الأساليب الإخراجية في عروض المسرح الموصلي

–عروض معهد الفنون الجميلة– أنموذجا

Directing methods in Mosul theater performances Offers of the Institute of Fine Arts - a model

سُليك سَالم حُسين الخباز

مديرية تربية نينوى / معهد الفنون الجميلة للبنين

Solik77_husain@yahoo.com

2019 م

ملخص البحث :

يتلخص البحث في دراسة الأساليب الإخراجية الحديثة عالميا وتناولها بشكل موجز قدر الممكن فضلا عن تناول ابرز المخرجين الموصليين إذ يتناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث والذي اعتمد المنهج الوصفي التحليلي لعرض منتخب من بين عروض المسرح في معهد الفنون الجميلة للبنين / وذلك لاعتقاد الباحث بان العرض يحتوي على مساحة واسعة من الملامح لعدد من الأساليب التي تم تناولها في البحث دون الانفراد بأسلوب واحد .

ثم جاء الفصل الثاني بالإطار النظري الذي احتوى على مبحثين جاء في المبحث الأول استعراض لبعض الأساليب الإخراجية العالمية متمثلة بالواقعية التي طغت لمدة معينة ومن ثم الرمزية التي علقت عمل سابقتها بسرعة وأخذت حيزا أوسع وأسرع ولم يدم ذلك طويلا حيث ولدت التعبيرية لتكون محط اهتمام المخرجين الراغبين بالتحديث المستمر لتجاربهم لتجد الملحمة طريقها نحو مسرح واسع الطيف له التأثير الأوقع، وسط الصراع بين هذه الأساليب تباينت ردود الفعل في استقبال المسرح الفقير

لما اختصره على المخرجين أثناء معملية انجاز العرض المسرحي، ثم تناول البحث في المبحث الثاني ابرز المخرجين الموصليين في النصف الثاني من القرن العشرين إذ جاء في البداية المخرج شفاء العمري تولد الموصل1939– 2013 إذ حاول العمري أن يمارس اغلب الأساليب إلا انه حاول أن يستقل بروية إخراجية إلى حد ما، والمخرج راكان العلاف تولد الموصل 1946 والذي تأثر بأغلب الأساليب هو الآخر ثم ارتكز على ممارسة التجريب في الأساليب ذاتها، ثم المخرج عبد الرزاق إبراهيم تولد الموصل1957– 2012 والذي كان منساقا وراء التجارب الحديثة والتي أسس من خلالها شخصيته المسرحية، واختتم البحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والتي اعتمدها الباحث أداة للتحليل .

أما الفصل الثالث فقد احتوى على إجراءات البحث التي احتوت على مجتمع البحث والعينة ثم منهج البحث وأداة التحليل فضلا عن تحليل العينة.

وانتهى البحث بالفصل الرابع بالنتائج ومناقشتها والتوصيات والمقترحات التي قدمها الباحث ثم بقائمة المصادر والمراجع وذلك لإضاءة الجوانب التي أثرت على المحاولات والتجارب المسرحية للمخرجين وتسليط الضوء على بعض العروض التي رأت النور في مسارح مدينة الموصل في عروض المسرح الموصلي في معهد الفنون الجميلة للبنين تحديدا وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ودراسات سابقة .

الكلمات المفتاحية : الأساليب – الإخراجية

Abstract:

The research is summarized in studying modern directing methods globally and dealing with them as briefly as possible as well as addressing the most prominent Mosulian directors, as the first chapter deals with the methodological framework for research, which was the descriptive analytical approach to an elected presentation from among theater shows at the Institute of Fine Arts for Boys / Nineveh, because the researcher believes that the

presentation contains It has a wide area of features for most of the methods discussed in the research without singling out one style.

Then the second chapter came with the theoretical framework that contained the search for research in the first review to review the global directing methods represented by realism that Tate for a certain period and then that deals with it the previous one quickly and took the scope of expansion and faster and did not last long as expressionism was born to be the focus of attention of directors wishing to update continuously For their experiences, the epic finds its way towards a broad-spectrum theater that has the most impact. Amidst a struggle between these methods, the reactions in receiving the poor theater varied when he summarized it to the directors during the theater performance lab, then the research in the second topic dealt with the most prominent conductive directors in the second half of the twentieth century, as Initially, the director, Shifa Al-Omari, gave birth to Mosul, 1939-2013, when Al-Omari tried to practice most of the methods, but he tried to independently take a more directive narration, and the director Rakan Al-Allaf generated Mosul 1946, which was also influenced by most of the methods, then he focused on experimenting with the methods that the director then Abdul Razzaq Ibrahim was born in Mosul 1957-2012, who was a coordinator behind the recent experiments that resulted in the theoretical framework and which was adopted by the researcher A tool for analysis .

As for the third chapter, it contains the research procedures to contain the research community and the sample, then the research method and the analysis tool, in addition to the sample analysis .

The research ended in the fourth chapter with the results, its discussion, recommendations, and proposals presented by the researcher, then a list of sources and references that clarify the lighting that is on the simulation and theatrical experiences of the directors and highlight some of the shows that saw the light in the theaters of the city of Mosul in the presentations of the Mosul theater in the Institute of Fine Arts for Boys specifically and what

framework from previous indicators and studies . resulted in it Theoretical

Kay words : methods – directorial

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

في مطلع القرن العشرين سادت تجارب مسرحية عديدة في العالم ، متنوعة الأساليب مختلفة الاتجاهات ، وجاء هذا التنوع والاختلاف على حسب البيئة الحاضنة لتلك التجارب فضلا عن الظروف المعاشة ، السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فكانت الرأسمالية الغربية كثيرا ما تكون حاضره في تجارب المسرح الأوربي ، والاشتراكية كذلك أدلت بدلوها في المسرح الروسي ، وقد أثرت هذه الممارسات المسرحية في الجانبين ألتنظيري والتطبيقي ، فانبثقت أساليب واتجاهات كان من شأنها التأثر والتأثير في تجارب المسرح العربي على العموم والمسرح العراقي على وجه الخصوص . وكان في العراق عدة محطات مسرحية في بعض مدنه ففي مدينة الموصل تحديدا تناولت هذه المحاولات الفن المسرحي من عدة جوانب في معهد الفنون الجميلة ، منها أدبية ومنها فنية ، فأما تلك المحاولات للكتابة المسرحية العراقية ، شعرية كانت أم نثرية أم بالدارجة المحلية ، فقد أفرزت هذه المحاولات نصوص مسرحية ، وحيث أن النص هو احد ركائز العرض ، فكان بعض هذه النصوص يقدم في المدارس الابتدائية والثانوية آنذاك وكانت تلك العروض تتناول موضوعات مختلفة بحسب طبيعة النص المسرحي على وفق تأثر المؤلف الأيديولوجي أو السياسي والاجتماعي في تلك الحقبة ، وبهذا تطورت العروض مع ممارسة العمل الفني المسرحي ، إذ أن بداياته في مدينة الموصل ترجع إلى القرن التاسع عشر وتحديدا عام "1880م على يد حنا جش"[(i)] وصولا إلى القرن العشرين فقد تنوع المخرجين والمؤلفين والممثلين ، وبهذا التنوع تنوعت كذلك الأساليب الإخراجية لتلك العروض تماشيا وتأثرا بالمنجز المسرحي العالمي بأغلب جوانبه ، وعلى ذلك فقد كان للفن المسرحي في مدينة الموصل حضورا في مسيرة المسرح العراقي ، كان لابد من

دراسته والتعرف على مواطن القوة والضعف والانتفاع من الايجابيات والنهوض بمواطن الضعف ، للتجارب اللاحقة وكذلك التعرف على أنواع الأساليب المسرحية المتبعة والغالبة على عروض مسرح المعهد وذلك لما لها من أهمية مسرحية ، وحيث لم يجد الباحث إلا بعض الدراسات التي تناولت الأساليب الإخراجية أو الاتجاهات الإخراجية المسرحية ، والتي لم تتناول المسرح الموصلي كموضوع بحث فيها ولذلك رأى الباحث بوجوب البحث في دراسة مستقلة تتناول الأساليب المسرحية، ومن هنا يستطيع الباحث أن يصوغ مشكلة بحثه من خلال ما تقدم تحت التساؤل التالي ، **ما الأساليب الإخراجية للعروض المسرحية في مدينة الموصل– معهد الفنون الجميلة ؟**

أهمية البحث والحاجة إليه .

تكمن أهمية البحث في دراسة أساليب المخرجين المسرحيين الموصليين ويفيد البحث الدارسين في المسرح وطلبة معاهد الفنون الجميلة بنين وبنات ، وكليات الفنون الجميلة والشعبة المسرحية في نقابة الفنانين والمؤسسات الفنية وذلك لتسليط الضوء على المنجز المسرحي الموصلي .

هدف البحث :

التعرف على الأساليب الإخراجية المتبعة في عروض المسرح الموصلي لمعهد الفنون الجميلة .

حدود البحث :

1– زمانيا . 2005 م – 2007 م

2– مكانيا . معهد الفنون الجميلة للبنين

3– موضوعيا . عروض مسرح معهد الفنون الجميلة للبنين ، ودراسة أساليبها الإخراجية .

تحديد المصطلحات

الأسلوب . لغويا .

(سَلَبَ) الشئ – سُلْباً : انتزعه قهراً .

(الأسلوب) : الطريق . ويقال : سلكت أسلوب فلان في كذا : طريقته ومذهبه . و – طريقة الكاتب في كتابته . و – الفن – يقال : أخذنا في أساليب من القول : فنون متنوعة و – الصف من النخل ونحوه . (ج) أساليب ص441.[ii]

والأسلوب . اصطلاحا .

فيعرفه علوش بأنه "مفهوم الأسلوب ، اعتبر مثاليا ، مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالاته" ويعرفه أيضا بأنه "طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات "[(iii)]

التعريف الإجرائي

الأسلوب المسرحي المتبع في الموصل من قبل المخرجين ومدى اقترابه من الأساليب الإخراجية العالمية ، وميزات الأساليب في المسرح الموصلي بمعهد الفنون الجميلة .

الفصل الثاني – الإطار النظري

المبحث الأول : الأساليب الإخراجية المسرحية الحديثة .

الواقعية *

أسلوب تطور في اتجاهين أدبي وفني ، والاتجاه الفني هو مجال عمل الباحث في هذا الفصل " فقد ساعد تطور الوسائل الفنية للعرض على الإغراق في فخامة الإطار الخارجي للعروض المسرحية فحققت مستوى من الفخامة والبريق يخلب الألباب فتطور فن إبداع المناظر المسرحية كما أن اكتشاف وسائل جديدة ... ساهم في إحلال قيم شكلية جديدة محل القيم الموضوعية القديمة ... وألان وصل فن الديكور المسرحي إلى القدرة على أن يكون جانبا أصيلا من كافة العروض الكبيرة [iv] حيث أن الواقعية عبارة عن صورة مصغرة للحياة اليومية ، إذ اعتمدت على جوانب منتقاة أكدت عليها وكانت عبر " العناصر التي تكون العرض المسرحي هي عنصر واقعية (الديكور وجسد الممثل) إلا انه لا يمكن أن يكون نسخة طبق الأصل عن الواقع "[v] ذلك لأنها تعتمد نقد الواقع لتحديد ما يمكن دعمه أو تفنيده قدر الممكن.

وكذلك الاتكاء على النتائج التي تتلاحق تباعا للعاملين إذ أن المسرحيين " وهم يصفون المضمون والشكل بنعت الواقعية إذا ما اهتم بالدرجة الأولى بحقائق ومشكلات المجتمع وخطوطها الرئيسية . وإذا ما عكس الفن الواقعية ، الوعي الاجتماعي لتنوير المواطن وهو ما يعتبرونه الفن العصري المواكب لمجتمعاتهم . أن ابرز المشكلات عند الفنان الواقعي يستهدف تقدم الإنسان ومحاولة إيجاد الحلول لمشكلاته داخل إيقاع العصر الرهيب ، وبطريقة بعيدة عن أحلام وخيالات الرومانتيكية ، للعثور على حلول مباشرة واضحة المعالم لا تقبل الشك أو التأويل ، بما يحقق في نهاية الأمر (وجهة نظر) ترتكز على الواقع التحليلي "[vi] ليظهر لنا أسلوب يرفض الرومانسية الكاذبة التي قد تتعارض مع مرحلة الصدق المراد تحقيقه على الخشبة .

والتي فشلت في تلبية حاجات المتلقي إذ لم تعد تنطلي عليه هذه الأفكار الحلمية حيث لابد من التعامل مع الواقع بوصفه حقيقة وليس الخيال الذي تبحث عن دفنه الواقعية فقد "مهدت الدراما الجديدة الطريق شطر أسلوب جديد في الديكور المسرحي وقادت أيضا إلى خلق المخرج – المنتج الذي كانت مهمته ابتكار وحدة شاملة لتصميم العمل المسرحي وإنتاجه "[vii] كما جاءت الواقعية بعد عصر تجاربها في معترك درامي عسير وانشطار المتلقي بين مؤيد ومعارض وكذلك انقسام المسرحيين في البدء أيضا، هذا كله أدى إلى ولادة أهداف تدعو" إلى تخليص المسرح من التكلف في التمثيل والتصنع البادي للعيان

... واعتمدت اقل على (الحدث المسرحي المفاجئ) "[viii] وكان لا بد من توضيح سمات الواقعية على صعيد البحوث وهذا ما قام بوضعه المنظرين نصب أعينهم إبان التوثيق.

إن عزل أي أسلوب عن الآخر عزلا تاما يكاد يكون شبه مضيعة للوقت ذلك أن الأساليب متداخلة مع بعضها وان كان ذلك التداخل مبتسرا ولكن لابد من تحديد جوانب أساسية وملامح عامة لفصلها عن باقي الأساليب بعد أن كثرت وتنوعت الأساليب المسرحية " نظرا لان حد التقسيم بين أسلوبي الطبيعية والواقعية يبدو رقيقا في غالب الأحيان فان التمييز بين الأسلوبين لا يبدو سهلا دائما خاصة وان نفس المسرحيات الواقعية تستعير بالضرورة المعالجة الطبيعية والعكس صحيح ... في إخراج البناء الحركي للمسرحية الواقعية يجب أن نتذكر أن الحائط الرابع موجود ... وان حركة الممثلين تكون حركة محدودة مع قدر من الحرية "[ix] وليس البناء الحركي هو الحد الفاصل بين الأسلوبين فقط إذ يتبقى عنصر التلاقي حاضرا إنما يمكن الفصل بينهما .

الرمزية*

أما الرمزية فهي الأسلوب الثاني فقد اختاره الباحث بعد الواقعية لعدم قدرة الواقعية على سد احتياجات المسرح وفق ما يرى الباحث، والبحث عن منهج جديد أو مدرسة جديدة تلبي المتطلبات الجديدة ، وقد ظهرت الرمزية كثورة ضد الواقعية والطبيعية ، وحاجة المسرح إلى التجدد من خلال الاكتشافات الجديدة والمؤثرة والتي من شأنها أن ترتقي بالمسرح أدبا وعرضا ، واستخدام الرمز في شتى مفاصل العملية المسرحية أما على صعيد الأسلوب " فقد استخدم الرمزيون اساليبا هامة في مسرحياتهم تمثلت في محاولاتهم إيجاد أشكالا من التوافق الرمزي بين الألوان والأصوات وهو الأمر الذي أدى إلى عروض مسرحية متعددة المستويات وتقوم على تداعي الحواس والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة أثناء الحديث بدلا من التأكيد على معنى الكلام هذا كله بالإضافة إلى تطوير الأداء الإيمائي بحيث يصور الحالات السيكولوجية بشكل مادي ومباشر بدلا من توصيف هذه الحالات في الحوار"[x] وهنا يمكن استخدام الرمز كونه تلك الوسيلة المعبرة والوثابة المتحركة ذات الدلالات والأبعاد المتعددة ، "وانطلاقا من الرغبة في إعطاء حركة الممثلين على الخشبة طابعا قدسيا يتناسب مع اللغة الشعرية ، حاول الرمزيون وضع قيود تحدد الآراء وتبعده قدر الإمكان عن التصويرية التي كانت سائدة سابقا "[xi] والرمزية كأسلوب

مسرحي ، قد يظهر في عرض بشكل واضح بنسبة ما عن عرض مسرحي آخر قد يكون التركيز عليه اقل .

ويعتمد ذلك الوضوح والاختفاء على المخرج الذي بدوره يرمز العرض ويشفره ، ليترك للمتفرج أو المشاهد فك هذه الرموز وحلها وهو " التعبير عن الأفكار والعواطف والإيماء بها عن طريق الرموز التي قد تكون إشارة أو صورة أو كلمة أو نغمة لها دلالتها ومعناها المجرد الذي يساعد على توصيل المفهوم والمزاج والشحنة اللاشعورية وقد شهد المسرح رجالا افرغوا كل جهدهم في تأكيد الرموز في أعمالهم الفنية ، سواء في الإضاءة أو المناظر أو الرقص أو الموسيقى أو التصوير ، بل وكل فنون المسرح "[xii]على اعتبار أن الرمزية يمكن أن تستثمر ليس على صعيد النص الأدبي أو الرواية أو النص المسرحي ، بل يمكن أن يكن أكثر شمولية ،" وقد كان الرمزيون يرون أن المناظر يجب أن تقتصر على لوحات توحي بلا نهائية للزمان والمكان .. فأي تفاصيل من شأنها أن تحدد المسرحية بزمان أو مكان معين و لذلك فالمناظر والملابس في نظرهم يجب أن تكون بسيطة خالية من التفاصيل إلا بالقدر الذي يبرز ويؤكد أفكار ومشاعر المسرحية المعروضة وبحيث لا تلفت النظر إليها"[xiii]وهكذا فان الرمزية جاءت لتغيير واقع المسرح الذي كان سائدا مهيمنا مسيطرا فارضا قوانينه .

