البراديغما في عروض انس عبد الصمد المسرحية (مسرحية Yes godot انموذجاً)

Paradigma in Anas Abdel Samad's theatrical performances (The play Yes Godot as a model)

الباحث: حسين جواد جاسم
أ.د. علي رضا حسين

Researcher. Hussein jawad jassim
professor Dr. Ali Redha Hussein

Husseinjawad٣٢٠@gmail.com
fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
College of Fine Arts/University of Babylon

ملخص البحث

عنى البحث الحالي بمعرفة البراديغما في عروض المخرج (انس عبد الصمد) على اعتبار ان دراسته تتطلب نوعاً من الاحاطة الشاملة بكل انواع الطرح المسرحي الذي يقدمه بما يحمله من محمولات فكرية وجمالية تتطلب قراءة فاحصة لذلك الخطاب. وقد احتوى البحث على اربع فصول اذ ضم الفصل الاول الاطار المنهجي والذي احتوى على مشكلة البحث والتي تحددت بالتساؤل الاتي: ما هي البراديغما في عروض انس عبد الصمد المسرحية (مسرحية Yes godot انموذجاً) ، كما احتوى هذا الفصل على اهمية البحث والحاجة اليه من حيث معرفة البراديغما كمصطلح وترحيله الى الفن المسرحي، وايضاً احتوى الفصل على هدف البحث الذي يرمي التعرف على البراديغما في عروض انس عبد الصمد المسرحية وقد تم تحديد البحث بحدود زمانية ومكانية وموضوعية بالإضافة الى التعريفات الاصطلاحية والاجرائية. اما الفصل الثاني فقد ضم الاطار النظري للبحث والذي احتوى على مبحثين ضم المبحث الاول: البراديغما المفهوم والنشأة، والمبحث الثاني: البراديغما في التجارب المسرحية العالمية وقد خلص هذا الفصل الى مجموعة من المؤشرات التي اسفر عنها الفصل. اما الفصل الثالث فقد تمثل بإجراءات البحث والتي تضمنت كل من مجتمع البحث الذي ضم مجموعة من العروض المسرحية التي قدمها المخرج انس عبد الصمد على مسارح العراق وكذلك عينة البحث التي تمثلت في مسرحية (Yes godot) واعتماداً على مؤشرات الاطار النظري والمنهج الوصفي التحليلي تم تحليل العينة. اما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها البحث الحالي وضم البحث في النهاية على قائمة بالمراجع والمصادر.

الكلمات المفتاحية: البراديغما– العرض

Research Summary

The current research meant to know the paradigma in the performances of the director (Anas Abdel Samad) on a close reading. Al-Barawi searched for four chapters, as the first chapter included the methodological framework, which contained a problem that was presented by asking the following: What is heidegma in Anas Abdel Samad's theatrical performances (Yes Godot as a model), and this chapter also contained the importance of research and the need for it in terms of knowing paradigma as a term and its deportation To theatrical art, the aim of the research is to identify the paradigm in Anas Abdel Samad's theatrical performances. As for the second, it included the theoretical framework for the research, which contained two topics, including the first topic: the paradigma of the concept and its origin, and the second topic: the paradigma in global theater experiences. This chapter concluded with the indicators that resulted from the chapter. The third lost it by issuing a waiting list from a community that includes a group of theatrical performances that he presented, which he represented in the play (Yes godot). Now the fourth, go to the now directly next and the instructions you have reached now.

Keywords: paradigm - presentation

الفصل الأول: الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

تعد البراديغما كواحد من الاشكال المعرفية التي تشكل الفضاء المغاير لمجموعة من المفاهيم والاطروحات والتي من شأنها ترك القديم/ النسقي ، وبناء تمظهر يتسم بالثورة العلمية مفروضاً بصيغ حياتية وبذلك يصبح التحول على اصعدة متعددة امراً لابد منه بما تقتضيه الحالة الاشهارية وبذا ان البراديغما، تشكل مجموعة الانطقة الفعالة داخل المتن المعرفي. وبما ان الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية هي في ديناميكية دائمة فلابد ان يصب هذا التحرك ضمن كل ما يتعامل معه الفرد داخل المساحة البيئية. اذ ان التحول (على سبيل المثال) من اجتماعي (على صعيد الفرد) الى ثقافي هو ما اسهم في تكوين براديغمات جديدة لعوالم تتسم بهذه الخصوصية (الثقافية) ولكن هذه البراديغمات هي غير مقتصرة على الفرد نفسه ولكنها تدخل ضمن حيثيات كل ما يمكن ان يكون للفرد دور في تطويره واجتراح تقنيات جديدة تكون حاضرة بشكل فعال في اللحظة الآنية. ان الطوفان المعرفي لم يكن كأحجية ميتافيزيقية تبحث في الماورائيات وتبني على هذا الاساس مجموعة من الآراء التي تكون قابلة للدحض وانما تتكون اللحظة الراهنة من سيولة معرفية دائمة التبدل والتحرك فضلاً عن الغاء الحدود مما سمح بهجنة/ تعددية ثقافوية. ان المسرح لم يكن بعيداً عما يطرح وبذلك هو يسعى ان يحوي على كل جديد عبر تقنيات وافكار جديدة والمسرح العراقي قد افاد كثيراً من بقية المسارح حول العالم وكذلك

التقنيات فضلاً عن اطلاع المخرجين العراقيين على تجارب المخرجين العالميين والعرب مما سمح لهم بتكوين رؤى خاصة للعروض تخدم اقامة مسرح عراقي له الثقل في الساحة الفنية مما سمح لبعض المخرجين ان يكونوا براديغم خاص بهم ذا اسلوب باين وواضح في تجريب العرض المسرحي وعليه شكّل الباحث تساؤله الاتي: ما هي البراديغما في عروض انس عبد الصمد المسرحية (مسرحيةYes godot انموذجاً)؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

تنطلق اهمية البحث من حيث انه يسلط الضوء مفهوم البراديغما وكذلك تسليط الضوء على تجربة المخرج انس عبد الصمد

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الى معرفة البراديغما في عروض انس عبد الصمد المسرحية (مسرحية Yes godot انموذجاً)

رابعاً: حدود البحث:

١) حد المكان/ العراق

٢) حد الزمان/ ٢٠٠٩-٢٠٢٢

٣) حد الموضوع/ دراسة البراديغما في عروض انس عبد الصمد المسرحية (مسرحية Yes godot انموذجاً)

خامساً: تحديد المصطلحات

٢) البراديغما اصطلاحاً

فقد ورد في قاموس انكليزي –عربي ان (paradigm) " مثال، نموذج، علاقة ترابطية (للأفكار او الكلمات)"[١]. اما في المورد الحديث فقد جاءت (paradigm) على انها " مِثال، نموذج"[٢].ان (paradigm) هو "مجموعة من الافكار والمفاهيم المرجعية او المعلومات التي تُعتمد لاتخاذ قرار ما او لأجراء حسابات معينة او الوصول الى استنتاجات معينة"[٣]. وتعرب الكلمة بعض الاحيان الى (البارادايم) " حيث هي كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية (paradeiknunai) وتظهر باللاتينية (paradigm) واذا قمنا بتحليل اشتقاقي للكلمة بمعنى ان نقوم بشطرها الى نصفين فأننا نجد انها مكونة من بادئة (بارا) بمعنى الى جانب اما (ديم) بمعنى، معروضة جنباً الى جنب. او بمعنى، ما يظهر نفسه بجانب. والمعنى الحرفي للكلمة يشير، الى نمط او نموذج عن كيفية بناء شيء"[٤].

