراجة النارية السوداء الضخمة ، كما وظف الحاوية التي ركنت في إحدى زاوية الساحة للإحالة إلى امتداد آلية القتل في حين ركنت مقصلة تقطع كل شيء في وسط الساحة لإستكمال فعل القتل من خلال عملها في قضم كل شيء حيث تعمل المقصلة بقضم (الأحذية العسكرية) وهي كناية عن النزوع الدموي التي يشوبها العنف والتوجه العسكري في خلق آلية التدمير ، فضلاً عن استخدام علامات المرور ، وبذلك شكلت تلك المفردات مع أداء الممثل إمكانية دلالية مهمة في إبانة الجوانب الفكرية والجمالية لتشكيل بصريات العرض ، لذا عمل المخرج على توظيف المكان المفتوح وتوزيع باقي التقنيات البصرية فيه بما يخدم الإشارة إلى الطمع والصراع والقتل ومسح آثار الجريمة فمثلاً شكلت الحاوية التي أشعلت فيها النيران كناية عن تحويل كل الأشياء غير المرغوب بها ورميها في الحاوية التي تعمل على محو كل شيء ، بينما شكلت الأشرطة السينمائية الموزع في المكان أشبه بالإخطبوط إحالة إلى ذاكرة تختزن في داخلها وحشية وعزلة المكان فهي تاريخ القتل والعنف في عالمنا المعاصر وهو يشكل إدانة إلى الحضارات التي تستخدم العنف و المصبوغة بالدم كذلك شكلت المقصلة والفأس الحديدية التي تقضم كل شيء امتداد إلى تلك التقنيات البصرية التي تعمل على إدامة العنف والقتل في كل الأزمان ، في حين شكلت أحذية الجنود التي تحيل المتلقي إلى ذوات إنسانية كانت ترتديها عملت الآلة العسكرية على سحقهم بوحشية هذه المقصلة انعكاس لعالمنا المعاصر فهي رمز إيحائي لحضارتنا الحالية القائمة على الحروب ، بينما شكلت علامات المرور دلالات تحكم عالمنا الذي تسيره آلة القتل و توزعت العلامات المرورية بشكل معكوس وفوضوي لتحيل المتلقي إلى فوضى وانعدام النظام حيث الدمار والقتل يهيمن على روح العرض الذي يحيل إلى عصر قلت فيه الفضيلة وهيمن عليه التآمر والجشع والطموح غير المشروع ، وقد تعزز ذلك من خلال استخدام براميل النفط وما تشير إليه من أطماع . وبذلك تمثل السيارة والدراجة النارية والبراميل والإشارات المرورية المقلوبة وكذلك السلم الذي يمثل برج مراقبه تشكل جميعها لوحات بصرية تحمل في داخلها دلالات تعبيرية ثرية من خلال اشتغال العلامة وقدرتها على إنتاج الدلالة الجمالية والفكرية التي تبثها الصورة المسرحية وقدرتها على اختزال الفعل بغية إيصاله إلى المتلقي ، فضلاً عن استثمار أدوات وأشكال هي من واقع المكان الذي اختاره المخرج لتقديم عرضه.

**كما وظف المخرج الأزياء والإكسسوارات كتقنية بصرية ابتعدت عن دلالاتها** التاريخية وأحالت إلى المعاصرة ، فكانت أزياء الممثلين أزياء معاصرة ومألوفة بالأغلب في المجتمع العراقي في إشارة إلى ان القتل والتدمير حالة مستمرة غير منتهية لذلك ألبسها المخرج ثوب عصره الذي ينتمي إليه ، فظهر سائق الدراجة برداء أسود بينما المجاميع كانت ترتدي في احد المشاهد أزياء بيضاء بكمامات بيضاء على الأنف والفم ، بينما تظهر في مشاهد أخرى بملابس رجال الإطفاء في حين ترتدي الشخصيات الرئيسة أزياء معاصرة سترة وبنطلون لماكبث وثوب اسود لليدي ماكبث ، وتظهر إحدى الشخصيات برداء الرهبان لكن بلون احمر دون ظهور ملامحها بشكل واضح نتيجة اعتمارها غطاء الرأس، كما استخدم إكسسوارات مثل النظارات الشمسية والسكائر المعاصرة والأحذية

العسكرية والفأس والمنديل الأحمر والبوق وشكلت جميعها عناصر تكميلية أسهمت مع الفعل الدلالي للممثل في الكشف عن دلالاتها التي تعمل في تداخلات تعزز غرابتها إلا أنها تفعل ذهنية المتلقي في محاولة إدراك مقاصدها وفق كل مشهديه ضمن العرض المسرحي .

