المعنى والأثر بين عروض مخرجي مسرح الحداثة والعرض المسرحي العراقي

The meaning and impact between the performances of modern theater directors and the Iraqi theatrical performance

م.م. علي جابر متعب الطائي
Ali Jaber Meteab Al-Tai
Shomail٢٠١٢@gmail.com
وزارة التربية– تربية بابل

أ.د. علي محمد هادي الربيعي
Prof. Dr. Ali Muhammad Hadi Al-Rubaie
ali_alrubye@yahoo.com
جامعة بابل– كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

الموضوعات وأساليب معالجتها في مسارح الحداثة تتطابق مع سمات الحداثة بنسب تختلف بين مسرح وآخر، وهذا الاختلاف يرجع إلى أمور عده منها التطور الاجتماعي والتقني ومنها ما يتعلق بالإدراك العقلي للموضوعات من قبل المخرج وما يتوافر في مسرحه من عناصر عرض، ففي مسرح ستانيسلافسكي يكون الواقع وكيفية التعامل معه سواء برده إلى الماديات ومطابقتها الدقيقة أو بالنظر إليه وفق الماورائيات وعلاقة هذا بالوجود الإنساني وإيجاد الحلول بالإدراك العقلي، وفي جانب المسرح العربي فان موضوعه لا يختلف عن هموم الإنسانية ولكنه بطابع قومي وشعبي يستلهم من التاريخ العربي والتراث المحلي مادته ووسائله التعبيرية، وهدفه الدفاع عن الإنسان العربي ووجوده في أرضه، وهو لا يرضى ان يعيش الجمهور في حالة من الغيبوبة وإنما يطالبه بالوعي والإدراك العقلي لما يراد له، وقد سعى الباحث لتبيان الكيفية التي يعالج فيها المخرج المعنى والأثر في عروض مسرح الحداثة.

الكلمات المفتاحية: (الحداثة، الإخراج، المسرح، ستانيسلافسكي، عساف)

Research Summary:

Topics and methods of treatment in the theaters of modernity coincide with the features of modernity in proportions that vary from one theater to another, in the theater of Stanislavsky is reality and how to deal with it, whether by returning it to the material and accurate conformity or looking at it according to metaphysics, the soul and the soul is the focus of conflicts and treatment in it, and in the Arab theater, its subject is of a national and popular character inspired by Arab history and local heritage, its material and means of expression, and its goal is to defend the Arab man and his presence in his land, and the researcher has sought to show how he treats The director's meaning and impact in the performances of the theater of modernity.

Keywords: (Modernity, Directing, Theater, Stanislavsky, Assaf)

الفصل الأول : الإطار المنهجي.

أولاً: مشكلة البحث.

تتظافر جهود المنظرين في مجالات العلوم و المعارف الإنسانية واضعين للأفكار المتخيلة ما ينظمها في قوانين و قواعد يرونها الأنسب لتحقيق تلك الأفكار بشكل ملموس على أرض الواقع وصولاً للمعنى والأثر الذي يقصدونه من وراء عملهم، وكون المسرح أحد المجالات الحياتية فقد حرص الفلاسفة والعلماء وأصحاب الشأن الفني طيلة مسيرته المرادفة للتطورات الاجتماعية على إيلاء ما يوفر تكامله كل الاهتمام، وكان ذلك في سبيل تنظيم الفعل المسرحي وتحسين جمالياته وبما يضفي عليه المتعة والفائدة وهي تحقيق ضمني لمقاصد المخرج ورؤيته الإخراجية كمعنى مدرك عقلياً وأثر حسي .

أن تطور المعارف والعلوم البشرية شكل أحد مقتضيات الحاجة لمواكبة المسرح لهذا التطور ودفع صانع العرض المسرحي ليكون رؤية أخراجية تحقق معنى وأثر من وراء عمله باستعمال عناصر العراض المسرحي وهذا قاد المخرج لإيجاد المعالجات والحلول وصياغتها في تنظيرات ترتبط بإمكانية التطبيق في الواقع من جانب و جماليات العرض المسرحي من جانب آخر ، و في ميدان تفسير العلاقة بين الرؤية الإخراجية التي يقصدها المخرج المسرحي وبين ما يتجسد على المسرح ظهرت العديد من الدراسات وشيد لذلك بعض المخرجين المسرحيين المختبرات، و سعى أصحاب التنظيرات لإثبات الفرضيات أو نفيها من خلال التطبيق الفعلي للقواعد التي من شئنها تشكيل المعنى و تحقيق الأثر، و كون المسرح في طبيعته مبني على جانبين أحدهما مادي يتمثل في عناصره المادية و الثاني معنوي يتمثل في مضامين و أهداف و أيديولوجيات يسعى من يتصدى لمهمة الإخراج إلى إيصالها للمتلقي ليحدث فيه تغييراً باتجاه معين ، فأن المخرج المسرحي في طروحاته يستهدف مجتمعاً ستصل إليه رسالته ، مما جعل النظريات المسرحية وتطبيقاتها تتساوق مع ما يهم ذلك المجتمع من أحداث في حياته اليومية ليعالجها المخرج درامياً بأدواته الإخراجية وعلى هذا الأساس ظهرت نظريات اعتمدت سمات الحداثة وفلسفتها وعلومها كالاهتمام باللسانيات واستعمالها في فهم المعنى و الإحساس بالأثر وقد يجعل هذا الاهتمام إنتاج المعنى وتكوينه هو الميزة المهيمنة في العرض المسرحي والركيزة لتجسيد الأثر، وسعى الباحث للوصول إلى حل لمشكلة بحثه من خلال الإجابة على السؤال الآتي : كيف وظفت المعالجة الإخراجية للمعنى والأثر عند مخرجي مسرح الحداثة في العرض المسرحي العراقي؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة اليه.

تأتي أهمية البحث من كونه يعطي تصوراً عن الإجراءات التي أتبعها المخرج في تقديم المعنى والأثر في العرض المسرحي العراقي.

أما الحاجة اليه فهي معرفة كيفية معالجة المخرج المسرحي العراقي للمعنى والأثر في عرضه المسرحي وعلاقتها بمعالجة مسرح الحداثة.

ثالثاً: هدف البحث.

يهدف البحث إلى:

كشف المعالجة الإخراجية لتقديم المعنى والأثر في عروض مسرح الحداثة وما يعتمده المخرج العراقي منها في عرضه المسرحي.

رابعاً: حدود البحث.

يتحدد البحث فيما يأتي :

١- مكانياً : العراق.

٢- زمانياً:٢٠١٨-٢٠٢٠م.

٣- حدود الموضوع : دراسة المعنى والأثر وتوظيف المخرج العراقي للمعالجة الإخراجية في مسرح الحداثة لتقديم المعنى والأثر .

خامساً: تحديد و تعريف المصطلحات.

١ _ المعنى :-

- **المعنى لغة :**

يعرف المعنى في المعجم الوسيط بأنه " مَا يدل عَلَيْهِ اللَّفْظ (جمع) معَان " [١]

و المعنى هو " مضمون، فحوى، دلالة، ما يدلّ عليه لفظ، تصوُّر يرتبط باللَّفظ في الذِّهن ارتباطًا عُرفيًّا بالمطابقة وهو المعنى الحقيقيّ أو ذهنيًّا بالتَّضمُّن أو اللّازم وهو المعنى الضِّمنيّ، أو مجازيًّا بواسطة الاستعارة وهو المعنى المجازيّ، أو طبيعيًّا بحكاية الصوت للمعنى وهو المعنى الطبيعيّ . " [٢]

ويعرفه جبران مسعود : " هو ما يقصد به الشيء ، يقال من الكلام معناه ، أي فحواه ومضمونه "[٣]

- **تعريف المعنى أصطلاحاً:**

ان المعنى " هو الصورة الذهنية من حيث وضع بازئها اللفظ ويطلق على ما يقصد بالشيء او على ما يدل عليه القول او الرمز او الاشارة ، ومنه دلالة اللفظ على المعنى الحقيقي أو المجازي ، ودلالة القول على فكرة المتكلم ، ودلالة اللافتات المنصوبة في الطريق على اتجاه السير ، ودلالة السكوت على الاقرار ، ودلالة البكاء على الحزن " [٤]، و يعرفه رتشاردز بأنه " الجزء الأساسي من فكرة أو وعي لشيء ما وليس للمعنى ملازم سايكلوجي جاهز في الذهن يمكن ان يكون بديلاً له ويؤدي عنه وظائفه " [٥] .

والمعنى في السيميولوجيا هو دراسة " العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه ، ويدرس تطور معاني الكلمات تاريخياً ، وتنوع المعاني والمجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللّغة " [٦] ، و يكون " المعنى هو ما يدل عليه اللفظ أو هو الفكرة المجردة الدقيقة الدالة على موضوع الشيء كفكرة الحق والعدالة والخير والسعادة " [٧] ويعرف المعنى على " إنه يعبر عن توجه مكاني أو زماني . بكيفية أخرى المعنى هو ما نفهمه بامتياز من عبارة لسانية . أخيراً تبعاً لمفهوم وجودي كل شيء يتأرجح بين (ماله معنى) وما ليس له . من هذا الفهم الثالث للفظ فإن الحالة الأكثر إثارة هي بالتأكيد تلك الخاصة ب (معنى الحياة) . " [٨]

- **التعريف الإجرائي للمعنى :**

هو ما يتوصل إليه المخرج من مدلول للموضوع أو للأفكار المراد طرحها في العرض كتصور ذهني متحقق بالإدراك العقلي ويكون مرتبطاً بالحداثة في تشكيله، ويتضح في المعالجة الإخراجية للعرض المسرحي.