البراديغما اجرائياً:

نظام من الاسس والقواعد الفنية التي يعمل المخرج بموجبها ويكون هذا النظام معتمداً المعايير المجتمعية والاستنباطات الفنية ومجموع القيم المجانبة للفنان المسرحي.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: البراديغما المفهوم والنشأة

ان البراديغما كمصطلح لاتيني ارسى قواعده الفيلسوف (توماس كون*) عبر تصوراته لهذه المصطلح والذي يخص الحقل العلمي عنده. ان تحولاً او تبدلاً في احد الحقول يسبقه وعي بما سوف يحصل يكون براديغما التي غالباً ما تقودها الروح الشبابية لدى الاجيال.ان الانسان بحاجة الى التغيير سواء على صعيد انسنته او محيطه وسواء كان هذا التغيير في الحياة العلمية او على صعيد البواطن للفرد ويستطرد (باشلار) عن هذا فيقول " تتضمن ازمات النمو الفكري اعادة نظر كلية في منظومة المعرفة. عندها لا بد من اعادة صنع الرأس المصنوع جيداً. انه يتبدل نوعاً. ويتعارض مع النوع السابق بوظيفة حاسمة. ان الانسان يصبح بواسطة الثورات الروحانية التي يستلزمها الابداع العلمي، جنساً متغايراً، او لكي نحسن القول، يصبح جنساً بحاجة الى التغيير، ويتألم من عدم التغيير"(٥).

ان المفهوم الذي ساقه (كون) ضمن ما نادى به من البراديغم او تبدل البراديغم لم يكن حالة صدفوية يراد بها اجتراح بعض المفاهيم، وانما كان نابع من دراسة معرفية وابستمولوجية تؤسس لمرحلة جديدة من مراحل تاريخ فلسفة العلم وتطوره "ولعل ابرز العوامل التي استحضرت الوعي المتقد بتاريخ العلم في فكر (كون) ان علمه الغزير بهذا التاريخ كشف له عن اختلافات حادة بين القواعد والمبادئ والمفاهيم والاليات التي يعمل بها العلماء في مرحلة عن تلك التي يعملون بها في مرحلة اخرى، وما يبدو لجيل من العلماء وبديهية او مسلمة اولية قد يبدو لجيل اخر خرافة او مسألة ثانوية"(٦). وهذا ما اسسه ضمن نظام معرفي قائم على مراحل والتي من خلالها يتم الانتقال او التبدل من براديغم الى اخر تكون له الاولوية. لكن هذه الانتقالية لا تتم بشكل اعتباطي وانما هناك مجموعة من المشكلات او المعضلات التي تقف حجر عثر امام التطور العلمي لمرحلة معينة مما يستوجب استشعار القائمين على ذلك التطور ان يعو ان البراديغم التقليدي بدى غير مجدي. يطلق على تلك المشاكل بالأزمة في العلم العادي او العلم السوي مما يخلق احجية ومن ثم شذوذاً بارزاً وعن طريق هذا الشذوذ يتم تأسيس براديغم جديد يهدم القديم. يستشكل (كون) على النظرية السائدة التي رأت ان التطور العلمي هو عبارة عن خط نمو واحد غير قابل للدحض وان على المهتمين بالعلم ان يدركوا القيمة المعرفية لكل النظريات التي مرت بها البشرية وان توضع بالحسبان وحتى تدرس ضمن مناهج الطلاب "واذا افترضنا ان العلم هو منظومة من الوقائع والنظريات والمناهج مجمعّة في الكتب الراهنة، يصبح العلماء اولئك الاشخاص الساعين بجد سعياً ناجحاً او مخفقاً، للإسهام بعنصر او اخر في تلك المنظومة الخاصة. ويصير التطور العلمي عملية اجزاء تضاف افرادياً ومجموعياً الى المخزن الذي لا يتوقف نموه"(٧). ولكن هذا الاقحام لمجاميع

النظريات المعرفية والعلمية والتي من شأنها ان يكون بعضها خافقاً وبعضها لا يلبي الطموح انه من الممكن عدم التعرض لها بسبب ما يمكن ان يجعل دراستها لا فائدة منه، فضلاً عن ان تدوين تلك النظريات بشكل خطي مستقيم قد يثقل كاهل المدون او من تقع عليه تسجيل وحفظ تلك الوقائع " فقد عانى نفر قليل من مؤرخي العلم صعوبات متزايدة في سبيل القيام بالوظائف التي يعيّنها لهم تصور التطور بفضل التراكم. وقد اكتشفوا بوصفهم مسجلين لعملية اضافة الاجزاء، ان البحث يجعل الاجابة عن مثل الاسئلة التالية اكثر عسراً، وليس اكثر يسراً: متى تم اكتشاف الاوكسجين؟ ومن هو اول من فكر بمبدأ حفظ الطاقة"[٨].يمكن ان نستشعر ان (كون) قد وضع اوتاده في ارضية صلبة من حيث التأسيس لمفهوم جديد في تاريخ العلم (بشكل عام)، لكن، بنفس الوقت ان الارضية هذه تكون رخوة لهذا العلم (بشكل خاص) وان هذه الرخاوة ما هي الا تقدم زمني يتخلله بروز ازمات جديدة غير قابلة للتوقع. وقد استند (كون) على مجموعة من النظريات والتي رأى انها لا ترى بالعين لأنها تكون خلال تعاقب الازمنة، اي انه يعزى تطور الفكر العلمي وما يرافقه من ادوات ونظريات ومفاهيم – وهو البراديغم لا يمكن بأي شكل ان يكون او ان يتبع خطاً واحداً وانما هناك ثورات تحدث تقلب موازين التلقي. ويؤكد شالمرز هذا عندما يقول " ان تخميناً جريئاً في عصر من عصور تاريخ العلوم، يمكن ان يفقد طابعه الجريء هذا في عصر لاحق"[٩]. ويمكن بطريقة بسيطة ومختصرة معرفة تصور (كون) للعلم وهي:

ما قبل العلم– العلم العادي (السوي)– الازمة– الثورة– علم عادي جديد (الشاذ)– ازمة جديدة

ومن ابرز البراديغمات التي كانت سائدة ثم تبدلت ببراديغم جديد وحسب تصورات (كون)

التحول من البراديغم السابق	الى البراديغم اللاحق
براديغم بطليموس	براديغم كوبرنيكوس
براديغم نيوتن	براديغم اينشتاين
براديغم ارسطو	براديغم فرنسيس بيكون
براديغم بريستلي	براديغم لافوزييه

ان بالبراديغم يدل على ان هناك نظام متكامل في فترة سابقة، له مجموعة من المشتغلين ضمن هذا النظام ومعمول به في الوسط العلمي وحتى الاكاديمي وكتب الدراسة، ولكن، بمجرد عجز ذلك البراديغم عن تلبية متطلبات العصر فأن هناك براديغم اخر يقوم بتهديمه. وعندما استعرض كون اهم التغييرات في اعمال كوبرنيكوس ونيوتن ولافوزييه واينشتاين اوجز ملامح للثورة العلمية " هناك رفض لنظرية مفضلة لصالح اخرى غير متوافقة معها، هناك انزياح في المشكلة لصالح التمحيص ومعايير التقويم، اي لمن يجب او لا– ان تعتبر

المشكلة مشكلة مشروعة، او الحل مشروعاً، لتلك المسألة، فالخيال العلمي يتغير، وهناك تحول في العالم الذي ينجز فيه العمل العلمي"[١٠].

