# الديكور المتحرك واشتغالته في المسرح العراقي المعاصر مسرحية (خلاف) انموذجا

# Mobile decoration and its work in the contemporary Iraqi theater play (dispute) as a model

عدي حاتم عبد عباس
Uday Hatim Alwan
Dyhatm152@gmail.com

أ.م.د حميد عبد الله علوان
Dr. Hameed Abdullah Alwan
Hameed1919@gmail.com

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

**ملخص البحث**

يعد الديكور من عناصر الاساسية للعرض المسرحي بعدا يؤسس خطاب العرض المسرحي لتكوين وتشكيل البيئة التي تعيش فيها الشخصية ومن غير هذه البيئة تبدو الشخصية منسلخة من عنصري الزمان والمكان بحيث تكون بلا انتماء حضاري او تاريخي خاصة وان الديكور عامل اساس ومهم جدا نقل صورة واضحة عن الجو العام للمسرحية وما يدور من فيها من احداث درامية تكشف لنا عن طبيعة وابعاد الشخصيات ونوع الصراع وطبيعة الاحداث المرتبطة بمكونات البيئية وابعادها وما يراد توصيله من افكار واهداف عبر عدد من الدلالات والرموز الصورية التي تنتجها تلك الخطوط والادوات والخامات والاشكال المتراكمة في انتاج شكل الديكور وطبيعته وانتقالاته وحركته الدلالية المتغيرة من شكل الى اخر لايجاد عدد من القراءات التأويلية في العرض من خلال الاعتماد على الديكور المتحرك الخاضع الى رؤية المخرج وفلسفته في تشكيل بيئة العرض وصورته الجمالية .

وقد اشتمل البحث اربعة فصول ففي الفصل الاول تم تناول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث المتمثلة بالسؤال الآتي : ما الديكور المتحرك وما اشتغالاته في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟ واهمية البحث التي هي دراسة الديكور المتحرك في العرض المسرحي العراقي المعاصر وما يحمله من افعال اخرى ومعاني وسمات وظيفية في العرض المسرحي والحاجة اليه هي تسليط الضوء على مفهوم الديكور بشكل عام والديكور المتحرك بشكل خاص. وهدف البحث تعرف اشتغالات الديكور المتحرك في التجارب الاخراجية الحديثة وحدوده وتحديد اهم المصطلحات. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) اشتمل على المبحث الاول : الديكور المتحرك تاريخيا والمبحث الثاني الديكور المتحرك واشتغالاته في التجارب الاخراجية الحديثة ، وانهينا الفصل بمجموعة من مؤشرات الاطار النظري، اما الفصل الثالث فقد اشتمل على إجراءات البحث وتحديد مجتمع البحث واختيار العينات بالطريقة القصدية ومن ثم تحليل العينة وهي (هدف امني) ، ، اما الفصل الرابع فقد اشتمل على النتائج والاستنتاجات للبحث وفي النهاية قائمة المراجع والمصادر .

**الكلمات المفتاحية : الديكور ، الحركة ، الاشتغال ، المسرح العراقي**

**Abstract**

Decoration is one of the basic elements of the theatrical performance, a dimension that establishes the discourse of the theatrical performance to form and shape the environment in which the character lives. Without this environment, the personality appears to be alienated from the elements of time and space, so that it has no cultural or historical affiliation, especially since the decoration is a basic and very important factor in conveying a clear picture of the general atmosphere. The play and the dramatic events that take place in it reveal to us the nature and dimensions of the characters, the type of conflict, the nature of events related to the environmental components and their dimensions, and what is intended to be communicated in terms of ideas and goals through a number of symbols and symbols produced by those lines, tools, raw materials and accumulated shapes in the production of the decoration's shape, nature, transitions and semantic movement. Changing from one form to another in order to create a number of interpretive readings in the show by relying on the mobile decor subject to the director's vision and philosophy in shaping the show's environment and its aesthetic image.

The research included four chapters. In the first chapter, the (methodical framework) dealt with the research problem represented by the following question: What are the functions of mobile decoration in modern directorial experiences? The importance of the research, which is the study of the mobile decor in the contemporary Iraqi theatrical show and what it carries of other actions, meanings and functional features in the theatrical show, and the need for it is to shed light on the concept of decor in general and the mobile decor in particular. The aim of the research is to identify the functions of mobile decoration in modern directorial experiences and its limits, and to define the most important terms. As for the second chapter (theoretical framework), it included the first topic: historically animated decoration, and the second topic: moving decoration and its preoccupations in recent directorial experiences, and we ended the chapter with a set of theoretical framework indicators. The analysis of the sample, which is (a security objective), and the fourth chapter included the results and conclusions of the research, and finally a list of references and sources.

**Keywords: Decoration, movement, work, Iraqi theatre.**

## الفصل الاول

### اولا : مشكلة البحث

يشغل الديكور المسرحي فضاءا مميزا خاصا ضمن مستوى الفضاء المسرحي بشكل عام شكلا ومضمونا فضلا عن انه يعد رافدا في دعم ايقاع العرض من خلال تشكيل صورة العرض المرئية وتشكيل العرض التي تخاطب المتلقي والتي تتوافر على وجود عدد من العناصر المرئية والمسموعة (اضاءة ، ازياء، موسيقى، ماكياج، ملحقات،

اكسسوارات) محققة تكاملية العرض المسرحي من خلال التناسق والتناغم اللوني والضوئي والمادي في جغرافية المسرح معدة لنا حدثا مسرحيا متكاملا.

فالديكور جزء من البيئة المقدمة يفرضها المخرج ضمن رؤيته وخيال الواسع وموهبته الابداعية في نقل الاحداث من واقع افتراضي الى واقع معيش ملموس من خلال استخدام العناصر البنائية التكوينية لعناصر الديكور من خط وشكل وملمس وفراغ بتعاون المخرج مع مصمم الديكور لتحقيق عرض مسرحي يبهر المتلقي، هذا وتختلف مستويات الادراك والوعي عند المتلقي بالمشاهدة ولا سيما عندما يكون الديكور متحركا معبرا عن الواقع مرتبط بوضعية الممثل واداءه واستخدامه المتفق للديكور المتحرك متحول الى فعل اخر حسب المشهد والرؤية الاخراجية على خشبة المسرح من معاني ظاهرة وباطنة يفككها المتلقي حسب مرجعياته وخياله واحساسه ، فالديكور المتحرك يخلق ايهاما جديدا ملامسا ذائقة المتلقي وثقافته في استنباط عدد من المعاني والرموز والدلالات الناتجة من الديكور المتحرك ووضعيته التي يقصدها شكل العرض وفكرته وانتقالاته من الجمود الى الحركة .

تأسيسا على ما تقدم فأن مشكلة البحث الحالي تتمحور حول التساؤل الآتي : ما الديكور المتحرك وما اشتغالاته في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟

**ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه:**

تمكن اهمية البحث الحالي والحاجة اليه في انه

١- دراسة الديكور المتحرك في العرض المسرحي العراقي المعاصر وما يحمله دلالات ومعاني وظيفية في العرض المسرحي .

٢- تسليط الضوء على الديكور بشكل عام والديكور المسرحي المتحرك بشكل خاص.

٣- يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بتعريفهم وظيفة الديكور المتحرك وما يحققه من اداء تقني جمالي في العرض المسرحي.