بينما لم يظهر توظيف الماكياج كتقنية بصرية بشكل جلي ، إلا في حدود عكس ملامح الوجه وتيسير إدراك رؤية الممثلين في العلاقة التفاعلية مع مصادر الإضاءة من الناحية اللونية وسبل إظهار المتلقي .

**أما الانعكاس النفسي للشخصيات للتقنيات البصرية فقد ظهر جلياً في توظيف** السيارة التي عبرت عن رأس ماكبث واضطراب الأفكار فيه من خلال فعل المجاميع ، كما ظهر الانعكاس النفسي لشخصية الليدي في تعاملها مع أشعة الليزر الحمراء والتي تحاول جاهدة الخلاص منها دون ان تتمكن من ذلك ويعمل هذا الفعل كتقنية بصرية نفسية تحيل ماكبث والليدي إلى مستوى الانزلاق الدموي ونتائج الانسياق وراء الأطماع الدنيوية التي تعمل على إثارة الغريزة الدموية لفعل الشر. كما لجأ القصب إلى شكل الفعل السريع لحركة الدراجات النارية وعبثها في جغرافية المكان للتعبير عن حالة الاضطراب والصراع القائم في ذوات الشخصيات الرئيسة حيث عمد القصب لفعل ذلك التوافق الموضوعي وتحويله إلى صورة ديناميكية مؤثرة ، كما استغل البرج كتقنية جمالية توحي للمتلقي إلى ان الفعل الذي يحدث إنما هو فعل مسور ومحاط بذلك البرج لتأكيد على عدم التواصل من خلال استغاثة الممثل فيه لكن دون ما أحد ينجده في إشارة نفسية تثير الخوف مما هو قادم ، كما ان فعل المقصلة التي تتوسط الساحة شكل انعكاس نفسي للجنود إزاء فعل الحرب كما شكل تعويضا عما هو موجود بالنص من مفردة الخنجر الذي استعاض عنها القصب باستخدام تقنية حديثة تتلاءم مع رؤية المخرج المعاصرة باعتبار ماكبث آلة قتل مستمرة تسعى إلى حياكة المؤامرات بشكل تولدي ومستمر .

**وتخطى العرض خصوصية النص الزمكانية** ، إذ عمد القصب إلى التلاعب ببنية النص الشكسبيري عبر التعامل مع النص برؤية معاصرة جعلت من (ماكبث) ماكنة دموية تتواجد في كل العصور ما دام الهاجس الذي يشترك فيه الطغاة هو واحد يتمثل في بلوغ السلطة بأي ثمن مدفوعين بشهوة الدم مبررين أفعالهم من أجل غاياتهم الجشعة ، ولكي يعزز القصب رؤياه الإخراجية فقد سعى إلى تخطي النص الشكسبيري بنمطيته السائدة باحثاً عن مفردة مغايرة لما طرحه النص ، لذا فقد لجأ القصب إلى تأكيد التقنيات البصرية المعاصرة في محاولة لتخطي زمكانية النص الشكسبيري وترحيله إلى عالمنا المعاصر من خلال استخدام تقنية تقترب من عالم التشكل واللغة السينمائية عبر دمج التقنيات بأسلوب اقرب لمونتاج اللقطات المتنوعة ليقترب من عمل الجماليات التي تستخدمها السينما في تشكل بصري قريب وبعيد ومتوسط داخل محيط العرض .

## الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

### النتائج :

١. همش نموذجي العينة النص الشكسبيري بشكل متفاوت حيث وظف مخرج نموذج (١) بعض جوانب النص ومغيراً في نهايتها بعدم موت دزدمونة في حين استلهم الفكرة الأساسية مخرج نموذج (٢) محولاً النص المكتوب إلى صور بصرية ممسرحة .

٢. تخطى نموذجي العينة مساحة العرض التقليدية في سعي نحو إظهار العرض بأسلوب تجريبي ، ففي نموذج (١) وظفت كافتريا دائرة السينما والمسرح ، وفي النموذج (٢) وظفت ساحة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد .

٣. ركز نموذجي العينة على أداء جسد الممثل كتقنية بصرية مركزية في العرض مع تفاوت بسيط في التوظيف ، إذ وظف نموذج (١) الجسد كمنظومة إيمائية جزئية أكثر من الحركة الكلية للجسد ، في حين اتخذ التوظيف الجسدي الكلي مستوى أكثر في نموذج (٢) .

٤. ظهرت الإضاءة في نموذجي العينة لتدعيم الموقف الفكري والدرامي ، إلا أنها كانت في نموذج (١) تميل للفيضية لتعزيز الموقف النقدي وإشراك المتلقي ، في حين عززت الإضاءة الموقف الدرامي وإسناد الحدث لاسيما مع استخدام أشعة الليزر في نموذج (٢) .

٥. خالف نموذجي العينة طرازية الديكور في المعطى الشكسبيري ، إذ رُحل الديكور إلى موجودات المطبخ في نموذج (١) في حين رحل الديكور إلى مفردات معاصرة في نموذج (٢) مثل السيارة وبراميل النفط وعلامات المرور .

٦. تخطى نموذجي العينة الدقة التاريخية للأزياء والإكسسوارات مع ما رافقها من تحولات دلالية لاسيما على صعيد الإكسسوار ، فكان التخطي واضحاً في نموذج (١) الذي عمد إلى توظيف أزياء الطباخين وإكسسوارات معاصرة ، وكذلك شأن نموذج (٢) التي ظهر فيها الممثلون بأزياء وإكسسوارات معاصرة متنوعة .

٧. لم يحض الماكياج بمستوى اهتمام كبير في نموذجي العينة إلا في حدود تعزيز الإبانة البصرية لأوجه الممثلين في تفاعلها مع تأثيرات التقنيات البصرية الأخرى لاسيما الاضاءة.

٨. جسد نموذجي العينة بعض تمثلات نفسية الشخصيات المجسدة وتطور الأحداث عبر التقنيات البصرية لاسيما توظيف الإضاءة المسرحية وهذا ما تجلى مثلاً في تعامل الليدي ماكبث مع أشعة الليزر الحمراء في نموذج (١)

، في حين تعزز دور المفردات المطبخية مثل السكين والخضار والفواكه وعلبة المشروبات الغازية لإبانة التمثلات النفسية لممثلي شخصيات نموذج (٢) مثل تقطيع الباذنجان والقرع وخلط القرع بالبصل وكسر البيضة ودعك علبة المشروبات الغازية .

٩. تخطت التقنيات البصرية خصوصيتها النصية الزمكانية ومناخها الثقافي وذلك بعدم الالتزام بزمكانية النص الشكسبيري وطبيعة مجتمع آنذاك في نموذجي العينة (١ ، ٢ ) كما تجاوز نموذجي العينة الأسلوب الرومانسي المباشر في تقديم المنجز الشكسبيري لتتخذ خصائص وأساليب مسرحية أكثر توجها نحو الحداثة والمعاصرة.

**الاستنتاجات :**

١. شكل التوجه نحو تخطي المنجز النصي الشكسبيري ومعالجته برؤيا مغايرة محاولة إلى إيجاد خصوصية عراقية تحاول عصرنة المسرحية وتقريبها من الأحداث العراقية المعاصرة مع مراعاة المزاج العام لذائقة المتلقي الباحث عن التغيير في تلقي مألوفية الحكاية الشكسبيرية .
٢. ان توجه المخرج العراقي نحو مساحة العرض التي تتجاوز خشبة المسرح سواء إلى الصالة أو حتى خارجها ، إنما يأتي بغية كسر مألوفية التلقي العراقي والتوجه نحو التجديد على الصعيد المكاني مع محاولة إدخال المتلقي في منظومة الحدث المسرحي .
٣. السعي نحو تأكيد الفعل الإيمائي في أداء الممثل يجسد المحاولات الحثيثة لتفضيل الصورة البصرية في التأثير الخطابي المسرحي العراقي دون الاستغناء التام عن اللفظ .
٤. الممازجة بين الماضي والحاضر لاسيما على صعيد الأزياء والإكسسوارات يجسد محاولة المخرج لاستثارة ذهنية تربط الحدث الماضي بالحاضر بطرق مرمزة .
٥. يأتي عدم الإلتزام بزمكانية الحكاية الشكسبيرية وبيئتها الثقافية بغية النظر إلى المنجز الشكسبيري بعين الحاضر والحداثة واعتماد الإيحاء الشكسبيري وسيلة لمقولة مسرحية تتحدث عن جوهر الآني المعاصر بإطار الماضي .