ويمكن القول في هذا التحول او التبدل البراديغمي ما حدث في نظام بطليموس والرد عليه بنظام كوبرنيكوس، فقد كان نظام بطليموس قد حقق نجاحاً كبيراً لم تشهده الانظمة التي قبله اذ كانت الدقة في التنبؤات عن المواضع المتغيرة للنجوم والكواكب ذا جودة عالية ولكن هذه الجودة والنجاح في هذا النظام لم يكن بالناجح كاملاً وتماماً اذ ان مشكلات الاعتدال الربيعي والخريفي لم تطابق المشاهدات مما سبب مشاكل للمشتغلين في هذا النظام وهذا ما دعا بالفلكيين الاوربيين في القرن السادس يدركون اخفاق براديغم بطليموس في حل مشكلات الفلك التي ما انفكت تزداد تعقيداً وبالأخير ادى هذا الادراك الى ان يرفض كوبرنيكوس البراديغم البطليموسي ويبحث عن جديد[١١]. هذا الاخفاق البراديغمي عند العلم البطليموسي وعجزه ازاء تغيرات الفلك الواسعة كان سبباً في تبديل نظام الكون عندما احل كوبرنيكوس نظامه الفلكي. "وبعد ان يتم اضعاف براديغم ما، ويفقد كل اعتبار الى درجة ان انصاره لا يعودون يثقون فيه، أنئذ يكون الوقت قد حان لحدوث ثورة علمية"[١٢]. وكذلك الحال مع البراديغم الخاص بنيوتن الذي بقي متسيداً للساحة العلمية وقتاً غير قصير وقد كفل تحقيق اجابات متعددة عن تساؤلات ومشكلات تخلفها اللحظة الراهنة آنذاك وهو ما جعله ان يكون منهجاً علمياً في وقته للطلاب والمهتمين بالعلم وقد اتضح لهم انه النظام الاكثر مقبولية في الحقل العلمي اذ "بدا للناس في وقت معين ان فيزياء نيوتن هي الكلمة الاخيرة في ميدانها وانها تعبر عن حقيقة مطلقة، ودام هذا الاعتقاد ما يقرب من قرنين من الزمان، ثم جاءت فيزياء اينشتين فابتلعت فيزياء نيوتن في داخلها، وتجاوزتها واثبتت ان ما كان حقيقة مطلقة ليس في الواقع الا حقيقة نسبية، او حالة من حالات نظرية اوسع منها واعم"[١٣]. واذا نظرنا الى المدة الزمنية التي كانت سائدة فيها براديغم نيوتن لنجد انه وقت طويل نسبياً حيث الاستحواذ على الساحة المعرفية مدة لا بأس بها ومن ثم الزوال بعد جهد وكتابات اينشتاين البسيطة التي يطلق عليها هكذا وهذا ما يؤكد عليه كون في ان الثورات العلمية لا يمكن مشاهدتها بالعين فهي تأخذ وقتاً وحيزاً طويلاً من حياة المجتمع والعلماء في تنظيم ذلك النظام، ولكن، لرب جرحاً بسيطاً يصيب النظام فليتهب هذا الجرح ويصيب اجزاء بقية منه بذلك يصبح في حالة يرثى لها مما يستوجب الاتيان بطرح جديد. اما الكيفية التي صار بها التحول في مجال اكتشاف الاوكسجين على يد كل من (بريستلي) و(لافوزييه)، اذ يعد بريستلي اول من استخلص الاوكسجين بفعل تسخين اكسيد الزئبق وبذلك يكون اول من خط اسمه في هذا المضمار عن طريق المحاولات الكثيرة وتجاربه المتعددة ومنها تأكد ان الاوكسجين يشتعل بسرعة واطلق عليه (الهواء السريع الاشتعال)، اما ما فعله لافوزييه فهو قد اكتشف ان هناك خطأ اذ ان الاوكسجين يكون وجوده دائماً في كل عمليات الاحتراق

وان الغاز المسخن اي- اكسيد الزئبق هو الهواء ذاته دون تغيير باستثناء انه يكون ذو قابلية للتنفس وبذلك يمكن القول ان لافوزييه قد ابعد تلك النظرية لبريستلي واستعاض عنها بجديد وهذا الجديد وحسب فهم (كون) انه قد جاء بإشارة خطأ من العالم بريستلي مما مهد الطريق امام لافوزييه[١٤]. والحال كذلك بالنسبة لكل من ارسطو وفلسفة القرون الوسطى التي احتذت بتصوراته وفرنسيس بيكون اذ "اعتمدت فلسفة القرون الوسطى على القياس، واتخذته وسيلة للكشف عن الحقائق، ولكن القياس كمنهج للبحث لا يفيدنا في معرفة شيء جديد، لأن القياس يسلم بصحة مقدماته تسليماً فلا يجوز الشك فيها، ومهما استنتج الانسان من نتائج فهو لا يصل الى شيء جديد، لان ما وصل اليه من نتائج كان موجوداً من قبل في المقدمات"[١٥]. ومما يتشكل على هذا الكشف انه لم يكن يحمل في طياته ما يمكن به تقدم الحقل المكشوف اذ ان الحقل المعرفي لا يخضع للتجربة لذلك جاء منهج فرنسيس بيكون كرد فعل ازاء فشل النظام القديم في تحقيق غايات العلم "وقد وضع بيكون كتابه (الاورجانون الجديد)، اي الاداة او الالة الجديدة ليرد به على اورجانون ارسطو. فاستبدل بنموذج التفكير القياسي الصوري نموذجاً جديداً قوامه الملاحظة والتجربة"[١٦]. بما ان الازمات تبدأ بتشوش واضح في البراديغم فأن (كون) يؤكد على انه هناك ثلاث طرق لنهاية الازمة "فأحياناً قد يثبت العلم العادي في نهاية المطاف قدرته على معالجة المشكلة التي اثارت الازمة، بالرغم من يأس اولئك الذين رأوا فيها نهاية براديغم قائم. وفي مناسبات اخرى تقاوم المشكلة حتى المقاربات الجذرية الجديدة. وعندئذ قد يخلص العلماء الى الاستنتاج بعدم امكان وجود حل في الحالة الراهنة لمجال عملهم، فيلصق بالمشكلة ما يدل على نوعها وتزاح جانباً لينظر فيها جيل اخر في المستقبل يكون مزوداً بأدوات اكثر تطوراً او، اخيراً، قد تنتهي الازمة بنشوء مرشح جديد لاحد البراديغمات"[١٧].

المتحد العلمي

لقد كان مصطلح المتحد العلمي من اهم ما نادى به)توماس كون) ضمن عملهم في البراديغم الواحد ان العمل ضمن دائرة المجموعة – والتي يراد بها هنا المجموعة العلمية- هو ما كان ينطوي ضمن تصورات (توماس كون) اذ يرى ان هذا المتحد يعمل ضمن دائرة عضوية تتميز بهذا المفهوم – اي الاتحاد- وهم يعملون ضمن براديغم العلم العادي "ان العلم في فترة من الفترات يحقق ارتباطاً كلياً بين نظرياته المختلفة، بمعنى ان هذه النظريات تؤلف كلاً متماسكاً هو ما نطلق عليه مصطلح النموذج paradigm والعلماء في هذه الفترة يسيرون في ابحاثهم العلمية وفق هذا النموذج ويعملون من خلاله"[١٨]. ونرى في بنية هذا العلم العادي ان العلماء يلتزمون به اشد التزام ولا يلتزمون بغيره اذ لا يجوز العمل ضمن براديغمان اثنان وانما هناك مبدأ اللا مقايسة الذي يؤكد انه يجب ان يكون هناك تفضيل للبراديغم على غيره اذ " ان تحليلات (كون) ركزت، على

رغم اشاراتها الى القيم والالتزامات الميتافيزيقية، على العناصر الداخلية للعلوم، وهي العناصر التي تشكل البنية الدقيقة للممارسة العلمية وتقوي الالتزامات الجماعية بين العلماء"[١٩]. وبهذا يكون (توماس كون) قد اسس لمفهوم البراديغم بجديد العلم ولابد من الاشارة الى البراديغم واثناء التطور الزمني لم يبقى حبيس ذلك الاطار الذي حدده له (كون) في العلم وانما اخذ مديات ابعد من الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية واصبح كل تبدل في الحياة ويكون ثورياً في اضفاء الجديد يطلق عليه البراديغم او البراديغم شفت.

المبحث الثاني: البراديغما في التجارب المسرحية العالمية

لم تكن العملية الفنية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص هي ببعيدة عن كل الاكتشافات العصرية وخاصة المسرح الذي يسعى ان يجمع تحت يافطته فنون وتجديدات عديدة بما يسهم في ابراز خطاب مسرحي يتلائم مع مكتشفات العصر والسيولة المعرفية. ولقد سعى المخرجون منذ ظهور المخرج كشخص له التحكم التام في العرض المسرحي الى تبني خطابات جديدة للعرض المسرحي. ومن المخرجين الاوائل الذين حاولوا في احداث طفرة نوعية في المسرح الممثل (اتيان ديكرو ١٨٩٨-١٩٩١) وخاصة في التمثيل الصامت حيث اهتم بكل مقومات الجسد والحركات الايقاعية والبانتوميم والرقص ويرى ان الممثل يجب ان يكون ذو مرونة عالية وقد اوجد (ديكرو) نظاما خاصا في صياغة الحركة المسرحية على الخشبة ويرى ان الممثل يحتاج الى التمارين الرياضية قبل دخوله الى التمارين المسرحية[٢٠] حيث يمكن عد (ديكرو) كواحد من الممثلين الذين خلقو براديغم في التمثيل الصامت. اما المخرج (فيسفولد مايرهولد ١٨٧٤-١٩٤٠) واذا سألنا كيف شكل مايرهولد براديغما في عالم المسرح؟ فبعد ان كان التمثيل والاخراج مقتصر على تعاليم محددة داخلية اسس عروضه على غرار ذلك واوجد صيغة متفاوتة حيث "تأسست عروض مايرهولد على المعمل المسرحي انطلاقاً من جهوده التياترالية وتلك التي لا تقف عند حدود المؤلف الدرامي او الممثل المسرحي او المخرج وانما تعدته الى المتفرج ليكون رابع المبدعين والمشتركين في عملية الابداع الفني وصولاً الى ما يعرف بالألية الحيوية (Bio- mechica)"[٢١]. اذن يمكن القول ان البايوميكانيك قد احدثت تغييراً عارماً في هدم النسقية التي كانت تراوح مكانها في مسرح موسكو القائمة على نمطية الدوق وطريقة ستانيسلافسكي في اعداد الدور. لقد كانت اهم اشتغالات مايرهولد على الممثل بوصفه العامل الناقل والموصل لدلالات النص ورؤية المخرج وقد كان يدرب ممثليه بشكل مغاير للطريقة المتعارف عليها حيث " طلب من يعمل معه من الممثلين التخلص بقوة من كل شعور انساني مهذب وخلق نظام يقوم على قوانين الية وابتدع ما اطلق عليه اسم ميكانيكا الاحياء او الميكانيكا الحيوية هندسة الحركة القائمة على الدراسة المتعمقة لجسم الانسان وقوانين الحركة والفراغ"[٢٢]. لم يكن هذا بالعرف وانما هذه التغييرات وهدم اسس الانظمة المسرحية السابقة هي مبادرات تحسب لمايرهولد في خلق شكل مسرحي يتسم بالتجديد.

وبخصوص تلك الانظمة يقول عنها مايرهولد "لقد اصبحت مبادئ مدرسة ميننغن المسرحية اكثر عدو لي وكما كان المسرح الفني في جزء من نشاطه يقتني آثار تلك المبادئ فأني اضطررت في نضالي من اجل اشكال مسرحية جديدة ان اعتبره هو الاخر عدو لي"[٢٣]. ان مايرهولد قد اسس لمنطلقات جديدة في عملية خلق المشهد المسرحي وهو ما ادى بالضرورة اعتباره كمخرج خالق ومبدع على مستوى تدريب الممثل وايجاد صيغ تكون اكثر مسرحة وبهذا الصدد يقول (مايرهولد) "ان جذور الادب الدرامي الجديد انما يكمن في التهذيب الجسماني الذي يضع، بدلاً من القوانين السيكولوجية غير الوثيقة واللاعلمية البالية، قوانين الحركة الدقيقة على اساس من البيوميكانيكة وعلم القوى المحركة. ان الحركة من هذا النوع تجعل المعاناة كلها تنشأ بيسر اكثر وبصورة مقنعة من عملية الحركة ذاتها. ان صفقة واحدة بالكفين تعبر عن اكثر الـ(آهات) عمقاً"[٢٤]. ان ازالة الستارة والاضاءة الامامية وكذلك مد الصالة هي من المكتشفات التي اوجدها مايرهولد والتي طبقها في عروضه فقد "عمد الى تصوير السمات الخارجية والداخلية بجميع الوسائل الممكنة لتحليل وتقديم الظاهرة ثم تقييمها بالوسائل التعبيرية والتركيب الداخلي مستنداً الى ايجاد وسائل عديدة لتحقيق هذا الغرض عدت فيما بعد مكتشفات تجريبية لم يسبق ان سعى اليها غيره"[٢٥]. لم يكن مايرهولد هو الوحيد في تغيير الرؤية ازاء الاشتغالات المسرحية وانما (بروتولد بريخت١٨٩٨-١٩٥٦) قد اسهم اسهاماً فعالاً في تغيير دفة المسرح التقليدي السائر على خطى وقواعد ارسطو. ان الفنان لزمانه، وبريخت ينطوي تحت ذلك فهو الرجل –الشاعر/الكاتب/المخرج/ المُنظّر. ولقد صار من بديهيات دراسة المسرح والاخراج ان يؤخذ بريخت كمنعطف حاد في هذا المجال فهو الذي ارسى واسس قواعد لمنهج واسلوب مسرحي جديد خاص يتميز برونق العصر الذي افرز بريخت كرجل يقع على عاتقه مهمة جعل الفن وسيلة رتق للجمهرة وعلى يده اصبح المسرح غير ذلك المسيطر قبله مما كوّن براديغما جديدة للفن المسرحي متفصلة على كل عناصره الكتابية والبصرية حيث "كان بريخت ابن زمنه، لذا توزعته في آن معاً، الفوضى والاحلام الاكثر جنوناً، وكان يرى من حوله في المانيا هدير نشاط فني لا سابق له، يتجه في اتجاهات لا تحصى"[٢٦]. ماذا يريد بريخت؟ انه باحث في عمق التكوين البشري ومنصب على ازاحة جماليات المسرح بالطريقة الآنية، انه مُغرب الشيء يريد راوي وليس ممثل ويريد فكراً وليس عاطفة. انه مؤسس براديغما بـ(اورجانونه الصغير) اجهضت براديغما المسرح بمفهومه الدرامي السائد. ان من اكثر الامور اهمية والتي عمل عليها بريخت هي في كيف يكون المؤدي الذي يتم تكليفه بالدور ان لا يذهب في غياهب الشعور والدمج العاطفي ولذلك نرى ان صلب الامر هو اعداد ممثل/مؤدي/راوي يأخذ على عاتقه ان الطريقة القديمة قد ولت الان في مسرح هو يبحث عن شيء مغاير فلم "يعد هؤلاء الممثلون محترفين وانما هواة والمشاهدون يشاركون في العمل المسرحي ، انهم يعلقون عليه، ويشكلون فرقاً غنائية ويغدو المسرح معهداً للتربية هدفه اعداد المناضلين

الذين سوف يستدعون غداً الى تحويل المجتمع تحويلاً جذرياً فالمطلوب هو التعلم"[٢٧].اما فيما يخص النص المسرحي (حيث ان بريخت كتب اغلب النصوص التي قام بإخراجها) نجد "ان السمة المميزة للمسرح الملحمي هي توضيحها لإنتاج النص ومبدأ بريخت الجمالي يعتمد على وجهة نظر في النص وهي وجهة النظر التي اصبحت من لزوميات نظرية ما بعد البنيوية: النص كفضاء للإنتاج المسرحي الذي يحتوي المؤلف والقارئ والاخر الذي هو التاريخ بالنسبة لبريخت، ولكي يوصل بريخت القدرات الكامنة للنص الى المتفرج فقد كان عليه ان يخلق مسافة قصية بتقنياته في الكتابة والتجسيد المسرحي والتمثيل والاخراج"[٢٨]. لقد جسد (انتونان ارتو١٨٩٦-١٩٤٨) قمة تمرده عندما دعى الى ابدال المسرح الغربي بالشرقي ، كيف شكّل ارتو براديغما؟ انه رفض المسرح الغربي بكل قوالبه. شاعر الحياة والخشبة ، المتجسد بعقل فاق عصره ولم يتقبله مجايليه ولكنه احدث اولاً شرخاً كبيراً في المسرح الغربي واثراً بالغاً في مخرجين من بعده امثال اريان منوشكين وجوديث مالينا وجوليان بيك وريتشارد شيشنر ولا نجد في بلد ما الا وتأثر اغلب مخرجيه بأرتو، حيث هو المتمرد الذي فاقت تصوراته واراءه روح العصر. وقد اصبح المسرح بالنسبة اليه الملجأ للتعبير عن افكاره "وكان المسرح بالنسبة لأرتو هو الجراحة والمدرسة ومحرك ثورته ومن خلال المسرح كان يعلم اتباعه معنى ان يعيش المرء بعاطفة وكان يقوم بهذا ليس من خلال القاء المحاضرات او الخطب الحماسية ولكن من خلال تعريضهم لتجارب تتسم بالحماسة يرون معها الضوء ويتغيرون كلية"[٢٩]. ان ارتو برفضه المسرح الغربي شكلاً ومضموناً هو جعله من مقدمة المخرجين الذي ينادون بالعودة للطقوسية المستمدة من الشرق وقبائل المكسيك وجزيرة بالي ولذلك فأن" جميع افكار واراء ارتو التي نادى بها لا يمكن ان تتحقق عن طريق الاساليب المسرحية التقليدية لذا فهو دعا الى مسرح بحجم الحياة ويضم بين جنباته سحر الاحلام واتساع الواقع، ان اعلاء شأن الجانب العاطفي واللاوعي في الطبيعة البشرية يعد بمثابة العلاج للنظم الحضارية المعاصرة التي ينصب جل تركيزها على كل ما هو عقلاني ذهني، مادي، لذلك رفض المسرح التقليدي ورفض كذلك لغته الادبية"[٣٠]. ولكن كيف تجلى ذلك الرفض للمسرح التقليدي الغربي؟ انه دعا الى ذلك من خلال اللغة والتمثيل والتقنيات والاخراج انه دعا الى نبذ اللغة وتعويضها بأكثر الاصوات قسوة ورأى ان "على المسرح ان يقوم بتطوير لغة طقوسية من خلال اعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية، او ما يسميه ارتو بالعلامات الهيروغليفية، وذلك في حين يتم اعادة صياغة التعبير اللفظي في صورة تعزيم هذه بشكل موجز_ العناصر الاساسية التي قوم عليها مسرح القسوة"[٣١]. وهذا ما يفسر قوله بخصوص الاخراج "سنخرج دون ان نحسب حساب للنص"[٣٢]. وبذلك اسهم ارتو في تغيير النظرة السائدة في المسرح الغربي من خلال تنظيراته وتطبيقاته في المسرح. اما المخرج (جان لوي بارو ١٩١٠-١٩٩٤) فهو ايضا صاحب براديغم في المسرح الصامت ويرى "ان التمثيل الايمائي وصفياً في الاساس وليس

رمزياً اذ ان هذا الاسلوب في التمثيل يرتبط بالواقع الفعلي وليس له صلة بالتعبير عن مكنونات الروح من خلال الرمز والصورة"[٣٣] حيث اهتم بارو باللغة الجسدية وجعلها مرتكز اساسي في عروضه تنم عن براديغم مكون بفعل قراءة واعية لتفاصيل الخشبة وهو يملئ الفضاء المسرحي بكثير من الايماءات والحركات والازياء والاكسسوارات ويكون بيئة خاصة للممثلين.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١) تشكل البراديغما مفهوم قائم على التغير اذ ليس هناك ما هو ثابت او سرمدي انما النظرة الى العالم تتجدد باستمرار

٢) تعد البراديغما اطاراً منهجياً لعمل العلماء وتساهم في التصميم المعرفي وهي فك لمغاليق المشكلات التي يتم بموجبها ابتكار او اختراع

٣) لم يقتصر مفهوم البراديغما على المستوى العلمي بل تعداه الى حقول اجتماعية وثقافية وتقنية

٤) تتكشف البراديغما عند بعض المخرجين في تنظيرات جديدة للمسرح تقوض القديمة أو تلغيها ومن ثم يأتي التطبيق العملي لهذا التنظير.

٥) ان المخرج وليد البيئة التي يعيش فيها ولذلك فهو يعمل بمرجعيات فكرية واجتماعية وسياسية لأسقاطها فنياً على الخشبة المسرحية وبذلك تسهم البيئة في بلورة براديغم للمخرج.

٦) الأزمة المتولدة في حقل المسرح نصاً وتمثيلاً واخراجاً والمألوف لدى المتلقي يقتضي تحولاً من تلك النظرة المأزومة الى براديغم يستجيب لمتطلبات الصنعة المسرحية والتلقي.

٧) يكون العمل المسرحي ذا مساحة واسعة من حيث اعادة القراءة في كل حقبة كل زمن فيخرج صانع العرض المسرحي من نسقيات الماضي نحو تجديدات اكثر انفتاحاً.

٨) لا يشكل النص المسرحي الا جزء صغير من جزئيات العمل الاخرى فيسعى المخرج الى الارتكاز على فكرة واضحة المعالم في نص معين ويتخذها نقطة انطلاق لقراءة جديدة لذلك النص.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولاً: مجتمع الحبث

ضم مجتمع البحث مجموعة من العروض التي قدمت للفترة من ٢٠٠٩-٢٠٢٢ للمخرج انس عبد الصمد

المسرحية	المخرج	مكان العرض	تاريخ العرض
صمت البحر	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠٠٩
ابو غريب	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠١٠

ايضا وايضا	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠١٣
توبيخ	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠١٣
يونس	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠١٤
Yes godot	انس عبد الصمد	مسرح الرشيد	٢٠٢٢

ثانياً: عينية البحث

اختار الباحثان مسرحية (Yes godot) نموذجاً بطريقة قصدية وفق المسوغات الاتية:

١) تتطابق وهدف البحث

٢) حصول المسرحية على جوائز عدة (في مهرجان العراق الوطني للمسرح ومهرجان بغداد الدولي للمسرح) فضلاً عن حصولها على جائزة الدولة للأبداع

٣) مشاهدة الباحث للمسرحية حين عرضها فضلاً عن توفرها على قرص

ثالثاً: اداة البحث

اعتمد الباحثان على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات في تحليل العينة

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة

مسرحية (Yes godot)

تأليف واخراج انس عبد الصمد

عبر استدعاء شخصيات بيكت المهمشة يبرز لنا المخرج خلال عرضه الذي خرج عن طور رسومياته النصية إلى حيز أخر وهو يحكي قصة الانتظار العبثية واللاطائل منها ولكن بطريقة جديدة إذ اشبع الفضاء السينوغرافي بديكورات وقطع كثيرة وهو خلاف لما يفترضه النص الاصلي وكذلك يكون التمثيل بطريقة صامتة تحاكي الواقع المعاش للمخرج حيث اعتمد على تقنية الجسد هنا وهي ضمن مشروعه في الميتا مسرح حيث استند على ايضاح الآم الفرد العراقي ومآسيه وهمومه في عالم يشوهه ويهمشه وهو يعاني من ترسيمات مجتمعية وسلطوية في الآن نفسه، ان العرض المسرحي هنا يبرز عدة متناقضات يتعرض لها الإنسان بصورة عامة فالقضية المحورية هي الانتظار ويدخل تحت يافطة ذلك المفهوم عدة أمور أخرى منها الضياع والقسوة والقتل والتدمير، كل هذه الأمور يتعرض لها الفرد سواء ان كان بطريقة خارجة عن سلطته أو عن طريق الإنسان نفسه في تدمير أخيه الإنسان، والمخرج هنا يظهر تلك التفصيلات بأداء جسدي يكون ذا قدر من الاستيضاح العيني للمشاهد.

التحليل

يرتكن العرض الى الاسلوب الذي يعتمده المخرج في اغلب عروضه وهو ضمن مشروعه الذي عمل تطويره تحت مسمى (الميتا مسرح) وبذلك يخلق براديغم لأسلوبه المسرحي اذ يذهب (عبد الصمد) بعيداً في قراءة مغايرة لنص (صمويل بيكت) في انتظار غودو المليء بالسرد الا هنا يجد المشاهد نفسه امام سيناريو وتمثيل يعتمد الصمت في تمثيل العرض. ان العرض هو تمرد وهي التيمة الاساسية التي يعتمدها اللامعقوليين وان المخرج هنا اضافة لتعبيره عن رفض قوانين التي اضرت بالوجود الانساني بل هو يتعداها الى التمرد على النص ايضاً وقد اتخذ التمرد على النص شكلين:

الاول: هو تمرد على السرد المتوافر في النصوص العبثية والتي تعتبر (في انتظار غودو) المنبع الاساسي لها حيث الارتكاز فقط على الفكرة الاساسية للعرض ومنها بنى نصه في تكوين مشاهد العرض

الثاني: هو تمرد ثاني على الشخصية الاساسية المقومة لمسرح العبث وهو (صمويل بيكت) بالتالي يرسم المخرج من تلك الشخصيات الهامشية مركزاً مهماً في تطوير مشروع يستدعي اعادة النظر في تلك الاحداث القائمة على سمة الانتظار وبذا تكون الرؤية للعرض تعتمد على منظار جديد لرؤية ما تم تقديمه بعين جديدة ليفتح بذلك افقاً رحباً في التلقي.

يستدعي المخرج شخصيتا (فلاديمير واستراجون ولاكي) وينطلق عبر سيناريوهات بصرية ذات تشكيل هندسي ويتضاد مع التيمة الاساسية لفكرة العرض ببراديغم جديد. الاعلاء من قيمة تلك الشخوص وهو ما نجده بالضد في نصها الاصلي وبذلك الاعلاء يسترفع من قيمها وجعلها بؤرة جلة بعدما كانت جانبية لا يؤخذ عليها ولا يُعتبر لها، تُصارع الشخصيات من أجل استيضاح المعنى الخافي فيما تتعرض له من متناقضات الوجود وبذا يقتضي المعنى جهداً متين في صب الفكرة النصية/السيناريو على الخشبة. لا يكون الضياع ذا نسق للشخصيات تلك باعتبارها جزء من خطة كونية تمارس وظائفها وتفعل ما عليها، انما الشخوص هنا لها دلالاتها التي تنتمي لهذا الزمن وهو غير زمن (بيكت) مما يعني ان وظيفتها تغيرت وملامحها ايضاً، انها تعرضت لسلخ جلدها وجزء من داخلها فهي تؤدي بلغة غير تلك اللغة ما تعانيه بطرق مستحدثة سواء بالأداء او بالمشكلات. فالزمن ذاك خط بمشكلات الحرب وضياع الانسان فيه والزمن الان اضافة لتلك المشكلات فهناك اثاراً اخرى افرزتها الحياة على ذلك الانسان مما حذا بالمخرج ان يكون منتبهاً لمشكلات عصره وبيئته بالتالي الانعكاس على تلك الشخصيات التي تكون ذات طابع محلي بالتالي يسهم المخرج في تكوين براديغم محلي.

تفترض الرؤية الاخراجية ان لكل حقبة مشاكلها وهو ما يفرض الاتساع او الضيق في تحميل المسؤولية للشخصيات في الرسم التوضيحي لتلك المشاكل. ان تعبيرات الجسد هي اهم تعبير وبذلك يكون المعنى المتواري خلف الفعل أرجح من نطق الجمل الطويلة والسردية ومن هنا تعددت دلالات ما يستنطق من جسد الممثلين وهم آخذين بالاعتبار ان المضمون المتكور خلف افعالهم يحمل معنى يكون من جزئيات الانسان الموبوء بعطل الاحلام وانعدام افق الرغبة وكثرة نكساته في عالم يتوالى فيه الضياع والاختفاء المشاعري وفقدان الحس الانساني. تنتقل الشخصيات بفضاء منقوش بعدائد من المنقوشات ذات الاثر الواضح في استكمال مشروع لسيطرة الخطة الاخراجية على العكس من رؤية الكاتب للنص الاصلي وبذلك يخلق المخرج براديغم. ينفتح الفضاء السينوغرافي على افاق رحبة ومتعددة في قراءات لمشاهد مركبة لا ينتمي احدها الى الاخر وانما هناك صيغة واحدة تجمعها وهي الانتظار، ففي ذلك الفضاء يرتسم للعين فيض من الصور الموحية بكثير من الدلالات التي تأخذ مكانها في تمشية الحدث. فإذا كان الفضاء الذي يفترضه (بيكت) لا يحتوي الا على شجرة وصحراء جرداء فأن (عبد الصمد) يتجاوز ذلك بملئ الخشبة بقطع ديكورية متنوعة ومتعددة منها من بقى على حاله ومنها من تحرك مع الاداء، يمتلئ المكان بعلب كارتونية وشجرة الافتراض النصية يُشار اليها بقطع خشبية على هيئة تلك الشجرة، نباتات وحيوانات ايضاً لها دور في العرض اسبغت عليه طابع اثارة الدهشة في توظيفها على الخشبة، هذه الادوات والديكورات تمتزج مع بعضها بألوان مختزلة من الاضاءة الساقطة عليها لتكون في المحصلة الوحدة الرئيسية والتيمة الاساسية من وضعها هناك، تتناثر فيما بينها بفعل الاداء وتتداخل وتمتزج لتُهجن وتحدث صورة فوضوية على الخشبة. كون (انس عبد الصمد) براديغما من خلال العروض التي قدمها وفق رؤية امتازت بالتجديد على مستوى النص المسرحي الذي يخالف ويغاير النص التقليدي وايضاً على مستوى الاداء الجسدي الذي اختلف هو الاخر عن التقديم السائد وذلك من خلال الحركة والايماءة والرعشة للجسد كلها تنصهر في بوتقة واحدة مكتشفة الجديد الذي لم يسبق ان تم طرحه بالتالي ان البراديغما التي اسهم بها انس عبد الصمد هي جعلت منه علامة فارقة في المسرح العراقي والعربي اذ هو بحث في بواطن التقديم بطريقة جديدة كان لها الدور البارز في جعله احد المخرجين المعاصرين ذو الاهمية الكبيرة.

الفصل الرابع: نتائج البحث

اولاً: النتائج

١) التشويه للنص مبدأ اعتمده المخرج في رسم صور العرض المسرحي

٢) خلق المخرج براديغما جديدة في الفضاء السينوغرافي الذي يفترض الفقر في النص الاصلي للمؤلف

٣) ابدل المخرج شخصيات من المسرحية حيث هو عوض عن شخصية السيد بشخصية نسائية مما خلق قراءة جديدة للموضوع

٤) اقترب الاداء الجسدي من مرض الرعاش وهو يبين تقديم جديد للأداء في المسرح مصبوغ جمالياً

٥) ان المخرج هنا لعب دوراً اساسياً في خلق براديغما جديدة من خلال الاستغلال الكامل للعناصر التقنية وتوظيفها بطريقة جديدة

ثانياً: الاستنتاجات

١) يعتمد المخرج العراقي على اضفاء طابع الجدة والتجديد على عروضه المسرحية

٢) خلق المخرج العراقي المعاصر براديغما جديد تتسم بمغايرة الطرح التقليدي والقديم مما اسهم عن تبلور نماذج جديدة للعروض المسرحية

٣) تعتمد البراديغما في جديدها على الروح الشبابية الثائرة التي تنسف القديم وتحل الجديد

ثالثاً: التوصيات:

١) ان الاساليب الفنية والاخراجية بالخصوص حول العالم تتيح للمخرج المحلي معرفة علمية وجمالية فيما يقدم لذلك ان الافادة من تلك المناهج العالمية لتأسيس مرتكزات اساسية للمخرج المحلي.

٢) الافادة من المهرجانات التي يقيمها البلد فيما يخص مجال الورش سواء كانت للنص او الاخراج او السينوغرافيا او الكيروغراف حيث ان تلك الورش يمكن ان تسهم اسهاماً كبيراً في بلورة شخصيات شبابية في المسرح

رابعاً: المقترحات:

١) دراسة البراديغما في عروض الكيروغراف العراقية

٢) دراسة البراديغما في المتعاليات النصية

احالات البحث

[١] مركز البحوث والدراسات، القاموس انكليزي–عربي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤)، ص٥٤٢

[٢] منير البعلبكي ورمزي منير البعلبكي، المورد الحديث، (بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٨)، ص٨٢٦

[٣] ناتالي اينيك، سوسيولوجيا الفن، تر: حسين جواد قبيسي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١)، ص٦٩

[٤] جهاد السيسي، بارادايم، (الشارقة: دار قلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٥)، ص٧

*توماس كون: فيلسوف ومؤرخ اميركي للعلوم (١٩٢٢م) عرف الشهرة مع كتابه الثورة الكوبرنيكية (١٩٧٥م) ثم مع بنية الثورات العلمية (١٩٦٢م) ميز بين العلم الاستوائي والعلم الاستثنائي فالأول يتقدم بالتراكم المعرفي والثاني بالثورة وقد اتهمه نقاده بالنزعة النسبية واللاعقلانية ولكنه يبقى يمثل مرحلة حاسمة في تطور الابستمولوجيا في القرن العشرين وتوفي توماس كون عام ١٩٩٦. ينظر: جورد طرابيشي، معجم الفلاسفة،. ط٣، (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٦)، ص ٥٤٠

[٥] غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، تر: خليل احمد خليل، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢)، ص١٥

[٦] يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين– الاصول– الحصاد– الافاق المستقبلية، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ت)، ص ٣٩١

[٧] توماس كون، بنية الثورات العلمية، تر: حيدر حاج اسماعيل، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧)، ص٥٢

[٨] توماس كون، بنية الثورات العلمية، مصدر سابق، ص٥٢–٥٣

[٩] الان شالمرز، نظريات العلم، تر: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩١)، ٦٤

[١٠] باتريك هيلي، صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة، تر: نور الدين شيخ عبيد، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨)،ص ١٥٧

[١١] ينظر: توماس كون، بنية الثورات العلمية، مصدر سابق، ص ١٤٦– ١٤٨

[١٢] الان شالمرز، نظريات العلم، مصدر سابق، ص ١٠٠

[١٣] فؤاد زكريا، التفكير العلمي، (القاهرة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، د.ت)، ص١٧

[١٤] ينظر: نصيرة جعيداني، اشكالية تطور العلم عند توماس كون، مجلة افكار وافاق، ع: ٢، (الجزائر: قسم الفلسفة، ٢٠٢٠)، ص ١٤٠

[١٥] كامل محمد محمد عويضة، فرنسيس بيكون فيلسوف المنهج الحديث، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣)، ص٥٩

[١٦] كامل محمد محمد عويضة، فرنسيس بيكون فيلسوف المنهج الحديث، مصدر سابق، ص ٦٠

[١٧] توماس كون، بنية الثورات العلمية، مصدر سابق، ص ١٦٩

[١٨] ماهر عبد القادر محمد، فلسفة العلوم المشكلات المعرفية،(الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠)، ص ٧٦

[١٩] توبي أ. هف، فجر العلم الحديث الاسلام– الصين– الغرب، تر: محمد عصفور، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠)،ص ٤٨

[٢٠] ينظر: احمد محمد عبد الامير، الدلالات المعرفية والجمالية للايماءة في التمثيل الصامت، ص١٧٤

[٢١]) هاني ابو الحسن سلام، سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص ٦٦

[٢٢]) احمد زكي، الاخراج المسرحي: دراسة في عبقرية الابداع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ٧٤-٧٥

[٢٣]) فسيفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج١، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص ٣٩

[٢٤]) فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج٢، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)، ص ٩

[٢٥]) حسين التكمه جي، نظريات الاخراج: دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج، (بغداد: دار المصادر، ٢٠١١)، ص ٥١

[٢٦]) فردريك اوين، برتولد بريخت: حياته، اعماله، عصره، تر: ابراهيم العريس، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١)، ص ٢٧

[٢٧]) برنار دورت، قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لورسمعان، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص ٢٢٩

[٢٨]) اليزابيث رايت، بريخت ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٤٨

[٢٩]) شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا، اشهر خمسياً مخرجاً مسرحياً اساسياً، تر: محمد سيد علي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للأثار، د.ت)، ص ٩٦

[٣٠]) صارم داخل، سينوكرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي: ترنيمة الكرسي الهزاز انموذجاً، مجلة كلية التربية الاساسية، ع:٦٤ لسنة ٢٠١٠، ص ٥١١

[٣١]) كريستوفر آينز، المسرح الطليعي(١٨٩٢- ١٩٩٢)، تر: سامح فكري، (القاهرة: اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٤)، ص ١١٤

[٣٢]) انتونان ارتو، المسرح وقرينه، تر: سامية احمد اسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٣)، ص ٨٨

[٣٢]) كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، مصدر سابق، ص١٧٩

المصادر

أ- ابو الحسن سلام، هاني، سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، (الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦)

ب- ارتو، انتونان، المسرح وقرينه، تر: سامية احمد اسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٣)

ت- اوين، فردريك، برتولد بريخت: حياته، اعماله، عصره، تر: ابراهيم العريس، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١)

ث- آينز، كريستوفر، المسرح الطليعي(١٨٩٢- ١٩٩٢)، تر: سامح فكري، (القاهرة: اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٤)

ج- اينيك، ناتالي، سوسيولوجيا الفن، تر: حسين جواد قبيسي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١)

ح- باشلار، غاستون، تكوين العقل العلمي، تر: خليل احمد خليل، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢)

خ- البعلبكي، منير ورمزي منير البعلبكي، المورد الحديث، (بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٨)

د- التكمه جي، حسين، نظريات الاخراج: دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج، (بغداد: دار المصادر، ٢٠١١)

ذ- جعيداني، نصيرة، اشكالية تطور العلم عند توماس كون، مجلة افكار وافاق، ع: ٢، (الجزائر: قسم الفلسفة، ٢٠٢٠)

ر- الخولي، يمنى طريف، فلسفة العلم في القرن العشرين- الاصول- الحصاد- الافاق المستقبلية، (القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ت)
ز- داخل، صارم، سينوكرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي: ترنيمة الكرسي الهزاز انموذجاً، مجلة كلية التربية الاساسية، ع:٦٤ لسنة ٢٠١٠، ص ٥١١
س- دورت، برنار، قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ وماري لورسمعان، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)
ش- رايت، اليزابيث، بريخت ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٥)
ص- الزايد واخرون، محمد، الموسوعة الفلسفية العربية (الاصطلاحات والمفاهيم)، (معهد الانماء العربي، ١٩٨٦)
ض- زكريا، فؤاد، التفكير العلمي، (القاهرة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، د.ت)
ط- زكي، احمد، الاخراج المسرحي: دراسة في عبقرية الابداع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)
ظ- السيسي، جهاد، بارادايم، (الشارقة: دار قلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٥)
ع- شالمرز، الان، نظريات العلم، تر: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩١)
غ- طرابيشي، جورج، معجم الفلاسفة، ط٣، (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٦)
ف- عبد القادر محمد، ماهر، فلسفة العلوم المشكلات المعرفية،(الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠)
ق- عويضة، كامل محمد محمد، فرنسيس بيكون فيلسوف المنهج الحديث، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣)
ك- كون، توماس، بنية الثورات العلمية، تر: حيدر حاج اسماعيل، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧)
ل- مايرهولد، فيسفولود، في الفن المسرحي، ج١، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)
م- مايرهولد، فيسفولود، في الفن المسرحي، ج٢، تر: شريف شاكر، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩)
ن- مركز البحوث والدراسات، القاموس انكليزي-عربي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤)
هـ- ميتر، وماريا شيفتسوفا، شوميت، اشهر خمسياً مخرجاً مسرحياً اساسياً، تر: محمد سيد علي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للأثار، د.ت)
و- هف، توبي. أ، فجر العلم الحديث الاسلام- الصين- الغرب، تر: محمد عصفور، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠)
ي- هيلي، باتريك، صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة، تر: نور الدين شيخ عبيد، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨)