الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي العراقي "ابراهيم حنون أنموذجا"

The Imaginary Image in the Work of the Iraqi Theater Director Ibrahim Hanoun as a Model

أ.د. علي رضا حسين
Prof. Dr. : Ali Reda Hussain
fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الباحثة : هدى عبد الكريم خليف
MSc. Student: Huda Abdul Kareem Khalif
hudaalsultany7@gmail.com
طالبة الدراسات العليا / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
07804137292

مخلص البحث:

تؤثر البيئة والمناخ وطبيعة كل من البر والبحر والليل والنهار وتعاقبهما تؤثر بالفرد بطريقة او بأخرى وتكون بذلك وجهة نظر خاصة به للأشياء والموجودات حوله قد تكون شعورية او لا شعورية تختزن في ذهنه او مكبوتاته الداخلية وحتى في داخل كروموسومات جسمه العضوي فتحقق له شخصية خاصة ينفرد بها عن الاخر وهي تشبه بصمة الابهام التي تميزه عن غيره.

وقد ضم البحث أربعة فصول، تناول الفصل الاول مشكلة البحث التي تمركزت بالتساؤل الآتي : (ما هي الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي العراقي؟) في حين حدد الباحث اهمية البحث والحاجة اليه في دراسة الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي العراقي، وهدف البحث الذي تحدد في التعرف الى الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي العراقي، وحدود البحث الزماني : (٢٠٠٥-٢٠٢٣) والمكانية : (العراق) والموضوعية : دراسة الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي العراقي ابراهيم حنون (انموذجاً)، أما الفصل الثاني (الاطار النظري) للبحث فتضمن مبحثين عني المبحث الاول الصورة التخيلية مفاهيمياً أما المبحث الثاني المخرجين العالميين بالاضافة الى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث)، اذ تم فيه تحديد تحديد عينة البحث واختيارها بالطريقة القصدية لتكون نموذجاً في التحليل وتمثلت في مسرحية (الموت والعذراء)، من تأليف (اريل دورفمان) واخراج (ابراهيم حنون)، وختتم البحث بالنتائج والاستنتاجات التي بينت على وفق النتائج وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : الصورة، الخيال، الحدس.

Abstract:
The environment, climate, and the nature of land, sea, night, and day, and their succession, affect the individual in one way or another, creating his own point of view on the things and beings around him. It may be conscious or subconscious, stored in his mind or his internal repressions, and even within the chromosomes of his organic body, thus achieving a special personality that is unique to him. The other is similar to a thumbprint that distinguishes it from others.

The research included four chapters. The first chapter dealt with the research problem, which centered on the following question: (What is the imaginary image in the work of the Iraqi theatrical director?) While the researcher determined the importance of the research and the need for it in studying the imaginary image in the work of the Iraqi theatrical director, and the goal of the research that was determined In identifying the imaginary image in the work of the Iraqi theater director, and the limits of the research: temporal (2005-2023), spatial: (Iraq), and objectivity: studying the imaginary image in the work of the Iraqi theater director Ibrahim Hanoun (a model). As for the second chapter (theoretical framework) of the research, it includes The first section discusses the imaginative image conceptually, while the second section discusses international directors, in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. As for the third section (research procedures), In it, the research sample was determined and selected in an intentional way to be a model in the analysis, and it was represented in the play (Death and the maiden), written by (Ariel Dorfman) and directed by (Ibrahim Hanoun), and the research concluded with the results and conclusions that were stated according to the results and the list of sources.
Keywords: image, imagination, intuition.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

اولاً: مشكلة البحث

يعد مفهوم الصورة التخيلية مصطلح غير محصور على شيء معين وانما على عدة اشياء لذلك يعد المسرح مكان اجتماعي متعدد العناصر وملم بجميع المهام الفنية والجمالية وهو نقطة اتصال بين المتلقي والفنان لفهم البنية الاجتماعية ويعتمد مفهوم الصورة التخيلية في المسرح والذي تتعلق بتحويل الرؤية داخل منظومة العرض الى رؤية ثنائية الابعاد بحيث تتم باستخدام تقنيات مختلفة لخلق عمق اكثر دلالة بطريقة مختلفة قائمة على الازاحة والتكيف

باستخدام وسائل متعددة وأنظمة ميكانيكية معقدة على مستوى الاداء التمثيلي والصورة المشهدية بالكامل لذلك تتضمن الصورة التخيلية مجموعة الافكار والتصورات التي تنطبع في ذهن المخرج والتي تختزن في ذاكرته من جراء تأثيرات البيئة ومرجعياته الخاصة التي اثرت عليه بشكل او باخر والتي صقلت من تكوينه كفرد وبالتالي تكونت لديه مجموعة توجهات ومعالجات لواقعه الاجتماعي بذلك هو يحول ما يراه مناسبا من نص مسرحي الى صور هي مزيج من حوارات ذلك الحوار وافكاره الخاصة مع مراعاة انسجامها مع الواقع المعاصر ،ولاجل تحقيق هذه الصورة التخيلية او الصورة المشهدية المعقدة يتطلب تنسيقاً دقيقاً وتخطيط مسبق لتعميق التجربة المسرحية والعرض المسرحي العراقي اشتغل على اكثر من اسلوب وتنوع في الصور التخيلية المشهدية ومن خلال ذلك تحدد الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل الاتي : ما هي الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي (الموت والعذراء) لأبراهيم حنون انموذجاً؟

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يلقي الضوء على الصورة التخيلية في العروض المسرحية العراقية.

ثالثاً : هدف البحث

التعرف على الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي (الموت والعذراء) لأبراهيم حنون أنموذجاً

رابعاً : حدود البحث

١. الحد الزماني: ٢٠٠٧-٢٠٢٣
٢. الحد المكاني : العراق- بغداد
٣. الحد الموضوعي: دراسة الصورة التخيلية في عمل المخرج المسرحي إبراهيم حنون انموذجاً.

خامساً: تحديد المصطلحات

١. الصورة : لغةً

"الصورة، بالضم : الشكل، ج: صُوَرٌ وصِوَرٌ، كعِنَب، وصُوْرٌ.والصَّيِّرُ، كالكَيِّسِ : الحَسَنُها، وقد صَوَّرَه فَتَصَوَّر، وتُسْتَعْمَلُ الصُّورَةُ بمعنى النَّوْعِ والصِّفَةِ." (١)

اصطلاحاً :

"هو الشيء الذي يدركه الحس الباطن والحس الظاهر معاً " (٢)

٢. التخيل : لغةً

له الشيءُ : تَصورَّ له" [٣]

اصطلاحاً

تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وان لم تعبر عن شيء حقيقي موجود"[٤].

الصورة التخيلية

التعريف الاجرائي : وهي الصورة التي تكون حاظرة وفاعلة في ذهن المخرج اثناء دراسته للنص للمسرحي تعمل على خلق رؤية شاملة للعرض المسرحي وتطبيقها على خشبة المسرح .