إن عملية ترسيخ مبادئ جديدة – قد يتطلب جهدا – يراد بها الارتقاء بالمسرح إلى آفاق جديدة ليصبح بالإمكان تناول أي شيء باستخدام الرموز والإشارات والتشفير والرمزية هي فضاء " ينتمي جادة الصواب ثم هي شيء معقول لحكم الترتيب ، وهي اليوم تستعمل في العالم كله ، ونحن لا يسعنا أن نسميها شيئا مسرحيا ، إذا كنا نقصد بالشيء المسرحي الشيء الزاهي المبهرج ، ومع ذلك فالرمزية هي لباب المسرح"[xiv] حيث يمكن الاختباء وراء الرمزية لتمرير الكثير من الأشياء في الدراما والأدب سواء أكان شعرا أو رواية بل وحتى في الحياة اليومية نحن نتوارى خلف الرمز كثيرا جدا .

التعبيرية*

إن اللغة في المسرح ، لغة ذات مفردات كثيرة لا حصر لها ولا يمكن إحصاءها ذلك أن المسرح متجدد أي انه جسد تنبض فيه الروح وليس جامدا ولهذا مستمر بالتطور " ومما لا شك فيه إن التعبيرية

أسلوب استلهم شكله عبر أعمال مروية على يد مجموعة من المحللين النفسانيين وفي هذا الأسلوب التعبيري يطالع الجمهور الحدث كله من خلال عقل البطل : إذ من الطبيعي إن البطل يشكل عنصرا من العناصر المسيطرة ، في هذا الأسلوب يعلو على العناصر الأخرى التي تليه من حيث الأهمية "[xv] حيث تبقى الذات الإنسانية هو هدف المسرح بوصفها النواة التي ان تمكن العالم من اصلاحها فقد تمكن من اصلاح ما حولها اذن هي الهدف في هذا الاسلوب " ولكن التعبيريون لا يريدون ان يقدموا تحليلات نفسية واجتماعية واقعية ، بقدر ما يريدون التعبير عن عاطفة الثورة بما هي ثورة وتجسيد عذاب الثائر ومخاوفه وألآمه ، والبشر بعالم جديد وعهد جديد ومملكة نقية يحيا فيها الانسان مملكة جديدة يتحرر فيها من كل سلطة وسلطان ومن كل ظلم واستغلال وامتهان أي يتحرر فيها من كل الآباء "[xvi] اذ لابد من كسر كل القوانين الصارمة والخروج عليها خروجا مدروسا للانتهاء بما هو اكثر اهمية للمسرح والانسان .

وان التعبيرية كاسلوب اجتاحت شتى انحاء العالم خصوصا بعد ان اسس لها وقدم لها مخرجوها وكتابها فقد كانت " تسعى التعبيرية ووفقا لمنطلقاتها الايديولوجية الى ترجمة الرؤى والافكار وعرضها كما يجب ان تكون وليس كما هي كائنة عليه ، وعرض المعاني المكتنزة في الاشياء وليس الاشياء بحد ذاتها مما افرزه ذلك سيادة الروح على المادة والمعاني الجوهرية على القشور "[xvii] يعني انها تحاكي الجواهر في اغلب الاحيان أي انها لا تسعى الى المتعة في الفرجة والاضحاك او الضغط لاستنزال الدموع بل انها كما اكد المخرجون "تجسيد الاحاسيس والمعاني الرئيسية للدراما باستعمال الوسائل المسرحية المختلفة ، دون خشية من التجريد والبعد عن الحقيقة والواقع ... كما ان هدف المخرج التعبيري – سواء كان النص الذي يخرجه لكاتب تعبيري او تقليدي – ان يصل بالمأساة الى اعمق اعماقها في التأثير ، وان يمنح العرض اقصى درجة من التعبير"[xviii] وعلى صعيد البناء الدرامي في اشكالية تقديم الشخصيات في التعبيرية فبعض الاساليب تدور حولها الشخصيات بالاحداث والشخصية تقدم المسرحية أي ان المسرحية كتبت من اجل هذه الشخصية اما التعبيرية " لا تقدم شخصيات فردية بل نماذج وانماطا عادية تحمل اسماء عامة كالابن ، المجهول ، والشحاذ ، والصديق ، والشاعر ، والعجوز ، والميت ، وهو ، وهي ، الخ كلها تنطق بمشاعر المؤلف وتعبر عن القضايا والافكار التي شغلته في الدين والنفس والاسرة والمجتمع "[xix] وهذا ما يبحث عنه المسرح لقيام مجتمع افضل ينتمي الى حقبة التصحيح عند مفترق ما يسمى بالنقد .

المسرح الملحمي (*)

المسرح ميدان اتسع لكثير من التجارب التي اتبعها المسرحيون بغية التنوع في كيفية الطروحات اضافة الى الخروج على المألوف وكسر القواعد وتهميش السياقات هذا ما صنعته كل مدرسة او اسلوب مسرحي ظهر رافضا ما سبقه من اساليب وما تميز به المسرح الملحمي هو اللجوء الى الملحمة " والملحمة بالاصل شعر درامي يروي الاحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية وحكاية الحوادث وسرد ما جرى لابطالها من احداث ومواقع وحروب ونوازل بعيدا عن الحوادث والشخوص "[xx] ان عملية رواية الاحداث دون تمثيلها تصب في قضية عدم التقمص وعدم تبني ما حصل بقناعة من قبل الممثل وانما الوقوف على الاحداث دون تمثيلها وهذا ما يميز المسرح الملحمي عن باقي المسارح اضافة الى عنصر السرد الذي كثيرا ما يكون واضحا حيث ان المسرح الملحمي هو " المسرح الوحيد الذي يفهم كل العملية التي يمكنها ان تخدم الدراما باعتبارها موضوعات تعرض صورة العالم"[xxi] تركز الاسلوب الملحمي في نقطتين اثنتين وهما الزبدة في اسلوبه المسرحي حيث ان " الاولى : المسرح داخل المسرح ، أي المسرح الذي لا يحاول خداع الجماهير ويحاول اقناعهم يان ما يشاهدونه شريحة من الحياة ، والثانية : يجب ان يكون المسرح اكثر من مجرد هروب من الواقع انه يلعب دورا اجتماعيا اذ يجعل المشاهدين يفكرون في احوالهم وكيف يحكمون او يعيشون الحياة"[xxii] وهذا ما يجعل المتفرج يتواصل مع المسرحية بعد الخروج من الصالة ويقوم هذا التواصل الى دفع المتفرج للتفكير.

وفلسفة الملحمي لا تدعو المشاهد الى الانغماس وانما يكون المتفرج جزءا من ما يحدث " بصورة تجعل المتفرج راصدا متعقبا متسائلا ، متفرجا مندمجا فيما يجري على المسرح ، فتوقظ فيه حيوته وفعاليته ، بدلا من استنفاد هذه الحيوية والفعالية في المشاركة الوجدانية التي تشد المتفرج شدا الى الخشبة "[xxiii] هذا يجعل عملية البحث الفكري عند المتلقي قائمة في انحاء داخله عن ما يجعله قادرا على تغيير خارجه وهذا احد اهداف برخت " والمسرح الملحمي يجب ان يستفز المتفرجين الى المشاركة الايجابية في اصلاح العالم بالثورة ، وذلك بطرح الحقائق التاريخية والمعاصرة وتحليلها "[xxiv] ان المسارح اماكن يرتادها الناس للتسلية او مضيعة الوقت او الترفيه او تعلم بعض الحكم والعبر والدروس وهذا يعتمد على امكانية التاثير التي ينتهجها ذلك المسرح دون غيره لدى مجتمع آخر فالمسرح هو ذات المسرح في كل مكان فقد " اصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة . اولئك الذين لا يسعون فقط الى توضيح العالم بل والى تغييره ايضا

. فظهرت الفلسفة على خشبة المسرح وبهذه الصورة ظهر الاتجاه الوعظي على خشبة المسرح "[xxv] وهو ما يسمى بالمسرح التعليمي عند برخت وربما تجاوز الامر حدود المدرسة وهي المكان الذي اعتاد الناس على تلقي العلم فيه بشكل ممنهج ومدروس انما المسرح لا يطالب المتلقي بمراجعة المقررات او اجراء امتحان بموعد محدد من قبل المعلم والسعي للحصول على درجة عالية في التقييم ، فهو مكان للتعليم واكتساب الخبرة دون الحاجة الى الخوف من نتائج غير مرضية .