٢- الأثر:-

- **الأثر لغةً:**

الأَثر هو " الْعَلامَة ولمعان السَّيْف وَأثر الشَّيْء بَقِيَّته وَفِي الْمثل (لا تطلب أثرا بعد عين) يضْرب لمن يطْلب أثر الشَّيْء بعد فَوت عينه وَمَا يحدثه " [٩]

و يذكر أن" (أَثَرَ)- الْهَمْزَةُ وَالثَّاءُ وَالرَّاءُ- ، لَهُ ثَلاثَةُ أُصُولٍ: تَقْدِيمُ الشَّيْءِ، وَذِكْرُ الشَّيْءِ، وَرَسْمُ الشَّيْءِ الْبَاقِي. " [١٠]

و " أَثَر [مفرد]: جمعها آثار (لغير المصدر):١ - مصدر أثِرَ/ أثِرَ على.٢ - علامة، بقيَّة، رسم متخلِّف من شيء ما "آثار أقدام/ ديار متهدّمة- يخفي آثار جريمته/ العدوان- لا تطلب أَثَرًا بعد عين [مثل]: يُضرب لمن يطلب أثر الشّيء بعد فوات عينه- كيف أُعاوِدك وهذا أثر فأسك [مثل]: يُضرب لمن لا يَفِي بالعهد- {سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ} أصبح أثرًا بعد عين/ صار أثرًا بعد عين: غاب بعد أن كان حاضرًا، زال، اندثر واختفى " [١١]

- **تعريف الأثر اصطلاحاً:**

ان للأثر " عدة معان : الأول بمعنى النتيجة ، وهو الحاصل من الشيء . والثاني بمعنى العلامة ، وهي السمة الدالة على الشيء . والثالث بمعنى الخبر ... والرابع ما يترتب على الشيء ... والآثار جمع أثر وهي اللوازم المعللة بالشيء وقد يطلق الأثر على الشيء المتحقق بالفعل باعتباره حادثا عن غيره وهو بمعنى ما مرادف للمعلول أو للمسبب عن الشيء " [١٢].

وعرف جاك دريدا الأثر بأنه " الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة ، وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام ، وهو أصل لكل تكرار ، وأصل المثالية ، ولكنه ليس مثالياً أكثر منه واقعياً وليس معقولاً أكثر من محسوساً ،

وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة، ولا يمكن لأي مفهوم ميتافيزيقي أن يصفه " [١٣] ، فيما يعد " أثر الواقع : ١- أساس للمحتمل غير المعلن عنه ، والذي يكون جمالية العمل الادبي . ٢- ويجعل أثر الواقع من المفهوم محط لقاء بين الموضوع وتعبيره . " [١٤]

- **التعريف الإجرائي للأثر :-**

هو التجسيد المادي للدوال في عناصر العرض المسرحي المحسوسة، ويقدم المدلول بكيفية ترتبط في اشتغالاها بسمات الحداثة، ويتحقق في العرض المسرحي.

أن ما يتأسس عليه العرض المسرحي لدى مخرجي الحداثة نابع من أدراك عقلي لمعطيات فكرية وخبرة حياتية تبلور معنى لدى المخرج لتشكل الرؤية الإخراجية المستندة على ما أدركه عقلياً للقضايا المطروحة في موضوعات مسرحه وما يقابلها من كيفية للتطبيق الفعلي في أثر مقدم على المسرح يحمل رسالة العرض المسرحي، ولتتبع ذلك سيستعرض الباحث المعاني المودعة في مجموعة من النظريات الإخراجية لمخرجي الحداثة وآثارها التطبيقية في العرض المسرحي.

الفصل الثاني:

المبحث الأول: المعنى والأثر في عروض مخرجي مسرح الحداثة عالمياً.

- **كونستانتين ستانيسلافسكي (١٨٦٣-١٩٣٨).**

يضع المخرج (كونستانتين ستانيسلافسكي) نظرية لتدريب الممثل فيرشده إلى إتقان دوره والوصول إلى حقيقة التقمص والدخول في مزاج الشخصية وهذه الطريقة لم تولد صدفة، ففي أعماله يركز بشكل كبير على علاقته الممثل مع الشخصية التي يجسدها، وحين وضع نظريته لم يضعها دون دراية وخبرة فهو قد تدرج بعمله من مبدأ المحاكاة أو كما يسمى في الحداثة بالتشبيه والمطابقة المحسوسة للواقع والذي طبقه في احدى مراحل مسيرته حتى انتهى به العمل إلى تطبيقات المختبر أو ستوديو الفن والذي يحاكي فيه مبدأ الخطة أو النظام في الحداثة أيضاً، فهو يؤسس عمله المسرحي في المرحلة الأولى من حياته الفنية على محاكاة الشكل من الخارج ويجد ما يعبر عن ذلك من عناصر العرض المسرحي، وبالخصوص إن كانت أحداث المسرحية تاريخية أو من الواقع المعاش، وعن ذلك الأسلوب من المحاكاة الخارجية يقول ستانيسلافسكي " أنصح المنظرين الذين لا يعرفون هذا، بالتجربة، أن يختبروا كلماتي هذه على الخشبة، ومن المؤسف أن الواقعية الخارجية (سلطان الظلام) كما اتضح فيما بعد، لم تكن مبررة بما فيه الكفاية، من الداخل، ومن خلال الممثلين أنفسهم، وأن الخشبة كانت مزدحمة بالإكسسوارات والأشياء وكل ما هو خارجي " [١٥] ، وفي هذا القول تاكيد على مبدأ التراتبية وهو مما نادت به الحداثة، ففي المحاكاة الخارجية يُجسد المعنى المدرك عقلياً بأثر محسوس منظم التفاصيل كجسد الممثل وصوته و المكياج والأكسسوارات وغيرها من عناصر العرض المسرحي.

أن الواقع النفسي للإنسان والسلوك الظاهري المصاحب لتلك الحالات النفسية في مجتمعه، واقتباسها لجعلها تتحقق في الشخصيات المسرحية التي يقدمها لبلوغ الاندماج بين الحياة الداخلية للشخصية المسرحية وانعكاسها على شكل الأداء هي اهم الأساليب المعتمدة في مرحلة النضج الفني في حياة ستانيسلافسكي، ومن بين ما يضعه كأدوات يعتمد عليها في نظريته ما يسمى (بالظروف المقترحة و كلمة لو) وهما طريقة تتبع لتكوين فهم وشعور مماثل لما تعيشه الشخصيات في موضوع المسرحية ووقائعها وأحداثها والعصر الذي تنتمي له وزمن الفعل ومكانه وظروف الحياة والأسلوب التعبيري المصاحب لها في الواقع الحياتي، بغية التمكن من الأداء التمثيلي و الإخراجي المناسب للمسرحية ، كما تشمل التشكيلات الحركية والمناظر والأزياء والملحقات والإضاءة والصوت والمؤثرات وغير ذلك من عناصر العرض المسرحي، وإن الظروف المقترحة وكلمة لو هما افتراض وبتداع خيال فكلمة (لو) تفترض الموقف والظروف المقترحة تطور ذلك الموقف وإنهما معاً أو على انفراد يساعدان على خلق التطور الداخلي أو ما يسمى التحول [١٦] ، ويؤكد هذا المنحى في العمل ما طالبت به الحداثة في ضرورة وجود المرجعية الواحدة أو المركز الذي يحتكم إليه لبيان الحسن من السيء وكذلك مبدأ الأصل المنتج للأثر في الحداثة.

يمكن تفسير ما تفعله (الظروف المقترحة وكلمة لو) لاستحضار وفهم أي موضوع بمرحلة أولية وبناء شكل الموضوع في الذهن البشري بمقارنة ذلك مع كيفية فهم الموضوعات سيميائياً، فلكي يتوصل الإنسان إلى بناء موضوعات ثقافية سواء كانت أدبية أو فنية أو غير ذلك من الموضوعات، ينطلق من عناصر بسيطة ثم يتابع مساراً معقداً ماراً في طريقه بضرورات عليه أن يخضع لها، منها (البنيات العميقة) المحددة للطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو مجتمع من ناحية فهم الأشياء، وبالأحرى المحددة لوجود الموضوعات السيميائية المهتمة بدراسة العلاقة بين العلامات والأشياء التي تدل عليها، والمكونات الأولية للبنيات العميقة يكون لها وضع منطقي قابل للتحديد، ومن الضرورات أيضاً (البنيات السطحية) وهو تشكل نحو سيميائي يجعل المحتويات الممكنة للتجلي منتظمة في أشكال خطابية، ونتاجات هذا النحو تكون مستقلة عن التعبير الذي تتجلى فيه بالقدر الذي تظهر فيه نظريا من خلال أي مادة، فمثلاً في الموضوعات اللسانية تظهر عن طريق أي لسان، والضرورة الأخرى هي (بنيات التجلي) التي تنتج وتنظم الدوال ورغم أنها تحتوي على شبه كليات تظل لها خصوصية هذا اللسان أو ذاك أي أنها تحدد خصوصيات الألسنة أو هذه المواد أو تلك وتدرس عن طريق الأسلوبيات السطحية للأشكال ، للألوان ، أو لغيرها [١٧] مما يصح أن يكون أسلوباً لفهم خصوصيات المادة لدى فرد أو مجتمع، وهذه البنيات بالنتيجة توضح بشكل آخر ما يمكن الفنان المسرحي من الإدراك العقلي للمعنى و تجسيد الأثر في العرض المسرحي، إذ يمر بمحاكاة البنيات العميقة والبنيات السطحية وبنيات التجلي للوصول لمبتغاه وأن تحقيق القصدية وأتباع التراتبية وحتمية سلوك طريق البنيات من مبادئ الحداثة.