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الاول : الصورة التخيلية مفاهيمياً

تختلف الصورة الذهنية الصادرة من ذهن الفنان حسب درجات الخيال التي يتمتع بها ليكون للخيال اثر في سلوك وانطباع الشخصية الى درجة تفوق أي تفكير نمطي عقلي وهذا ينبع من البيئة والمحيط الذي يعيش فيه الفنان ومن خلال ذلك نلاحظ الاختلاف في المنتج الفني من فرد الى اخر فهو ناتج من تأثير البيئة والعصر والثقافة السائدة فالإدراكات تختلف بسبب الفروق الفردية بين الافراد من حيث الشكل والمضمون للمادة المنتجة والتي لها انعكاس على طبيعة الفنان وطريقة تفكيره فضلاً على ان الفنان لا يقدم الواقع كما هو وانما يعيد بناء صور ذهنية هي في الأساس صورة مستنسخة من الصورة الاصلية لكنه يعيد تكوين تلك الصور ممزوجاً بعواطفه ووجدانه .[٥]

لذا فان " المخرج هو ذلك العقل المدبر وهو تلك البصيرة الواعية مقدماً بالهدف الأخير الذي يجب ان يحققه العرض المسرحي" .[٦]

ان افضل وسيلة لتطوير قدرة المرء الخيالية هي الفن فمن خلاله يتم تطوير هذه الميزة ومن ثم توسيعها وتكثيفها ولو ان الامر لا يعد امراً سهلاً بل هو أمر معقد ويحتاج الى أساليب خاصة و زيادة في الاطلاع على موضوع الاختصاص الفني لكي يتسنى للفنان الابداع. [٧]

يتحول العمل الفني بعد ما كان عمل يمثل وجوده الذاتي والاجتماعي الى عمل يطلق عليه – اثر – وهذا يتحقق عندما يمثل هذا العمل وجوداً كونياً للفنان عندما يتخذ من ابعاده الفنية والفكرية والجسدية والعاطفية مجتمعة وممزوجة مع بعضها البعض بمعنى ان عندما نجد ذلك الأثر تقرأ من خلاله وجود أنسان بالكامل من بداية حياته حتى

الفناء"[٨]، لذلك ان الفنان المبدع هو الشخص الوحيد الذي يمتلك قدره عالية على تصوير ما يدور في واقعنا وهو الواقع البشري فتكون تصوراته مبنيه ومرسومة وتدو حول ما في الواقع البشري من صور ووقائع حدثت فعلاً عند الفنان وهذه الوقائع يحاول نقلها على شكل صور ذهنية ثم يعيد تركيبها وتنظيمها خاص حتى يستطيع عندها خلق صورته الفنية واسلوبه الخاص. [٩]

"مثل ما يعبر الانسان عن وجوده الذاتي نجده معبراً عن وجوده الكوني حيث تظهر صورة خياله وتصوراته الفنية واضحة مستجدة لوجوده الاجتماعي فهو يعكس كل الابعاد الفكرية والروحية والجسدية والعاطفية لذلك المجتمع باسلوبه الخاص ليتحول العمل الفني الى اثراً يستدل للمجتمع من خلاله". [١٠]

يعتبر التخيل عند المخرج وصورته الذهنية التي يرسمها في مخيلته هي اهم العوامل التي تقوم على خلق الرؤية الاخراجية، فالتخيل وهذه الصورة الذهنية هما عاملان مساعدان للمخرج على قدرته وسعته على الإنتاج الفني كذلك يختلف ويتباين الادراك والتصور عند المخرج وعند كل شخص او فنان تبعا للظروف التي يمر بها وهي تختلف جذرياً من فرد الى اخر وكذلك اختلاف الحالات الاجتماعية والأجواء النفسية كلها عوامل تأثر على التصور الذهني وعلى المخيلة وعلى انتاج هذه الرؤية. [١١]

تكمن عظمة الفن عندما يتصور الفنان (المؤلف – والمخرج) حركة الشخصيات وافعالها بمعنى ان تدور في مخيلته قبل ان تتحرك على الورق او على الخشبة ليكون قد صورها بشكل كامل ليتجانس معها او يخالطها ليعرف كل تفاصيلها الدقيقة بحركتها وصمتها كذلك معرفة دورها في صناعة الافعال ودراسة علاقة الشخصيات مع بعضها البعض وكيف تصب جميعها في خدمة الفكرة الأساس. [١٢]

وترى الباحثة : ان كثيراً من المخرجين ومن خلال المران والخبرة تتطور لديه ملكة الخيال والتصور فيكون لديه القابلية على انشاء خطة مسبقة للنص تكون هي الطريق الى اخراج العمل بشكل كامل وهو بهذه الحالة يغلب النص الى حالة أخرى لتختلف زاوية الرؤية الاخراجية عن وجهة نظر المؤلف.

فان " الصورة الذهنية تنفذ في وعينا ومشاعرنا، وتصان كل تفاصيلها عن طريق التجميع، في احساسنا وذاكرتنا كجزء من الكل". [١٣]

كذلك فأن كل متفرج تتكون لديه صورة ذهنية وهذه الصورة تكون مختلفة عن الاخر بشكل كلي وذلك حسب الصور او الرؤية التي يقوم المؤلف بإرشاده داخل النص فبعض المخرجين يلتزمون بالنص والرؤية بشكل حرفي والتي عمل

المؤلف على ايضاحها والبعض من يكون له رؤية خاصة به يكونها حسب قراءاته للنص لذلك فالصورة الذهنية تعتبر في نفس الوقت هي عملية خلق المؤلف والمتفرج لها. (١٤)

تعد المشاهدات (الواقعية – الخيالية) من الأمور المهمة الواجب على الفنان الاطلاع عليها لما تضفي من مخزون ذهني فني لدى الفنان لان عملية تلاقح الخبرات بين فنان وآخر وبين تجربة واخرى تعطي استمرارية في انتاج فنون جديدة فهذه المشاهدات هي بمثابة دافع لتكوين خزين معرفي فني جديد لإنتاج رؤية إخراجية جديدة هي ليست ذاتية بحته وإنما هي متناصة مع رؤية أخرى وبالنتيجة هي رؤية جديدة مهجنه فإذا أراد المخرج أن يوسع المخيلة لديه اوجب ان تكون قوية ونشطة فعليه ان يقوم بتنمية ذاكرته وان تكون حافلة بالمخزون من المشاهدات أي ذاكرة غنية بجميع أنواع المشاهدات الحسية والذهنية والعاطفية وعندها بمجرد ان يصبح لديه هذا البنك الكبير والواسع من الذاكرة المتنوعة يمكنه استخدام مخيلته في القيام بإخراج مدى أوسع من الاعمال المسرحية.(١٥)

من الضروريات المهارية التي يجب على المخرج المسرحي اكتسابها هو الدراية والعلم بالثقافات المجاورة وكل الثقافات الاخرى التي ستوفر له حرية الخيال بسبب اتساع نطاق الخبرة وانفتاحها على فنون مختلفة وبإتجاهات متنوعة وبالتالي سوف تخلق تنوعاً في الاداء داخل منظومة العرض وبالنتيجة سوف يخلق عنصر الدهشة لغاربة الصور المقدمة بسبب هجنتها وانفتاحها على اكثر من تيار او اتجاه فني له سماته الخاصة لتكون لهذه العروض رسالة خاصة برؤية واسلوب خاص.(١٦)

يجب على الفنان ان يعرف جيداً كيف يفكر وكيف باستطاعته أن يصل بتفكيره الى رسم صورة ذهنية او رؤية اخراجية "ذلك ان التفكير هو جهد ذهني يبذله المرء من أجل الوقوف على الوسيلة الناجحة الشافية في الموقف والوسيلة التي يحتاجها المفكر قد تكون أداة، وقد تكون خامة وقد تكون حيواناً أو انساناً او علاقة اجتماعية او فكرة او رمزاً او أي شيء أخر من بين اختيارات متعددة كثيرة ومتباينة".(١٧)

يعتمد المخرج في حالات كثيرة على الحدس او التخمين في رسم رؤيته الاخراجية ويأتي ذلك من خلال الخبرة في العمل الإبداعي فالتصور الذهني الأول المرتبط بالعمل المسرحي الأول يخلق حدساً لعمل فني وهنا تتداخل الحدوس مع بعضها لإنتاج صور ذهنية لعمل آخر وهكذا والتي تتطور وتنعكس في العروض المسرحية اللاحقة.(١٨)

فالحدس عند الفنان او الخبرات الحدسية البشرية فهي متكونة من عدة مستويات من الوعي منها الحدس الجسمي والحدس العقلي والحدس الانفعالي والحدس الروحي وكل نوع من هذه الأنواع مرتبطة بجزء معين تتحكم به اما