المسرح الفقير [*]

عند فقدان الامكانات المساعدة في أي عمل او المكملات فان ارباب العمل والمشتغلين ذلك العمل لا بد لهم ان يجدوا ويبتكروا ويبدعوا بدائل تسمح لهم بالتقدم والاستمرار كذلك هو الحال في المسرح ، وفي المسرح الفقير هنا قد ياخذ الامر منحا اخر اذ تم التعمد بالتخلي عن المكملات كافة بشكل متعمد ومدروس حيث " يكشف الاسم نفسه عن طبيعة العمل وهو ليس مسرحا بالمعنى المالوف للكلمة بل بالاحرى معهد مكرس في مجال الفن المسرحي وخاصة فن الممثل . تصور عروض مختبر المسرح نموذجا يسهل فيه تطبيق البحوث الجارية على فن الممثل ويعرف هذا في مجال المسرح بطريقة كروتوفسكي"[xxvi] حيث ان لكل مسرح طريقة في التعامل والعمل مع الممثل والنص والصالة وجمع المتفرجين اضافة الى البعد النفسي والفكري الذي يؤسس انطباعات تشتغل عليها الذات الانسانية وتحرك فيها السواكن فقد كان " اسلوب التجريب في المسرح الفقير قد راعى عدة امور (1) تحاشي اتباع اسلوب واحد (2) انتقاء ما هو افضل من كل الاساليب (3) مقاومة فكرة ان المسرح تجميع للعديد من التخصصات (4) تحديد واستخلاص هوية المسرح وطبيعته المميزة له عن سائر المجالات الفنية الاخرى (5) كل ما يقدم من عروض ان هي الا دراسة للعلاقات ما بين الممثل والجمهور (6) الممثل هو جوهر ولب الفن المسرحي "[xxvii] وهذا ليس تعداد لمجموعة من النقاط التوجيهية انما لكل فقرة منها دورها ودلالاتها على المسرح بشكل عام .

المبحث الثاني:

ابرز المخرجين الموصليين .

شفاء العمري(*)

استطاع العمري ان ياخذ مكانا واضحا في مسيرة المسرح العراقي في مدينة الموصل فكانت بداياته المسرحية في مدينة الموصل مع خط اخراجي تميز بالعفوية فهو " صانع ماهر ودقيق ومتأني في اختياره للنصوص المسرحية .. الممثلين مصمم الديكور الاضاءة .. لكل مكملات العمل المسرحي "[xxviii] سعى العمري الى صناعة مسرح بكل تفاصيله يؤسس الى تخريج اعمال ترتقي الى مستوى الاعمال العالمية فهو يبحث عن الدقة والجدية في العمل الفني ولا يتهاون في حدوث أي خلل من أي نوع دون معالجته على الفور تقنيا كان الخلل ام على صعيد الاخراج او التمثيل وقد " تنوعت تجاربه الاخراجية ، همه التجريب والاكتشاف ، وصولا الى اسلوب فني يكون بمثابة بصمة او جهد منفرد بتوجهاته الفكرية والفلسفية والجمالية وقراءة نقدية متأنية لنتاجه الفني تجد تلك (الخصوصية) واضحة الملامح ، اعماله اثارت الكثير من الجدل والنقاش وانقسمت الاراء حول طروحاته ومعالجته الفنية "[xxix] ان عملية التجريب التي سعى اليها العمري في أعماله تدل على محاولات المخرج في ابتكار كل ما هو جديد على خشبة المسرح لمواكبة الحركة المسرحية العالمية والعربية وذلك عبر البحث عن التجارب الجديدة آنذاك من خلال الصحف والمنشورات والكتب التي يستطيع الحصول عليها فضلا عن القراءات التي دعم عبرها تفكيره المسرحي في هذا الاتجاه وكذلك تأسيس الفرق المسرحية وتقديم الأعمال التي يحاول أن يبقيها في ذاكرة المتفرجين

من أهم أعماله التي أخرجها في حقبة السبعينات في القرن العشرين هي مسرحية (المسيح)(*) " وعند تجسيد هذا النص (مأساة جيفارا) استعمل المخرج شفاء العمري أسلوب السرد الروائي أكثر من استعماله أسلوب التركيب الدرامي الإيهامي وهذا ما جعل أخراجه لهذه المسرحية يرتبط بعلمية وحداته التكنيك في الإخراج انه لم يحاول نصب شخصياته بشكل يطورهم بشكل سببي أو جبري كما هو مألوف في المسرح الواقعي من خلال تنامي الحدث وتطوره "[xxx] إن لجوء المخرج إلى أسلوب إخراجي دون غيره هو عملية تجئ على مجموعة من القناعات التي تتشكل عبر التجارب المتكررة في ميدان المسرح وهذا ما يجعل الخبرة عند المخرج هي الداعم الأساسي للرؤية الإخراجية إضافة إلى التأثيرات التي تتكون من

خلال القراءات والمعايشات في الحياة و" إن الشكل الملحمي (البرشتي) الذي اعتمده المخرج في تجسيد هذا النص جاء شكلا متمما لمضمون المؤلف "[xxxi] ويستمر المخرج في عطائه المسرحي متنقلا بين أنواع المسرحيات فيقدم عملا آخر من نوع البانتومايم مستعينا بالمكملات فشخصية واحدة على المسرح وبدون حوار يلجأ إلى مكملات أخرى " إذ أن ثمة مضامين ومعاني كثيرة ، وأحيانا خطيرة لا يوحي بها الشكل لأول وهلة وان الأمر ليس مجرد ثرثرة فالعرض ينطوي على لغة مسرحية عالية تفصح عن نفسها بالأصوات والحركات والأضواء والتشكيل السينوغرافي "[xxxii] فقد اتبعها المخرج في إخراج مسرحياته .

راكان العلاف (*)

لقد شغلت العناصر المكملة للعرض المسرحي اغلب المخرجين المسرحيين بوصفها سينوغرافيا العرض ، ويعد العلاف من المخرجين الذين اعتمدوا على هذه العناصر في اشتغالاتهم المسرحية ، حيث أن فيها مقومات جمالية ووظيفية تثري الفضاء المسرحي بخطوط ومساحات تضفى على العرض اللمسات التي من شأنها رفع مستوى الأداء التمثيلي عند الممثل والنهوض بالمتلقي إلى أعلى مستويات التأويل وقد استخدم العلاف في الإخراج " عنصر التشويق من خلال استعانته بديكور ذي مساحة كبيرة ... وكذلك استخدام "السلايدات" التي تعرف وتختصر من زمن المسرحية وكذلك كان للموسيقى التصويرية الذكية الدور الكبير في إيصال فكرة المسرحية "[xxxiii] كما ارتكز العلاف على استخدام الديكورات المسرحية متعددة الوظائف بشكل مدروس ، وقد اهتم أيضا بالألوان التي تعطي علامات وإشارات تسمح للمتلقي بالتعرف على عمق العمل الفني وفق مرجعيات معرفية واجتماعية ، إذ أن العلاف كان " غالبا هو الذي يصمم ديكورات اعماله وينفذها او يشرف عليها ويختار موسيقاه من مكتبته العامرة بالألحان "[xxxiv] كما ساهمت الموسيقى في عروض العلاف مع الديكور لإغناء المفردات المؤثثة للفضاءآت الثابتة والمتحركة والتي ألقيت على الجو العام.

لإثراء الجو المسرحي العام بما ينشئ جوا داخل الجو تعيش فيه الشخصية ضمن مناخ خصب تنمو فيه متغذية بلباب الحس العالي الذي يقدم عملا ممتلئ بالعلامات والإشارات والرموز التي تشترك في صياغة كل ما هو مرئي ومسموع ومن هنا فقد وضع العلاف نصب عينه آلية اشتغال فن الديكور، والموسيقى بوصفها واحدة من أهم العناصر المكملة لإكساء المسرحية بجو مشحون بالاستفزاز المستمر

للمتفرج ، ويعد العلاف أن الإمكانيات المادية هي العنصر الذي تتشكل منه صورة العمل الكامل ، إضافة إلى العنصر المعنوي الذي لا يمكن الاستغناء عنه حيث يقول " إن العمل أيا كان نوعه إذا لم تتوفر له الإمكانيات المادية والمعنوية يكون نصيبه الفشل "[xxxv] إذ لابد أن يكون في مفهومه متكاملا إلى ابعد حد .