يصف ستانيسلافسكي تجربته الأولى في إخراجه لمسرحية (ثمار التنوير) لمؤلفها (ليو تولستوي) كشاهد على مراحل إخراجه لذلك العرض المسرحي، فيذكر أنها مسرحية كثيرة الشخصيات ومعقدة في حركتها المسرحية ومن الضروري لإخراجها وجود خبرة وتجربة بفن الإخراج ليتمكن المخرج من أن يضفي على كل مجموعة من الممثلين فيها بهاء ومنظر يسر الناظرين، ويبرز في إخراجها ما تتصوره مخيلته فيريه للمثلين الذين يقلدونه لتدب الحياة في الأجزاء التي يستطيع كمخرج الإحساس إحساسا صادقاً فيها أما الأجزاء التي لم تتجلى فيها إلا المهارة الشكلية الظاهرية فتتسم بالبرود، وينشد في كل مفاصل العمل الصدق والإخلاص من غير تزييف، اذ يرغب من وراء الصدق بحياة حية جياشة يضعها على المنصة وتساعد العاطفة على ذلك، فما دامت العاطفة مستيقظة دبت الحرارة في الدور وحتى لو لم يكن الطريق صحيح إلى ذلك أو تم من الخارج إلى الداخل فلا بأس به ويمكن أن يحقق نتيجة مرجوة في محاولة صادقة لتفسير ما قصده المؤلف، كما أن توزيع الأدوار بشكل حسن يجعل الممثلين كأنما هم أشخاص الموضوع الحقيقي، و أن للمناظر ورساميها وبقية الفنانين في المسرح ما يساهم في إخفاء بعض التقصير في جوانب العرض المسرحي، اذ تعطي الصور والأفعال المطابقة للوقائع الأصلية [١٨] ، وتتجلى في ذلك خصائص الحداثة في كونها تمجد القصص والسرديات الكبرى في الصدق والجماهيرية والثورية ثم أنها تعتمد التأليف وتساند الأفكار الكلية والشمولية، ومن وجهة نظر أخرى حول عرض مسرحي لفرقة ستانيسلافسكي المسرحية يصف أحد الممثلين تدريباتهم وما يوفره لهم المخرج بالقول : " بدأنا بالأمس تحت استار الليل وتحت إشراف ستانيسلافسكي عملنا المسرحي – القيصر فيودور– لألكسي تولستوي ، ليس بالإمكان تخيل أصالة أكثر من هذا وجمالا ووفاء الديكورات الواقعية ، للدرجة أن المرء يمكن له مشاهدتها ساعات طوالا دون أن يشعر بالملل بل أكثر من ذلك يمكن الإعجاب بها باعتبارها بمثابة شيئا واقعيا موجودا " [١٩]، ففي توظيف المخرج لعناصر العرض المسرحي وأصالتها مساندة كبيرة لخلق الجو النفسي الذي يساهم في أثارة الحالة النفسية للممثل ليصل إلى التقمص و يساعد في الانغلاق على حالة الشخصية وظروفها المعطاة وعدم التعدي إلى خارجها مما يولد حضوراً لجميع عناصر العرض بواقعية وكل هذا من خصائص الحداثة وطرحها للمعنى الذي يظهر كأثر في الشكل الواقعي للديكور والإضاءة و الموسيقى والأزياء والإكسسوار والمكياج وبقية عناصر العرض المسرحي.

التمارين المسرحية المعتمدة في تطبيقها على الخطة والتنظيم المشترك بين المخرج وأعضاء فريق العمل المسرحي والتركيز على قدرات الممثل في الربط بين عناصر العرض المسرحي والمخرج مهمة لنجاح العمل لأن " التفاعل الإبداعي بين المخرج والممثل هو ركيزة النهج الإخراجي في فن المسرح السوفيتي المعاصر، و المهمة الأساسية التي تقع على عاتق المخرج هي العمل بكل الوسائل على خلق الظروف الملائمة لتطوير الممثل، والمخرج الحقيقي هو معلم الممثل في فن المسرح ومعلم له في الحياة أيضاً... وهو بمثابة المربي والملهم لهذا الفريق، هكذا تماماً كان موقف ستانيسلافسكي " [٢٠] ، فالمخرج في هذا النوع من العروض المسرحية يطلق أبداعه بالشراكة مع

الفريق كمربي لأسرة يحرص على إيجاد علاقات اجتماعية تنادي بها الحداثة، ويطور من ممثله بربط مواقفها الحياتية مع الأحداث المسرحية عن طريق تحليل الدوافع السايكولوجية للشخصيات وإيجاد المبررات لكل عمل يؤديه الممثل على الخشبة مكيفاً عناصر العرض ومهتماً بالأصالة في توفير عناصر البيئة المحلية للشخصيات وحضورها كأثر على الخشبة لتتمثل بسلوك الممثلين من ناحية والملابس والديكور و المكياج و المؤثرات الصوتية وبقية عناصر العرض من ناحية أخرى.

أهداف المسرحية العليا ومناقشتها باهتمام مع أعضاء الفريق عند بناء العروض المسرحي وفق رأي ستانيسلافسكي تساهم في فهم المعنى، فلكل مؤلف شعلة متوهجة تمثل هدفه الذي يكتب لأجله نصه الأدبي، فمثلاً " (دوستويفسكي) يبحث طوال حياته عن الله والشيطان في الناس، ولقد دفعه هذا إلى كتابة الأخوة كرامازوف، ولذلك فإن البحث عن الله هو مهمة هذا المؤلف العليا، وكان (تولستوي) يسعى طوال حياته إلى الكمال الذاتي، ولقد نشأ كثير من مؤلفاته من هذه البذرة التي هي مهمة تلك المؤلفات العليا، وكافح (تشيخوف) ضد الدناءة وضد ابتذال البورجوازية الصغيرة، وحلم بالحياة الأفضل، ولقد أصبح الكفاح في سبيل هذه الحياة والسعي إليها مهمة عليا في كثير من مؤلفاته " [٢١]، وترتبط هذه الأهداف العليا بنظرة الحداثة إلى القصص والسرديات الكبرى على إنها أفكار كلية وشمولية تحدد المرجعية الواحدة أو المركز للعلاقات الحياتية، كما إنها تمثل الأصل لدى مؤلفي ومخرجي المسرح كونهم جزء حاضر في مرحلة تاريخية وبيئة اجتماعية، والتأسيس على هذه الأهداف حلقة مهمة لفهم المعنى ثم إيجاد المحسوسات التي تضعه في مكانه الصحيح داخل العرض المسرحي.

الممثل المسرحي هو القطب الذي تدور حوله كل إشتغالات ستانيسلافسكي ومع هذه الأهمية الممنوحة للممثل فإنه عاجز دون توفير بقية عناصر العرض المسرحي وعلى رأسها المخرج المربي من بلوغ درجة الأبداع ،لأن " الإبداع في نهاية المطاف، ما هو إلا تركيز كل ما هو من قبل الطبيعة الروحي والجسدية، وهو لا يشمل النظر والسمع فقط، وإنما الحواس الخمس كلها، إنه يشمل إضافة إلى ذلك، الفكر والجسد والعقل والإرادة والشعور، والذاكرة والخيال، على الطبيعة الروحية والجسدية كلها أن تُوجه نحو ما يجري داخل الشخصية التي تُقدم " [٢٢] ، ومع التأكيد على أهمية الممثل فهو ضمناً هنا يتناغم مع المركزية وكذلك الانغلاق كأحد خصائص الحداثة ويرتبط بالشخصية المسرحية، ليصبح الدور التمثيلي أوضح أثر معبر عن المعنى الذي يدركه عقل المخرج لهدف المسرحية وموضوعها، ولبلوغ ذلك الدور فقواعد تربية وإعداد الممثل لدى ستانيسلافسكي هي " ١- مبدأ الحقيقة الحياتية. ٢- مبدأ فعالية الفن الفكرية، التي تعبر عن الهدف الأعلى. ٣- مبدأ تأكيد الفعل كمحرض على الانفعالات المسرحية، كمادة أساسية في فن التمثيل. ٤- مبدأ عضوية فن التمثيل. ٥- مبدأ تقمص الممثل الإبداعي للشخصية. " [٢٣]، وبعد استعراض جملة من قواعد بناء العرض المسرحي استناداً لتعليمات ستانيسلافسكي يلاحظ تضمنها خصائص الحداثة في فهم معنى الموضوعات المعالجة مسرحياً وتحويل هذا إلى أثر.

المبحث الثاني: المعنى والأثر في عروض مخرجي مسرح الحداثة عربياً.

روجيه عساف (١٩٤١-).

أن المفاهيم والأفكار المُنتَجة في الحداثة لم تتوقف في حدود العالم الغربي وإنما راحت تتلقفها الحركات المسرحية حول العالم، وممن يتبنى طروحاتها في الوطن العربي المخرج (روجيه عساف)، وهو من طليعة المطالبين بتحديد هوية مسرحية بطابع عربي متخذاً من المرجعية القومية للعرب جذراً يتمسك به، فتُحدد الخطط الرئيسية لمسرح (الحكواتي) في " مسألتين أساسيتين : أ- تغيير نوع العلاقة مع الإنتاج المسرحي. ب-تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور " [٢٤] ، و يمثل هذا الإعلان ولادة مسرح عربي جديد وتلك أولى خطوات الكشف عن الأهداف المستقبلية وما يريد أن يحققه من غاية وهي ضمناً تنادي بشقين أحدهما إداري والآخر جمالي، ومنطقه في إيجاد الحلول من داخل البيئة خاصة لهذا المسرح وهي بيئة المجتمع العربي، وفي هذا البيان توضع القواعد النظرية المرتكزة على مشروع عملي في أرض الواقع.