الحدس العقلي فهذا الحدس هو من يأتي عبر الوعي او الشعور عبر الصور الخيالية وهو من يقوم بتكوين الرؤية والمسؤول عنها وعليه فان عملية الحدس هي محصلة التفاعل بين معلومات وجدانية وانفعالية ومعرفية .[١٩]

كذلك يدخل في عملية التفكير الإبداعي الحدس فهو ادراك مباشر لموضوع التفكير وله اثر في العمليات الذهنية وهو بهذا يسمى اشبه بالرؤية فأنها يمكن ان تأتي للذهن بصورة مفاجئة ووضوح هذه الأفكار الغامضة ايضاً يمكن ان يحدث بطريقة مفاجئة فان الاطار العام للنص او للقصة تأتي اولاً بعدها تكتمل العناصر والتفاصيل تدريجياً وذلك عن طريق الابداع عند الفنان فالرؤية التكاملية للابداع والتعامل معه فهي محصلة لعدة عوامل أهمها الخيال فالرؤية هي أسيرة لفعل الخيال فهناك مستويات للخيال والرؤية الفنية في العمل الإبداعي وتبدأ في البساطة والمباشرة وصولاً الى التركيب والتعقيد.[٢٠]

فالهدف الأساسي من هذا التفكير الإبداعي هو تشجيع عملية توليد وخلق الأفكار داخل مخيلة الفنان فأنه وسيلة للحصول على عدد هائل من الأفكار وفي وقت قصير جداً فعملية التفكير الإبداعي تعني اطلاق الفنان لملكة الإبداع والخيال عنده فالفنان المبدع هو ما يتوصل الى خلق رؤية جديدة ومجهولة عن طريق التفكير الإبداعي فتؤدي الأفكار الخيالية في مخيلة الفنان أفكار واقعية يتم وضعها على الخشبة وذلك عن طريق نشوء هذه الفكرة في محض الخيال الى واقع عملي.[٢١]

التصور هو فعل حادث في مجال الذهن ويتركب من صور لها معاني او بدون معاني واذا سمي بالرؤية احيانا فلأنه يرى بالعين الداخلية فالتصور ادراك للصور والرؤية ادراك للمعاني قد تكون مجردة ولا صور لها وقد تكون باشكال اخرى منطقية التصور مبني من شكل له هيئة ويحتل مكانا وله في هذا المكان ابعاد معروفة يتولد التصور أو الرؤية كفكرة لها شكلها تبعآ لفكرة اخرى سابقة عليها فهي تابعة لما هو كائن لكن الاختلاف في ان الرؤية فكرة جديدة وعميقة من الفكرة السابقة فالتصور يبدء من شكل القراءة اي كيف نقرأ النصوص ونحللها ونتعامل معها وبشكل مختلف عما تعودنا عليه وهي القراءة المغايرة القراءة التي تكشف ما لا يمكن للعقل الواعي ان يكشفه فلذلك يجب ان نكون متعددين الرؤى ونرى من كل جانب ومن كل زاوية ومع كل شخصية نرى على اساس انها رؤية اخرى بجانب الرؤى الاخرى فقراءاتنا هي ان لا يرشدنا الكاتب ويفكر لنا ويقترح علينا ويوجهنا ويرشد انتباهنا ويعلمنا درسه الفائض عنه.[٢٢]

المبحث الثاني: الصورة التخيلية عند المخرج العالمي والعربي

جيرزي جروتوفسكي

لقد كان يبحث جروتوفسكي بتعمق ونظرة شاملة في دراسة فن التمثيل ودراسة العمليات العقلية والجسمانية الشعورية التي تعتبر جزء لا يتجزء من هذا الفن وكانت العروض في (المعمل المسرحي) تسير في اتجاه مختلف يتحاشى فيه اتباع اسلوب واحد بل يختارون الافضل من بين مختلف الاساليب وكانت العروض فيه عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور فتكنيك الممثل هو أساس العمل في مسرح جروتوفسكي لذلك كان جروتوفسكي يعمل لكي يخلص الممثل من جميع الالساليب والكليشيات المحفوظة وان المسرح عند جروتوفسكي كان خالياً من المكياج والازياء حتى انه لهم يهتم بمكان التمثيل فأعتبره عنصراً غير أساسي وغير مؤثر في عروضه فهو كان يعتمد وبشكل رئيسي على ان يخلق علاقة وجدانية بين الممثل والمتلقي. (٢٣)

كان يدعو مسرحه باسم المسرح الفقير لانه يرى ان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت امكانياتها الالية ستبقى اقل من الفلم والتلفزيون واعتماده بشكل ملياً على الممثل لانه يمثله بجوهر المسرح كما انه يستغل كل الطاقات الفيزيقية والصوتية الكثيفة والمستوحاة في التعبيرات البدائية للانسان الاول في عروضه المسرحية، ولا يلتزم جيروتوفسكي بنص المؤلف ولا بافكاره وانما يصفه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض فهو يرى المجابهة هي الجوهر وليس النص جوهر المشكلة فالنص هو حقيقة لها وجودها في المفهوم الموضوعي اما المجابهة فهي تكون علاقة الممثل مع نفسه مع افكاره ومع عقله ومع مواهبه ومع جمهوره فهو بذلك يسقط قدسية النص عنده، وأراد جيروتوفسكي من المتلقي ان يكون له اتصال مباشر مع الممثل فليس هنالك خشبة مسرح منفصلة فأراد من الممثل ان يحدث المتلقي مباشرةً ويدور حوله باستمرار ويلمسه ويفاجئه فهو لا يريد جمهور ميتاً يشاهد فقط.(٢٤)

لقد كانت (الكلمة) عند جيروتوفسكي عنصراً أساسي ومؤثر ويجب ان يستغل بشكل صحيح فهو أراد من الكلمات ان تسيطر على احاسيس المتلقي كما ان ملامح الممثل عند جروتوفسكي اعتبرها ايضاً عنصراً فعالاً على خشبة المسرح فهي تستطيع إيصال ايحاءً ما للمتلقي فهي ليست مجرد اجهزة تعبير صوتية وجسمانية.(٢٥)

لقد اراد جيروتوفسكي من الممثل ان يزيل الاقنعة الكاذبة اليومية وهي حالات الانسان اليومية التي يمر بها في حياته كالمجاملات والضحكات والحركات والتي تكون فقط شكلية لا تحتوي على المشاعر اطلاقاً لذلك نصب اهتمامه على تدريب الممثل على اظهار المشاعر الصادقة التي تأتي من القلب والتي تكون مشاعر داخلية لذلك

كان منهجه الذي اسسه في تدريب الممثل علي ان يسمح له بإزالة كل هذه العوائق والتي تكون على شكل عقد نفسية وجسدية، وكانت عروضه كأنها عروض روحانيه تسيطر على عقلية المتلقي وتعمل على خلق علاقة بين المتلقي والممثل.(٢٦)

وترى الباحثة : من خلال ما تقدم ان أفكار ورؤى المخرج عند جروتوفسكي ركزت على تحويل الجهد والطاقة على الممثل حصراً مع استبعاد كل عناصر أخرى من شئنها ان تقلل من حيوية جسد الممثل وايماءاته للبحث عن اصالة حقيقية ولغة جسدية عامة يفهمها كل البشر وفي كل مكان بمعنى انه اعتبر الممثل ركيزة أساسية أولى وعلى ذلك بنى صورة تخيلية لأعماله المسرحية متفردة تعتمد على كينونة الممثل الداخلية الروحية.