لم يكن العلاف يغفل دور الممثل في العرض المسرحي ، إذ انه كان يبحث في اغلب أعماله عن راحة الممثل وسعادته في نفس الوقت بدعوى أن فن التمثيل لا يجب أن يكون عبئا ثقيلا على الممثل أو وزنا ملقى على عاتقه سرعان ما يلقيه عن كاهله سيرتاح ويستكين من أوجاع الدور ، وقد أكد من خلال عمله مع الممثل على رسم الشخصيات اعتمادا على تقنية الأداء المتطور في العمل مع ممثل متواصل غير منقطع ، أي التواصل مع المخرج في العمل الواحد ، ويضيف العلاف عن أسلوب إخراجه مسرحية مشرب شاي فيقول :" اتبعت لإخراجي في هذه المسرحية الأسلوب الواقعي المرح وقد أكثرت لدرجة المبالغة أحيانا في التأكيد على نفسيات شخوص الحدث . وذلك من اجل تجسيد الفكرة المرسومة وتقريبها بشكل واضح للمشاهدين "[xxxvi] ويتنقل العلاف بين الأساليب الإخراجية المتبعة عالميا ، فتارة يعتمد على العناصر والمكملات وتارة أخرى يلجأ إلى أسلوب الواقعية إيمانا منه بحيوية اغلب الأساليب المسرحية ، موازنا بذات الوقت بين أسلوب وآخر على حد تعبيره ، إذ أن اغلب المسرحيات لا يمكن أن تخلو في طياتها من اغلب الأساليب المسرحية ، إذ نجد الرمز المشفر في الواقعية ونجد الواقعية في اللامعقول وتظهر صفة الملحمة في المسرحيات الرمزية ويمكن أن نرى ملمح تعبيري حاضرا في الكلاسيكية ، ولكن تكرار ظهور أسلوب معين في مسرحية ما هو ما يجعل انتمائها إلى ذلك الأسلوب دون غيره ..

عبد الرزاق إبراهيم(*)

نهج عبد الرزاق إبراهيم أسلوبا جديدا مغايرا لما ألفه المسرح العراقي في الموصل فقد ضرب النص عرض الحائط بكليته دون خشية الوقوع في أزمة مع الممثل لعملية الحفظ ، خصوصا وان إبراهيم كان في بعض الأحيان هو المؤلف والمخرج ، وأما النصوص التي كان يستخدمها في عروضه فقد كان يدخلها إلى مختبره للتحليلات النصية فيعيد تركيبها بما يتلاءم مع أهداف تجربته الإخراجية التي يرمي من

وراءها الوصول إلى مآرب أخرى ، خدمة للهدف الإخراجي حيث تتم عملية التأليف والإخراج معا على المسرح بعد دراسة الفكرة وهضمها وشرحها للممثلين .[xxxvii] وكان يكثر المخرج الاعتماد على الحوادث التاريخية والحروب والمعارك .

فقد أثرت في نفوس الناس تداولية هذه القصص مما جعل إمكانية تخيلها صعبا لشدة بشاعة صورها ، فقد قدم مسرحية (سنة الجوع) و"تناولت المسرحية كما قدمها المخرج في دليل العرض سنة 1917 – 1918 دارت مجاعة رهيبة في الموصل يتذكرها جيدا الذين عاصروها .. سببها ما يسمى (سفر بلك) وهي تعني الاشتراك بالحرب العالمية الأولى، أننا عندما نعيد هذه الحكاية إنما نتوخى من ذلك شيئين أولا خصوبة اللحظة الحاضرة ، ثانيا أن الإنسان آنذاك لم يقاتل دفاعا عن بلده لذلك ارتأينا هذا المجهود وصولا إلى مرتبة اللقب المقدس (الفن) .[xxxviii] كما أكد عبد الرزاق إبراهيم على البدائية من خلال البساطة في الديكور والملابس والإكسسوارات ، فالديكور عنده عبارة عن مستويات ومكعبات إضافة إلى عدم الاعتماد على الموسيقى الجاهزة ، كالأشرطة ومشابه وإنما على لحن خاص بالمسرحية يكون ملحن من اجل تلك المسرحية وان الملحن يرافق التمرينات ليتمكن من فهم فحوى العمل بكل خطواته ، كما استطاع الابتعاد عن القاعات الجاهزة والخروج إلى الهواء الطلق ، واستخدام الساحات والأسطح ليشعر المتفرج بأنه جزء من الحدث ، مستغلا بذلك بعض مفاهيم المسرح الملحمي لبرخت ."كما في مسرحية (قداس أسود) والتي عرضت في بغداد 1991 في ساحة كرة السلة في كلية التربية الفنية ، مستخدما فيها المستويات وأسطح البناية ، والإضاءة عبارة عن مشاعل أنيرت بمادة النفط دون الاعتماد على الكهرباء ، وكذلك العزف على الطبول "[xxxix] وذلك بإثراء العرض بمفردات قد اتسم بها جو المسرحية .

ومن هنا يرى الباحث أن المخرج قد اعتمد على عدة عناصر تنهض بالعرض جميعها ، مستوحاة مستنبطة من رحم المعانات التي توحي بالظلاميات الموحشة ، وقد تركزت هذه العناصر لتصب عرضا ساخنا ، لنقل المتفرج الى عصر العزف بالطرق على الطبول دون تردد ، والإضاءة البدائية التي ربما استطاع المخرج استخدامها بسبب عرض مسرحيته بعد غروب الشمس .

ويظهر عبد الرزاق إبراهيم في مسرحية (ضاع الرأس ياعباس) الاستغلال الواضح للطبقة الضعيفة في المجتمع من قبل بعض المتسلطين حيث يقول " المعنى السامي الذي تنشره هذه المسرحية ،

لا يتعلق بالفن فقط ومعاناة الفنان الأصيل بالحياة وإنما تتعلق بكل ما هو جاد وإنساني غير مادي حيث نشهد اليوم ظهور فقاعات على السطح تستغل الوضع الراهن بشكل دنيء وحقير ولا تأبه لأنين الضعفاء والمسحوقين "[xl] وقد تكن عتبة اتكأ عليها المخرج للوقوف على متطلبات الجمهور .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

1– التجسيد الواعي لاستعمالات الحركة وتوظيف الإيماءة والإشارة في العرض واستغلالها لإثراء العرض المسرحي بحيوية خطابية .

2– الابتعاد عن البطل المنفرد بالعرض الذي تخدمه الشخصيات الأخرى وإشراك المجموعة في إعطاء معنى شمولي اكبر للبطولة .

3– إظهار كل ما هو مرمز بشفرات ذكية دافقة .

4– التغريب وجعل المألوف يبدو لا مألوف .

5– إلغاء الجدار الرابع لرفع مستوى تلاحم الممثل والمشاهد .

6– اللعب على كل المشاعر العامة من خلال الأدوات المسرحية مثل الضوء واللون والحركة الجمالية للموسيقى .

7– التركيز على اللغة الجسدية بدلا من اللغة المنطوقة وتهميش دور الأدب والاتكاء على الإيماءة والإشارة والرقص في التعبير .

8– إشراك الجمهور بصورة قصدية ومدروسة

9– التركيز على الأصوات التي تصدر عن الممثل والتي هي بمثابة المؤثر الصوتي .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث

قام الباحث بإحصاء مجتمع البحث (ملحق1) وهي العروض المسرحية المقدمة من سنة 2005 ولغاية 2007 وهي لمعهد الفنون الجميلة للبنين .

قام الباحث بإحصاء عروض معهد الفنون الجميلة للبنين للمدة الزمنية المحددة فظهر عددها (5) عروض مسرحية

عينة البحث :–

بما أن العرض غير خاضع لأسلوب مسرحي واحد فقد اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار العينة وفق المبرر الأتي .

1– تسنى للباحث مشاهدة العرض .
2– احتواءه على قضايا إنسانية جسدت عبر الأداء .

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	جهة الإخراج	سنة العرض
شَعر مستعار	مروان ياسين	عادل محمود	معهد الفنون	2006

منهج البحث :–

من اجل الوصول إلى الإجابة عن استفهام مشكلة البحث ولتحقيق هدف البحث والتوصل إلى نتائج علمية دقيقة فقد استخدم الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) ليصف ويفرز الأساليب الأكثر شيوعا في عروض المسرح الموصلي معهد الفنون الجميلة، وقد تم تحديد منهجية البحث وفقا لما فرضته آلية البحث . مشكلته وهدفه .

أداة البحث :–

بالنظر لطبيعة هذا البحث اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في متن البحث كأداة للتحليل .

تحليل العينة

مسرحية : شَعر مستعار*

تأليف : مروان ياسين**

إخراج : عادل محمود***

ملخص المسرحية .