الإعلان عن تأسيس مسرح الحكواتي عام ١٩٧٩م يتزامن مع انتشار موجة من المطالبات بضرورة التأصيل للمسرح ليكون عربياً، وهي مرحلة تاريخية يبرز فيها الشعور القومي والانتماء التاريخي في العالم العربي، إذ رفض عساف المسرح التقليدي الشائع في لبنان وغيرها من الأقطار العربية كونه يمثل الفكر الأوربي وهذا يعني أنه مسرح دخيل لا يتلاقى مع ذوق الجمهور الشعبي العربي وكذلك يفتقر لعناصر التعبير المرتبطة بالتراث المحلي، وعلى هذا الأساس يرى أعضاء مسرح الحكواتي أن المسرح القادم من الخارج يمارس قمعاً للجمهور وإيهام مقصود بدوافع سياسية، ومن هنا يبحث مسرح الحكواتي عن البديل لكل ذلك فاختاروا فن الحكواتي للشعبية الواسعة التي أكتسبها في التراث بين الجماهير العربية في الماضي، ولأنه وسيلة لكسر الإيهام في علاقته المباشرة مع الحاضرين، وقد اعتمدت الفرقة العمل الجماعي بكل ما يتعلق بالعروض التي تقدمها ومفهوم العمل الجماعي يكون باختيار وتقرير العمل بشكل مشترك وأن يتفق العمل بمضامينه وأسلوبه مع متطلبات الظرف الاجتماعي والسياسي [٢٥]، ويمكن مقارنة تلك الخطوات بما أدخله بريخت في مسرحه من تغييرات منها الراوي والتغريب واستعمال التسجيلات، وهذا ينسجم مع مفاهيم الحداثة في المسرح.

يمكن تتحدد القواعد التنظيرية لعمل مسرح الحكواتي من بيانه كالتالي:[٢٦]

١- العمل الجماعي: في اختيار وتقرير العمل بشكل مشترك، واستعمال الإمكانات المتوفر من قبل الجميع، وهذا متعلق بمدى تجانس أعضاء الفريق وارتباطهم بالجمهور.

٢- في الموضوع: البحث عن قصة أو حكاية شعبية من التراث والتأريخ، والانطلاق من صور وشخصيات وأحداث واقعية ومعروفة وتقديمها فنيا وبعدها تبدأ النقاشات لوضع أفكار كل مشهد.

٣- في الكتابة: يشترك الجميع في كتابة النص، أو يكتب بشكل انفرادي ويناقش في اجتماع عام.

٤- في إعداد التمثيل : ترافق الكتابة على ثلاث مراحل أولها صهر النص في الأداء والثانية إيجاد التركيب والأسلوب الأدائي المناسب، والثالثة تركيب جميع عناصر العمل المسرحي.

٥- في التعامل الاقتصادي: استعمال أدوات بسيطة غير مكلفة، وابتكار عناصر (الديكور والأزياء والإضاءة) وكل ما هو عنصر ضروري لا غنى عنه في تكوين الأسلوب المسرحي الشعبي.

٦- العلاقة المباشرة مع الجمهور: العمل لإيجاد نمط جديد في علاقة الجمهور بالإنتاج المسرحي.

٧- كسر الإيهام المسرحي: استعمال أسلوب الحكواتي وأدوات مسرحية مبسطة ومكشوفة.

٨- مشاركة الجمهور في تنظيم العرض: التوجه القصدي إلى الفئات الشعبية في أماكن تواجدها لتحقيق مشاركة فعالة، والتعاون مع الهيئات في الأوساط الشعبية كالأندية والجمعيات المحلية.

أن تعاون الفرقة يتحقق كاشتراط للإنجاز خطاب مسرح الحكواتي ،أذ يشير إلى فلسفة تجسيد هموم وأفكار المشاركين كمجتمع سواء كانوا صانعي العرض أو الجمهور، فينطلق من لحظة البحث عن الفكرة ثم الشروع بكتابة النص " فيساهم أعضاء الفرقة في تكوين فكرة مشهد ما ويصار إلى تدوينه مباشرة بحيث يتعاون ولو بنسب متفاوتة في بناء المشهد وصياغته ، ومن المواصفات الهامة لعملية الكتابة انها لا تتوقف بل تبقى مستمرة نسبياً أثناء التمارين أو العرض فكل نص قابل للمراجعة والتعديل قدر الإمكان وفقاً لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء التمارين ولتأثير الجمهور أثناء العروض " [٢٧] ، ويتبين في هذا التعاون مشاركة الجمهور ومواكبته لمراحل العمل منذ الأيام الأولى للكتابة والتمرين إلى نهاية الرحلة في مكاشفة للحقائق سواء بالمضمون أو شكل العمل الذي تنتجه فريق مسرح الحكواتي، و" بالنسبة لأسلوب الأداء التمثيلي فأن ممثلي مسرح الحكواتي يقتربون بأدائهم من طبيعة الأداء المرتجل، لكنه الارتجال المنظم الذي يبدو في ظاهره عفوياً تلقائياً، وهو في الحقيقة نابع من نص مكتوب شارك الجميع في كتابة مشاهده وجمل حواره ... بالأساس من بنات أفكارهم وقناعاتهم، لذلك تصبح عملية التنفيذ متبناة شعورياً ولا شعورياً " [٢٨]، أي أن الأداء ينساق مع المضمون ومهارة الممثلين، ولأن مسرح الحكواتي هو مشروع مطالبة ووسيلة للتغيير الاجتماعي بما يتضمن من جوانب تعليمية وتربوية وسياسية فأن هذه الصفات هي ذاتها ما تأسست عليها المسارح السياسية ومنها المسارح السياسية في ألمانيا على يد (بيتر فايس، بيسكاتور، بريخت)، ومن يؤمن بهذه المطالب فهو سيعلن منذ البداية رفضه لما موجود في المسرح العربي من تقاليد سواء فكرية أو جمالية ويشرع في إيجاد وسائل محلية للتواصل مع الجمهور.

أن الإعداد للدور الذي يجري في مسرح الحكواتي يكون بشكل مشترك مع بقيت عناصر العرض لكنه لا يتبع منهجاً تدريبياً واحداً متكرر بل " تقسم مراحله إلى ثلاثة هي أولاً وضع النص وصهر محاولات الكتابة في التمثيل ثم المرحلة الثانية وهي إيجاد التركيب المسرحي الصحيح للمشاهد وتحديد أسلوب الأداء المناسب والمرحلة الثالثة هي توليف وتركيب جميع عناصر العمل المسرحي في قالب نهائي " [٢٩]، و هذه المراحل تبين تنوع التمارين وعدم

اعتمادها على منهج بعينه فالقاعدة الأساس في نوع وكيفية الأداء هي مناسبتها للمضمون، مع الأخذ بعين الاعتبار الرؤية الإخراجية وما يخطط وينظم له من نتيجة في العرض المسرحي، فكل ما يجري من أعداد هو في النهاية مطروح للنقاش والاتفاق مع قائد الفرقة وهو المخرج عساف.

يتم الإخراج في مسرح الحكواتي على مستويين كما يصرح المخرج عساف هما " ١- مستوى إيجاد بنية المشاهد، تعني بالتحديد طبيعة العلاقة بين الشخصيات الموجودة في المشهد والأساليب والمناخ الذي يربط هذه الشخصيات ... ٢- مستوى الصنع المسرحي (التقنية)، توزيع الحركة ، تحديد الإيقاع ، اختيار تركيب الحركات، حتى يكون المشهد أجمل وأكثر فعالية " [٣٠] ، وأسلوب العمل الجماعي في هذه الحالة ينطلق من أيجاد البنية للموضوع الذي سيتم عرضه ثم تبلور المناقشات حول الموضوع صفات عامة لشخصياته وخطوط عريضة للأحداث، أما المستوى الثاني فيتم خلاله رسم الحركات وتحديد تقنيات العرض المسرحي و عناصره، و " يكون العرض في حديقة أو مدرسة أو غيرها وعادة ما يتفق الناس قبل ذلك على المكان الذي يعده هؤلاء الناس بأنفسهم وتولون بيع التذاكر ويقومون بالدعاية للعرض وتحديد موعده، عند البداية يدخل الممثلون والناس معاً يتحدثون أحاديث طبيعية ، ثم نرحب بالجمهور بقصيدة أو أغنية نلمح فيها لموضوع السهرة بعدها تبدأ السهرة بشكل احتفالي فنعرض فيها الرواية الطبيعية لأحداث الحكاية ثم تبدأ عملية التمثيل " [٣١]، ومن تعاون الجمهور مع أعضاء الفرقة تتولد أواصر التواصل وبناء الود والصداقة وهو عقد محبة سيجعل من الجمهور شريك في العرض المسرحي وقريب مما يطرح فيه، فالتشاركية كالمقايضة يعطي أعضاء الفريق محبتهم منذ البداية للجمهور فيكون على الجمهور واجب الإصغاء والتواصل مع العمل المسرحي بما يحمل من أفكار وقضايا.

العرض المسرحية (من حكايات١٩٣٦)، قدمته فرقة مسرح الحكواتي وتجسد في أحداثه قصص واقعية تاريخية للشعب اللبناني، وتدور أحداثه حول اقتحام المحتجين للسراي في بنت جبيل عام ١٩٣٦لإنقاذ الزعماء الوطنيين الذين احتجزتهم سلطة الانتداب الفرنسي، وفي حينها كانت تجري انتفاضة في كل بلاد الشام ضد قرارات التجزئة الاستعمارية، ويدعو العرض بهذا الطرح إلى تكاتف الشعب العربي وعدم الانجرار للصراعات الداخلية، وإنما على الشعوب التوجه نحو العدو المشترك وهو الاحتلال واضطهاد السلطات بكل صورها، وتفاصيل أحداث العرض تم جمعها من حكايات الناس وما حفظته الذاكرة الشعبية وصب في قالب واحد ليقدم في العرض، وفي الصالة وقبل العرض يرحب أعضاء الفرقة بالجمهور ويتبادلون معهم الأحاديث، يبدأ العرض ويدور الحوار بين الممثلين بلغة ولهجة محلية مع التركيز على الحركة ووضوحها والإيماءة الدالة على فحو الكلام، وفي موضوع الموسيقى والأغاني والأناشيد والقصائد فقد كانت من التراث المحلي اللبناني وكان يشرف على عملها المخرج عساف في العرض، ويعتمد المخرج لكسر الإيهام على دور الحكواتي فيربط الأحداث وفي ذات الوقت يتم تعديل المنظر أمام الجمهور مع أن المنظر لا يتعدى كونه شكل يرمز لمكان الأحداث وفيه رمزية للبيئة العربية، ويتولى الحكواتي بالإضافة

لتقديمه الشخصيات والتعليق على ما يجري من أحداث في العرض تمثيل عدد من الأدوار وكذلك طرح الأسئلة على الحضور ويؤدي أحياناً الأغاني والعزف والرقص الشعبي (الدبكة) والتي قادت الجمهور للمشاركة والتفاعل معها كخاتمة للعرض المسرحي [٣٢]، وبمقارنة تفاصيل العرض مع سمات الحداثة يمكن إدراج القصص التي جمعت من ذاكرة الناس والسرديات الكبرى في تمجيد التاريخ وما يعد به من مستقبل إن سرنا على خطاه، كذلك يشمل العرض مجموعة من الأفكار والأعمال الكلية والشمولية ومنها وحدة العمل الجماعي وما يسببه من تحقيق للنتيجة وكذلك المصير الواحد للفريق وللجمهور والعلاقة التكاملية، ويتضمن العرض ما يعطي المركزية في القضايا وجعل الأصل والمرجعية الواحدة هو الشعب بتراثه وفنه ، وفي موضوع التأليف يظهر شكل مختلف قليلاً من ناحية أن المؤلف مجموعة ولكن في النتيجة وجود التأليف، وبمفهوم الانغلاق يلاحظ من تفاصيل العرض أن الفكرة والهدف كان واضح ولا يوجد تعارض أو أختلاف أو مجال للصدفة في ذلك وعضد هذا التراتبية لبلوغ القصدية، بعد أن تناقش أعضاء الفرقة ووضعوا الخطة وأيضاً يعتمد العرض على فكرة التشبيه فكل ما يجري له من الواقع نصيب، وفي مبدأ الحضور فالممثل والجمهور على وعي تام باللعبة، وفي حصيلة جامعة تتحقق الحتمية فكل تلك المراحل من بناء الفكرة كمعنى إلى تطبيق التمارين وتجسيد الأثر في عناصر العرض المسرحي تم إنجازها.

يرى الباحث من خلال دراسته لنظريات الإخراج المسرحي وأساليب تطبيقها في العرض لدى كل من (ستانيسلافسكي، مايرهولد، بيسكاتور، بريخت، آرتو، جروتوفسكي، عساف) أنها تراعي في المضمون والتطبيق أفكار ودعوات الحداثة في أن يكون للموضوعات تشابه بين المدلول لدى المرجعيات الاجتماعية والدوال المجسدة له في عناصر العرض المسرحي، وتلك الموضوعات لها مرجعيات وأصول شعبية أو تاريخية وتعد من السرديات الكبرى التي تؤمن بها جماعة كبيرة في المجتمع تمنحها بذلك صفة الشمولية، وتنسج عليها الظروف المؤدية للحتمية، ويتم تحويل هذه الموضوعات من قضايا في المجتمع إلى نصوص أدبية يؤلفها كاتب أو مجموعة كتاب أو تعد على يد المخرج الذي بدورة ينظم ويرتب مفاصل العمل ويضع له نظام فيكون الموضوع حاضراً في ما يجسده حضوراً فكرياً وتواصلياً، وكل ما يفعله المخرج يخضعه لفكره وأسلوبه بشكل منغلق فلا مكان للصدفة وبهذا يضمن حتمية الوصول إلى الغاية والهدف الذي يقوم عليه مسرحه، وأن ما يقدمه مسرح الحداثة من معنى في موضوعاته وطرق معالجتها كأثر يقترب من بعض المعالجات الفلسفية للقضايا الكبرى التي تم دراستها في المبحث الأول كقضية البدء والنشأة وقضية الإيمان بالله وقضية الوجود الإنساني وقضية الإدراك العقلي.

ويرى الباحث أن الموضوعات وأساليب معالجتها في مسارح الحداثة تتطابق مع سمات الحداثة بنسب تختلف بين مسرح وآخر ولكنها موجودة فيها كلها إجمالاً، وهذا الاختلاف يرجع إلى أمور عده منها التطور الاجتماعي والتقني ومنها ما يتعلق بالإدراك العقلي للموضوعات من قبل المخرج وما يتوافر في مسرحه من عناصر عرض، ففي مسرح ستانيسلافسكي يكون الواقع وكيفية التعامل معه سواء برده إلى الماديات ومطابقتها الدقيقة أو بالنظر

إليه وفق الماورائيات والنفس والروح والمشاعر الوجدانية وعلاقة هذا بالوجود الإنساني وإيجاد الحلول بالإدراك العقلي هو محور الصراعات والمعالجة فيه، وفي مسرح مايرهولد تكون قضية الصناعة وحقوق العمال والمعامل والإيديولوجيا السياسية هي الموضوع، ويجسدها بالماديات والحركات الميكانيكية وتشكيلات الجسد المشابهة للآلة أو المشابهة للعمل في الحياة أو ما يمكن أن يكون عليه وفق المعروف اجتماعياً، وهو يؤمن بأحقية التصديق بالسياسة ويدعو لها كمن يؤمن بالماورائيات فيعتقد بانها المخلص من الاضطهاد وهي من تدافع برئيه عن الوجود الإنساني، كما أنه لا يغفل عن تحكيم العقل كحجه يصل بها إلى غاية مسرحه، وتتبين سمات الحداثة في موضوعات مسرح بيسكاتور السياسي، اذ يعلن عن أفكاره ومرجعياته الاشتراكية، ويقابلها في التطبيق علاقات قائمة بين الأنسان ووسائل متطورة في زمانه كالشاشات والتسجيلات والتقنيات المادية الأخرى الموضحة للموضوع، والمسرح التسجيلي يعتقد بالفكر الماركسي ويؤمن بمقولاته، كما أنه يعطي الوجود الإنساني نصيبه ويتكفل بالدفاع عن الطبقات الكادحة، ولا يغيب جانب الأدراك العقلي لقضاياه، أما موضوعات مسرح القسوة فهي الظلم للإنسان دون أن يطال الظالم العقاب وهو يحمل المجتمع مسؤولية ذلك بسكوته عن الفاعل، ويعتمد الجسد الإنساني المعذب في تجسيد ذلك مع ما يحمل من مشاعر وروح ترتبط بالماورائيات ويطلقها جسد الإنسان بالحركة والإيماءة الطقسية كما أنه يعد نفسه الكاشف لحقيقة الوجود الإنساني، ويترك للأدراك العقلي ووعيه بالمستقبلية أحقية الحكم على ما يقدم مسرح القسوة، ويعمل المسرح الفقير على كشف زيف الحضارة وسطحيتها وهو بذلك يدعو إلى الأصول ويؤمن بأحقيتها لإنقاذ الوجود الإنساني محكما العقل الواعي المدرك والمستعد للمقارنة والحكم، وفي جانب المسرح العربي فان موضوعه لا يختلف عن هموم الإنسانية ولكنه بطابع قومي وشعبي يستلهم من التاريخ العربي والتراث المحلي مادته ووسائله التعبيرية، وهدفه الدفاع عن الإنسان العربي ووجوده في أرضه، وهو لا يرضى ان يعيش الجمهور في حالة من الغيبوبة وإنما يطالبه بالوعي والإدراك العقلي لما يراد له، وفي كل ما تقدم يتبين الكيفية التي يعالج فيها المخرج المعنى والأثر في عروض مسرح الحداثة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١- الأفكار/المقولات: عروض مسرح الحداثة مبنية على (القصص والسرديات الكبرى، الأفكار الكلية والشمولية، الأصل، المرجعية الواحدة أو المركز، التأليف، الانغلاق، التراتبية، القصدية-وجود الغاية-، الخطة أو النظام، التشبيه، الحضور، الحتمية).

٢- أولوية المفاهيم: تتصدر القصص والسرديات الكبرى مثل(التاريخ، الدولة، التحرر، التنوير، الماركسية) بقية مفاهيم الحداثة، ويتطابق مع هذه الأولوية ما يُجسد كأثر في عناصر عرض مسرح الحداثة.

٣- نص العرض / الإعداد: الحكاية الدرامية المكتملة البنية تكون مركزية كالعمود الفقري الماسك لعناصر العرض المسرحي لدى مخرجي الحداثة مما ينسق المدلول كأثر في تلك العناصر ويربطها بالأحداث.

٤- وحدة الموضوع: العرض المسرحي القائم على أفكار الحداثة له موضوع واحد أو موضوعات تجتمع مع بعضها بمبرر منطقي لها تنظيم دال يظهر كأثر في عناصر العرض.

٥- بناء الأحداث: الأحداث في عرض مسرح الحداثة تُقدم مدلول يبنى كأثر في عناصر العرض المسرحي وهذا يؤدي إلى اكتمال معنى العرض وثباته.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

اولاً:-مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث ضمن حدود البحث وكما يأتي:.

ت	اسم المسرحية	المؤلف/ المعد	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	هلو-سات	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	البصرة	٢٠١٨
٢	تخيل الكلمةالمفقودة	عامر حامد	علي رضا	بابل	٢٠١٨
٣	ذات دمار	سعد هدابي	سعد هدابي	القادسية	٢٠١٨
٤	السندباد	أحمد محمد	أحمد محمد	بغداد	٢٠١٨
٥	تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	جواد الاسدي	بغداد	٢٠١٨
٦	سبابا بغداد	عواطف نعيم	عواطف نعيم	بغداد	٢٠١٩
٧	ساعة السودة	مثال غازي	سنان العزاوي	بغداد	٢٠١٩
٨	تقاسيم عن الحياة	جواد الاسدي	جواد الاسدي	بغداد	٢٠١٩
٩	توبيخ	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	بغداد	٢٠١٩
١٠	فلانة	هورشنك وزيري	حاتم عودة	اربيل	٢٠٢٠
١١	لا ما نتعب	علي عصام	علي عصام	بغداد	٢٠٢٠
١٢	النصر	محمد مؤيد	محمد مؤيد	بغداد	٢٠٢٠
١٣	الكفن الأحمر	روبار أحمد	روبار أحمد	السليمانية	٢٠٢٠

جدول رقم (١) مجتمع البحث .

ثانياً:-عينة البحث: تحددت عينة البحث كما في أدناه:

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
٤	سبايا بغداد	عواطف نعيم	عواطف نعيم	بغداد	٢٠١٩

جدول رقم (٢) عينة البحث.

ثالثاً:-منهج البحث:

يتحدد منهج البحث بالمنهج الوصفي كونه منهج مناسب في مثل هذا الاختصاص العلمي ويمكن تطبيق إجراءاته لتحقيق هدف البحث.

رابعاً: تحليل العينة :

تحليل عرض مسرحية (سبايا بغداد)(*)

تأليف و إخراج: عواطف نعيم.

مكان العرض: بغداد.

تاريخ العرض:٢٠١٩.

تحليل العرض:

نفذت المخرجة عواطف نعيم في عرض مسرحية سبايا بغداد مجموعة من الأفكار المؤكدة على أهمية السرديات الكبرى التي تتوزع بين التأريخ والدولة والقومية والأيديولوجيا، ولمناقشة دلالة الأثر في عناصر العرض على هذه المفاهيم سيأخذ الباحث مفهوم الدولة كمثال أول ليبحث عن ما دل عليه في العرض، لقد دل العنوان بصراحة على الدولة العراقية كون العنوان أشار إلى بغداد ليدل بها على العراق فهي عاصمته ولم يأخذ المكان الجغرافي الضيق لمكان السبي كالموصل أو جبال سنجار مثلاً، ومثال ثاني يتعلق بالدلالة على مفهوم الإيديولوجيا فيلاحظ الباحث ذكر الكثير في مجريات حديث المسبيات عن معتقدات الخاطفين وسلوكهم المرتبط بعقائدهم وهم بذلك يسيرون بشكل مؤدلج قول أحدى السبايا وهي تنادي ربها: (أُستباح تحت ظل أسمك) وهذا القول يحمل أثر يدل على الأدلجة الخاضعة للمتقدات الدينية، وإن كانت ادلجة فاسدة لكنها تقع ضمن مفهوم السرديات الكبرى دون النظر لطبيعة الخير والشر فيها، وعلى مثل تلك الأفكار المؤدلجة الفاسدة نشبت الحرب العالمية الأولى والثانية ودمرت العالم وسبت آلاف النساء والأطفال.

أكتسب الأثر في عنصر الحركة الجسدية دلالته المقصودة كون الحركات جاءت بفعل قصدي للتعبير عن الموضوع، ومثال على ذلك ما فعلته شخصية المرأة العجوز والتي أدتها الممثلة (سمر محمد) حين أخذت الرضيع الميت لتدفنه وعندها جلست خلف الشبكة وأدت حركات تظهرها تقوم بتجهيز جثة الرضيع للدفن وهذه القصدية من الحركات أسهمت بشكل كبير في فهم ما تقوم، وقد كان للأثر حضور دال يرتبط بمدلوله ففي الأزياء كانت ملابس النساء بلون وتصميم يحدد بشكل كبير أن تلك النساء من العراق فقد لبسن الثوب الأسود في بداية العرض وهو زي منتشر بين النساء العراقيات عند الحزن والمصيبة، وكان لحضور الأثر بهذا الوضوح على الخشبة ما يحدد للجمهور ببيئة الشخصيات و زمان ومكان الأحداث، ومما تقدم من تحليل للعرض يتأكد للباحث أن العرض يتجه بمعطياته

إلى نتيجة حتمية وهي انتصار المظلوم على الظالم وتمثل في مظلومية السبايا وهزيمة الخاطفين، وبالنظر لمؤشرات تكون قد تحققت منها الفقرة (١).

حَمَل عرض سبايا بغداد في موضوعه قضية مهمة جعلها أولوية تدور في فلكها بقية العناصر، وهي قضية الدولة العراقية وما تعنية لأبنائها من أحداث تاريخية وجغرافيا ومجتمع وقوميات وأديان، وكل تلك المفاهيم تقدم في سلسلة تتفرع من دلالة سبي النساء العراقيات وأبشع حالات السبي ما نالته الديانة الأيزيدية في الموصل في جبال سنجار بعد احتلالها من التنظيمات الإرهابية، أن فكرة طرح التجربة لأخذ العبرة كانت حاضرة فقد قدم العرض أفعالاً حدث مثلها للنساء المسبيات، ولذا فأن الطرح كان سرد لقضية أصبحت تاريخ لا يمكن نسيانه ومنه تؤخذ العبر وهذا الفهم لطرح الموضوعات وأخذ العبر منها هو طرح نهجه المخرج في مسرح الحداثة في سبيل نقل الموعظة وتجنب تكرار النكبات وتحسين ظروف الحياة مستقبلاً، وتكفلت بدور قيادة مجموعة النساء من كانت أكبرهم سناً وفي هذه الجزئية كانت هي من تمثل المرجعية الاجتماعية فكانت تنصح وتنهى ومن بين ذلك حوارها التالي:

المرأة الكبيرة: (تقف خلف أحدى السبايا وتمسح على رأسها) كفي.. كفي عن جلد روحك، كلنا لا نعرف ما تخبأه لنا الأيام في دواخلها.. كوني منيعة، منيعة واحتفظي بنيران وجعك كي لا يقتلك.. يعطيك القوة.

تحرر المرأة من الاضطهاد الذي تنتجه الحروب أو تعرضها للقمع من قبل السلطة الحاكمة أو من بعض الأعراف الاجتماعية جعل منها تتهم كل الرجال بظلمها وهذا كان له ردة فعل حفزتها لتتصدى للقيادة في مجالات الحياة، وخير شاهد على ذلك أن كل الشخصيات في العرض نسائية مع أمكانية وجود رجال ولكن أرادت المخرجة وهي في صف النساء أن تقدم العرض بدلالة تنويرية تحررية تساوي أفراد المجتمع دون تمييز وكان في تلك الرؤية الإخراجية أتساق من أفكار الحداثة، كما أن الأثر الذي تحمله بعض الحوارات يتساوق مع هذا المعنى في أن للمرأة في الدولة وأرضها ما يكون لغيرها ففي حوار أحدى السبايا قالت التالي:

امرأة مسبية: صمت، صمت، صمت إلا من الدعاء وصرخات الانتشاء، بقيتُ لساعاتٍ ملقية في الطريق دمي المسفوح على أرض الرب، على ارض أهلي، على أرض أجدادي، أمام العيون الغريبة الشبقة.

وفي هذا الحوار أثر له دلالة تكونها الكلمات المنطوقة وهي بين الألم على محنة السبي وبين الانتماء للعراق فهو أرض الرب وأرض الأهل والأجداد وهو من لأجله سفحت الدماء وسبيت النساء، ومن كل تلك الشواهد على أن المخرجة جعلت من قضية الدولة العراقية القضية ذات الأولوية كسردية كبرى وهي تحقق مفاهيم الحداثة في ذلك كما في الفقرة (٢)من المؤشرات.

للمخرجة عواطف رؤية إخراجية كانت قد هيئت لها عندما اختارت النص ولأنها هي مؤلفته فمن المنطقي أن يكون ما في نص العرض هو جوهر ما تريد توصيله باستعمال عناصر التعبير في المسرح، وعلى هذا تكون جميع عناصر العرض في خدمة الحكاية الدرامية وتعمل على تجسيدها كأثر على خشبة المسرح، وتكونت بنية سبايا بغداد

من فكرة في حبكة واحدة رئيسية تتجه متنامية بحركة منتظمة من وقت انطلاق العرض حتى لحظة نهايته، ويمكن تتبعها في محطات منها أن انطلاق العرض كان أغنية بلهجة عراقية محلية تصف كلماتها حالة الخوف التي تصيب الآمنين في أرضهم ومن كلمات الأغنية : (ومنين أجانه الخوف، ويمه الخوف ويابه أشدلاه علينا، ومثل الفخاتي نطير وجنه نطير حلوين شسويتو بينا، شسويتو بينا، شسوتو بينا...) ومن الأثر الذي تحمله كلمات الأغنية تتبين دلالة الموضوع الذي نحن في انتظاره وبلا شك موضوع عراقي يحمل وجعه وأنينه الصوت العراقي وكلمات الأغنية التي تنطوي على مفردة (الخوف، شسويتو بينا) وهي ذات دلالة ألم وهلع من شدة وقع ما جرى، وتلك المحطة الافتتاحية للحكاية الدرامية تضع المرجعيات الاجتماعية للجمهور في صدارة وسائل الكشف والتأويل كون الأحداث بدأت بنفس عراقي، وقد تطورت ونمت خلال زمن العرض حتى وصلت لحظة تكشف المعاناة للنساء السبايا ومكان وجودهن المخيف ومعاناتهن ومن بين تلك المعاناة موت طفل رضيع لأحدى السبايا كانت قد حملت به نتيجة اغتصابها من الإرهابيين فتقول بحوارها مع المرأة الكبيرة التي كانت تتفحصه لتطمئن على سلامته:

والدة الرضيع: كان دافئاً في أحضاني.

المرأة الكبيرة: شددتِ الخناق عليه حتى كتمتِ أنفاسه دون أن تشعري.

والدة الرضيع: لا.. لا.. ما زال دافئاً، حين يشتمُ أنفاسي سيصحو، هاتيه، لابد أنه جائع.

المرأة الكبيرة: هو ميت .. ميت.. ميت.

وواضح في هذا الحوار أن الحكاية لم تخرج عن ذات الإطار الفكري والاجتماعي الذي تدور فيه وتصور أحداثه، ولم تكن النهاية بعيدة عن مجريات الحدث وإنما وضعت للحكاية نهاية حتمية تساوي ما جرى في الواقع العراقي عندما أنتصر العراق على الإرهاب، فختارة المخرجة نهاية لعرضها تمثل في حركة جسدية أدتها ثلاث ممثلات هن (المرأة الكبيرة، المرأة التي ساعدتهم على الهروب، والفتاة مقطوعة اللسان) وحملت تلك الحركة أثر دال على مساهمة الشعب بدمائه وبمختلف انتماءاته في صناعة النصر، ومن هذا التتبع لحكاية العرض ونموها يتبين أنها حملت بنية مكتملة فيلاحظ فيها فكرة وأحداث تنمو ويلاحظ فيها شخصيات تجسد ما يشابهها في الواقع وتحمل أبعاد شخصية، كما أن تلك الحكاية الدرامية الجامعة لعناصر العرض قد احتوت على صراع ظهر بأكثر من أثر في عناصر العرض واحتوت على زمان ومكان وقوع الأفعال المقدمة وكل تلك العناصر تتطابق مع ما أشارت إليه الفقرة (٣) من المؤشرات.

دارت أحداث العرض حول موضوع اختصرت فكرته المخرجة في كلمتين هما (سبايا بغداد) وأن كان الموضوع مرتكز على هذه القضية الواحدة فيكون من السهل معرفة الأثر الدال عليه في عناصر العرض، ومن بين ذلك أثر تحمله الشخصيات كونها العنصر الحي المحرك لبقية العناصر في هذا العرض، وحين النظر إلى الشخصيات يتبين بوضوح أنها ذاتها هي السبايا المشار أليهن في (سبايا بغداد) وهن مجموعة نساء عراقيات عاصمة بلدهن

بغداد قام الإرهاب باختطافهن وهذه التفاصيل تؤكد أن شخصيات العرض المسرحي فيها أثر دال على موضوع العرض نفسه، وفي عنصر الموسيقى والمؤثرات يكون الأثر واضح الدلالة في الأغنية التي تتكرر وهي تبوح بآلام تلك النساء وهمومهن وأيضاً كان لمجموعة من المؤثرات الصوتية أثر دال على الموضوع كسماع صوت إطلاقات نارية وسماع غارات وقصف طائرات حربية، هذه الأغنية وتلك المؤثرات الصوتية دالة بطبيعة الحال على ما جرى على سبايا بغداد.

وفي علاقة الأثر الذي يحمله المنظر بالدلالة على موضوع العرض ووحدته معه لاحظ الباحث وجود دلالة في منظر الشبكة مع مجريات أحداث الموضوع فالشبكة مرتبطة بالصيد من جهة ومرتبطة بتسميات التنظيمات فمن المصطلحات المعروفة في العراقية مصطلح (الشبكات الإرهابية) وفي كلى الدلاليتين فأن الأثر يشير بوضوح إلى معنى العرض في موضوع سبايا بغداد وهن في يد الإرهاب وهو صلب العرض، ولذا فأن الأثر الدال على معنى واحد لموضوع العرض المسرحي، وهو بالتحديد قضية ما تعرضت له دولة العراق من هجوم إرهابي غاشم تسبب بسبي مجموعة من النساء وما تبع ذلك ورافقه من أحداث وأفكار دارت في المجتمع العراقي كان موضوعاً واحداً في العرض المسرحي، وذلك ينسجم مع الفقرة (٤) من المؤشرات.

ظهرت الأحداث في العرض المسرحية مشابهة لأحداث معروفة في المجتمع العراقي وكان هذا الأمر يستدعي تفكير المخرجة بجانبين مهمين عند صناعة الأحداث، الجانب الأول كان صناعة مقاربة في عناصر العرض الحسية مع مكان وبيئة السبايا والحالة الشعورية لهن في يد المجرمين، والجانب الثاني أن يكون هناك شيء جديد يقدم ويثير الدهشة في الأحداث كون أمر السبايا متداول إعلاميا واجتماعيا وهذا يطرح السؤال أمام كادر المسرحية وهو ماذا سوف يضيف العرض؟ وببحث هذين الجانبين يتضح اهتمام المخرجة ببناء الأحداث واهتمامها بالجانب التشبيهي للواقع وجانب الإثارة والدهشة التي تضفي على العرض جمالية تقديم المعلومة بصورة جديدة ومن الأمثلة على تطبيقها أنها بدأت العرض بمرأة واحدة ثم ثانية وثالثة وهكذا أستمر دخول السبايا حتى كبرت المجموعة، ومع كل أضافة تأتي قصة ألم وشخصية تحمل أبعاد مختلفة في نفسها ولكن تتشابه مع الأخريات في ظروف السبي والاحتجاز وألم العذاب، فمن بين النساء المرأة الكبيرة التي تشعر بمسؤولياتها أتجاه الأخريات، ومن بين النساء من ترى أن العار يلاحق الأخريات إلا هي لأنها تحمل مسؤولية ما حصل على أهلها لتخليهم عن حمايتها، ومن النساء من اغتصبت ولديها رضيع ميت في حضنها، ومن النساء من قطع لسانها ولا تستطيع القول أي شيء تريد ولا وسيلة تعبر بها، ومن النساء من تعمل مع الإرهابين لتحمي نفسها، وهذا الكشف عن الشخصيات كان شيء جديداً لم يعرف أسراره المجتمع، وهو غني بالدهشة والترقب وفيه صراع وتفاصيل لأحداث

تنمو نحو هدفها الذي وضعته المخرجة، أن في تقديم الأحداث بهذه الشخصيات كان له الدلالة المهمة لإكمال المعنى وثباته.

أما في مشابهة العناصر الأخرى ومقدار ما تضيف من دهشة وترقب ففي الموسيقى تسمع أغنية بلحن عراقي يصب في نفس قصدية الموضوع أذ تعبر عن الألم العراقي الأزلي الذي أندمج مع الأغنية العراقية الشعبية، وفيما ظهر من منظر كان ذلك أثرا دالا مثيراً في صناعته وتصميمه جديد في شكله مع سهولة فهم دلالته، ولم تحجب تلك الشباك وهذا البناء ما دار خلفه من مراسيم تجهيز المرأة الكبير لدفن الرضيع وإنما كان مخططاً أن تكون الأحداث مبنية باتساق مع عناصر العرض المسرحية ونجحت المخرجة بجعل الأثر دال في كل عنصر على فكرة الأحداث وبسياق الموضوع، ولم يبتعد الأثر الذي حملة عنصر الإضاءة عن الأحداث وإنما كان شريكاً في صناعة الجو العام وأسهم في حالة الترقب التي كانت تخفيها الأحداث ودفع بمزيد من التأكيد على تفاصيل الموضوع والدلالة على أحداثه، هذا بالإضافة إلى الأثر في الأصوات والكلمات المنطوقة والتي ذكر بعضها في حوارات سابقة، وهي لم تتجاوز حدود الأحداث وكان لها مساهمة في نموها والتأكيد على موضوع العرض العام، وأن الأحداث وفق ما سبق كانت تُقدم مدلول بنته المخرجة كأثر في عناصر العرض المسرحي وساهم في اكتمال معنى العرض وثباته فتأكد ما في الفقرة (٥) من المؤشرات.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات.

أولاً: النتائج.

١- المخرجة عواطف نعيم طبقت أفكار الحداثة كمعنى في عرض سبايا بغداد مستعملة عناصر العرض كأثر يحمل الدلالة في ذلك ومما يؤكد هذا تطرقها لموضوع تحرير الموصل من الإرهاب في العرض المسرحي وهو مما نادت به الحداثة ضمن أفكار التحرر والدولة.

٢- تأكد في عرض مسرحية سبايا بغداد أن المخرجة عواطف نعيم استلهمت من القصص المعروفة لدى العراقيين وجعلتها أولوية في طروحات العرض المسرحي لمعرفتها بإمكانية توافق الدال كأثر مع مرجعياته الاجتماعية مما يجعل العرض المسرحي مفهوم المعنى.

٣- بين عرض سبايا بغداد وجود حكاية درامية مكتملة البنية وكانت مركزية وهي السبايا الأزيديات وقد ألتفت حولها عناصر العرض المسرحي فحققت منهج مخرجي الحداثة مما نسق المدلول كأثر في العناصر وربطها بالأحداث ومنح المعنى الثبات.

٤- نمت الأحداث في عرض مسرحية سبايا بغداد نمواً تصاعدياً ومتسق مع موضوع العرض وهذا من أساليب مخرجي الحداثة في تقديم المدلول كأثر في عناصر العرض المسرحي مما يؤدي إلى اكتمال معنى العرض وثباته.

ثانياً: الاستنتاجات.

١- أخذت العروض المسرحية العربية القواعد الإخراجية العالمية في تطبيق أفكار ومقولات الحداثة فحولتها إلى أساليب فنية وجمالية و تبنت خطابها الذي تدعو له.

٢- المخرج العربي له أساليب يشترك فيها مع المسرح العالمي في تقديم طروحات الحداثة ومنها مناهضة الاحتلال وحب الوطن وتطبيق عادات وتقاليد مجتعه.

٣- المخرج العراقي كما هو نظيره العربي يقتبس في العرض المسرحي تطبيقات ونظريات الحداثة معتمداً على الكيفية التي أقتبس بها المخرج الأجنبي تلك الأفكار وعالجها.

ثالثاً: التوصيات.

١- يوصي الباحث بضرورة تكوين نظريات أخراجية عربية جديدة تتناسب مع واقع المجتمع العربي الحالي.

٢- الاهتمام بالتطبيق المنظم للمناهج الإخراجية أن كان المخرج مقلداً لأساليب الإخراج العالمية.

٣- تفعيل مختبرات الأبحاث المسرحية تنظيراً وتطبيقاً لوضع مناهج إخراج تواكب الثقافة العراقية.

احالات البحث:

(١) ابراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج٢ ، (اسطنبول : دار الدعوة للطباعة والنشر ،١٩٨٩)، ص٦٣٣.

(٢) احمد مختار عبد الحميد عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢، ط١ ، (بيروت : عالم الكتب للنشر، ٢٠٠٨)، ص١٥٦٧.

٣) جبران مسعود ، معجم الرائد –معجم لغوي عصري–، (بيروت : دار العلم الملايين ، ١٩٩٢) ص ٧٥٤.

(٤) جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينة، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ص٣٩٧.

٥) اوغدن و رتشاردز ، معنى المعنى دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية ، ت: كيان احمد حازم يحيى (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، ب ت)، ص٢٩٠.

٦) محمد علي الخولي ، معجم علم اللغة النظري ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩١)، ص٢٥١.

(٧) جميل صليبا ، مصدر سابق ،ص٣٩٨.

(٨) فريدريك وورم ، الفلسفة في ١٠٠ كلمة ، ترجمة محمد جديدي ، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٥)،ص٤٨.

(٩) ابراهيم مصطفى وآخرون ، مصدر سابق ، ج١ ، ص٤.

(١٠) أحمد بن فارس ابن زكريا الرازي ، معجم مقاييس اللغة ، ج١، (بيروت: دار الفكر ،١٩٧٩)، ص٥٣.

(١١) احمد مختار عبد الحميد عمر ، مصدر سابق، ج١، ص٦١.

(١٢) جميل صليبا، مصدر سابق، ج١، ص٣٧.

(١٣) جاك دريدا ، في علم الكتابة ، ترجمة : أنور مغيث ومنى طلبة ،(القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨) ص١٥٢.

(١٤) فريدريك وورم ، مصدر سابق ،ص٣٠.

(١٥) كونستانتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، ترجمة: نديم معلا، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢)، ص٣٦٤.

(١٦) ينظر: كونستانتين ستانيسلافسكي ، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية) ، ترجمة : شريف شاكر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص١١٣.

(١٧) ينظر: أ.ج.غريماس وآخرون، المنهج السيميائي : الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، ترجمة: عبد الحميد بورايو، (الجزائر: دار التنوير، ٢٠١٤)، ص١٩.

(١٨) ينظر: كونستانتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن ، مصدر سابق، ص١٩١–١٩٣.

(١٩) باربرا لاسوتسكا.بشونباك ، المسرح و التجريب بين النظرية والتطبيق ، ترجمة: هناء عبد الفتاح،(القاهرة: إصدارات المشروع القومي للترجمة،١٩٩٩)، ص ٣٢.

(٢٠) بوريس زاخافا ، اعداد الممثل ، ترجمة : توفيق المؤذن ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨) ،ص٣٠.

(٢١) كونستانتين ستانيسلافسكي ، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية) ، مصدر سابق، ص٤٧٢.

(٢٢) كونستانتين ستانيسلافسكي ، حياتي في الفن، مصدر سابق، ص٤١٥.

(٢٣) بوريس زاخافا ، مصدر سابق، ص٩٧.

(٢٤) فرقة مسرح الحكواتي، " بيان مسرح الحكواتي " ، مقال في مجلة (البيان)،(الكويت)، العدد(١٦٣)، بتاريخ (تشرين الأول–١٩٧٩)، ص٦–٧.

(٢٥) ينظر : فائق مصطفى أحمد ، " مسرح الحكواتي " ، مقال في مجلة (الأقلام) ، (بغداد) ، العدد(٣) ، بتاريخ (١٩٨٣/٣/١)، ص٨٩.

(٢٦) ينظر: فرقة مسرح الحكواتي ، مصدر سابق، ص٦-١١.

(٢٧) سعيد طه، " روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي "، مقال في مجلة (الأقلام)، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام)، العدد(٨)، بتأريخ (١٩٨٠/٨/١)، ص١٢٦.

(٢٨) طارق العذاري، آفاق نظرية وتطبيقية في الفن المسرحي، (عمان: دار الرضوان للنشر، ٢٠١٦)، ص٨٢.

(٢٩) سعيد طه ، مصدر سابق ، ص١٢٦.

(٣٠) طارق العذاري ، مصدر سابق، ص٨١.

(٣١) فاطمة عبده ، " روجيه عساف ومسرح الحكواتي " ، مقال في مجلة (القاهرة)، (القاهرة) ، العدد(٤٨)، بتأريخ (١٩٨٥/١٠/٣١)،ص٤٠.

(٣٢) سعد اردش، " مسرح الحكواتي وأزمة المسرح العربي "، مقال في مجلة (العربي)،(الكويت: وزارة الإعلام)، العدد (٢٥٦)، في تأريخ (١٩٨٠/٣/١)، ص١١٠-١١٤.

(*) ينظر: عرض مسرحية (سبايا بغداد) تأليف وإخراج: عواطف نعيم، تمثيل : سمر محمد، سوسن شكري، بيداء رشيد، إيمان عبد الحسين، شيماء جعفر، ريتا كاسبر ، لمشاهدة العرض على رابط اليوتيوب التالي:
https://youtu.be/Ax8XiRMf4Zs?si=yd1APSw8ie-1dpYv

المصادر والمراجع

-القرآن

المعاجم والقواميس:

- ابراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج٢ ، (اسطنبول : دار الدعوة للطباعة والنشر ،١٩٨٩).
- أحمد بن فارس ابن زكريا الرازي ، معجم مقاييس اللغة ، ج١، (بيروت: دار الفكر ،١٩٧٩).
- احمد مختار عبد الحميد عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢، ط١ ، (بيروت : عالم الكتب للنشر، ٢٠٠٨).
- جبران مسعود ، معجم الرائد -معجم لغوي عصري-، (بيروت : دار العلم الملايين ، ١٩٩٢) .
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينة، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).
- محمد علي الخولي ، معجم علم اللغة النظري ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩١).
- أ.ج.غريماس وآخرون، المنهج السيميائي : الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، ترجمة: عبد الحميد بورايو، (الجزائر: دار التنوير، ٢٠١٤).
- اوغدن و رتشاردز ، معنى المعنى دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية ، ت: كيان احمد حازم يحيى (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، ب ت).
- باربرا لاسوتسكا.بشونباك ، المسرح و التجريب بين النظرية والتطبيق ، ترجمة: هناء عبد الفتاح،(القاهرة: إصدارات المشروع القومي للترجمة،١٩٩٩).
- بوريس زاخافا ، اعداد الممثل ، ترجمة : توفيق المؤذن ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨).
- جاك دريدا ، في علم الكتابة ، ترجمة : أنور مغيث ومنى طلبة ،(القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨).

- طارق العذاري، آفاق نظرية وتطبيقية في الفن المسرحي، (عمان: دار الرضوان للنشر، ٢٠١٦).
- فريدريك وورم ، الفلسفة في ١٠٠ كلمة ، ترجمة محمد جديدي ، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٥).
- كونستانتين ستانيسلافسكي ، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية) ، ترجمة : شريف شاكر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧).
- كونستانتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، ترجمة: نديم معلا، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢).

الصحف والمجلات:

- سعد اردش، " مسرح الحكواتي وأزمة المسرح العربي "، مقال في مجلة (العربي)،(الكويت: وزارة الإعلام)، العدد (٢٥٦)، في تأريخ (١/٣/١٩٨٠).
- سعيد طه، " روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي "، مقال في مجلة (الأقلام)، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام)، العدد(٨)، بتأريخ (١/٨/١٩٨٠).
- فاطمة عبده ، " روجيه عساف ومسرح الحكواتي " ، مقال في مجلة (القاهرة)، (القاهرة) ، العدد(٤٨)، بتأريخ (٣١/١٠/١٩٨٥).
- فائق مصطفى أحمد ، " مسرح الحكواتي " ، مقال في مجلة (الأقلام) ، (بغداد) ، العدد(٣) ، بتاريخ (١/٣/١٩٨٣).
- فرقة مسرح الحكواتي، " بيان مسرح الحكواتي " ، مقال في مجلة (البيان)،(الكويت)، العدد(١٦٣)، بتاريخ (تشرين الأول- ١٩٧٩).

المواقع والصفحات الإلكترونية:

- عرض مسرحية (سبايا بغداد) تأليف وإخراج: عواطف نعيم، تمثيل : سمر محمد، سوسن شكري، بيداء رشيد، إيمان عبد الحسين، شيماء جعفر، ريتا كاسبر ، لمشاهدة العرض على رابط اليوتيوب التالي:
  https://youtu.be/Ax8XiRMf4Zs?si=yd1APSw8ie-1dpYv