روبرت ويلسون

لم يهتم للنص المسرحي الا انه كان يبني عرضه المسرحي حول حركات الاجسام في الفراغ فأعماله كانت تشبه بالتماثيل المنحوته المتحركة فهو كان يريد من المشاهد ان يستمتع بالمشهد دون سماع القصة او الكلمات وانما عن طريق الموسيقى التي تثير المشاعر لدى المتلقي وعن طريق ترتيب الاثاث في الوقت والزمان، كانت اعمال ويلسون هي عبارة عن صور فهو يهتم بالشكل على حساب القصة المسرحية حيث ان خبرته المبكرة للعنوان تعطي مسرحه القدرة على استكشاف المكان اكثر من اللغة وتسخر المكان كوسط لخلق العمل، ويعد الضوء هو اهم ممثل في مسرحيات ويلسون اهم ما ميز مسرحه هو الوقت والحركة حيث كان ويلسون يخلق في اعماله الدرامية تناقضات بين الصور وملصقات الانطباعات الحسية والتي تجذب عدد كبير من الخبرات وهذا امر لا ينسى في مسرحه، كما ان اعماله كانت نقطة تحول وتغيير لقد اثرت وغيرت في مجرى مسرح القرن العشرين بعمق واصبحت بعدها المسرحيات الاخرى اقل لغزاً.(٢٧)

لقد اشتغل ويلسون في اعماله المسرحية على تقنيات المسرح الملحمي كما ان الاختزال قد كان سمة طاغية في عروضه المسرحية والفعل المرئي عنده لا علاقة له في الكلام المنطوق كما ان صراع الاضداد واللاترابط تلك هي السوريالية التي وضعها ويلسون والتي ميزت عروضه المسرحية من غيره كما انه استند في تفسيره لعروضه على مبدأ (اللاوعي الجمعي) وكان التكرار واضحاً في عروض ويلسون.(٢٨)

كانت نصوصه المسرحية عبارة عن موسيقى سمعية تصويرية فالترتيب الصوري مهم جداً في نتاجات ولسن كما ان مسرحه يسرد الكثير من القصص فهو ليس لانتاجاته بداية ولا نهاية لان المسرحيات السابقة عنده يمكن ان

يدمجها مع تركيب للمسرحية الحالية، لقد كان هدف ويلسون في مسرحياته ان يفتن مشاهديه وممثليه ويشدهم بخلق حالة متشابهة من الوعي الغامض كي تصبح طرائق التعبير الاعتيادية غير ممكنة.(٢٩)

كان يعمل ويلسون على جعل المتفرج في حالة تساؤل واثارة وذلك بسبب انه يقوم بادخال ممثلين ليس لهم خبرة سابقة في التمثيل وما يجعل من حضورهم اقحاماً للمشهد يثير هذه التساؤلات حتى انه يدخل في بعض الاحيان حيوانات حية الى المسرح دون اي تبرير او سبب في دخولها للأحداث المسرحية وهذه الاحداث تبدو غريبة في سياق الفعل المسرحي وهذا هو اسلوب ويلسون الذي يتبعه في عمله المسرحي فهو يؤكد بأنه لا يقدم فكرة واحدة للمشاهد بل عدة أفكار، وكان ويلسون يختار الحوارات المقتضية واقصاء اللغة الحوارية ولجوئه الى الصور المعبرة التي تعطي العمل المسرحي بعداً بصرياً ورؤية بعلامات فكرية وجمالية.(٣٠)

الطيب الصديقي (١٩٣٧ – ٢٠١٦) مخرج مسرحي من المغرب.

لقد كان الصديقي يبحث عن شكل مسرحي عربي ينبع من الخصوصية العربية وكان انتماء الصديقي للمسرح انتماء بريئاً لم يفرض أي وعي مسبق وهذا له اثر كبير في عدم تبنيه للنماذج الجاهزة والذي بدوره من الممكن ان تسحبه عن تحسسه البريء للمسرح، وكانت تجربته مرتبطة بالمسرح العمالي فالمسرح العمالي هو نقلة نوعية في بناء ذائقة المتلقي والمنجز المسرحي وذلك من خلال تأسيس نظام للمشاركة بين الممثل والجمهور والذي تحول الجمهور من مستلب الى جمهور فعال فكان اهتمامه عند إخراجه للمسرحيات هو البحث في العلاقة بين المسرح من جهة والواقع الاجتماعي والمواطنة والتراث من جهة أخرى، وكان الصديقي له القدرة الكبيرة على التجديد وله الوعي في التقنيات المسرحية، وكان له ايمان بالتخلص من هيمنة القالب المسرحي الغربي فكان اندفاعه في البحث عن اطار مسرحي مغربي اصيل كانت أفكاره وجمالياته مستمدة من التراث وهذا كله الى جانب الانسان المغربي وما تقيد قضاياه، فنظريته كانت للواقع تنطلق من ايمانه بالحتمية الثورية فكان الصديقي ينطلق من الماضي في تأسيس رؤيته والتي كانت مرتبطة بالحاضر والمستقبل، واراد ان يكون المسرح في البلاد العربية ملم وشامل يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما كما انه كان يدرس كل ما هو شعبي بالتفصيل في بلاده وذلك ليقدمها على مسرحه. (٣١)

لقد كانت بدايات حياته المسرحية بالاقتباس والترجمة عن المسرح الغربي وقد كان يوصف بانه مؤلف العرض المسرحي لانه كان يكتب ويخرج ويمثل في بعض من اعماله المسرحية، لقد كان الصديقي لديه فهم خاص حول العملية الاخراجية لكون رؤيته تتأسس وذلك عن طريق سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد

لكنها تكون ضمن تطورات البنى الفنية والتي لا تخضع الى الثبات اطلاقاً فأراد ان تكون المناظر والملابس والغناء والنص والتشخيص جميعها منسقة مع بعضها البعض لذلك أراد من الممثل ان يتعايش مع عناصر العرض المسرحي ومن اول تمرين له، كما انه أراد كسر الايهام المسرحي وتحقيق نوع من المشاركة بين الجمهور والممثل وتكوين علاقة مباشرة بين الممثل الذي كان يعتمد البساطة والتلقائية في الأداء وبين الجمهور الذي يعيش أجواء العرض، لقد كان يختار صديقي الأماكن المفتوحة كالساحات والشوارع العامة لتقديم عروضه لانه يرى ان في معمار المسرح خنق لفن التمثيل ولا يمكن تحقيق أي تفاعل بين الجمهور والممثل وهذا ما أراده في مسرحه.[٣٢]

لقد كان الطيب الصديقي يستخدم حيلاً مسرحية ولكنها على الرغم من كونها بسيطة الا انها كانت مستعملة بمهارة عالية جداً كالأقنعة والمهمات المسرحية الساذجة كقطع الخيش وايضاً كان ممتاز في استخدامه لفن الإضاءة المسرحية وفن استخدام أجساد الممثلين استخداماً تشكيلياً اخاذاً كما يحدث في حالة المقامات، كما ان الصديقي كان يستخدم القالب تطويراً فنياً مقنعاً وكان يراوح بين تمثيل الاحداث وبين روايتها وكان يؤديها بطريقة مقنعة جداً، كما انه كان يبحث في معظم عروضه المسرحية عن حرمة الانسان وعن الديمقراطية كذلك على تحمل المسؤولية ورفض كل ما يخل بكرامة الانسان، كما ادخل الجمهور وجعلهم مشاركين في التمثيل وذلك عن طريق جعلهم يرددون الشعر المُلحن والذي هو يدل على اصالة الانسان، كما الغى الصديقي الموسيقى وعوضها بالأناشيد الشعبية والملاحم. [٣٣]

لقد التحق الصديقي بالفرق المسرحية من الهواة والمحترفين ولقد عرف الصديقي ببراعته فهو كان يستخدم الايحاءات الغير مباشرة وابتعد عن الرموز الواضحة في عروضه كما انه اعتمد الصديقي على الحادثة وليس الحدث فهو كان يقترب من المسارح الحديثة فكان يعتمد في أسلوبه على الحداثة كذلك كان أسلوبه معتمد على الحكاية، فهو المخرج الوحيد الذي كان يمكن ان يطرح اسمه في المسرح المعاصر في المغرب فهو كان يحاول واجتاز تجربته الإيجابية لبناء مسرح عربي حديث في المغرب.[٣٤]