**التوصيات :**

١. إقامة ورشة عمل فنية بمكان محدد وكادر خاص لها لتصميم وانجاز التقنيات البصرية لرفد أي متطلبات يقتضيها أي عرض مسرحي داخل كلية الفنون الجميلة .
٢. إقامة سفرات علمية لخارج العراق لتقصي آخر المستجدات على صعيد توظيف التقنيات البصرية المسرحية

## الهوامش

[1]() إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ج١، ط٣ ، (طهران: مؤسسة الصادق ، د.ت) ، ص٨٦ .

[2]() فؤاد إفرام البستاني : منجد الطلاب ط٢ ، (بيروت : دار المشرق ،١٩٧٧)،ص٥٦ .

[3]() سامي عبد الحميد : الممثل والموهبة ، مجلة الأقلام العدد٢ لسنة ٢٠٠٢ ، ص٨٥ .

[4]() إبراهيم مصطفى وآخرون : المصدر السابق ، ص٥٩ .

[5]() محمد ابن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح ،(الكويت : دار الرسالة ،١٩٨٢)، ص٥٤ .

[6]() عبد الله علي الكبير وآخرون:لسان العرب لإبن منظور،م١،(القاهرة : دار المعارف، د.ت ) ص٢٩١.

([7]) عبد الفتاح رواس قلعة جي : سحر المسرح هوامش على منصة العرض ، (دمشق : مطبعة الهيئة السورية للكتاب ، ٢٠٠٧ ) ، ص١٤ .

([8]) ينظر: مالكولم كيلسول : الفضاء الفارغ قراءة بصرية للعرض المسرحي ، تر، باقر جاسم محمد ، مجلة الأدب المعاصر ، العدد ٤٣ (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٩٢)، ص٩٥ .

([9]) عبد الفتاح رواس قلعة جي : المصدر السابق ، ص٦٢.

( [1]) بوريس زاخافا : إعداد الممثل ، تر : توفيق المؤذن ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨) ، ص٤١ .

( [1]) إلين أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر ، سباعي السيد ، ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٦ ) ، ص١٤٤ .

( [1]) عقيل مهدي يوسف ، الإطار الفني للممثل،ج١،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٧ )،ص٧٨ .

( [1]) للمزيد ينظر : *** : " لير" شكسبير– تشريح العلاقات الأسرية بمشرط ، https://arabic.rt.com .

( [1]) ينظر : أحمد سخسوخ : تجارب شكسبيرية في العالم المعاصر ، (القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥) ، ص٤٩–٥٠ .

( [1]) ينظر : عصمان فارس: روميو وجوليت يلتقيان على سيرك ،(مجلة الحوار المتمدن العدد ٢٧١٦ لسنة ٢٠٠٩ )، الأدب والفن http://www.alhewar.org/debat/show.art.asp?aid=179012=0

( [1]) ينظر : ميسون ألبياتي : حرب الوردتين http|19|–nnas.com/article/mbayati/2war.htm

( [1]) وطفاء حمادي : الخطاب المسرحي في العالم الغربي (١٩٩٠–٢٠٠٦)،ط١، (المغرب: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧ ) ، ص٢٧٩ .

( [1]) فاضل سوداني : شكسبير و الوجه القبيح للطاغية (ريتشارد الثالث وصدام حسين ) الحوار المتمدن–العدد: ١٩٦٨ – ٢٠٠٧ / ٧ / ٦ – ٠٤:٠٢،محور: الأدب والفن،
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=101573

( [1]) عواد علي : غواية المتخيل المسرحي ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، ط١، (بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة ، ١٩٩٧) ، ص٩١ .

( [2])ينظر: روميو وجوليت في مسرح بيرغ في فينا www.youtube.com\watch?v=yxjyxj8mf^rxiy.

( [2]) ينظر: طارق العذارى : حرفية الإخراج المسرحي، ط١، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص٩٠–٩١ .

( ٢) ينظر : عزة القصابي : الليدي ماكبث في ضيافة الملكية الصينية عن جريدة اشرعة الوطن تصدر عن عمان www.alwatan.com\graphics\2011\auaprl204\dailyhtmlashreea.htm\

(٢٣) ميسون البياتي ، مصدر سابق ./http/19/nnas.com/article/mbal/ati/2war.htm

( ٢) ينظر: احمد سخسوخ : تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٦٤ .