**ثالثا: هدف البحث**

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف اشتغالات الديكور المتحرك في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

**رابعا: حدود البحث**

الحد المكاني : العراق / بغداد

الحد الزماني : ٢٠٢٢

الحد الموضوعي: دراسة الديكور المتحرك واشتغالاته في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

**خامسا : تحديد المصطلحات**

**الديكور لغة :-**

" وكلمة ديكور في اللغات الاجنبية مأخوذة من اللاتينية Deconis التي تعني التزيينات ، في اللغة العربية استعملت كلمتا مناظر وتزيينات في بدايات المسرح، وظلتا سائدتين حتى عندما شاع استعمال كلمة ديكور بلفظها الفرنسي " (١).

**الديكور اصطلاحا**

١ – هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحي وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون في المطلق ولكن تتحكم فيها المنهجية الدرامية لوجود كتل بعينها وهو فن قائم على اسس علمية ودراسات منهجية، إذ يمثل علماً مستقلاً نابعاً من تعدد مجالات الفنون المشتركة في انتاج العرض المسرحي (٢).

**الحركة: لغة**

الحركة ضد السكون حرك يحرك وحركة فتحرك (٣).

والحركة أيضا: حالة جسم بتغير وضعه او موقفه بالنسبة الى نقطة ثابتة (٤).

**الحركة اصطلاحا:**

هي احدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها كما انها جزء من الخطاب المسرحي ، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الافعال والعواطف والانفعالات (٥).

**الشغل: لغة**

الشغل أشغال وشغول، معنى شغل، امتلاء الوقت بالعمل او غيره فلا يبقى فيه فراغ ، العمل "انا في شغل شاغل" (٦).

الشغل : هو النحو العربي، ان يتقدم اسم ويتأخر عنه عامل مشغول عن الاسم المتقدم بالعمل في ضميره او في ملابسه مع صلاحية للعمل في الاسم المتقدم (٧).

**الشغل اصطلاحا**

هو آلية تنظيم وتهيئ لعملية الانتاج المسرحي فهو يهتم بتقنية العرض المسرحي (ديكور، اضاءة، ازياء، موسيقى، مؤثرات، ماكياج، ملحقات) وتطورها حتى تواكب عملية التطوير الحديث (٨).

**الديكور المتحرك اجرائيا:**

عملية التشكيل الهندسي العناصر البناء المعماري للكتل والالوان والخطوط والاشكال المعينة في بناء الشكل المرئي للديكور المتحرك والتي تخضع لعملية التغيير والانتقال والتحول الدلالي للعناصر البصرية المتشكلة وفق

نظام علاماتي مقروء ضمن انسجام جمالي متحرك يسعى للتعبير عن توافر عدد من الرموز والدلالات الظاهرة والمضمرة ضمن حدود الفضاء المعلن للزمان والمكان المرتبط بطبيعة الاحداث ونوع الصراع الدرامي .

## الفصل الثاني / الاطار النظري

### المبحث الاول / الديكور المسرحي المتحرك تاريخيا

خضع الديكور المسرحي لتطورات كثيرة على مر العصور الى يومنا هذا وتباينت اهميته في المذاهب المسرحية والاساليب الاخراجية وشأنه شأن التقنيات الاخرى التي يتشكل ميتوغرافيا العرض المسرحي يتعلق تصميم وتنفيذ الديكور المسرحي بنوع الفضاء المسرحي مفتوحا كان او مغلقا ونوع خشبة المسرح .

لقد كان الديكور المسرحي عند الاغريق في غاية البساطة فكان يكتفي بمنظر اساس من واحد اي يتغير ولا يتبدل طول عرض المسرحية كما ان هذا الديكور لم يحتوى الا على عنصر واحد في الاساطير القديمة كمعبد او سجن او قبر وكان على جانبي المسرح بنيان من خشب لكي يستخدمه الممثلون وليشرفو على مراقبة يسر التمثيل اما مكان النظارة فكان على هيئة مدرج على شكل نصف دائرة ومع تقدم الزمن تعتبر الى بناء حجري (باثنا) [٩].

وبمرور الزمن يعتبر الديكور المسرحي تماما في المسرح الاغريقي في تقديم مسرحيا وهم على مستوى الجمهور فضل الممثلون يقدموا ادوارهم على مسرح مرتفع ليكونوا اكثر تأثيرا على الجمهور ، وبعد ذلك تطورت صناعة الديكورات حيث ارتفعت في الداخل عدة كواليس دوارة متحركة لكل منها ثلاث واجهات تتحرك على مركز بالمنتصف لتعطي جمالية الاداء التقني في العرض ولسهولة تغيير وتحريك الديكور وفقا لنوع المسرحية التي يجري عرضها ديكور تراجيدي، كوميدي، اسطوري وكان جوهر التطور التقني للمسرح الاغريقي الذي اوجد حالة من التغيير والنحول للديكورات المتحركة تمثلت بمعدات رئيسية لـ (الاكسكليما) ، (اليرياكتوس ، الميكانا) ، الاولى عبارة عن مصطبة خشبية منخفضة مركبة على عجلات تدفع خلال فتح الباب الرئيسي لتكشف عن المشاهد، والثانية كانت اشبه بالمـ (منشور) ذي ثلاث اوجه بمثابة ديكور متحرك لوجه واحد من الثلاثة في العرض والثالثة وهي اشبه برافعة كانت تستخدم لرفع الاله وانزالهم [١٠].

لقد اهتم الرومان في عصر الامبراطورية بالمسارح بشكل اكثر رسوخا اذ شيدوا اشهر المدرجات (مدرجات الكوليسيوم) بناء مستدير ويحصل بمكان اللعب مدرجات من ثلاث طوابق ويوجد فيه ثلاثة انواع من الاعمدة، اما بالنسبة للآلات المسرحية المتحركة كان لها الاثر الكبير في التنويع في عروضهم المسرحية حيث الالعاب والسير على الحبال اضافة الى استدام الالات لتحريك الالة صعودا ونزولا في عروضهم المسرحية التي كان لها الاثر الكبير في دهشة الجمهور وقد اضيف الى الادوار المسرحية من جهتي (منصة) التمثيل مواشير مثلثة الشكل وكانت هذه المواشير عندما تدور على نفسها تعرض صورا على جوانبها ملائمة للتحولات العمل الدرامي هذا فكان تشكيل المنصة منظرا بمجاميع حية من العربات المتحركة والتجول في الاستعراضات الكبيرة [١١].

انقسم المسرح في القرون الوسطى بمرور الزمن الى قسمين ، قسم تقديم التمثيليات الرئيسية والقسم الثاني التحرر في عرض جديد من الافكار بتقديم التمثيليات المسلية لكافة الشعب فظهرت في تلك الفترة مسرح المصطبة المؤقت الذي تستخدمه الفرقة الجوالة بأشكال مختلفة وما يميزها بأن لها منصة مرتفعة للاعلى ذو ستارة خلفية لاخفاء الاشياء من عين المشاهدين ، بحيث تصميم الديكورات فيها يكون في الفضاء [١٢].

اما المسارح المتصلة فأن الكنيسة كان اول من استقبلها وتقوم فكرة هذه المسارح على التنقل من منظر الى اخر ومن غرفة الى اخرى لان المشاهد المسرحية كانت تقدم في الغرف الموجودة داخل الكنيسة وكل غرفة تمثل منظرا او بيئة مختلفة عن سابقها بذلك يكون الجمهور غير ثابت في مكان واحد، كان التغير مستمر في المشاهد المسرحية وجذب المتلقي واحساسه بالمتعة لمشاهدة العروض الخالية من الرتابة والملل [١٣].

طرأت تحولات جديدة على خشبة المسرح في العصور الوسطى وتقنيات الديكورات غير موجودة في السابق ضمن عروض مسرح العلية بتقديم العروض على منصات العربات والمنصات المستوية فعربات المراكب الدينية تتكون من غرفتين على رافعات متحركة على عجلات علوية يتم عليها العرض، ومن ضمن التحولات في المسرح بطريقة تقنية نقل المشاهدين وتحريكهم مع تحريك الديكورات باستخدام عدة غرف لكل غرفة بيئة ديكور تختلف عن الاخرى توضع على عجلات وتدفع في الطرقات وهكذا كان المسرح في هذا العصر اكثر ابهارا وجمالية بواسطة الديكورات المتحركة والعربات والمراكب المختلفة [١٤].

شهد عصر النهضة الاوروبي تطورا في النهضة المسرحية والدراما الجديدة التي تختلف عن دراما الكنيسة واصبح عصر جديد لانشاء مسارح ذات تطور طرأ على خشبة المسرح فأصبح المشاهد يشاهد مدرجات حديثة (سكالا) وتغير خشبة المسرح واخذ شكلا جديدا كما ظهرت الستائر كفضاء للمنظر واصبح الديكور المسرحي الجديد قائما على المنظور كأساس للرسومات المختلفة التي اصبحت موضع اعجاب الجماهير [١٥].

لذا وقد اعتمد عصر النهضة على الستائر المرموسة كخلفية لبيئة العرض معتمدا على قواعد المنظور وان ذلك التسلسل بالمناظر المرسومة المتعددة كان يحتاج الى الية حركية تغير المناظر بشكلها المتسلسل فإستعملوا (البيرياكونا) في مسرح لابرز وتطور الجانب الميكانيكي ورفع الستائر وانزالها وتغير اللوحات الخلفية بأسرع ما يمكن بواسطة الة ميكانيكية والخشبة الثابتة اصبحت دوارة والاهتمام الاكثر بدراسة فن المعمار والمناظر المسرحية المتغيرة [١٦].

ادخل القرن التاسع عشر الميلادي اختراعات ميكانيكية مما ادت الى تطور في خشبات المسارح والمناظر والديكورات مع ظهور الحركة الروماتشكية في الدول الاوروبية مما ادى الى شق طريق جديد على خشبة المسرح والتوافق مع الدراما مع هجر فكرة الوحدات الثلاث في المسرح، ففي عام ١٨١٧م استعمل الغاز في المسارح لأول مرة في انكلترا ووصلت الاضاءة بالغز الى مسرح (دروري لين) ١٨١٨م وفي باريس دخل الغاز ١٨٢١م في مسرح الاوبرا وجرت تقنيات مسرحية على مستوى عالي ، حيث لعبت السينوغرافيا حركة الديكور في هذا القرن بتطورها

في العروض المسرحية التي شهدت ابهار وجمالية في احساس الجمهور في اضاءة خلفية خشبة المسرح والتي كانت على شكل نصف دائرة حجمها لاول مرة في تاريخ المسرح الفرنسي (لويس جاك ماندي دوجر) ساعد في ظهور ضوء القمر في السماء والرياح المتحركة والنجوم بظهورها وخسوفها والتي شاركت في حركة الديكور على خشبة المسرح وتقيد المشاهد والافعال حسب الرؤية الاخراجية لكل مشهد [١٧].

اما في القرن العشرين (عصر الصناعة) فقد ورث المسرح كما عظيما مست الامكانيات المختلفة، فقد تبنى الكثير من المخرجين المعاصرين وتوظيف التكنولوجيا في عروضهم المسرحية ، لقد جعلت احداث القرن العشرين المخرج والمصمم المسرحي اكثر اهتماما بشأن مستقبله الفني ولا سيما الاخراج والتصميم التقني للمسرح فالتطور التكنولوجي الهائل الذي شهده هذا القرن ودوخل الثورة المعلوماتية ورث المسرح تقنيات حديثة على خشبة المسرح حققت جمالية وتأثير في احساس المتلقي وجعلته مفسرا للصورة المسرحية السمعية والمرئية على خشبة المسرح.

لقد عرف القرن العشرين سلسلة من التجارب والتقنيات الاخراجية التي حاولت تجاوز ما هو تقليدي وتطوير التقنية المسرحية بتقديم عروض جديدة ، وعناصر عرض مسرحي متطورة ولا سيما الديكور المتحرك الذي كان له التأثير الواضح في العصر الحديث بحالة من تعتبر افعال وتفسير دلالة حيث تعتبر المشاهد لعلاقة مصمم الديكور مع المخرج محققين صورة مسرحية ديناميكية تمثل جمالية واحساس لدهشة المتلقي [١٨].

**المبحث الثاني / الديكور المتحرك واشتغالاته في التجارب الاخراجية الحديثة**

استطاع (ابيا) ان يجعل اعماله المسرحية متميزة وتعبر عن وعي المسرح الحديث كي تتلائم مع فنون الديكور والاضاءة والحركة والميكانيكية الحديثة، حيث عمل (ابيا) على استبدال الديكور الثابت بالقطع والاشكال المترحة لتغيير الفعل اثناء العرض ليعطي دلالة وجمالية العرض لدهشة المتلقي اثناء حركة الممثل مع علاقته بالديكور في منتصف خشبة المسرح بإعتبارها اقوى نقطة على خشبة المسرح والتي دائما يركز عليها المتلقي [١٩].

" يعد (ابيا) اول من ابدع ديكورا ضوئيا اي ديكورات مكونة من الاطارة مستخدما اجهزة الاطارة النقطية اي المركزة على نقطة او بقعة محددة " [٢٠].

لقد تميزت تجارب (ابيا) في اعتبارها تهتم بالخطوط العمودية والافقية وكذلك النقاط المركزة في الضوء والظل مع القطع الديكورية الغير ثابتة فكان يعتمد على العناصر الرئيسية التي تعطي ااءة مركزة ضمن المكان المسرحي للاحداث (الديكور) لاعطاء جماليات خاصة حركية ضمن الميزاتبين ليستطيع القيام بحركة ديكور يغير فعل ودلالة المشهد والاستفادة لاعطاء صورة مسرحية متحركة تعطي القدرة الادائية للفعل على خشبة المسرح [٢١].

سعى (مايروهولد) الى خلق مسرح جديد برؤى خارجة عن المألوف وتهيئة الجو المناسب لاطلاق مخيلة المتلقي عمد على ان تكون تقنيات الديكور في خدمة الممثل بإعتماد حركة الممثل البايوميكانيكية في تحريك الصورة المسرحية بجمالية الاداء التقني وجعل الحركة من اقوى وسائل التعبير في خلق عرض مسرحي متغير المشاهد بتهيأ

فراغ للمثل ثلاث الابعاد لتسهيل الحركة والسبب لايجاد اشكال واساليب جديدة في الاداء المسرحي بتشييد المنشأة الضخمة ، وصور، وفضاءات قريبة بالتصوير التكعيبي اضافت حركة ديكورية بالمؤثرات الضوئية بالديكور [٢٢]." التنوع اللا متناهي لعمل السيتوغرافيا المعاصرة انطلاقا من فراغ معين يمكن تشكيل كل شيء "[٢٣].

" ابتدع (مايرو هولد) ما اسماه (المنظر التركيبي) الذي يرتفع احيانا عند سطح الخشبة ويحتوي على مساحات متعددة الارتفاعات تتصل بها سلالم وتوضع لها اسيجة غير منتظمة كما يدخل عليها الآلات المتعددة والعجلات المتحركة ويستخدم لهذا الغرض خلفية سائدة ليمنح حرية واسعة للتحرك عليها، محددا من خلال الاضاءة الجانبية والخلفية والعلوية حركة الممثل على المنظر محققة ديكور متحرك بأسلوبه الاخراجي في النص المسرحي" [٢٤].

قدم (مايرو هولد) (المفتش العام) فأضاف عنصر البانتوميم والتابلوهات وادخل ديكورات متحركة مستخدما الزخرفة معالجا ازياء الممثلين بإخفاءها للفترة ثم استخدم المنصة المتحركة وضمن هذه الفترة اكد كثيرا على الحركة المؤسلية .

" ان خصوصية المسرح الشرطي تقوم على الانسجام بين المنظر والتركيب وبلاستيكية الحركة المدعمة بالموسنين في الفضاء وبألوان لخلق الاستثارة " [٢٥].

" اكد موقف المخرج (ماكس راينهارت) بإختراعاته الاخراجية الجديدة في مجال تصميم الديكور المتحرك حيث حقق تسهيل في تغيير المشاهد ذات الابهار الشديد فتوفر للمسارح المناصات المتحركة ذات الاجنحة والمنصات الصاعدة والهابطة بفعل المحركات الهيدروجينية، واول المجددين المبدعين في مجال الواقعية التي اعتدت على الحرفية الميكانيكية الجديدة " [٢٦].

وقد جاء عرضه الاخراجي لرائعة شكسبير (حلم ليلة ضيف) ١٩٠٥م تطبيقا عمليا لها وقد وضعه تصميم ديكور الغابة سيطرأ على جميع مراحل المسرحية ثم عمد الى توسيف المنصة الدوارة المتحركة في عمل ديكورات ومناظر اخرى للمشاهد المسرحية فكانت هناك امثال ومحاكاة للطبيعة بكل مظاهرها ، وعمد على تغطية الاجساد بالاعشاب والاشجار والقفير والحركة محقق ديكور متحرك محقق دلالة اخرى للمشهد المسرحي [٢٧].

عمد (ارينهاردت) في تجاربه الاخراجية واختراعاته الجديدة التي اسهمت في تسهيل تفسير المناظر والديكورات ذات الابهار الشديد فتوفرت للمسارح المنصات المتحركة ذات الاجنحة والمنصات الصاعدة والهابطة بفعل المحركات الهيدروجينية التي حققت مناظر ديكورات متحركة حسب رؤية المخرج ومصمم المناظر بما تخدم المشهد في النص المسرحي [٢٨].

يؤكد (بروك) على ال٢صورة المسرحية المتحركة لا على الصورة المسرحية الثابتة بكل ديكوراتها ، اذ ان المصمم الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مسرحية مرتبة الحركة وتؤدي افعالا مستمرة ، وتخلق علاقة جيدة مع حركة الممثل في كل مشهد جديد، لذلك يشبه (بروك) عمل المصمم عمل قائم على الترتيب والتناسق محقق الجمالية

في العرض لدهشة المتلقي، وقد قام (بروك) باجراء عدد من التجارب جعل فيها الممثل يترك خشبة المسرح ويتحرك وسط الجمهور لخلق علاقة بين ما حوله من ديكور لتغير الفعل واعطاء دلالات اخرى على خشبة المسرح معتمدا في ذلك على ابعاد المساحة وسرعة الحركة وطريقة الاداء والالقاء ليتيح للمشاهد ان يرى عالما مركبا يضم كل العناصر التي يظهرها العالم الحقيقي [٢٩].

فقد كان تعامل (بروك) مع الديكور المسرحي يتغير بتغير العرض المسرحي فكان يستخدم المادة الطبيعية مثل فرش ارضية المسرح بالرمال كما في عروض تيمون او الحصى والنفايات كما في مسرحية (اوبو ملكا) ، او يستخدم السجاد لذا اطلق على عروضه (عروض قطعة السجاد) حيث كان يعتبر السجاد موضعا ذا قدسية لاداء الممثل وان تخطيها يخرج الممثل عن نطاق عمله لذا فهي تحدد مساحة عمله ضمن حدودها فإذا خرج الممثل خارج نطاق حدودها فبإمكانه ان يمارس حياته العملية لانه عند ذلك انقطع عن عمله المسرحي، كما قدم بروك عملا مسرحيا بعنوان (فاروم، فاروم) الذي معناه بالالمانية (لماذا – لماذا) كتب نصه بروك وماري اسيان معتمدا في اعداده على عدة نصوص كتبها مؤلفين مختلفين امثال ارتو كريك – مايرو هولر – وقد اعتمد بروك في صميمه لمنظر مسرحيته على شكل مبسط ينتمي الى المسرح الفقير مقتصرا فقط على كرسي متحرك واحد واطار خشبي وظفته الممثلة بشكل باب تتحرك عليه بإتجاهات متعددة على خشبة المسرح[٣٠].

دعا (برخت) في مسحه فلسفة التغيير والتي يرى بموجبها ان العالم يتغير بإستمرار وليس هناك شيء ثابت ابدا فقد طلب من مصمم الديكور المسرحي ان يعكس هذه الرؤية على خشبة المسرح ويجعل الصورة المسرحية بكل عناصرها وديكوراتها تتحرك وفق الرؤية الاخراجية لتوحي بالجمال والاحساس لدى المتفرج ويفسر العرض المسرحي ومنهم العالم الذي يعيش فيه، ووضع شاشات بمؤخرة المسرح لعرض الافلام السينمائية تتناسب مع احداث العرض والصور الفوتوغرافية بوضعها عنصرا مشاركا في الحدث ويستفيض عن الكواليس الجانبية بالاوركسترا ويحول السقف الى رصيف متحرك ويسحب مكان التمثيل الى وسط الصالة ليوحد بين الممثل والمتفرج [٣١].

عمل (برخت) في تصميم المناظر المسرحية عكس المخرج (كريج) في استخدام الديكور الثابت بإستخدام الرمز في منظر غابة كاملة في العرض وانما يرفض لمنصة الثابتة بأساليبها فيقول " يجب ان نبقي المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى اليها فريقه العمل بشكل عام فلا ثقبات وكل شيء يجب ان يكون موحيا ورمزيا وهادفا ومتغيرا " [٣٢].

" والعوامل التي تعمل على نجاح مهمة مصمم المنصة كيفية تصوير المكان والتأثير املتبادل في المنصة والممثلين وانعكاسه على التصميم وعلاقة الديكور بوصفه وسطا جماليا متصلا بسائر الاوساط الجمالية الاخرى، وبهذا فأن استخدام (برخت) الديكور المسرحي لم يكن محددا بأسلوب واحد وانما متغير ومتحول تبعا لتنوع عروض المسرحية [٣٣].

**مؤشرات الاطار النظري**

١- قدرة الديكور المتحرك كتقنية جمالية على الانتقال من حالة إلى أخرى سمة للعروض المسرحية اختلاف وتباين الاشكال الديكورية وتنوعها ارتبط بإمكانية الرؤية الإخراجية وجمالية توظيف عناصر التصميم ضمن حدود المكان والزمان لحركة الديكور وتحولاته الدلالية ضمن فكرة العرض.

٢- الديكور المتحرك وفاعلية التنوع الدلالي أسهم في ايجاد بيئات متعددة تنسجم من طبيعة الاحداث وحركة الصراع بين الشخصيات على وفق آلية الوظيفة الديناميكية لحركة الديكور.

٣- الديكور المتحرك يتيح فرصة واسعة لايجاد فضاءات وفراغات تهيء ومساحات متداخلة

٤- تتحرك وفقا لانتاج صور بيئية متعددة الدلالات مألوفة في دلالاتها وشكلها بعيدا عن الصور النمطية الساكنة.

٥- الديكور المتحرك يعطي فرصة واسعة لحركة الخيال وايقاظ عملية التأويل لدى المتلقي في الوصول إلى قراءات تحقق تفسيرا واضحا لدلالات الرموز الحركية بدقة.

٦- حركة الديكور وتحولاته الدلالية هيأت مجالاً واسعاً لايجاد بيئات مختلفة متعددة تتناسب مع طبيعة الشخصيات وابعادها وطبيعة الاحداث سفينة ، مقهى ، طائرة، بيت.

٧- توزيع الكتل على المسرح ينبغي ان تتحاور مع حركة الممثل بحيث تستخدم الكتل الاستخدام الامثل للمساهمة في خلق الديكور المتحرك الذي يبعث الممثل الحياة فيه بقدرة استخدامه على الايماءة.

٨- الحركة الضوئية جزء من منظومة العرض الحركية تؤثر وتتأثر بحركة عناصر المشهد بهدف خلق سياق دلالي لفضاء العرض.

## الفصل الثالث / اجراءات البحث

**اولا : عينة البحث** : اختار الباحث عينة البحث (خلاف ) تأليف مهند هادي واخراج مهند هادي وبالطريقة القصدية واتخاذها انموذجا في التحليل وللمسوغ الآتي : احتواءها على ديكور متحرك.

**عينة البحث**

| اسم المسرحية | المؤلف | المخرج | سنة العرض |
|---|---|---|---|
| خلاف | مهند هادي | مهند هادي | ٢٠٢٢ |

**ثانيا : اداة البحث**

أ – اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

ب – الاقراص الليزرية .

ج – الصور الفوتوغرافية .

**ثالث : منهج البحث**

انتهج الباحث المنهج الوصفي بأسلوب التحليل) في البحث في تحليل العينة من حيث وصفه وتحليله الدقيقة والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة عناصره في اشتغالات الديكور المتحرك في العرض المسرحي العراقي وصولا الى النتائج .

**رابعا : تحليل العينة**

**عينة رقم (٣)**

**اسم المسرحية : خلاف (*)**

**اسم المؤلف : مهند هادي(**)**

**اسم المخرج : مهند هادي**

**مكان العرض : مسرح الرشيد**

**سنة العرض : ٢٠٢٢**

**فكرة المسرحية**

تقوم فكرة المسرحية على الصراع الجدلي بين الاتجاهات السياسية بتنوعاتها ومسمياتها اليسارية واليمينية ، وذلك من خلال تعدد الانتماءات والاتجاهات التي مثلتها الشخصيات كلا حسب مرجعياته الفكرية وانتماءاته الحزبية والعقائدية فالمسرحية قائمة على اوجه الاختلاف والميول والرغبات وبعض احلام اليقظة التي عاشتها بعض الشخصيات فهنالك ثمة صراع خلقه المؤلف من خلال العالم الافتراضي الذي جسد من خلاله كل المهيمنات الفكرية والثورية ومعالجة التطرف الفكري التي عاشها الانسان ومدى تأثيرها على البنية الاجتماعية ، ففكرة النص قائمة على الثنائيات الضدية بين الوجود والعدم بين الحياة والممات بين اكون او لا اكون ومن خلالها يستعرض لنا كاتب النص صراع الشخصيات الذاتية والموضوعية ليعبر من خلالها عن فحوى النص عن طريق استعراض شخصية (أمل) بكونها معارض يساري لكل السياسات والأيديولوجيات والافكار المتطرفة ومثلها شخصية الابن الرافض لتك السياسات ، الحالم بحياة حرة كريمة لذا يحاول الهروب من هذا الواقع المرير ليقع فريسة للأفكار المتطرفة ( داعش ) وما بين الحالتين تقع (أمل) وسط ارهاصات ونزاعات ذاتية فالأم القيادية في زمن ماضي تنهار امام المتغيرات الجديدة لتقع فريسة للتحقيقات السلطوية لان الابن قرر السفر بعيدا عن الافكار الموروثة قرر السفر الى تركيا ثم الى ارض الخلافة .

ليتحول المنزل الى سجن وللتحول الحبوب المهدئة الى سلوى ولتعيش دوامة الافكار الموروثة والوافدة المستحدثة ، لتنتهي القيادية السابقة الى حياة بائسة منعزلة وحيدة بعدما كانت تنظر وتقود الجموع ، الا انه لم يبقى من التنظير الا الاقتباسات المبسترة والذكريات البعيدة ولم يتبقى من الامل الا الشيء اليسير ، المسرحية تأتي في

زمن ما بعد الأيديولوجيات او بعد سقوط سطوة الافكار لتزيح الستار عن المضمر والمستور وكيفية التلاعب بأفكار الشباب والتأثير عليهم والانسلاخ من مبادئهم وموروثاتهم الفكرية والدينية تحليل المسرحية ينفتح العرض المسرحي على صورة بانورامية متألفة من صندوقين / اطارين / علبتين / خزانتين / مربعين / فريمين أو منفذين احدهما مغطى بستارة ومواجهه للجمهور والآخر يمثل الشكل الجانبي وما بين الحالتين يتم الصراع الذاتي والموضوعي لأحداث المسرحية وهاتين العلبتين او الصندوقين يساهمان في دورهما لخلق نوع من التحرك المنضبط فوق التربيعات الأرضية التي تقسم المسرح النطاقات وحدود والى استثمار مهم لفضاء الخشبة المسرحية بل وتحقيق فعل المسرحة التي رسمها المخرج كما انها تساهم في تشكيل المشاهد واللوحات اللاحقة ، والى جانب هذين الصندوقين هنالك الإنارة الرأسية التي توحي إلى أن هناك فضاء مستطيل معزول افتراضيا فال إسقاط الضوئي الرأسي في غالبية العرض سمح بهيمنة الظلام ، كما اختزل ظلال الشخصيات في بقع سوداء قزم حضورها الفيزيقي في الفضاء واختزل وجودها ، كما رهنت هذه الإنارة من قيمة الزمن لتسجن الشخصية الرئيسية المتمثلة بشخصية (أمل) في مكانها وزمانها و تلف الشخصية ببرودة تقتضيها المشاهد اللاحقة ، ف الضوء المنبعث اتجاه الشخصيات وخشبة المسرح كان يميل إلى الألوان الغامقة التي غالبا ما تمتصها الخطوط اللاصقة على الأرض لتطبع المشاهد بجو من الكآبة والحزن الذي ينذر بالمأساة ، كما انها تترجم رمزيا عمودية الخطاب الايديولوجي وتعتيمه على ما سواه فالحركات التي حددها المخرج كانت مدروسة بشكل مسبق ولها معنى والتحرك خارج نطاقها يعطي شعورا بكونه فضاء من غلق رغم انفتاحه.

ففضاء الصندوقين المتحركين كانت ذا دلالات متعددة ومتحولة فهي تارةً تشكل المنزل وتارة اخرى ، الغرفة، والشاطئ، ومخفر الشرطة والسجن ، وفضاءات رمزية أخرى ضمنها . المخرج لخلق الإيهام بالواقع

إن الإسقاطات الضوئية التي اعتمدها المخرج تجاوزت وظيفة الإنارة إلى وظيفة اقتراحية وتعقيبيه أحيانا اضافت للمشاهد معنى أو تفسيرا معينا كالتعبير عن الوحدة والعزلة التي تعيشها الأم أو ذكريات الماضي التي تؤرقها وليس هذا فحسب وإنما أيضا تحكمت بشكل جيد في إيقاعات العرض وتنامي الحدث فالحدث تطوري تتكامل عناصره وتتضح أركانه مع تطور العرض .

ومن خلال الحوارات يتحرك الديكور المتمثل بالصندوقين ليشكل لنا بعدا ثقافيا مشهديا جديدا ، اذ يتقابل الصندوقين الواحد اتجاه الآخر لنشاهد جلوس الابن امام احد الصناديق وكذلك الام والام وكأن كل واحد منهما امام عالمه الذي خلقه بنفسه.

يتحاوران يتقاطعان يتمازجان يتخاصمان وما بين تلك الحالات يخلق لنا المخرج مواقف مغايرة لحوارات متكررة يبين من خلالها رفض الابن لأفكار امه معلنا تمرده على كل الاوضاع المحيطة به ، سائما من الشعارات والأيديولوجيات والافكار التي تغذى عليها يتحرك الديكور مرة أخرى ليشكل بعدا جماليا جديدا من خلال الانغلاق والالتصاق مع الآخر ليخرج منهما وعلى جانبيهما المحقق والابن ، ثم ينفرج الاطارين لتخرج (أمل) من بينهما

مرتديتاً قبعة جيفارا . وهي اشارة دلالية الى المتلقي بانها لازالت تؤمن بأفكاره وتسير على خطى جيفارا بل هي مؤمنة كل الايمان بكلماته خطاباته افكاره تمرده ، كذلك تعيد ايامها الثورية الرافضة للحكومات التي عاشت حياتها في خضمها ، وما بين تلك الحركات نشهد بان هنالك ايقاع حركي متناغم ومرهون بمدى التفاعل بين حركة الممثل وبين الديكور كونه كتلة متحركة غير ثابتة وتناغمها ايضا مع الاسقاطات الضوئية وبالتالي خلقت مشهدا مؤثرا ومحفزا في الوقت ذاته الى ذهن المتلقي فتوزيع الكتل المتحركة على خشبة المسرح والمناورة بالمشاهد المتعددة التي خلقها المخرج بثت الروح والحياة للفكرة التي تبناه المؤلف المخرج وبطريقة سيميائية متعددة الرموز والدلالات . اما المربعات التي رسمها المخرج على خشبة المسرح اضافة هي الاخرى دلالات مجاورة فهي تارة توحي بان الحياة لعبة وتارة اخرى بان الانسان لعبة بيد السلطة ولعبة بيد القدر ولعبة بيد المتسلط وتارة اخرى تتحول تلك المربعات الى سجن يغوص بالثوار والمناهضين للحكومات وما عزز الفعل الحركي والمشهدي صوت المعتقلين وهم يهتفون نحو الحرية .

ثم ينقلنا المخرج الى مشهدا جديد يحيل خشبة المسرح الى شكل آخر من خلال تغير مواقع الصندوقين واختلافها في عملية التشكيل الصوري ليحيل المشهد الى غرفة للتحقيق التي ابتدئها قبل وهلة من العرض والحوار الدائر بين ( المحقق) وبين (أمل) ومع استمرار السرد الحكائي وحركة الصندوقين وتغير المواقع يخلق لنا المخرج تشكيلا جديداً منسجما مع حوارات (المحقق) و (امل) وكأننا نشاهد شريطاً سينمائياً يعرض لنا الاحداث بتسلسلاتها المنطقية وفي خضم تلك الحوارات والاستذكارات يخرج (كاميلو) من احد الصندوقين ليعزز موقف الام ) وهي تتحدث عن جيفارا ومواقفه الثورية ومن خلال المطاردات اللغوية يشغلنا المخرج بتحركات الصندوقين ممزوجة بصوت الراوي الذي يعزز الموقف ليكشف عن المستور والمضمر ، فالابن اصبح عضوا فاعلا مع الجماعات الارهابية المتطرفة (داعش) وعلى الرغم من التشكيلات البصرية الا ان شخصية الابن ( كاميلو ) ظلت حبيسة في أقبية السرد الواصفة لحالات التحول والانهيار والرفض لفكرة (التابع) والبحث عن مقترحات للتفكير ، وصولاً إلى حالة ( التطرف) كل هذه المقترحات الادائية عمل المخرج على إزاحتها من اجل تقديم شخصية تنتمي لمنظومة الممثل التقني وتغادر فكرة الممثل الإبداعي أو الممثل الباحث عن نصه الادائي، لذلك نجد أن المحاولات التي عمل عليها الابن لم تجد صداها في مواجهة السرد القاتل ، على الرغم من اشتغال الممثل على بعض العلامات الدالة على حالة (التطرف) التي توافرت في غطاء الرأس، أو ساعة اليد) التي وصلت إحالتها إلى أن الفكر المتطرف الذي يميل إلى ارتداء الساعة في اليد اليمنى بدلا عن اليسرى لتعبير عن رفضهم التشبه بالأجنبي المختلف عنهم في الدين والعقيدة .

وبمشهد آخر نشهد من خلاله (امل) جالسة على احد الكراسي منهمكة متعبة وهي عن البؤس والحرمان الي تعيشه تلك المرأة المفجوعة وبينما هي كذلك يشاكسنا المخرج من خلال حركة الصندوقين ليغير من شكل المشهد ناقلا اياه الى الجانب الآخر حيث (كاميلو) ورفاقه المتطرفين وملبسهم وآلية تحدثهم .

فالمشهد كشف عن صلة الابن بأفراد تنظيم داعش وميله لهم ، وفي موقف آخر شكل الصندوقين المحيط الخارجي الذي يضغط بثقله على حياة (أمل) اذ كان لتكرار بعض الحوارات والحركة المرافقة ردة فعل لها دلالتها الجمالية ورمزيتها لتأكيد قوة هذا الفعل كما تكرر هذا الشكل من الفعل امام (المحقق) ومع (الابن) ولكن الشكل الأكثر تأثيرا كان لحركة المجموعة مع شخصية الابن حين يحاور الام مجموعة تؤدي نفس الحركات ولها الصوت ذاته ، فصوت الابن كاميلو ، دلالة انشطار الشخصية وانتشارها كوجود مؤثر يتكاثر ويتحدث بذات اللغة ونفس التبريرات.

لم ينقطع المخرج عن مشاكسته الاخراجية اذ ما زال يتلاعب بالصندوقين وانتقالاتها على خشبة المسرح ليخرج من خلالها (كاميلو) وعصابته الارهابية وهي تعيش داخل دوامتها وكوابيسها المطاردة لذاكرتها ، تحاججه بانها قبل سنين ارادت منه ان يكون صاحب فكرة او موقف وهو يجيبها بانه حقق لها امانيها فهو اليوم صاحب فكرة وموقف بل هو مطارد ومطلوب من قبل الحكومات والكل يبحث عنه حتى انت يا امي فانا اليوم مهم جدا ومؤثر هذه الافكار التي اتى بها داعش ليغذي من خلالها فكر الشباب المنحل او المتمرد على ذاته ومحيطه الذي يعيش به فهو عاجز عن تحقيق رغباته لذا التجأ الى هذه العناصر عله يحققها الا انه نسى او تناسى بان هذا الطريق موجع واليم عليه وعلى محبيه ، وتستمر مشاكسة المخرج في لعبة الانزياحات الفكرية والمادية والانتقالات الديكورية من مكان الى آخر لخلق مشاهد متعددة ولكسر طوق الرتابة وحالة السكون الكتلي وفي ختام المشاهد يصل المخرج الى بؤرة الحدث المرسوم فالابن المتمرد والمهاجر لن يعود ثانية. بعد قرب البحر ويأتي (المحقق) ليخبر الام (امل) أن القضية أغلقت وتعود (امل ) وحيدة الا من مرافقة خيال ابنها وذكريات ماض مليء بمجد الثورة والتنوير والشعارات التي تربت وعاشت معها ولأجلها، وبرفقة الحبوب المهدئة التي ادمنتها لتخفيف المها ومعاناتها في اختفاء الابن، ولكن عمد المخرج الى ترك الصندوقين او الفريمين مفتوحتان لتسمح بدخول وخروج الممثلين دون ان تغلق الستارة ، وهي عملية استمرار للأحداث الدرامية على خشبة المسرح وبالحياة الواقعية ايضا اختفاءه

لقد أدى الحضور الحي للممثلين على خشبة المسرح وتحكمهم في الحركات والتنقلات على التربيعات الى خلق نوع من التألف الحركي والادائي فرموز العرض كانت واضحة تماما وواقعية، صحيح أن الحكاية احتفظت بحل لغزها الى الأخير لكنها لم تتوان على التبدي سريعا أمام المتلقى كل مرة لتجده يفترض الحدث احيانا قبل وقوعه لقد أستخدم المخرج المؤلف فضاء المكان بالكامل حتى في حدود سقف المسرح ليجسد لنا سينغرافيا متنوعة تحدد مسار العرض وخاصة البحر الذي كان امتداد الهجرة وعلامات اخرى ترمز الى ان السياسة هى اشبه بالبحر وما يحتويه من تعارض مع وجود الانسان في عمقه المنحدر حاول المخرج أن يستخدم الفريمات ( الصندوقين ) كما اسميتها اثناء التحليل التي كانت مغلفة بقطع من القماش لتكون بديلا عن اي كالوس ليدخل من خلاله الممثل وليشكل حالات فكرية وعلامات معينة .. فضلا عن ذلك تترك لدى المتلقى حالات استفهامية الهدف منها ترك تساؤل مستمر للمتلقى.. وهذا المستوى من الافتراض الذي حدده المخرج بحركات الصندوقين جسد لنا حالات

وعلامات متعددة منها الهجرة ورسم الشبحية في مستوى تحديد الحركات التمثيلية وخصوصياتها الفكرية .. ليعكس لنا المخرج حجم الذي يفكر بها المستعمر ضد المجتمع اما التوظيف الصوتي فكان على شكل إلقاء مباشر على لسان الشخصيات المحورية سواء في استرجاعات أو حوارات العرض. كما كان جزء كبير منه منبعثا عبر مكبر الصوت الذي مثل صوت الراوي.

## الفصل الرابع / نتائج البحث

### النتائج

١- نتج عن استعمال وتنوع المواد الخام في شكل الديكور وحركته إلى ايجاد بيئة افتراضية امتزج فيها الخيال مع الواقع .

٢- اسهمت التحولات الجمالية للديكور المتحرك في ايجاد فضاء تعبيري للكشف عن حالات ودوافع انسانية ترجمت افعالا نفسية والبوح بطموح الإنسان ونظرته للمستقبل.

٣- اسهم التنوع والتناغم في الصورة التشكيلية للديكور إلى ايجاد حالة من الاستقرار والاسترخاء والتركيز على سير الاحداث وبساطة الفكر لدى المتلقي .

٤- أسهم الديكور المتحرك في ايجاد تعددية زمانية ومكانية ضمن بيئة العرض المسرحي الواحد في فضاءات متغيرة وظفتها طبيعة الاحداث وعلاقتها ضمن حدود المكان الواحد .

٥- ادت التحولات اللونية وحركة الاضاءة وانتقالاتها بين الظل والضوء إلى تقديم صورة مرئية حسية توحي بحركة الديكور وانتقالاته وتشكيل صور متعددة ضمن بيئات مختلفة .

### الاستنتاجات

١- إنّ الرؤية الإخراجية تجسدت من خلال اختلاف وتباين اشكال وحركة الديكور والتي تزامنت مع جمالية الاداء التقني لعناصر تصميم الديكور ضمن حدود المكان والزمان في العرض المسرحي .

٢- كان لتوظيف الاضاءة بأنواعها وخطوطها دور فعال في تشكيل عدد من الصور الخيالية للديكور المتحرك ادت إلى تقديم بيئات زمانية متعددة متنوعة ذات دلالات جمالية لدى المتلقي.

٣- إنّ حركة الديكور وانتقالاته ضمن حدود خشبة المسرح اعطى مجالا واسعا لايجاد بيئة جمالية تمثلت في تكامل الصورة المسرحية مع توافر اشتغال عدد من العناصر والاسس الجمالية كاللون والخط والشكل .

٤- تغير الاحداث ونوع الصراع تزامن مع تعدد وتنوع اشكال وطبيعة الشخصيات انعكس بشكل ايجابي على ايجاد عدد من الامكنة المغايرة في دلالاتها ورموزها .

٥- الفراغ ادى دورا مهما لتوفير فرصة للانتقالات الديكورية ضمن مساحة خشبة المسرح مما ساهم في تشكيل صور جمالية انسجمت مع تغير الاداء التقني للديكور .

**التوصيات**

يوصي الباحث بالتوصيات الآتية:

١- حث طلبة كليات الفنون الجميلة والتأكيد على كتابة بحوث تهتم بالديكور المسرحي بعدة جوانب.

٢- اقامة مهرجان مسرحي لطلبة الفنون الجميلة قائم على حركة الديكور وتحولاته الجمالية.

**المقترحات :**

١- دلالات الديكور المتحرك في عروض الفضاءات المفتوحة.

٢- جماليات الديكور المتحرك في العرض المسرحي المونودرامي العراقي.

**احالات البحث**

---

**(١) ماري الياس وحنان قصاب حسن ، مصدر سابق، ص٢١٤.**

**(٢) لويز ملكية ، الديكور المسرحي ، للكتاب ط٣ ، (القاهرة : مطابع الهيأة المعرفية العامة للكتاب ، ١٩٩٠) ، ص١٦.**

**(٣) ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، ج٢، (مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ، ص٢٩١.**

**(٤) انطوان ثمة واخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط٢، ج١، (بيروت: دار المشرق، ٢٠٠١) ، ص٢٧٥.**

**(٥) ماري الياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦) ، ص١٦٨.**

**(٦) جبران مسعود، رائد الطلاب، ط، (لبنان: بيروت، ١٩٧٦)، ص٥٤٩.**

**(٧) مجدي وهبة وكامل املهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٨٤) ، ص٤٤.**

**(٨) برلين كاظم القيسي ، التقنيات المسرحية واشتغالاتها في عروض ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٣، ص٦.**

**(٩) ينظر : حسن الهامي، المسرح الاغريقي ، مجلة المسرح المصرية، ع١١، النسخة الاولى ، (القاهرة: مطابع مؤسسة الاهرام) ، ص٤٧.**

**(١٠) ينظر: فرانك هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف ، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٥٤) ، ص٢٨٩-٢٩٠.**

**(١١) ينظر: يوسف رشيد ، الانشاء المسرحي وعناصره( قراءة من مشهد الثمانينات في اسس الميتوغرافيا والاخراج المسرحي، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ٢٠١٢) ، ص١٧-١٨.**

**(١٢) ينظر: شكري عبد الوهاب، المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح ، (الاسكندرية: المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧) ، ص١١.**

**(١٣) المصدر نفسه ، ص١١.**

**(١٤) ينظر: جان وازجوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر : محمد القصاص، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، د.ت) ، ص٨.**

**(١٥) لويس ، مليكة ، الديكور المسرحي ، ط٣، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة والتوزيع والنشر، ١٩٦٦) ، ص٣٧.**

(١٦) ينظر : جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط١، (مصر: دار هلا للنشر والتوزيع، د.ت) ، ص٤٢-٤٣.

(١٧) ينظر: كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ط١، (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨)، ص١٠١.

(١٨) ينظر: سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، ط١، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعنوان والاداب، ١٩٧٩)، ص١٤-١٥.

(١٩) ينظر: محمد النصار، ادولف ابيا الملهم الاول في التقنية البصرية للعرض المسرحي، (مجلة الفنون المصرية، ٢٠٠٧) انترنت.

(٢٠) زينزبس سترزلسكي، المسرح والبحث عن تقنية جديدة ، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول، (بغداد: البند الخامس، ١٩٨٥) ، ص٦٥.

(٢١) ينظر: احمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط١، (عمان: دار هناء للنشر والتوزيع، ٢٠١١) ، ص٤٥-٤٦.

(٢٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٧١.

(٢٣) ان ادبر سفيلد، مدرسة المتفرج ، تر: حمادة ابراهيم، ( القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٨١) ، ص١١٥.

(٢٤) حسين التكمجي، نظريات الاخراج ، دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج، (بغداد: دار الكتب والوثائق، ٢٠١١) ، ص٥٣.

(٢٥) المصدر نفسه ، ص٥٥.

(٢٦) احمد زكي ، الاخراج المسرحي دراسة في عبقرية لابداع المدارس والمناهج، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩) ، ص٥١.

(٢٧) ينظر: المصدر نفسه ، ص٥٢.

(٢٨) احمد زكي ، مصدر سابق، ص٥١.

(٢٩) ينظر: احمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمظهر المسرحي، مصدر سابق، ص٢٣٥-٢٣٨.

(٣٠) ينظر: نادر عبد الله دسة ، الاخراج المسرحي، ط١، (عمان، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٤) ، ص٩٣-٩٤.

(٣١) ينظر: احمد سلمان عطية ، ص١٤٣.

(٣٢) مصدر سابق، ص٨٠.

(٣٣) المصدر نفسه ، ص٨١.

(*) مسرحية عرضت في بغداد في مسرح الرشيد ٢٠٢٢/١٠/٢١ مثل فيها نخبة من الممثلين د. هيثم عبد الزهرة، وسهى سالم، ومرتضى حبيب ونخبة من الشباب المسرحيين، ويدخل فيها المتلقي لفهم الرسائل وتفكيك الشفرات "خالف" بين الافكار والاجيال والرؤى .

(**) مخرج وممثل عراقي مواليد المحمودية اكمل الابتدائية والمتوسطة في بغداد والتحق بمعهد الفنون الجميلة وتخرج منها ١٩٩١، شارك الفنان مهند هادي في العديد من المهرجانات المسرحية داخل وخارج العراق وحصل على جوائز عدة منها جائزة افضل ممثل عام ١٩٩٩، ومن اهم اعماله (حضر تجوال، قلب الحدث، رائحة القهوة، خلاف) .

**المصادر والمراجع:**


١- اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر، ط١، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والعنوان والاداب، ١٩٧٩).
٢- التكمجي ،حسين ، نظريات الاخراج ، دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج، (بغداد: دار الكتب والوثائق، ٢٠١١) .
٣- دسة ، نادر عبد الله ، الاخراج المسرحي، ط١، (عمان، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٤) .
٤- رشيد ، يوسف ، الانشاء المسرحي وعناصره( قراءة من مشهد الثمانينات في اسس الميتوغرافيا والاخراج المسرحي، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ٢٠١٢) .
٥- زكي ، احمد ، الاخراج المسرحي دراسة في عبقرية لابداع المدارس والمناهج، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩).
٦- سترزلسكي ، زينزبس ، المسرح والبحث عن تقنية جديدة ، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول، (بغداد: البند الخامس، ١٩٨٥.
٧- سفيلد ، ان ادبر ، مدرسة المتفرج ، تر: حمادة ابراهيم، ( القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٨١) .
٨- عبد الوهاب شكري ، المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح ، (الاسكندرية: المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧) .
٩- عطية ، احمد سلمان ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط١، (عمان: دار هناء للنشر والتوزيع، ٢٠١١) .
١٠- عيد ، كمال ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ط١، (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨).
١١- لويس ، مليكة ، الديكور المسرحي ، ط٣، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة والتوزيع والنشر، ١٩٦٦).
١٢- محمد النصار، ادولف ابيا الملهم الاول في التقنية البصرية للعرض المسرحي، (مجلة الفنون المصرية، ٢٠٠٧) انترنت.
١٣- الهامي، حسن ، المسرح الاغريقي ، مجلة المسرح المصرية، ع١١، النسخة الاولى ، (القاهرة: مطابع مؤسسة الاهرام).
١٤- هلتون ، جوليان ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط١، (مصر: دار هلا للنشر والتوزيع، د.ت) .
١٥- هوايتنج ، فرانك ، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف ، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٥٤) .
١٦- وازجوسار ، جان ، المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر : محمد القصاص، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، د.ت) .