صلاح القصب : ١٩٤٥

لقد كان مصطلح مسرح الصورة بصياغته فكان مشهوراً ومستقراً في المشهد المسرحي العراقي والعربي والإقليمي، كان صلاح القصب يريد تنفيذ العروض المسرحية اكبر بكثير من مستوى النص نفسه، حيث كان العرض المسرحي عند صلاح يتسم احياناً بالشطط والمبالغة فكانت عروضه احياناً تتحول من رواية او حبكة قصة الى بيان سياسي الا انها لا تفقد عنصر التشويق وتضل عروضه تعبر عن فكرة رائعة وخيال خصب واسع .[٣٥]

حيث كان الحدس هو الذي يتحكم في العرض وقد كانت التمارين التي تسبق العرض الاخير ذو جهد خارق يقوم المخرج والممثلين به ليعلموا على خلق جبالاً من التشكيلات وليختاروا في النهاية تلك الصور التي ظهرت بالعرض.(٣٦)

اراد صلاح القصب من الممثل ان يمثل الشخصية المسرحية بكل صفاتها من خاصية الجسم وحتى الصوت من الممثل ان يتدرب عليه لكي يصبح قريب الدور الذي يمثله وكذلك النفسية والفكرية فمسرح صلاح القصب يعتمد على الصورة اكثر من الكلمة واللفة فهو لذلك لم يعتمد على نص المؤلف فهو اعتبر جسم الممثل هو من يتكلم وهو قادر على التعبير عن المعاني فهو شاعر المسرح والذي يعطي بجسمه دلالات ساحرة واراد من الممثل ان يكون ذو قدر كافي من الدراية ويكون عنده الخيال الواسع وذلك لمساعدة المخرج من اجل تحقيق صورة مسرحية لها تعبيرها الخاص والمؤثر.(٣٧)

لقد اختلف صلاح القصب عن كل الرواد الذين سبقوه في المسرح العراقي فكان يبحث عن رؤية فلسفية تخص المخرج وتكون مستوحاة من النص ويقدمها بشكل مختلف تماماً وبصيغة حلمية شفافة فالمسرح الصوري عنده هو تفجير لمكامن التفكير والخيال والحلم في العقل الباطن فهو يعمل على تفسير ما يدور داخل العقل الباطن لقد كان مسرح صلاح القصب غير ثابت الا انه يعتمد على التحول والتغيير المتجدد فكانت تحدث التغيرات في كل تمرين حتى في التمارين النصائية وفي العرض نفسه، كما ان مسرحه لم يكن يتخلى عن التقنيات الاساسية للعرض الا انه لم يلتزم بقوانينها ومفاهيمها القاسية، كما انه لم يكن في مسرحة ترابط في الاحداث وذلك لانه اراد من الجمهور دوماً ان يبقى في حالة استيقاض كما انه اراد اثارة الاسئلة عند المتلقي الا انه كان يستخدم دلالات في عروضه تكون واضحة المعنى ومفهومة لدى المتفرج، وكانت عروض صلاح القصب تقترب كثيراً من التعبيرية والسريالية.(٣٨)

لقد كانت الصورة في عروض (القصب) تعمل على نقل المتلقي الى تأسيس مفهوم جديد لوظيفة العناصر البصرية بحيث تأسس علم مستقبلي له مرجعياته في اللاوعي والخيال وبذلك تحقق الصورة جوهراُ اشكالياً يتعلق بحالتي الوضوح والابهام التي تتكون عند المتلقي، كما ان الممثل في مسرح الصورة كان يعتمد بشكل كلياً على الخطاب الحركي الايمائي والذي لا يستخدم اللفة المنطوقة الا نادراً كان القصب يؤسس رؤيته الاخراجية انطلاقاً من المكان والذي كان مسرحة يحظى بوظيفة جوهرية، وغالباً ما استخدم في عروضه المكان او الفضاء الواسع المفتوح والذي له فهم مرتبط بالواقع الانساني فهو يعبر عنها بالحرية التي ضاقت بالعالم فكان التمثيل عنده ممثلية يتنوع بين

التقمص والتشخيص، لقد كان القصب يلتزم بتوظيف التشكيل كوسيلة من وسائل التعبير وهذا ما جعل المكان متحركاً وفقاً لحركة الصورة المسرحية الكلية فالتشكيل هو عملية اعادة صياغة لحركة الاشياء في العروض، لقد كان القصب يخلق من جميع عروضه مكاناً متوسطاً لا يرتبط وظيفياً مع فكرة النص فقد كان يهيئ المكان قبل ان يشتغل على نصوصه ويعمل على تأثيث المكان حسب ما يفيد رؤيته القصدية الا انه لم يكن يعلن عنها ابداً لانه بحسب قوله تأتي الرؤية بشكل لحضوي او كأنها ومضه في حيث انها تكون مؤسسة تأسيساً كاملاً وكصورة في ذهنة وكأنها لوحة.(٣٩)

لقد كان يقوم الهيكل العام للعرض المسرحي في مسرح الصور عند صلاح على شبكة من التكوينات والاشكال فكانت اللفة والحركة والايماءة والاستشارات والهمهمات والصرخة والتأوه هي المستخدمة في هذا المسرح، وبذلك فان مسرح الصورة كان قد جمع بين منهج ستانلافسكي ومنهج كروتوفسكي و بيتربروك في معالجة فعل الممثل فكان يقوم مسرح الصورة على اسلوب الاخراج والذي يعتبر هو وحدة المضمون والوحدة الانشائية للعرض المسرحي والمخرج هو من يفرض الحركة (الفكرة) فالفكرة الجوهرية هي من انطلق منها القصب .(٤٠)

مؤشرات الإطار النظري

١. اتسمت الصورة التخيلية بالاختلاف وبالتالي اختلف المنتج الفني من فرد الى اخر بحسب درجات الخيال عند الفنان والبيئة التي عاشها والثقافة السائدة .
٢. تبنى التصورات في مخيلة المخرج على شكل حدوس دون سابق انذار وكأنها ومضة هي ذخيرة لمجموعة الرؤى التي ستنفذ لاحقاً.
٣. تتسم رؤية الإخراج بتمثيلها للأساس النظري لتجسيد المشهد (النص) ومن خلال وجهة نظر المخرج.
٤. يعتبر التخيل عند المخرج وصورته الذهنية التي يرسمها في مخيلته هو اهم العوامل التي تقوم على خلق الرؤية الاخراجية وبمعنى ان تدور الاحداث في مخيلته قبل ان تتحرك على خشبة المسرح.
٥. الانفعال والضغط النفسي احد مصادر الصورة التخيلية لما يحمله من مكبوتات هي مجموعة ردود افعال تكون تنفيسا للمكبوتات تخلق بشكل صور فنية.
٦. اتسمت العروض بخلق لغة وصورة تخيلية جديدة ومبتكرة تعتمد على النغمة والتمتمة وخالية من جميع الأساليب والكليشيهات المحفوظة التقليدية بخلوها من المكياج او الملابس.

٧. تعتبر اللغة الجسدية هي المحور الفعال لخلق صورة تخيلية تعبيرية بطاقات جسدية فكانت تبنى كصور تخيلية للنص بتشكيلات حركية بالأجساد.

الدراسات السابقة:

من خلال البحث في السجلات الخاصة بالأطاريح والرسائل ومن خلال اللقاءات والتواصل مع المخرج ابراهيم حنون تبين انه لم تكن هنالك دراسات سابقة قد طبقت على عروضه المسرحية وأسلوبه الاحراجي.

الفصل الثالث : الاطار الاجرائي

اولاً : مجتمع البحث

ثانياً : عينة البحث

اختارت الباحثة عينة البحث بالطريقة القصدية وهي مسرحية الموت والعذراء وفقاً للمسوغات التالية:

١. ملائمتها اكثر من غيرها لهدف البحث.