( ٢) ينظر : عصمان فارس: مصدر سابق .

( ٢) بيرند زوخر : سحرة المسرح ، تر: حامد احمد غانم وصلاح نصر الأكشر ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون ، د.ت) ، ص٧٢ .

( ٢) أكرم اليوسف : الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية ) ، ط١ ، (المغرب: دار مشرق،٢٠٠٠) ، ص١٤٠ .

( ٢) ينظر: احمد سخسوخ : تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٣٥.

( ٢) ينظر: فاضل سوداني : مصدر سابق .

( ٣) سامي عبد الحميد :شكسبير في المسرح العراقي٢، الحوار المتمدن ، ١٨-٩-٢٠٢١، الأدب والفن. https:\\m.ahewar.org/s.asp?aid=731799&r=0

( ٣) ميسون علي : ريتشارد الثالث ، مأساة شكسبيرية مقربة ، مجلة الحياة المسرحية العدد ٦٦ لسنة ٢٠٠٨ ، (سوريا : الهيئة العامة السورية للكتاب ) ، ص١٣١-١٣٢ .

( ٣) سامي عبد الحميد :شكسبير في المسرح العراقي٢، مصدر سابق.

( ٣) إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢) ، ص١٨٩ .

( ٣) ينظر : ميسون علي : مصدر سابق ، ص١٣١-١٣٢ .

( ٣) فاضل سوداني : سيمولوجيا فضاء العرض المسرحي المعاصر ، (مجلة فرقة سالار المسرح العدد (١٦) لسنة ٢٠١٠) ، ص١٣٧ .

( ٣) أسامة خالد القس: مسرحية ترنيمة جودو وهاملت https://www.youtube.com

( ٣) عواد علي : هاملت في المختبر التجريبي العربي ، ٢٠١٦/٠٣/٢٣ ،ملاحق المدى https://www.almadasupplements.com//view.php?cat=15210

( ٣) سامي عبد الحميد :شكسبير في المسرح العراقي٢، مصدر سابق.

( ٣) للمزيد ينظر : مسرحية هاملت والماكنة ، http:\\youtu.be/1j30gizsdec

( ٤) عواد علي : هاملت في المختبر التجريبي العربي ، مجلة المسرح العدد ١٧ (السليمانية ، مطبعة كارو ، ٢٠١٠) ، ص١٨٧ .

( ٤) للمزيد ينظر: مسرحية هاملت- محمد صبحي، https://youtube.com .

( ٤) للمزيد ينظر: مسرحية الملك لير –بطولة النجم يحيى الفخراني ، https://www.dailymotion.com .

( ٤) ينظر : ميسون علي : مصدر سابق ، ص١٣١-١٣٢ .

( ٤) نديم معلا : لغة العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص٧٥ .

( ٤) ينظر: ميسون علي : ريتشارد الثالث ، مأساة شكسبيرية مقربة ، مصدر سابق ، ص١٣١-١٣٢ .

( ٤) أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر (دراسات في الصورة الإبداعية) (القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥) ، ص٢٧٦ .

( ٤) للمزيد ينظر : مسرحية (ماكبث) للمخرج علي الحسيني ، https://youtu.be.2ut3lgDjLA4 .

( ٤) فيليب فان تيغيم : تقنية المسرح ،ط١، تر، بهيج شعبان ، (لبنان : دار منشورات عويدات للطباعة ، ١٩٧٣ ) ، ص١١٠ .

( ٤) عواد علي : الحضور المرئي المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة ، ط١، (سوريا : دار المدى للثقافة والنشر ،٢٠٠٨ )، ص١٨٤ .

## ثبت المصادر والمراجع


إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢) .

إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ج١، ط٣ ، (طهران: مؤسسة الصادق ، د.ت) .

أحمد زكي : اتجاهات المسرح المعاصر (دراسات في الصورة الإبداعية) (القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥).

أحمد سخسوخ : تجارب شكسبيرية في العالم المعاصر،(القاهرة :مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥).

أسامة خالد القس: مسرحية ترنيمة جودو وهاملت https://www.youtube.com/watch?v

أكرم اليوسف : الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية ) ، ط١ ، (المغرب: دار مشرق،٢٠٠٠) .

إلين أستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر ، سباعي السيد ، ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٦ ) .

بوريس زاخافا : إعداد الممثل ، تر : توفيق المؤذن ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨) .

بيرند زوخر : سحرة المسرح ، تر: حامد احمد غانم وصلاح نصر الأكشر ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون ، د.ت) .

روميو وجوليت في مسرح بيرغ في فينا www.youtube.com\watch?v=yxjyxj8mf^rxiy.

سامي عبد الحميد : الممثل والموهبة ، مجلة الأقلام العدد٢ لسنة ٢٠٠٢ .

سامي عبد الحميد :شكسبير في المسرح العراقي٢، الحوار المتمدن ، ١٨-٩-٢٠٢١، الأدب والفن.https:\\m.ahewar.org

طارق العذارى : حرفية الإخراج المسرحي، ط١، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).

عبد الله علي الكبير وآخرون : لسان العرب لإبن منظور، المجلد الأول،(القاهرة : دار المعارف، د.ت ) .

عبد الفتاح رواس قلعة جي : سحر المسرح هوامش على منصة العرض ، (دمشق : مطبعة الهيئة السورية للكتاب ، ٢٠٠٧ ) .

عرض مسرحية هاملت والماكنة ، http:\\youtu.be/1j30gizsdec

عرض مسرحية هاملت- محمد صبحي، https://youtube.com .

عرض مسرحية الملك لير –بطولة النجم يحيى الفخراني ، https://www.dailymotion.com .

عرض مسرحية (ماكبث) للمخرج علي الحسيني ، https://youtu.be.2ut3lgDjLA4 .

عزة القصابي : الليدي ماكبث في ضيافة الملكية الصينية عن جريدة أشرعة الوطن تصدر عن عمان www.alwatan.com\graphics\2011\auaprl204\dailyhtmlashreea.htm\

عصمان فارس: روميو وجوليت يلتقيان على سيرك ،(مجلة الحوار المتمدن العدد ٢٧١٦ لسنة ٢٠٠٩ )، الأدب والفن http://www.alhewar.org/debat/show.art.asp?aid=179012=0

عقيل مهدي يوسف ، الإطار الفني للممثل ، ج١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٧ ) .

عواد علي : غواية المتخيل المسرحي ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، ط١، (بيروت : المركز الثقافي العربي للطباعة ، ١٩٩٧) .

عواد علي : هاملت في المختبر التجريبي العربي ، مجلة المسرح العدد ١٧ (السليمانية ، مطبعة كارو ، ٢٠١٠) .

عواد علي : الحضور المرئي المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة ، ط١، (سوريا : دار المدى للثقافة والنشر ،٢٠٠٨ ).

عواد علي : هاملت في المختبر التجريبي العربي ، ٢٠١٦/٠٣/٢٣،ملاحق المدى https://www.almadasupplements.com//view.php?cat=15210

فاضل سوداني : شكسبير و الوجه القبيح للطاغية (ريتشارد الثالث وصدام حسين ) الحوار المتمدن-العدد: ١٩٦٨ - ٢٠٠٧ / ٧ / ٦ - ٠٤:٠٢ ،محور: الأدب والفن،https://www.ahewar.org

فاضل سوداني : سيمولوجيا فضاء العرض المسرحي المعاصر ، (مجلة فرقة سالار المسرح العدد (١٦) لسنة ٢٠١٠) .

فؤاد إفرام البستاني : منجد الطلاب ط٢ ، (بيروت : دار المشرق ،١٩٧٧) .

فيليب فان تيغيم : تقنية المسرح ،ط١، تر، بهيج شعبان ، (لبنان : دار منشورات عويدات للطباعة ، ١٩٧٣ ).

*** : " لير" شكسبير- تشريح العلاقات الأسرية بمشرط ، https://arabic.rt.com .

محمد ابن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح ،(الكويت : دار الرسالة ،١٩٨٢).

مالكولم كيلسول : الفضاء الفارغ قراءة بصرية للعرض المسرحي ، تر، باقر جاسم محمد ، مجلة الأدب المعاصر ، العدد ٤٣ (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٩٢).

ميسون علي : ريتشارد الثالث ، مأساة شكسبيرية مقربة ، مجلة الحياة المسرحية العدد ٦٦ لسنة ٢٠٠٨ ، (سوريا : الهيئة العامة السورية للكتاب ) .

ميسون ألبياتي : حرب الوردتين http|19|-nnas.com/article/mbayati/2war.htm

وطفاء حمادي : الخطاب المسرحي في العالم الغربي (١٩٩٠-٢٠٠٦)،ط١، (المغرب: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧ ) .