تدور أحداث المسرحية حول شخصيتين تتصارعان في كفتين متقابلتين وهما الخير والشر ويجسد محور المسرحية حالات الانحطاط ورفضها من قبل المجتمع والأعراف والدين ، والشخصية تحاول أن تأخذ كل شيء وحتى الحب تريد أن تستولي عليه من الآخرين ، أما الشخصية الخيرة ترفض هذا السلوك المقيت وتنتصر عليها بقتلها يتبين في النهاية أنها شخصية واحدة كانت تعاني من ذات شريرة تنتصر عليها في النهاية أي انتصار الإنسان على رغباته ودواخله الشريرة .

المنظر :–

الديكور رمزي فالمسرح يحتوي على جانبيه بعدة خانات أشبه بالتوابيت المفتوحة الواقفة يستقر فيها الممثلين ، ومقعد واحد وكراسي اثنين تتغير استخداماتها بين حين وآخر ومجموعة من الممثلين الملتصقين ببعضهم ليشكلوا كتلة ضخمة على مسرح صغير .

التحليل .

يسمع صوت ناي منفرد يدل على آهات وأحزان ، تدخل الإضاءة على الموسيقى ليكشف عن كتلة ضخمة في مسرح جيب ، كتلة مغطاة بقماش ينسحب القماش ليظهر تحت القماش كتلة بشرية عمد المخرج إلى تكوين هذه الكتلة من مجموعة من الممثلين وقد اعتمد المخرج إلى تكوين أشكال متباينة الأوضاع فكل ممثل باتجاه معين قد وجه وجهه أو يديه ، احدهم جالس والآخر واقف وهناك

جاث على ركبتيه ، أيدي متداخلة وجوه متداخلة في كتلة واحدة لتوظيف الإيماءة والإشارة بالموسيقى والإضاءة والابتعاد عن الممثل البطل النجم .

يستخدم المخرج أصوات ضربات متسلسلة إيقاعية ليحرك بها كتلته كل ممثل إلى جهة ، فممثليه لا يرتدون غير الفانيلات والسراويل القصيرة وأجسادهم شبه عارية . داعما ذلك بالإضاءة الصفراء الممزوجة بالأحمر . وهو بهذا يفرض سيطرته على الممثلين ويحيلهم إلى دمى تتحرك والتركيز على الجسد بوصفه لغة تعبير وإيصال .

ثم يغير المخرج الإضاءة إلى اللون الأزرق معطيا دلالات مختلفة عن اللوحة الأولى وبمصاحبة الناي مرة أخرى جاعلا ممثليه يتنقلون سابحين في أرجاء الفضاء مشكلين خطوطا طولية وعرضية معبرين عن حيرة داخلية ظاهرة على أجسادهم بالحركة . مما أدى إلى تهميش دور النص الأدبي .

يدخل المخرج رقصة يؤديها ممثل وممثلة يدخلان من خارج المسرح الممثل يرتدي قبعة غربية وراقصة ترتدي ملابس متحضرة ، إن إدخال راقص وراقصة على مجموعة العمل بموسيقى ضاحكة مستفزة وهم عراة، ليلتصق كل واحد من المجموعة بمكان أشبه بالتابوت الواقف على جانبي المسرح وذلك للتركيز على اللغة الجسدية بدلا من اللغة المنطوقة في هذا المشهد مع إضاءة صفراء في وسط الإضاءة الزرقاء وسط المسرح .

يعتمد المخرج على المجموعة بوصفها ديكورا تتحول حسب تحولات المشهد وهنا نرى بقع إضاءة موزعة على الخشبة بالألوان مختلفة كما يحاول المخرج كسر الجدار الرابع في إجلاس الراقص على مسطبة أشبه بالسلم خارج الخشبة مع استمرار الموسيقى على آلة الكمان أي العزف الحي لإثراء الفضاء بصيغ مرئية ومحسوسة وإظهار كل ما هو مرمز ومشفر .

ويستمر التعامل مع الجسد ، فتقوم الراقصة باختيار احد أفراد المجموعة لمراقصته والراقص الأول لا يزال يشاهد من خارج المنصة مما يدل على أن الممثلين لا يزالون أشبه بالدمى بيد المخرج وعليهم أن لا ينطقوا بالكلام وان يتحركوا فقط .

عمد المخرج في المشهد التالي إلى استخدام حبل يعلق حول عنق الراقص الثاني كحلقات، مرة ليجر الراقص الأول الراقص الثاني كالكلب ومرة لركب عليه كالحصان لإضفاء عنصر التغريب على العرض من خلال الاستخدامات غير المألوفة مع تغيير الإضاءة .

يعود المخرج ليؤكد فكرة المجموعة بقيامها تمثيل كل الكلمات التي ينطق الراقص الأول وهم كالدمى ليس لديهم إحساس لأنهم عبارة عن مجموعة تعلق على الحوار بأسلوب حركي بمفردات كلغة الجسد كحركة فقط . مع إضاءة بقعة في وسط المسرح يدور حولها مجموعة العرض .

يقوم المخرج بإيقاف المجموعة عن الحركة وهم على المسرح بأماكنهم دون حراك ، ويدخل مشهد آخر بصورة أخرى داخل المشهد الأول إضافة إلى كسر الجدار الرابع بالصورة الثانية أو اللوحة الثانية مما يجعل استخدام أي مكان للعرض ممكن بالإضاءة المناسبة دون استخدام أي قطعة ديكور وبلحظة سريعة خاطفة تعود الصورة الأولى مما يؤكد التداخل بين المشهدين أو اللوحتين .

يلجأ المخرج إلى رسم صورة تعبيرية عبر تشكيلات حركية تؤسس إلى صناعة فضاء مليء بالخطوط التي تكونت من خلال الإضاءة مع بعض المكملات التي تصب في صالح تأويل اللوحة فلسفيا بمصاحبة الحركات التي تؤديها المجموعة وذلك لخلق لغة جديدة مبتكرة شاملة تعبر عن مكنون الإنسان في كل زمان ومكان .

وعمد المخرج إلى إيقاف المجموعة في أكثر من صورة أو لوحة بأماكنهم جامدين ، لكي يدخل على المشهد الثابت مشهدا آخر تدور أحداثه بين شخصيتان من الواقع وعمد المخرج إلى استعمال الإيهام في تلك المشاهد التي تدخل فجأة فتتحول المجموعة بأجسادها إلى كتل ثابتة لا يراها ممثلوا المشهد الملبس على المشهد الثابت السابق وهنا يدمج المخرج عدة أساليب في المشهد الواحد ، وذلك بالتجسيد الواعي لاستعمالات الحركة وتوظيف الإيماءة والإشارة في العرض واستغلالها لإثراء العرض المسرحي بحيوية .

استطاع المخرج أن يستخدم اللونين الأحمر والأزرق وتوظيفهما توظيفا مناسبا للمشاهد فقد استخدم اللون الأحمر لإظهار حالات الحب والجنس ، وتارة للدلالة على أجواء القتل والخوف ، ويتجلى مفهوم التحول في استخدام اللون في هذا المشهد أما الأزرق فتارة للدلالة على الليل وتارة للدلالة على

الحلم إذ عمد على اللعب على كل المشاعر العامة من خلال الأدوات المسرحية مثل الضوء واللون والحركة الجمالية والموسيقى .

يجسد المخرج صورتين بواسطة الأحمر والأزرق مرة أخرى بصورة واضحة في آن واحد ففي وسط المسرح يستخدم الإضاءة الحمراء على احد الممثلين والأخرى زرقاء في عمق المسرح على ممثل آخر وهنا يتجسد صورة مليئة بالإشارات المرمزة لإظهار كل ما هو مرمز بشفرات ذكية دافقة .

ينهي المخرج لوحاته المشفرة والمرمزة بلوحة ذات أبعاد ميتافيزيقية ينقل عبرها المشاهدين لأدراك ما هو ممكن أن يحصل افتراضيا بعد الانتقال إلى العالم الآخر ، فذلك الظالم يبقى هابطا ويصعد المظلوم على اكف الملائكة إلى الأعلى وهو يقدم أجواء طقوسية تخيم على الفضاء بالعرض المسرحي .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

1– عمد مخرج مسرحية (شعر مستعار) إلى كسر الجدار الرابع فيبدأ الممثل فعله على الخشبة ثم إلى وسط الجمهور .

2– دعا المخرج إلى إشراك الجمهور في العرض المسرحي فاقترب الممثل إلى حد جدا كبير ، مكن المتفرج من شم رائحة الممثل والإحساس بأنفاسه .

3– اتكأت المسرحية على ابتكار مرموزات لخلق لغة مرئية تصل المتلقي لتترجم الحوار إلى خطاب بصري لتترك بصمة شفافة في ذهن المتفرج .

4– ارتكزت المسرحية على تهميش دور الأدب والاتكاء على الحركات والأصوات في التأويل وصناعة لغة عرض تكتفي في المشاهد بقليل من الكلمات للإيحاء فقط.

5– اعتمدت المسرحية على ديكورات متحركة متجددة التحولات تكونها كتل المجموعة بتشكيلاتها المتواصلة وبلاغة صياغتها.

6– صاغ مخرج المسرحية الحركات الموحدة التي تتطلب حرفة التحكم بالمجاميع .

7– تجاهل المخرج أي استخدام للأزياء فلم يعتمد عليها بصورة تقليدية ، إذ أن أزياء المسرحية كانت مرمزة ذات معان ودلالات أسست لصورة متكاملة في مضمون الطرح .

8– استخدم مخرج المسرحية الفضاء بأوسع ما يمكن وملأه بالخطوط والإشارات والعلامات مما أدى إلى اقترابه من الأجواء الطقوسية البدائية للإنسان .

9– عمد مخرج المسرحية إلى استخدام الإضاءة استخداما مثريا لما له من دلالات جمالية وفلسفية مع الحركة الجماعية.

الاستنتاجات

1 – ظهر تأثير المسرح الملحمي واضحا على المخرج في مسرحية شعر مستعار .

2 – طغت فكرة ابتكار ما يمكن أن يكون جديدا عبر وضع المتلقي والممثل في دائرة فعل واحد موضحا الجانب التفاعلي بينهما .

3 – بروز ملامح المسرح الفقير في جوانب العرض كافة .

4 – الارتكاز على تأثيث الفضاء بكل ما هو بسيط ومتوفر من إمكانيات مادية دون الاعتماد على البهرجة والترف

التوصيات

يوصي الباحث بطبع الدراسات المنجزة التي تخص المسرح العراقي بصورة عامة والموصلي بصورة خاصة .

إصدار كراس علمي معرضي وتعريفي بالمنجز المسرحي العراقي والمدروس في بحوث لغرض تعريف المجتمع العراقي بالنتاج المسرحي الأدبي والفني في عموم المدن .

المقترحات

1– دراسة النص المسرحي الشعري الموصلي وتأثيره على المسرح العراقي .

2– دراسة تجارب المخرجين المسرحيين الموصليين ونتاجهم المسرحي .

إحالات البحث

[i]) خضر جمعة حسن ، حصاد المسرح في نينوى ، مطابع الجمهور ، الموصل ، 1972، ص7.

[ii]) قام باخراجه ، ابراهيم مصطفى ، احمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد علي النجار ، ج1، دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، المعجم الوسيط ، 1972.

[iii]) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1985، ص114.

[*]) الواقعية . Realism . ان هذا الاسلوب محاولة لخداع البصر المشاهد وايهامه بحقيقة ما يراه لذا تكثر التفاصيل وتستخدم لغة الحياة اليومية ... وعدم الاتصال المباشر مع الجمهور اذ يفترض الممثلون ان الجمهور غير موجود وعلى المشاهدين ان يقنعوا انفسهم بان ما يشاهدونه ، ان هو الا قطعة من الحياة الحقيقية ويمثل هذا التيار من المؤلفين ابسن وتشيخوف ومن المخرجين ستان سلافسكي – شكري عبد الوهاب ، الاسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، 2007، ص360.

[iv]) سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، 1979، ص49-50.

[v]) ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان ، 1997، ص518.

[vi]) كمال الدين عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الاوربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 2006، ص737.

[vii]) جيمز روز افنز ، المسرح التجريبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 2007، ص26.

[viii]) جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ، دار المأمون ، بغداد ، 1991، ج2، ص469.

[ix]) احمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988، ص137.

[*]) الرمزية : Symbolism . حركة مسرحية تعبر عن معارضة مبادي المذهب الطبيعي والواقعي اسسها "بول فور" في المسرح الفني في العقد الاخير من القرن التاسع عشر وطورها "لونيه بو" في المسرح نفسه كان جوهرا لرمزية التخلي عن مظاهر الحياة من اجل روحها الممثلة على نحو رمزي : سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية ، دار المأمون ، بغداد ، 1993، ص231.

[x]) كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي (من1892 حتى 1992) ، تر : سامح فكري ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1996، ص42-43.

[xi]) ماري الياس ، مصدر سابق ، ص229.

[xii]) شكري عبد الوهاب ، مصدر سابق ، ص361.

[xiii]) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، دار العودة ، بيروت ، 1975، ص135.

[xiv]) ادوارد كوردن كريك ، في الفن المسرحي ، تر : دريني خشبة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 2000، ص293.

[*]) Expressionism جاءت التعبيرية في الادب والمسرح الالمانيين بعيدا عن "صرخة الروح" ضد كافة المظاهر المادية للواقع ، وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة وضد كل المعطيات الواقعية التي ادت الى هذه الهزيمة والحرب . سعد اردش ، مصدر سابق ، ص183.

[xv]) احمد زكي ، مصدر سابق ، ص149.

[xvi]) عبد الغفار مكاوي ، التعبيرية في الشعر و القصة والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971،ص85.

[xvii]) محمد فضيل شناوة ، اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية ، رسالة ماجستير ، مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2002، ص58.

[xviii]) سعد اردش ، مصدر سابق ، ص186.

[xix]) عبد الغفار مكاوي ، مصدر سابق ، ص84.

[*]) المسرح الملحمي . The atreepique . Epictheater . مفهوم صاغه وبلوره المسرحي الالماني برتولت برشت 1956 – 1898) B. Brecht) بشكل نظري وطبقه في مسرحه ، مستندا في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمرارا لتطور المسرح التعبيري في المانيا حيث طرحت فكرة اضفاء الصبغة الملحمية على المسرح : ماري الياس ، حنان قصاب ، مصدر سابق ، ص456.

[xx]) يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د. ت. ، ص86.

[xxi]) رونالد جراي ، بريخت ، تر : نسيم مجلي ، مراجعة : احمد زكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ص4.

[xxii]) شكري عبد الوهاب ، مصدر سابق ، ص366.

[xxiii]) يوسف عبد المسيح ثروت ، مصدر سابق ، ص87.

[xxiv]) سعد اردش ، مصدر سابق ، ص207.

[xxv]) برتولد برخت ، نظرية المسرح الملحمي ، تر : جميل نصيف ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، 1973، ص108.

[*]) المسرح الفقير . تعبير استخدمه المسرحي البولوني جيرزي غروتوفسكي 1933) J . Grotovski) ليصف به اسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية بحيث يصبح عمل الممثل هو الاساس . ماري الياس ، مصدر سابق ، ص443.

[xxvi]) جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، تر : كمال قاسم نادر ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982، ص7.

[xxvii]) شكري عبد الوهاب ، مصدر سابق ، ص196.

*) احمد شفاء آصف العمري ، مخرج وممثل وسينوغرافي ، ولد في مدينة الموصل عام 1939، وكان من هواة العزف على الة الكمان ، مثل اول عمل مسرحي عام 1963 ، عمل في نادي الفنون ، اسس فرقة مسرح الجامعة 1974، مقابلة اجراها الباحث مع المخرج في 2012/1/6.

[xxviii]) موفق الطائي ، سيرة مسرح ، المسرح في الموصل 1970 - 2003، الجبل العربي ، الموصل 2009، ص158.

[xxix]) المصدر نفسه ، ص158.

*) مسرحية المسيح ، قدمت هذه المسرحية على قاعة مسرح النشاط الفني من قبل فرقة مسرح الفن التابعة لنادي الفنون في الموصل في صيف عام 1970 وهي من تاليف الشاعر سالم الخباز واخراج شفاء العمري ، خضر جمعة حسن ، مصدر سابق ، الفهرست المصور .

[xxx]) خضر جمعة ، نفس المصدر ، ص69.

[xxxi]) المصدر نفسه ، ص69.

[xxxii]) ضياء خضير ، الثرثرة ، اصداء مسرحية ، جريدة الجمهورية ، العدد8998، الأربعاء ، 1995/5/24.

*) راكان يحيى حسن العلاف . مخرج وممثل ومصمم سينوغرافي مسرحي ، ولد في مدينة الموصل في 1946/2/13 التحق بمعهد الفنون الجميلة بغداد عام 1963 والتحق في عام 1972 بجامعة السوربون في فرنسا لدراسة فن السينما ، عاد الى ارض الوطن بسبب وفاة والده عام 1974 دون اكمال دراسته انذاك ، مقابلة اجراها الباحث مع الفنان راكان العلاف في 2012/1/6

[xxxiii]) هشام عبد الكريم، النشاط المسرحي في الموصل، جريدة العراق ، الخميس 15/رمضان/1412 هـ الموافق 19/اذار/1992م .

[xxxiv])حيدر محمود، الفنان المسرحي المبدع راكان العلاف ، جريدة الحدباء ، جريدة يومية أدبية يومية ثقافية عامة ، السنة الرابعة والعشرون ، العدد 1370، الخميس 17 محرم 1424هـ - 20 آذار 2003م .

[xxxv]) مسرحية مشرب شاي والجائزة الاولى ، الجامعة ، مجلة شهرية يصدرها المركز الثقافي الاجتماعي في جامعة الموصل في العدد الثامن ، السنة السابعة ، 1977.

[xxxvi]) مسرحية مشرب شاي والجائزة الاولى ، الجامعة ، مجلة شهرية يصدرها المركز الثقافي الاجتماعي في جامعة الموصل في العدد الثامن ، السنة السابعة ، 1977.

*) عبد الرزاق ابراهيم احمد ، تولد الموصل عام 1957، انهى دراسته الاولية فيها ، بدايته الفنية في فرقة شباب الموصل سنة 1974، التحق بكلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد للحصول على شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية عام 1979، عين مدرسا بقسم المسرح في معهد الفنون الجميلة بالموصل . موفق الطائي ، مصدر سابق ، ص164.

[xxxvii]) مقابلة اجراها الباحث مع المخرج في مدينة الموصل 2012/1/13.

[xxxviii]) موفق الطائي ، مصدر سابق ، ص90.

[xxxix]) مقابلة اجراها الباحث مع المخرج بمدينة الموصل في 2012/1/20.

[xl]) نجم الدين عبد الله سليم ، مسرح الرواد يعاضد الهيئة الوطنية لمكافحة الغلاء والاحتكار ، جريدة الحدباء ، العدد492، السنة الثالثة عشر ، 1991/10/22.

*) مسرحية عرضت على قاعة مسرح الجيب في معهد الفنون الجميلة للبنين في عام 2005 ضمن المهرجان السنوي .

**) مروان ياسين محمد ، من مواليد الموصل 1958 انهى دراسته الابتدائية والمتوسطة والاعدادية فيها ، اكمل دراسته الجامعية في كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد قسم السمعية والمرئية . موفق الطائي ، مصدر سابق ، ص188.

***) عادل محمود العمري ، من مواليد مدينة الموصل عام 1967 انهى دراسته الابتدائية والمتوسطة في مدينة الموصل حصل على دبلوم في الفنون المسرحية عام 1991 من معهد الفنون الجميلة بالموصل ، حصل على البكالوريوس عام 1995 قسم المسرح كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد اخرج مسرحية بياض أعمى ومسرحية عندما تصرخ الجراح . مقابلة اجراها الباحث مع المخرج 2012/1/14.

قائمه المصادر والمراجع

1–اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، 1979 .

2–افنز ، جيمز روز ، المسرح التجريبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، تر : انعام جابر ، بغداد ، 2007.

3–اينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992) ، تر : سامح فكري ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1996.

4–برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، تر : جميل نصيف ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، 1973.

5–بروك ، بيتر ، المكان الخالي ، تر : سامي عبد الحميد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، اكاديمية الفنون الجميلة ، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

6–بنتلي ، ايريك ، نظرية المسرح الحديث ، تر : يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ط2، 1986.

7–التكمة جي ، حسين ، نظريات الاخراج ، دار المصادر ، بغداد ، 2011.

8–ثروت ، يوسف عبد المسيح ، معالم الدراما في العصر الحديث ، منشورات المكتبة المصرية ، بيروت ، د،ت.

9–جراي ، رونالد ، برخت ، تر : نسيم مجلى ، مراجعة : احمد كمال زكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

10–حسن ، خضر جمعة ، حصار المسرح في نينوى 1880 – 1971، مطابع الجمهور ، الموصل ، 1972.

11–ديور ، ادوين ، فن التمثيل الافاق والاعماق ،ج2، تر : مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، القاهرة ، د .ت .

12–رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، دار العودة ، بيروت ، 1975.

13– الزبيدي ، قيس ، مسرح التغيير ، دار بن رشد ، بيروت ، 1983.

14–زكي ، احمد ، المخرج والتصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1988.

15–ستان سلافسكي ، قسطنطين ، اعداد الممثل ، تر : محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي احمد ، مراجعة ، دريني خشبة ، دار النهضة ، القاهرة ، 1973.

16–ستانسلافسكي ، قسطنطين ، حياتي في الفن ، ج1، تر : دريني خشبة ، د.ت .

17–ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، تر : لويس بقطر ، مراجعة : محمد فتحي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت.

18–الطائي ، موفق ، سيرة مسرح المسرح في الموصل 1970 – 2003، مطبعة الجبل العربي ، الموصل 2009.

19–عبد الوهاب ، شكري ، الاسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، 2007.

20–كرتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، تر : كمال قاسم نادر ، دار الرشيد ، بغداد ، 1982.

21–كريك ، ادوارد كوردن ، في الفن المسرحي ، تر : دريني خشبة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 2000.

22–كونسل ، كوين ، علامات الاداء المسرحي ، تر : امين حسين الرباط ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، القاهرة ، 1998.

23–لاسوتسكا ، بربرا ، بشونباك ، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق ، تر : هناء عبد الفتاح ، المجلس الاعلى للثقافة ، 1999.

24–مكاوي ، عبد الغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971.

25–يوسف ، عقيل مهدي ، اسس نظريات فن التمثيل ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بنغازي ، 2001.

المعاجم

1– تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، ج1، دار المامون ، بغداد ، 1990.

2– تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، ج2، دار المامون ، بغداد ، 1991.

3– الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، دار المامون ، بغداد ، 1993.

4– علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، 1985.

5– عبد ، كمال الدين ، اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي ، دار العرفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 2007.

6– مصطفى ، ابراهيم ، واخرون ، المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، 1972.

7– الياس ، ماري ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1997.

الرسائل والاطاريح .

1–عطية ، احمد سلمان ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ، اطروحة دكتوراه ، مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996م .

2–شناوة ، محمد فضيل ، اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية ، رسالة ماجستير ، مقدمة الى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2002م .

الصحف والدوريات .

1–جميل ، جلال ، نقد مسرحي ، من الذاكرة ، جريدة الحدباء ، الموصل ، الثلاثاء ، 1986/8/19م .

2–حسن ، طلال ، وحسين رحيم ، هجرة الطيور الخشبية الى اين ، جريدة نينوى ، العدد84، 2ك الاول، 2001م.

3–حيدر محمود ، الفنان المسرحي المبدع راكان العلاف ، جريدة الحدباء ، الخميس 20 اذار 2003م .

4–خضر ، ضياء ، اصداء مسرحية ، الثرثرة ، جريدة الجمهورية ، العدد 8998، الاربعاء 1995/5/24م .

5–زكي ، محمد ، مسرحية مشرب شاي والجائزة الاولى ، الجامعة ، مجلة شعرية يصدرها المركز الثقافي الاجمالي في جامعة الموصل العدد الثامن السنة السابعة ، 1977.

6–سليم ، نجم الدين عبد الله ، مسرح الرواد يعاضد الهيئة الوطنية لمكافحة الغلاء والاحتكار ، جريدة الحدباء العدد 492، السنة الثالثة عشر ، 1991/10/22م .

7–السنجري ، زيد ، البحث عن عش دافئ في هجرة الطيور الخشبية ، جريدة الحدباء العدد ، 1186، الاثنين 2001/11/15م.

8–عبد الكريم ، هشام ، النشاط المسرحي في الموصل "السيف" تاليف الشاعر حيدر محمود عبد الرزاق ، اخراج : راكان العلاف ، جريدة العراق ، الخميس 15/رمضان/1412هـ الموافق 19/اذار/1992م.

المقابلات

1–مقابلة اجراها الباحث مع المخرج بشار عبد الغني في 2012/2/3

2–مقابلة اجراها الباحث مع المخرج راكان العلاف في 2012/1/6

3–مقابلة اجراها الباحث مع المخرج شفاء العمري في 2012/1/6

4–مقابلة اجراها الباحث مع المخرج عادل محمود في 2012/1/14

5–مقابلة اجراها الباحث مع المخرج عبد الرزاق ابراهيم في 2012/1/13

الملاحق

جرد باعمال معهد الفنون الجميلة / للبنين/ نينوى

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	جهة الانتاج	السنة
1– شعر مستعار	مروان ياسين	عادل محمود	معهد الفنون	2004
2– ليلة التكريم	جوان جان	فلاح عبد حمدون	معهد الفنون	2006
3– المؤلف والبطل	محمد عطاء الله	سليك سالم الخباز	معهد الفنون	2006
4– صندوق أبي	عامر سامي	رفاه المصري	معهد الفنون	2006
5– الباب	يوسف الصائغ	احمد عبد الحسين	معهد الفنون	2007