٢. تنطبق عليها مؤشرات الاطار النظري اكثر من غيرها من العروض.

ثالثاً : أداة البحث

اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري وذلك بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

رابعاً : منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث والتي تتوفر الصورة التخيلية فيها.

خامساً : تحليل العينة

تحليل العينة مسرحية الموت والعذراء ٢٠٠٧

تأليف / اريل دورفمان اخراج / ابراهيم حنون

تمثيل: ميلاد سري، ماجد مزيد ،خالد محمد مصطفى

قصة المسرحية

تدور قصة المسرحية واحداثها عن امرأة تدعى (بولينا سالاس) التي تبلغ من العمر اربعين عاماوالتي جسدت شخصيتها الممثل (ميلاد سري) وزوجها الذي يدعى جيراردو ايسكوبار وهو محامي وعضو هيئة التحقيق ويبلغ من

العمر خمسة واربعين عاماً وكان يجسد هذه الشخصية الممثل (ماجد مزيد) اما الطبيب (روبيرتو ميراندا) ويبلغ من العمر خمسون عاماً وجسد شخصيته الممثل (خالد احمد مصطفى) .

تتحدث المسرحية عن طالبة في كلية الطب وبسبب اختلاف آرائها السياسية ووقوفها ضد السلطة الجائرة فقد تعرضت الى التعذيب بالصدمات الكهربائية وجرى اغتصابها داخل سجنها بطريقة بشعة على يد الطبيب روبيرتو التي لم تستطع أن وجهه ولكن مع مرور الوقت تتعرف عليه من خلال سماع صوته وشم عطر ملابسه فيشاء القدر أن تجتمع معه في بيتها بعد ان تعطلت سيارة زوجها ليقوم الطبيب (روبيرتو ميراندا) بمساعدته بإيصاله الى منزله وهنا تجتمع الزوجة بمغتصبها فكان رأس (باولينا) مليئاً بالأوهام والخيالات فعندها طلبت القصاص من الطبيب لكن زوجها يطلب منها اطلاق سراح مغتصبها فترفض ذلك وسرعان ما تطلب من زوجها ان يعاقبه وان يتم اغتصابه لكي يشعر بنفس شعور الزوجة لكن زوجها المحامي يرفض وتذكيرها بالعواقب ثم يطلب المغتصب من (باولينا) ان تسامحه على ما فعله بها الا انها ترفض ذلك وتطلب منه ان يطلب المغفرة من السماء وتنتهي الأحداث بكلام الزوج بقوله انه بالأمس عاملك شخصٌ ما بالقسوة والوحشية واليوم انتِ تمارسين الشيء نفسه وغداً يأتي شخصاً آخر ويمارس نفس الشيء وهكذا تستمر الدورة دون ان تتوقف لكن بعدها ماذا سيحدث؟.

" استوحى الكاتب عنوان مسرحيته " الموت والعذراء" من رباعية شوبرت الوترية التي تحمل ذات العنوان، وهي قصيدة مغناة من تأليف ماتياس كلاوديوس ١٧٤٠–١٨١٥، اما الثيمة فقد استقاها من خبر قرأه في صحيفة تشيلية "[٤١].

التحليل

عمل المخرج على خلق نص مغاير للنص الاصلي فهو عمل على اعداده واقتضابه وتقليصه من السرد فكان النص الذي عمل المخرج(حنون) على اعداده نصاً ملائماً مع الواقع المعاش من خلال الربط بين ما هو فكري المتمثل بطرح قضايا المرأة والمشاكل والصعاب التي تمر بها في ظل مجتمع تسوده الوحشية والقسوة وبين ما هو جمالي يحمل نفس المعاني من الحياة لتشكيل عرض مسرحي يحوي صور تخيلية ليخلق نصا محليا حتى يستطيع المتلقي ان يتعايش معه كما انه تناول في النص الاصعدة السياسية والاجتماعية فجاءت لتناسب مع روح العصر فأراد (حنون) خلق اول صورة في رؤيته الاخراجية عندما استهل المسرحية بمؤثرات موسيقية توحي بالضياع والتشرد في جو شبه مظلم ليبدأ الممثلين بالظهور على الخشبة وهم واقفين على السلالم في فضاء مفتوح قابل للتأويل لانفتاحه بسبب الفراغ ليعلن عن خفايا العرض ويعزز تفعيلة المشهد داخل بنية العرض المسرحي والذي اشبع

بالحركات الجسدية المعبرة لتظهر الممثلة (سري) داخل مربع مضيء فتتعالى الاصوات بين المجموعة لتنير بعدها السلالم بواسطة الممثلين وهم ماسكين بالإضاءة ومرتدين اللون الابيض لتظهر صورة ذهنية من خلال الحوار وصراع الشخصيات هو دافع لتشكيل رؤية اخراجية خاصة بالمخرج هي مجموعة افكار وتصورات مسبقة ومجموعة تنبؤات هي صور ذهنية للمخرج حيث جمع المرأة ومغتصبها في نفس المكان لتبدأ المرأة بمحاسبته بالكلام فقد صور المخرج (حنون) خلال مشهد الاستهلال حالة التناقض والصراع ما بين الزوج والزوجة حينما وضع سلمين متقابلين على جهة يمين ويسار المسرح ليفكك النص بصورة حلمية لفك التناقض الحاصل ما بين صوت الحق المتمثل بالمرأة وصرخاتها وصوت الباطل المتمثلة بالطبيب المغتصب الذي دخل الى المسرح من بين الجمهور وهي صورة ذهنية للمخرج بان الواقع عباره عن لوثة قذرة لتبدا المجموعة برمي القاذورات على الطبيب المغتصب وهنا يحول المخرج فكرة النص الى صورة مكثفة من خلال استهلال مختصر بحركة المجاميع بالصعود والنزول على السلالم.

لامس الزوج المحامي الحقيقة لكنه تغافل عليها وهي بداية الازمة ونقطة انطلاق حدث اخر يحاول الزوج اقناع الزوجة بالعدول عن فكرة الانتقام لكن المرأة تصر على الاخذ بالثأر ولكل منهم وجهة نظره الخاصة فهي تطلب الانتقام حتى لا يغتصب اخريات وهو (الزوج) لا يرغب بالانتقام خوفا من ان يجر الانتقام انتقاما اخر واخر يصور(حنون) هذه الفكرة بصعود الاثنين (المرأة وزوجها) على السلالم والاستقرار قرب سلة نفايات بينما الطبيب المغتصب في مكان عالي يسمع صراخه في كل حين وكانه يعذب لينزل من احد وهو يقول انها مجنونة مجنونة لينتقل (حنون) لرسم صورة ذهنية جديدة مجسدة على المسرح بإدخال مؤثر الماء والامواج وكأنها محاولة لغسل كل الادران والآثام وصوت اجراس الكنائس وهي صورة لتوبه النفس المتكررة والرجوع الى الخطيئة مرة اخرى.

تميز العرض المسرحي بنحت تشكيلي فالمشاهد كانت على شكل لوحات اذ قدمت الممثلة(ميلاد سري) اداءً دقيقاً في حركتها الجسدية وعلى الرغم من قيودها فقد كان شديدة الكلام واحياناً على العكس فعندما تبدأ بالتذكر ما حدث لها تبدأ بالضحك ثم بالبكاء فقد جاء أداءها الصوتي متكسراً وكأنها مسخ ينتابها صراع ذاتي داخلي ليتحول المنزل الى محكمة تواجه المرأة اسئلة الى الطبيب بعد ان اكتشفت انه هو المغتصب من خلال عطره وانفاسه وطريقه كلامه لكن الطبيب ينكر ذلك بحجه ان المرأة مصابة بالفصام ليحول (حنون) المسرح الى جلسة محاكمة تجلس فيه المرأة وكأنها قاضي لتبدا بتوجيه الاتهامات وهنا تتغير السنوغرافيا من خلال الاضاءة لتلون السلالم باللون الاحمر الداكن ثم ترفع الممثلة (سري) قطعة القماش البيضاء لتغطي جسدها لكن لا محالة فقد عرف الجميع بالحادثة لتبدا

ثورة جديد على المسرح يقوم بها الممثلون وهي حالة من رده الفعل تجاه ما مرت به من معاناة وحالات هستريا جراء الفعل الاثم..

عبر(حنون) عن الثيمة الاساسية للنص بالحركات الخارجية ذات التشكيل الدلالي المعبر لخلق ممازجة بين رؤيا الاحلام والواقع للإنتاج رؤية اخراجية ذا طبيعة غرائبية مستفيداً من الرسم الحركي والتفجير الشعوري والجسدي لدى الممثلين مع مقاربتها للواقع فقد عمد (حنون) على بناء حالة من الدهشة لدى المتلقي في العرض وذلك عن طريق استخدام المجاميع في حين ان النص يحتوي على ثلاثة ممثلين وهذا ما اراده حنون لإبراز قدراته ورؤيته التخيلية في استحداث امراً مغايراً تماماً عن النص المسرحي والذي اسهم في ابراز هذه القدرة.

يبدل (حنون) صورة المسرح مرة اخرى ليظهر الشخصيتين (الطبيب والزوج) على طاولة وكان المشروع مشروع صفقة ليتحول المشهد الى مشهد تحقيق يجلس الطبيب على كرسي ليبدأ بالتحقيق مرة اخرى وحينها يصيح الطبيب مرة اخرى انها مجنونة قلت مجنونة

يشتغل (حنون) على صفة التكرار بالاستغلال احد حوارات المسرحية التي تقول (عليها ان تتحدث بصوت عالي عن كل ما حدث لها) هذا الحوار يخلق حالة جديدة من ردود الافعال والشك في كل شيء ويطلب من المرأة ان تتحدث بصوت عالي ليبني (حنون) من هذا الحوار مشهد كامل من خلال تكرار هذه العبارة باعتبارها ثيمة العمل المسرحي فكلامها أي (المرأة) يمكن ان تضع النقاط على الحروف ومعرفة من هو الجاني

يحاول المخرج تفعيل عبارة العين بالعين والسن بالسن وهي مجموعة تصورات وحلول في مخيلة المخرج على شكل حدوس قد تتحقق او لا تتحقق حينما اطبق الظلام على المسرح وعمل (المخرج) على اظهار صوت المغتصب فقط وعندما حاول الزوج فعل نفس الفعلة التي فعلها الطبيب بالزوجة مع صراخ الطبيب فقد خلق (حنون) صورة ذهنية لحالة الانتقام التي يرغب بها كل شخص لردع المعتدي لكن الزوج لا يفعل ذلك في نهاية المطاف وقد جسد حنون هذا المشهد في ظلام دامس لبشاعته ورفضة من قبل الاخر.

يرمز (حنون) لمشهد الاغتصاب بالصندوق يحوي باب تكون فيه الممثلة (سري) في داخله والطبيب في اعلاه وتقوم المجموعة بحركات تشبهه الحركات العسكري مع صوت الكمان ليتغير شكل الصورة ليكون الطبيب داخل الصندوق والممثلة في خارجه ليطلب العفو مره اخرى ليوضح (حنون) ان فعل الانتقام مباح وممكن لكن يبقى انه ليس الخيار الامثل.

البس المخرج الشخصيات (الزوج والزوجة) أزياء تقليدية تميزت بمطابقتها للواقع بخلاف شخصية (الطبيب) فقد حملت الازياء سمة التغريب من خلال تجريدها من ملبسها التقليدي والاكتفاء بالملابس الداخلية ليعطي صورة للعري الموازي لشكل ومضمون الشخصية فقد تلونت مع الاضاءة بالوان اخرى مما أعطى من الحركة

استخدم المخرج (حنون) المؤثرات الصوتية مثل اصوات الة الكمان مما يتوافق ويتناسب مع ايقاع المسرحية وهي مؤثرات موسيقية حية في العرض وعلى يد المجاميع الذين ظهروا في العرض لضبط الايقاع وتفعيل عنصر الدهشة.

الشكل العام للمنظر المسرحي يوحي بعدم الاستقرار بوجود الاقفاص على جانبة المسرح بقصد دلالي يوضح الضغط النفسي المكبوت كصورة تخيلية للمخرج تنعكس على الشكل المسرحي بشكل صور فنية ليحول(حنون) الصورة الذهنية الى صورة جمالية حيث يبدا احد افراد المجموعة بتنظيف الشاشة تحت عزف المجموعة وصراخ الطبيب وقول المرأة تحتاج الى عشر ثواني لطلب العفو من السماء لينهي (حنون) المسرحية بتعليق الزوج امام المايكروفون وهي رؤية لإذاعة الخبر وتوضيح وجهة النظر الغالبة. عندما يقول لها بالأمس عاملك شخص ما بالقسوة والوحشية واليوم انت تمارسين الشيء نفسه وغدا يأتي شخص اخر ويمارس نفس الشيء وهكذا تستمر الدورة دون ان تتوقف لكن بعدها ماذا سيحدث؟.

النتائج :-

١. تعامل المخرج (حنون) مع موضوع النص برؤية جديدة لتقديم رؤية فنية معاصرة تتناسب مع واقع المجتمع وظهر ذلك جلياً في ادخال مفردات تمس الواقع السياسي واصفا حالة الديمقراطية في البلد.
٢. اعادة(حنون) قراءة النص على وفق رؤى جمالية بإظهار القبيح بشكل جمالي لقبوله اولا ثم رفضه لتحقيق رؤية فنية فلسفة مستندة الى صورة تخيلية ناضحة.
٣. توظيف المجاميع البشرية الصورية والذي كان يعمد المخرج في استخدامهم بما يخدم العرض المسرحي
٤. . التكرار أحد الطرق المعتمدة في خلق رؤية إخراجية مبتكرة عند (حنون) ووخلق صورة مشهدية تخيلية
٥. الواقعية كانت ابرز اتجاهات هذا العرض حيث كان الاسلوب الواقعي للمخرج (ابراهيم حنون)هو المتبع في اخراج المسرحية .

الاستنتاجات

١. عصرنة (حنون) للنص العالمي واعطاه صبغة وصورة محلية وهي بذلك اتسمت بمقاربات عالمية وعمل على اسقاطها حسب الواقع العراقي.

٢. هدم (حنون) صفة النص السردية وبناء لغة جسدية بواسطة المجاميع لدلالتها الصورية.

٣. اتسمت الرؤية الاخراجية عند (حنون) بالتحول الدائم لتزاحم الصور التخيلية في ذهنه.

٤. تعدد الامكنة هي من الصور التخيلية عند (حنون).

احالات البحث :

(١) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، (القاهرة : دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)،ص٩٥٥_٩٥٦.

(٢) حسين لطفي، معجم المصطلحات الفلسفية، ج٢، ط٢، (مشهد : مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة)، ص٤٧

(٣) جبران مسعود، معجم الرائد، ط٧، (لبنان : دار العلم للملايين، ١٩٩٢)، ص٢٠٢

(٤) ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية، ١٩٨٣)، ص ٤١

(٥) ينظر: نبيل الحسيني، منابع الرؤية في الفن، ط١، (جامعة ولاية بنسلفانيا : المركز العربي الثقافي والعلوم، ١٩٨٢)، ص٤٧، ٥١.

(٦) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة (١٩)، ١٩٧٩)، ص١٥.

(٧) ينظر: الكسندر اليوت، افاق الفن، تر: جبر إبراهيم جبرا، (بيروت : المؤسسات العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨، ص١٧٧-١٧٨.

(٨) راتب الفوثاني، جماليات الرؤية وتأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي، ط١، (دمشق: دار الينابيع، ١٩٩)، ص١١٨-١١٩.

(٩) ينظر: جميل إبراهيم الكبيسي، جدل الرؤيا، ط١، (بابل: المركز الثقافي للطباعة والنشر، ٢٠١٢)، ص٦٢.

(١٠) علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م)، ص٩٦.

(١١) ينظر: عبد الباسط سلمان الملك، التشويق ورؤيا الاخراج في الدراما السينمائي والتلفزيونية، مصدر سابق، ص٩٨-٩٩.

(١٢) عثمان عبد المعطى عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط١، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص٢٢.

(١٣) سيرجى ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشرى، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب.ت)، ص١١٩.

(١٤) ينظر: سيرجى ايزنشتاين، المصدر السابق نفسه، ص١٣٣.

(١٥) ينظر: كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، تر: امين سلامة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٦)، ص٢٢٠.

(١٦) ينظر: عدنان منشد، الإخراج المسرحي في العراق، ط١، (بغداد: دار ميزو بوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣)، ص٥٤-٥٥.

(١٧) يوسف ميخائيل اسعد، سيكولوجية الشك، ط١، (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٣) ص٢٧.

(١٨) ينظر: محمود علم الدين، الإخراج الصحفي، (القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص١٢.

(١٩) ينظر: عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والابداع، (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠) ص٣٢.

(٢٠) ينظر: عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والابداع، (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص٢٢،٢٣،٦٠،٦٣،٦٩،٧٢.

(٢١) ينظر: رعد الصرن، إدارة الابداع والابتكار، (سورية، من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، ٢٠٢٠)، ص١٣٦، ١٥٢، ١٥٣.

(٢٢) ينظر: احمد امل، فن الاخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق، مصدر سابق، ص١٢٦،

(٢٣) ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت – لبنان : المركز العربي للثقافة والعلوم طباعة .نشر وتوزيع، ب،ت)ص ١٤٥-١٤٧.

(٢٤) ينظر: نادر عبدالله دسه، الإخراج المسرحي، ط١، (عمان : دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٦)، ص ٨٣-٨٧.

(٢٥) ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩)، ص٢٢٥

(٢٦) ينظر: علي رضا حسين، آليات اعداد الجسد بين التعبير الداخلي والخارجي عند الممثل المسرحي : عروض احمد محمد انموذجاً، مجلة جامعة بابل الانسانية ،مج٢٩،ع٦،(جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة، ٢٠٢١) ،ص١١٨-١١٩

(٢٧) ينظر: شوميت ميتر، ماريا شيفتسوفا، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً، تر : محمد سيد علي، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٥)، ص٣١٥-٣١٨.

(٢٨) ينظر، سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، المصدر السابق نفسه ، ص٢٤٥-٢٤٦.

(٢٩) ينظر: جيمز روز أفنر، المسرح التجريبي من ستاينسلامنكي الى بيتر بروك، المصدر السابق نفسه، ص١٧٤-١٧٦.

(٣٠) ينظر: عبود حسن المهنا، علي الحمداني، واخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، مصدر سابق نفسه، ص١٤٢-١٤٣.

(٣١) ينظر: يحيى سليم البشتاوي، وقفات في الفلسفة والفن، ط١، (عمان : دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٢)، ص ١١٢-١١٤

(٣٢) ينظر: يحيى سليم البشتاوي، وقفات في الفلسفة والفن، مصدر سابق، ص١١٦-١١٨.

(٣٣) ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، (الكويت : عالم المعرفة، ١٩٧٨)، ص٤٨٠-٤٨٢.

(٣٤) ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت : عالم المعرفة، ١٩٩٨)، ص٢٧٠-٢٧٢

(٣٥) ينظر: عدنان منشد، الاخراج المسرحي في العراق، ط١، (بغداد: دار ميزو بوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣)، ص١٥٢-١٥٤.

(٣٦) ينظر: عقيل مهدي يوسف، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، ط١، (العراق : دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٠)، ص١٠.

(٣٧) ينظر: مظفر كاظم محمد، اداء الممثل (سامي عبد الحميد، في مسرح الصورة للمخرج صلاح القصب)، مجلة الاكاديمي، ع٨٨، ٢٠٢٨، ص٦٢-٦٥

(٣٨) ينظر: عبد الفتاح مرتضى البصري، التكوين التصويري المسرحي، ط١، (العراق – البصرة : دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٤)، ص٢٣١-٢٣٥.

(٣٩) ينظر: يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية، مصدر سابق، ص١٠٧-١١٠.

(٤٠) ينظر: عواد علي، المألوف والا مألوف في المسرح العراقي، ط١، (العراق – بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨)، ص ١٤-١٦.

(٤١) اريل دورفمان، الموت والعذراء، مسرحية في ثلاثة فصول، تر : علي كامل، ط١، (دمشق – دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٥)، ص١٠.

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم :

- ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية، ١٩٨٣).
- جبران مسعود، معجم الرائد، ط٧، (لبنان : دار العلم للملايين، ١٩٩٢).
- حسين لطفي، معجم المصطلحات الفلسفية، ج٢، ط٢، (مشهد : مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة).

المصادر :

- أحمد أمل، فن الإخراج المسرحي من الرؤية إلى التطبيق، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م).
- أريل دورفمان، الموت والعذراء، مسرحية في ثلاثة فصول، تر: علي كامل، ط١، (دمشق – دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٥).
- جميل إبراهيم الكبيسي، جدل الرؤيا، ط١، (بابل: المركز الثقافي للطباعة والنشر، ٢٠١٢).
- راتب الفوثاني، جماليات الرؤية وتأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي، ط١، (دمشق: دار الينابيع، ١٩٩).
- رعد الصرن، إدارة الإبداع والابتكار، (سوريا: منشورات الجامعة الافتراضية السورية، ٢٠٢٠).
- سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق.
- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة (١٩)، ١٩٧٩).

- سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت – لبنان: المركز العربي للثقافة والعلوم طباعة. نشر وتوزيع)، ب.ت.
- سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشرى، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب.ت).
- عباس الحسن المهنا وعلي الحمداني وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، مصدر سابق.
- عبد الباسط سلمان الملك، التشويق ورؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، مصدر سابق.
- عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠).
- عبد الفتاح مرتضى البصري، التكوين التصويري المسرحي، ط١، (العراق – البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٤).
- عقيل مهدي يوسف، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، ط١، (العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٠).
- علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م).
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٨).
- علي رضا حسين، آليات إعداد الجسد بين التعبير الداخلي والخارجي عند الممثل المسرحي: عروض أحمد محمد أنموذجاً. مجلة جامعة بابل الإنسانية ، مج٢٩، ع٦، (جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٢١).
- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط١، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).
- عواد علي، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، ط١، (العراق – بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).
- عدنان منشد، الإخراج المسرحي في العراق، ط١، (بغداد: دار ميزو بوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣).
- كارل نزويرث، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٦).
- مجدي الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، (القاهرة : دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨)
- محمد علم الدين ، الإخراج الصحفي ، (القاهرة : العربي للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩)
- مظفر كاظم محمد، أداء الممثل (سامي عبد الحميد في مسرح الصورة للمخرج صلاح القصب)، مجلة الأكاديمي
- نبيل الحسيني ، منابع الرؤية في الفن ، ط١ ، (جامعة ولاية بنسلفانيا : المركز العربي الثقافي والعلوم ، ١٩٨٢)
- نادر عبدالله دسه ، الإخراج المسرحي ، ط١ ، (عمان : دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦)
- يحيى سليم البشتاوي ، وقفات في الفلسفة والفن ، ط١ ، (عمان : دار الحامد للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢)