

المعالجة الاخراجية للمشهد الاستهلاكي في خطاب المسرح (مسرحية ساعة السودا نموذجا)

Directing treatment of the introductory scene in the theater speech (the play of the black hour as a model)

أ.د. محمد حسين محمد حبيب

Prof: Muhammad Hussein Muhammad Habib

mh_habeeb@yahoo.com

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

University of Babylon / college of Fine Arts

زهراء محمد زكي

Zahraa Muhammad Zaki

zm6037130@gmail.com

ملخص البحث :

تضمنت الدراسة أربعة فصول كان أولها تحديد مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل الاتي:(ما المعالجة الاخراجية للمشهد الاستهلاكي في خطاب مسرحية ساعة السودا ؟ وبيان أهميته وحدوده المكانية والزمانية والموضوعية ، وحددت الباحثة المصطلحات الاتية (المعالجة ، المشهد ، الاستهلال)، وشكل الفصل الثاني اطارا نظريا للدراسة ، تضمن مبحثين ، الأول : المعالجة الاخراجية بين النظرية والتطبيق ، واتى الثاني بعنوان : المشهد الاستهلاكي في خطاب المسرح عالميا وعربيا ، وختم الفصل بأبرز المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث باعتماد المنهج الوصفي في التحليل ، واعتمدت المؤشرات في تحليل عينتها ، وخلصت الى ابراز النتائج التي توصلت اليها عبر تحليل العينة ، والاستنتاجات والتي بينت المعالجة الاخراجية للعرض المسرحي ، وختاما وضعت الباحثة التوصيات والمقترحات وثبتت قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية : المعالجة ، المشهد ، الاستهلال .

Research Summary:

The study included four chapters, the first of which was to identify the research problem, which was summarized in the following question: (What is the directorial treatment of the introductory scene in the discourse theater the play of the black hour ? And a statement of its importance and spatial, temporal and objective limits, and the researcher identified the following terms (treatment, scene, initiation), and the second chapter formed a theoretical framework for the study, which included two sections, the first: Directed treatment between theory and practice, and the second came entitled: the introductory scene in the discourse of the theater globally and Arably, and concluded the chapter with the most prominent indicators that resulted from the framework of the view, and the third chapter was devoted to research procedures by adopting the descriptive approach in the analysis, and adopted indicators in the analysis of her sample, and concluded to highlight the results

reached through the analysis of the sample, and the conclusions, which showed the directorial treatment of the theatrical presentation, and finally the researcher developed recommendations and proposals and fixed the list of sources.

Keywords: processing, scene, introduction.

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث

يمثل المشهد الاستهلاكي احد المكونات الأساسية التي يركز عليها البناء الدرامي لأي عمل فني اذ يشكل الانطلاقة الأولى الذي يطل من خلالها المتلقي على أجواء العمل ومضامينه الأولية ليكون انطباعه الاول حول تلك المضامين التي سيطرحها العمل لاحقا مما يجعله عنصرا بالغ الأهمية ، فقد مر المشهد الاستهلاكي بسلسلة من التطورات في اغلب الاعمال المسرحية منذ بداياته في المسرح الاغريقي الى الوقت الحاضر فكان له حضور دائم في جميع الاعمال المسرحية وهو يحمل ابعاد جمالية تظهر بصورة مميزة تعمل على تحريك المشاعر وجذب انتباه المتلقي بوصفه يحمل الإشارات الأولى للمناخ الفكري والجمالي على صعيدي النص والعرض .

هنا تبرز أهمية المعالجة الاخراجية للمشهد الاستهلاكي التي تمنحه طابع تأويلي وجمالي خاص يعكس فهم ورؤية المخرج للنص وترجمتها الى خطاب سمعي بصري يقدم من خلاله صورة جمالية تشكل المفهوم والنمط الرئيسي لبداية للعرض المسرحي لغرض الوصول الى شد وجذب انتباه الجمهور وخلق تواصل بينه وبين العرض منذ اللحظة الأولى لانطلاق العرض. وبناء على ذلك تحدد الباحثة مشكلة بحثها بالتسائل الاتي : ما المعالجة الاخراجية للمشهد الاستهلاكي في خطاب مسرحية ساعة السودة ؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة اليه :

تتبع أهمية هذه الدراسة من التركيز على المعالجة الاخراجية للمشهد الاستهلاكي بوصفه مشهدا يحمل مضامين جمالية وفكرية تشكل انطباع اولي ، كما انه يفيد الدارسين والمهتمين بالمسرح ولا سيما المختصين في مجال الإخراج المسرحي.

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الى (تعرف المعالجة الاخراجية للمشهد في خطاب المسرح العراقي المعاصر)

رابعا : حدود البحث :

١ - الحد الزمني : (٢٠١٣ - ٢٠٢٣)

٢- الحد المكاني : بغداد / بابل

٣- الحد الموضوعي : دراسة المعالجة الاخراجية للمشهد في خطاب المسرح العراقي (ساعة السودة)

خامسا : تحديد المصطلحات :

١ - المعالجة اصطلاحا :

" مرحلة متطورة من البناء الدرامي اذ يقوم المخرج او الكاتب بمهمة الاعداد الفني للمسرحية اذ يعتمد على الصورة كأداة تفسير من حيث تتابع المشاهد والمواقف وتوضيح الاحداث ورسم الشخصيات " (١)

التعريف الاجرائي للمعالجة الإخراجية : هي قراءة تحليلية دقيقة شاملة للنص المسرحي تهدف لخلق رؤية فنية يتم نقلها بصورة جمالية وبأسلوب فني يتمثل بتنظيم تصاعد الاحداث عن طريق الشخصيات والحوارات وجميع عناصر السينوغرافيا لوضع الحلول الإخراجية المبتكرة من قبل المخرج والتي تجسد رؤيته من خلال تقديمه العرض المسرحي

٢ - المشهد اصطلاحا :

" احد الوحدات الصغرى في المسرحية التي تحتفظ بعدد معين من الممثلين داخلها لا يزيدون واحيانا ما ينقصون بخروج احدى الشخصيات من المسرح داخل المشهد " . (٢)

٣ - الاستهلال اصطلاحا :

" هو ذلك الجزء التمهيدي في المسرحية اليونانية القديمة الذي تعرض فيه ملابسات الحبكة قبل المضي الى الحدث نفسه " . (٣)

التعريف الاجرائي للمشهد الاستهلالي : هو عبارة عن مشهد قصير يقدم في بداية العرض المسرحي يفتتح من خلاله العرض و كما يوظف كمدخل تمهيدي يهيئ المتفرج لموضوع العرض المسرحي وادخاله بجو العرض.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول : المعالجة الإخراجية بين النظرية والتطبيق

العديد من المخرجين والمنظرين للبحث عن أساليب ومعالجات جديدة وطرح العديد من النظريات التي تساهم في اثراء الفن المسرحي الا ان نظرية ارسطو ظلت محافظة على تأثيرها المستمر على جميع النظريات والمدارس المسرحية الجديدة بوصفها الحجر الأساس في بناء ومعالجة هذه النظريات حيث تمتاز بمعالجة العروض بشكل يتناسب مع فكر ورؤى العصر ومن المخرجين الذي طرحوا نظريات جديدة هم :

قسطنطين ستانسلافسكي :

مخرج وممثل روسي قدم نظريته في التمثيل التي تعد واحدة من اهم النظريات ركز ستانسلافسكي على تدريب واعداد الممثل لذا معتمدا على مجموعة من المبادئ التي اثرت في العديد من المناهج والمدارس التمثيلية الحديثة حيث تعتبر أساسا مهما في تحسين الأداء التمثيلي ولكون ستانسلافسكي اول المتأثرين بواقعية الدوق ساكس مايننغن التاريخية الا انه عارض الدوق بواقعيته التاريخية منتقيا الى تيار الواقعية النفسية حيث اعتمد

ستانسلافسكي على تطوير نظرية التمثيل في منهجه عن طريق معالجته للمسرحيات التي جاءت بصورة واقعية نفسية لا تعتمد على العقل والمنطق فقط وانما عن طريق نقل إحساس الممثل من واقع الحياة اليومية الى خشبة المسرح مركزا اعتماده على دمج العواطف الداخلية بالحركة الخارجية لغرض تقديم أداء طبيعي واقعي مقنع معتمدا على الخبرة والتجربة الطويلة التي كرسها في سبيل فن المسرح نتيجة اعماله مع فرقته الأولى من الهواة ومشاركته في تأسيس مسرح موسكو الفني مبتعدا عن دكتاتورية المخرج واستبداده باحثا عن قوانين التمثيل السيكلوجية والفسولوجية نتيجة دراساته العديدة للممثلين الكبار واساليبهم في فن التمثيل . (٤)

ادوارد جوردن كريج

لم يكن ستانسلافسكي المخرج الوحيد الذي ابتدع نظرية في منهجه للإخراج واعداد الممثل فقد طرح من بعده العديد من المخرجين نظريات مثل كريج الذي اعتمد في معالجاته على اللغة البصرية رافضا الاتجاه الواقعي في المسرح حيث كان " يدعو الى مذاهب مسرحية معينة ... يمقت المذهب الواقعي واخاه المذهب الطبيعي ... ولقد كان يفضل في إخراج الطرقات الراحائية التي لا تشغل الأنظار بكثرة البهارج والاسراف في التفصيلات وكان يمقت الفردية في التمثيل " (٥) فقد أراد كريج ان يجمع بين مختلف الفنون والابتعاد عن العروض التقليدية الواقعية القائمة على سرد الاحداث .

رسم كريج خطة لمعالجة المسرح واصلاحه من خلال طرحه لأفكار جديدة في تصميم الإضاءة مؤكدا على أهمية استخدامها بدلا من الديكورات الضخمة حيث " كانت تصميمات كريج المسرحية تقوم اكثر ما تقوم على التركيبات المعمارية التي تلقى في روع المتفرج ... اصف الى ذلك حسن تأليفه بين صورة المشهد العامة وبين الحركة وبين اللون وهذا كله بالمهارة في توزيع الإضاءة لا بالاتكال على السطوح الملونة والادھنة المفتعلة " (٦) حيث عد الإضاءة كوسيلة تعبيرية إبداعية لخلق الجو العام مؤكدا بأن المسرح يعتمد على النواحي البصرية لإثارة المتفرج .

فيسفولد مايرهولد

مخرج ومنظر مسرحي روسي ترأس العديد من الفرق المسرحية صاحب نظرية المسرح الشرطي اتخذ أسلوب خاص يعالج فيه الأداء المسرحي متخطيا الأسلوب الواقعي لذا طرح نظريته الخاصة بالمسرح الشرطي الذي عرف بأنه " اتجاه فني في عملية الابداع المسرحي ، ظهر وتبلور في نهاية القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين كنقيض للمسرح الواقعي ، وتحديدا للاتجاه الطبيعي في المسرح " . (٧)

ساهمت نظرية مايرهولد في المسرح الشرطي في فتح افاق جديدة في المسرح واعتبرت هذه النظرية أساسا في تطوير ومعالجة اعمال المخرجين في المسرح المعاصر ، فقد نادى مايرهولد في نظريته في المسرح الشرطي الى خلق مسرح جديد بعيدا عن الواقعية مطالبا بتغيير المسرح الواقعي الى مسرح رمزي مشروط قائم على مبدأ الأسلبة التي تعني " ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة " (٨)

انتونان ارتو

شاعر وممثل ومنظر ومخرج مسرحي فرنسي هو أيضا من المخرجين المتمردين الذين حاولوا الابتعاد عن المسرح الدرامي التقليدي الذي يعتمد على النظرية الارسطية لذا سعى الى معالجة المسرح والبحث عن المغايرة فوجد من السحر والشعوذة والاسطورة والتصوف والروحانيات الشرقية مسرحا له وقد جاء ذلك كون ارتو في بداياته تأثر بشكل كبير بالحركة السريالية وعدها وسيلة يكتشف من خلالها النوازع النفسية للإنسان كونها تعتمد على الاحلام والعقل الباطن لهذا " تركز السريالية على الايمان بأن الاحلام اقوى من أي شيء اخر ... وتدعو الى اطلاق العنان للفكر والذهن تماما وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة " (٩)

دعا ارتو الى مسرح جديد اطلق عليه اسم مسرح القسوة حيث يرى انه يجب ان يتشبع المسرح بأفكار الجمهور عن طريق احساسه الداخلي وان يتحول المسرح الى وظيفة حقيقة ذات تأثير فعلي دقيق كما هو الدم في الشرايين والحلم في المخ إشارة الى المسرح يستبعد الانتباه الحقيقي ليتخطى الوعي عند المتفرج واشراكه في تجربة تستحضر اللاوعي رافضا وظيفة المسرح القديمة التي تكون وسيلة للوهم لذا يقدم للمتفرج الاحلام الصادقة التي تفجر حب الجريمة والأفكار الشهوانية ومخيلته الوحشية واحساسه الوهمي بالحياة حيث يفجر المتفرج من الداخل من خلال التأثير الصوري المباشر باستخدامه التقنيات البصرية فقد عن طريق عودته الى الطقوس البدائية الهدف منها خلق صدمة نفسية لدى المتفرج الغرض منها معالجة المسرح معالجة تطهيرية تحرر الانسان من غرائزه . (١٠)

برتولد بريخت

كاتب مسرحي وشاعر ومخرج ومنظر الماني يعد من افضل وابرز الشخصيات في المسرح الحديث ساهم في تطوير المسرح من خلال اتخاذه منحى جديد للمسرح محاولا فيه تقديم نظرية جديدة للمسرح تخالف نظرية ارسطو وتركز هذه النظرية على معالجة المسرح وخاصة المسرح الذي يعتمد على الايهام والتطهير العاطفي واستبداله بمسرح يركز على السرد ويحفز الجمهور على التفكير النقدي ورؤية العرض من زاوية نقدية كونه مسرح للتغيير ليس مسرحا للفرجة لذا اطلق عليه تسمية نظرية المسرح الملحمي الذي هو " المسرح الذي يتخذ له مذهباً حديثاً ، يعتبر المضمون اهم من الشكل والحقيقة اهم من المجاز والايهام المسرحي " (١١)

بريخت خلال تقديمه نظريته في المسرح الملحمي قام بطرح عنصرين مهمين اعتمد عليهم في تطبيق نظريته هما مفهوم التغريب " يعني ان تفقد الحادثة كل ما هو بديهي مألوف وواضح بالإضافة الى اثاره الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها وسائله السينما - الشرائح - الانارة - الكورس " (١٢) فقد أراد من خلال التغريب معالجة تفاعل المتفرج مع العرض وابعاده عن التفاعل العاطفي التقليدي ساعيا الى جعل المتفرج يفكر في معاني الاحداث بدلا من الانغماس بها عاطفيا .

اما العنصر الثاني الذي اعتمدته بريخت في نظريته للمسرح الملحمي خاصة في أسلوب الأداء هو الجست الذي يعني " الحركات والايماءات الاجتماعية والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية انما تصرفاته وردود

أفعاله والعباءة الجسمانية ويعني الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكشف ليس فقط بالوسائل السيكلوجية بل عبر التصرفات والحركات أيضا " (١٣). جاء استخدامه للجست نتيجة تأثره بالمسرح الشرقي ولاسيما الصيني والياباني ومسرح النوا خاصة الذي يعتمد على التعبير الجسدي من خلال الحركات والايماءات فقد كان جل اهتمامه الوصول الى التغريب في نظريته معتمدا على الشكل والتفكير لغرض الترفيه والتعليم .

جيرزي كروتوفسكي

مخرج ومعلم ومنظر مسرحي بولندي الجنسية ابتدع أساليب جديدة في فن التمثيل والإخراج سعى من خلالها الى خلق طريقة جديدة في معالجة المسرح للابتعاد عن ما هو تقليدي ومألوف فطرح نظريته المسرح الفقير التي تعد طريقة او منهج سار عليه كروتوفسكي حيث تعتمد نظريته بالدرجة الأساس على التقليل من العناصر البصرية والتقنية التركيز فقط على الممثل عمد غروتوفسكي في البحث عن لغة مسرحية جديدة تساعد على فهم وتطور نظرية المسرح الفقير من خلال اعتماده على الممثل كونه العنصر الأساس في العرض المسرحي لما يملكه الممثل من أهمية على خشبة المسرح لان دون الممثل لا يمكن ان يتم العرض المسرحي لذا سعى كروتوفسكي في التركيز على الأداء التعبيري من خلال اعتماده على الجسد والصوت لخلق تواصل بين الممثل و الجمهور بصورة مباشرة حيث بدأ العمل على تدريب الممثل لذلك " انحصرت تمارينه على العنصرين المهمين الذين يمتلكهما الممثل وهما (الجسد - الصوت) من اجل ان يمنحاه شيئا جديدا مقدسا " (١٤)

دعا كروتوفسكي الى الفقر في المسرح والابتعاد عن كل ما هو خارجي معتمدا على جسد الممثل كمصدر أساسي في العرض المسرحي فهو يرى يجب ان يكون المسرح مجردا مبتعدا عن كل ما هو غير ضروري ، كروتوفسكي لم يكن يفضل العناصر البصرية كالاضاءة والديكور والموسيقى وغيرها من العناصر فهو يعتقد ان الممثل يمتلك القدرة الكافية للتعبير الكامل عن العناصر السمعية والبصرية من خلال جسمه وصوته من خلال التدريبات لذا ركز كروتوفسكي على الأداء الداخلي للممثل فيرى انه " من البراعة المسرحية البالغة ان يتحول الممثل من نمط الى اخر ومن شخصية الى أخرى امام الجمهور بطريقة فقيرة مستخدما جسمه ومهارته الحرفية فقط " (١٥)

اوجينوا باربا

مخرج ومنظر مسرحي إيطالي الجنسية عمل مع كروتوفسكي وتتلذذ على يده قبل ان يطلق مشروع فرقته مسرح الاودن الذي يسعى من خلاله الاطلاع على الثقافات حول العالم فقد هدف كلاهما الى معالجة المسرح من خلال أساليب جديدة تبتعد عن الأسلوب التقليدي حيث اعتمدا على الأداء التعبيري من خلال جسد الممثل الا ان كروتوفسكي ركز على الجانب الروحي الداخلي اما باربا فقد ركز اهتمامه على الأداء الجسدي الخارجي المتمثل بالحركات والايماءات والرقصات وقد استمر باربا في البحث عن لغة جديدة تهدف الى معالجة المسرح عن طريق ثقافة الجسد وخلق تواصل بين الممثل والمتفرج يحاول تشكيل اتجاه يركز على الثقافة الاجتماعية المختلفة وطبيعة السلوك النفسي للإنسان دعاه باربا بانثروبولوجيا المسرحية وفقا لباربا " لا تسعى الى اكتشاف

قوانين ما وانما على الاصح قواعد تحدد السلوك وعلى الأخص الفسيولوجي والسيو - ثقافي للإنسان في وضع خاص داخل اطار العرض المسرحي " (١٦)

بيتر بروك

مخرج مسرحي يعتبر من اشهر مخرجي المسرح الحديث وواحد من اهم المنظرين قدم العديد من الأفكار والتطبيقات في عملية الإخراج المسرحي يسعى من خلالها الى تحطيم المسرح التقليدي محاولا الخروج بتجارب مسرحية متجددة وغير مألوفة تساهم في معالجة العروض المسرحية والابتعاد قدر الإمكان عن المسرح التقليدي لذا وصف المسرح بأنه ليس مجرد نص بل تجربة حسية وروحية لها علاقة مباشرة مع المتفرج متأثرا بفكرة التطهير عند ارتو وكروتوفسكي لذا عد المسرح عبارة عن مكان خالي يمكن ان يخلق تفاعل مباشر بين الممثل والمتفرج حيث يملئه المخرج عن طريق طرحه لتجارب مختلفة متمثلا باحدى المسارح الأربعة حيث قام بروك بتقسيمها و تسميتها " مسرح مميت ومسرح مقدس ومسرح خشن ومسرح مباشر " (١٧) فهو يرى بأن هذه المسارح تساعد على فهم وتطبيق الاعمال المسرحية ويسهم في البحث عن اشكال جديدة للمسرح كما في مسرحية اجتماع الطير حيث قدمها بروك في " ثلاث صياغات مختلفة : الأولى ... كان مسرحا خشنا ، مبتذلا ، فكاهايا ، مليئا بالحياة ، والثاني ... كان بحثا عن المقدس والحميم والمهموس وضوء الشموع . الصياغة الأخيرة ... كانت في شكل الكورال ، وقد حدث شيء عن طريق اغنية مرتجلة " . (١٨)

اعتمد بروك في إخراجهِ للعروض على تقديم أساليب متطورة وجديدة في المسرح لغرض معالجة تلك العروض حيث اعتمد أسلوب القص واللصق الذي عده بروك وسيلة تجريبية ومتجددة يبتعد بها عن أسلوب المسرح التقليدي فيقوم بتدريب الممثلين على تقديم مشاهد مختلفة في نفس الوقت مثلا يطلب من الممثل ان " يقوم بأداء قطعة شهيرة لمدة دقيقتين ، ولتكن مثلا مونولوج هاملت ... لكن بروك يقاطعه بعد الثواني الأولى ويطلب اليه ان يمثل في نفس الوقت سطرًا من الملك لير ... ثم بعد ثوان يطلب اليه بروك تمثيل سطر من مشهد الشرفة في روميو وجولييت الخ ... أهمية التدريب تكمن في امتحان قدرة الممثل على الاستجابة العاطفية السريعة والتحكم في خروجه ودخوله في حالات نفسية متباينة " . (١٩)

المبحث الثاني : المشهد الاستهلاكي في خطاب المسرح عالميا وعربيا

يمتلك المشهد الاستهلاكي أهمية كبيرة سواء بالنص او العرض المسرحي كونه يحمل مكانة مميزة تجذب المتلقي وتساعد على الدخول في الجو العام للمسرحية منذ العصور القديمة وخاصة في المسرحيات الاغريقية حيث يمثل المشهد الاستهلاكي مقدمة المسرحية التي تسبق دخول الجوقة حيث يتم فيه تقديم المعلومات الأساسية حول الحبكة الدرامية للمسرحية او تقديم شخصيات الممثلين وعادة ما تقوم شخصية واحدة مستقلة بتقديم ملخص عن الاحداث التي ستتم خلال العرض المسرحي لذا يعرف الاستهلال بأنه " عبارة عن مشهد تمثيلي قد يتم في صيغة ديالوج او مونولوج ، او تؤديه شخصية واحدة وتؤدي هذه المقدمة قبل ظهور الجوقة امام المشاهدين .

وفيها يحاول الشاعر التراجيدي ان يهيئ الاذهان للموضوع المعالج وان يقدم الخطوط الضرورية في تصوير الاحداث والشخصيات " (٢٠) وبذلك يقدم المشهد الاستهلاكي فكرة أساسية وبناء تصور عام عن احداث المسرحية يعرف المشهد الاستهلاكي عند الاغريق بالمقدمة او البورولوج او المدخل الذي ابتدعه يوربيدس كونه يرى ان الجوقة لا تتسجم مع أفكاره الرئيسية وخاصة الموضوعات الأسطورية لذا أراد ان يضع تفسيراً لبداية العمل المسرحي الغرض منه إضافة تعديل للبناء المسرحي يقدم من خلاله المعلومات اللازمة لفهم العمل لذا وضع شخصاً يتحدث في بداية العمل عن لسان الشاعر فيكون المشهد الاستهلاكي الجزء الأول من العرض المسرحي الذي يساعد على توضيح الحبكة و فهم مصير البطل التراجيدي كما يمكن من خلاله تحديد زمان ومكان العرض لغرض تهيئة المتفرج نفسياً وفكرياً للاطلاع على الاحداث التالية للمسرحية لذا نجده في الكثير من اعمال المسرح الاغريق فلم يكن عبارة عن مقدمة وانما يحتل مكانة مميزة تعمل على الموازنة بين عنصرى السرد والتشويق كونه يخلق الاثارة في نفس المتفرج بوصفه أداة درامية تستخدم للتمهيد وتوضيح سياق الاحداث في العرض . (٢١)

وفي المسرح الروماني الذي يعرف بأنه مسرح تبني أسلوب المسرح الاغريقي الا انه اكثر اهتماماً وتركيزاً على المشاهد الترفيهية التي تجمع بين الألعاب والمرح والتسلية والمسابقات والاستعراضات التي تعتمد على الفخامة والابهة التي عرف بها الرومان ومن حيث استخدامهم للمشهد الاستهلاكي فلم يكن هناك اختلاف كبير بين استخدام المقدمات والاستهلالية الاغريقية فقد حافظ المشهد الاستهلاكي على طابعه الاغريقي وهذا يعكس تأثر الرومان الكبير بالإرث المسرحي الاغريقي الا انهم اضافوا بعض اللامسات الخاصة التي تساعد على امتاع الجمهور حيث نجده في كوميديات ابرز كتابه مثل مسرحية بلاوتوس (امفريو) ومسرحية (جرة الذهب) يظهر في المقدمات الاستهلالية للمسرحية الالهة التي تقوم بتقديم وتعريف الجمهور بالشخصيات المسرحية لغرض التمهيد لفهم احداث العرض . (٢٢)

اما في العصور الوسطى حيث كان المسرح تحت سيطرة الكنيسة التي جاءت رداً على الانحطاط والفجور الذي وصل اليه المسرح الروماني لذا قامت الكنيسة بتبني المسرح وأصبحت تنشر القصص الدينية المأخوذ من الكتاب المقدس أي المسرحيات الدينية او قصص الاخلاق والتعاليم المسيحية أي المسرحيات الأخلاقية التي تقدم داخل الكنيسة وكذلك مسرحيات الاسرار والمعجزات والمسرحيات الهزلية التي تقدم في الساحات خارج الكنيسة وكان الغرض منها توعية الناس لذا جاء المشهد الاستهلاكي بشكل تراتيل وانشيد دينية تمهد لموضوع العرض فلم يختلف عن الاستهلال عند الاغريق والرومان حيث كان يقدم " في شكل خطاب مسرحي يسبق القصيدة الدرامية وكانت وظيفته طلب الاستحسان والعفو من الجمهور وأيضاً الإشارة الى محتوى العمل المسرحي " (٢٣) لذا كان المشهد الاستهلاكي في العصور الوسطى عنصراً مهماً يجمع في توظيفه بين التوجيه التعليمي وبين الاثارة البصرية التي تؤدي الى التواصل مع الجمهور .

وفي عصر النهضة عصر الانبعاث والتجديد الذي يعد نقطة تحول مهمة في تاريخ الدراما الاوربية حيث ازدهر المسرح ازدهارا فنيا وادبيا منتقلا من الأساليب الدينية الى اشكال جديدة لذا عاد ظهور المشهد الاستهلاكي في افتتاحية الاعمال المسرحية واصبح يأخذ اشكال ووظائف متنوعة نذكر منها الاتي : (٢٤)

١ - توجه للجمهور يطرح موضوع الحدث ويروي الحكاية بلسان المؤلف كما في المسرحيات الإيطالية مثل مسرحيات انجيلو روزانتي ونيكولو ميكافيلي .

٢ - يقدم على شكل اهداء وشكر للملك او الشخصيات الهامة التي ترعى الفرق الخاضعة لحماية النبلاء والامراء كما نجده في المسرح الاليزابيثي حيث يكتب الاستهلال أحيانا عن طريق صديق المؤلف .

٣ - يكون الاستهلال عرض لرأي المؤلف بالفن المسرحي بشكل عام او بالمسرحية التي كتبها بشكل خاص كما فعل الكاتب الفرنسي موليير في مسرحية (افتتاحية فرساي) ومسرحية (فاوست) للكاتب الالمانى غوته .

٤ - ازداد الاهتمام بالمقدمات التي يكتبها المؤلفون حت أصبحت واحدة من اشكال تطور الاستهلال كما في مقدمات الكاتيين الفرنسيين كورني وراسين وكذلك مقدمات اعمال المكاتب الايرلندي جورج برناردو شو .

وفي المسرح الإنجليزي وخاصة المسرح الإليزابيثي حيث كانت المسرحيات التي تقدم للملوك والامراء والنبلاء بوصفها وسيلة مهمة للترفيه وأيضا يمكن ان تعد وسيلة سياسية او ثقافية تستهدف جمهورا متنوعا مما جعل المشهد الاستهلاكي يمتلك أهمية كبيرة بوصفه عنصرا مهما يعكس ثيمات العرض الرئيسية منذ اللحظة الأولى كما انه يستخدم كوسيلة لإثارة التشويق كونه أداة تساعد في اشراك الجمهور من خلال الصراع والغموض ومثال على ذلك مسرحيات شكسبير الكوميديا والتراجيدية والتاريخية نجد " المنظر الاستهلاكي في مسرحية كوميديا الأخطاء ... وفي خطاب الاستهلال في مسرحية ريتشارد الثالث نحس ان المتكلمين يوجهون كلامهم إلينا ... ومسرحية روميو وجولييت تستهل بشجار في الشارع وتستهل مسرحيتا يوليوس قيصر وكوريولانوس بجمهور يسوده الهرج ... ففي مسرحية هملت نجد اول ظهور للشبح ... اما استهلال مسرحية مكبث فأشد لفتا للأنظار ... حيث تستولي على المشاعر والخيال عاصفة من الرعد والذعر الخارقة للطبيعة " (٢٥) وهكذا يكون المشهد الاستهلاكي حاضرا في اعمال شكسبير بأساليب متنوعة تستخدم لتهيئة الجمهور لما سيأتي .

وبظهور الإخراج ومع تزايد الاهتمام والرغبة بالتجريب والتجديد التي يراد بها خلق تجارب مميزة وفريدة من خلال تداخل المسرح مع الفنون الأخرى واستخدام التقنيات الحديثة التي أصبحت جزءا أساسيا من العرض المسرحي والعملية الإبداعية لتعزيز التأثير البصري لذا ظل المشهد الاستهلاكي عنصرا جوهريا في تطور المسرح الحديث فقد استخدمته العديد من الفرق المسرحية خلال عروضها كونه ليس فقط يساعد في جذب الانتباه بل انه يعد وسيلة فنية لاستعراض أسلوب ورؤية المخرج الإبداعية التي تحدد هوية العرض المسرحي منذ اللحظة الأولى وتؤسس الانطباع الأول للعرض المسرحي ولان الابتكار والتجديد يعد سمة من سمات المسرح فقد ظهرت العديد من التجارب و التيارات المسرحية الحديثة تم تأسيسها على يد المخرجين الهدف منها التفاعل والمباشر مع الجمهور ومن ابرز هذه التيارات هي تجربة المسرح الحي هو فرقة مسرحية أمريكية وتعد من اشهر الفرق المسرحية الطليعية

تأسس هذا المسرح على يد الزوجان الامريكيان جولييان بيك وجوديت مالينا أرادا من خلاله تغيير طريقة التمثيل لذا يعد شكل من اشكال الفنون الادائية التي تعتمد على الأداء المباشر والتفاعل مع الجمهور حيث يتم فيه تقديم العروض الطليعية الأولى التي كان الهدف منها انتقاد السياسة . (٢٦)

تتميز عروض المسرح الحي بالأداء المباشر حيث تهدف الى التفاعل الفوري بين الممثلين والجمهور لذا حاز المشهد الاستهلاكي على أهمية كبيرة بوصفه الانطلاقة الأولى للعرض المسرحي الذي يخلق ذلك التفاعل لذا قدمت فرقة المسرح الحي العديد من العروض المتنوعة من حيث الأسلوب والمضمون وبذلك يتخذ الاستهلال اشكالا مختلفة حسب طبيعة العرض والجمهور الذي يحاول استهدافه من خلال العرض ففي مسرحية اللغاز " بدأت بممثل واحد يقف في صمت لجذب الانتباه على خشبة مسرح عارية ينتظر نوعا ما من رد فعل الجمهور لكي يبدأ المسرحية ... وفي مسرحية الجنة الان بدأت المسرحية بعدة محظورات (ليس مسموحا لي بتدخين المارجوانا ، وليس مسموحا لي بالسفر بدون جواز سفر) " (٢٧) حيث كان الاستهلال بلغة مباشرة وموجهة للحضور لتمثل هذه البداية اثارة وجذب انتباه وتهيئة الجمهور نفسيا وذهنيا للمشاركة في العرض المسرحي.

اما روبرت ويلسون فقد اعتمد في مسرحه البصري على تقديم العروض بأسلوب مسرحي غير تقليدي حيث يتم التركيز على العناصر البصرية والحركات التي تحمل ايقاعا بطيئا كذلك تحتوي على لحظات من الصمت التي لذا تكون اعماله عبارة عن كولاج سمعي بصري يعمل على اثارة اعجاب المتلقي من خلال الدقة البصرية تسود معظم اعماله منذ اللحظة الأولى التي تتمثل بالمشهد الاستهلاكي كما في مسرحية " نظرة الرجل الاصم التي استخدم فيها ويلسون أربعة ممثلين يقفون في المشهد الافتتاحي بلا حراك لمدة نصف ساعة وبعدها تقوم احدى الممثلات بمعاملة الممثل الاخر كأنه طفلها الذي تضعه في المهد وتهدهده ثم تطعنه بسكين في رقة بالغة بينما ينظر اليها شاب مراقب اصم لا يستطيع الحركة في ذهول بالغ ثم يتكرر الفعل مع الطفل الثاني والثالث وهكذا " (٢٨) لذا تكون اعمال ويلسون عبارة عن تجربة فريدة وساحرة تثير الدهشة البصرية عند المتفرج من خلال الاثارة والغموض .

وفي التجارب العربية فقد حظي المشهد الاستهلاكي بأهمية كبيرة في المسرح العربي منذ بداياته الأولى نتيجة تأثرهم بالمسرح الغربي ولاسيما الاغريقي والشكسبيرى الذي كان يعتمد على المشهد الاستهلاكي في افتتاحية أعمالهم لخلق الجو العام وجذب انتباه المتفرج كذلك اهتمام العرب بالتراث السردى من خلال المقامات والقصص والاعمال الأدبية بوصفه المشهد الأول الذي يواجه المتلقي لذا جاء استخدام العرب للمشهد الاستهلاكي من خلال تقديم مسرحيات مارون النقاش الكاملة كذلك المصري يعقوب صنوع ومع تطور المسرح العربي وظهور العديد من الكتاب والمخرجين اصبح المشهد الاستهلاكي اكثر تنوعا كما في اعمال السوري سعد الله ونوس والمصري يوسف ادريس واللبناني عصام محفوظ . (٢٩)

اهتم العرب بالمشهد الاستهلاكي على صعيدي الإخراج والتأليف لذا نجده في بداية جميع الاعمال الفنية كونه مشهد يحمل فكرة ومضمون العمل المسرحي فنجد المشهد الاستهلاكي في مسرحية (رأس المملوك جابر) للكاتب

والمخرج السوري سعد الله ونوس افي حيث جاء فيها المشهد الاستهلاكي عن داخل مقهى شعبي مع وجود العديد من الزبائن داخل المقهى عند دخول خمسة ممثلين من الرجال والنساء الذين يوضحوا ان الاحداث تدور في مدينة بغداد لذا يتداخل الممثلون مع الزبائن ليتشاركو الحديث عن طريق الحوار المباشر فيما بينهم لغرض خلق جو يعبر عن الأوضاع السائدة التي يعيشها الناس في بغداد ومن خلال المشهد الاستهلاكي يتم فهم المسرحية وتقديم الشخصيات منذ البداية . (٣٠)

وعلى صعيد الإخراج نجد العديد من المخرجين الذين استخدموا المشهد الاستهلاكي بطرق عديدة تساهم في خلق الاثارة والتشويق لغرض جذب الجمهور للتفاعل مع احداث العرض لذا يلجأ المخرجين لاستخدام أساليب اخراجية تعكس تنوع اخراج المشهد الاستهلاكي وفقا لرؤية المخرج لذا نجد التنوع في اخراج المشهد الاستهلاكي في عروض المخرجين العرب مثل المغربي أبو الطيب الصديقي الذي يعد من اهم المخرجين في المغرب العربي حيث اعتمد في إخراجة أسلوب مميز يجمع بين الاصاله والتراث التاريخي والحداثة والتجديد حيث ساهم في نقل روح التراث المغربي بشكل يربط الماضي مع الحاضر كما في مسرحية تاريخ المدينة التي يتم عرضها في الساحات والأماكن العامة بشكل احتفال حيث " تبدأ الفرجة بموسيقى هادئة ، وبقعة ضوء تكبر شيئاً فشيئاً كشمس يطل على تاريخ هذه المدينة المنسي ، ويتفجر صوت قوي من بين الاسوار الاتارية يقول ها انت يا مكناس يا مدينة الاجناس والناس ، يا راحة المشتاق ، وعزيمة الابطال القادرين على ما لا يطاق ما لي يا حضارتي اتحدث عن نفسي كأنني لست نفس نفسي او كأنني قد خبت شمسي ؟ الا سحقا لهذا التواضع الجائر وللتنقيص من قدرنا الباهر انا مكناس وكفى وحيا الله ذلك الذي اختارني واصطفى ... " (٣١) ومن خلال هذا المشهد الاستهلاكي قدم الصديقي الحياة الماضية لتاريخ هذت المدينة منذ البداية .

كذلك المخرج اللبناني روجيه عساف حيث اعتمد في أسلوبه على التعاون الجماعي في اخراج مسرحياته أراد من خلاله التجريب والتفاعل حيث وظف روجيه عساف هذا الأسلوب الجماعي من خلال مشاركة الجميع في العمل المسرحي فلا يعتمد على اخراج النص الجاهز لذا يبدأ الجميع باختيار قصة شعبية تاريخية من التراث العربي حيث تكون متلائمة مع الواقع المعاصر بعد ذلك يتم كتابة النص وتكوين المشاهد التمثيلية وتحديد أسلوب الأداء المناسب بمشاركة جميع أعضاء الفرقة كما يبتعد روجيه عساف عن المسارح التقليدية لذا يعتمد على الفضاءات المفتوحة كما يركز روجيه عساف بشكل مميز على المشهد الاستهلاكي لغرض جذب ومشاركة تفاعل الجمهور وتركيز اهتمامهم بأحداث الحكاية وجعلهم جزءا من العملية الإبداعية منذ اللحظة الأولى للعرض كما في مسرحية حكايات ١٨٨٢ حيث يتحدث من خلالها على اهم الشخصيات ويستعين بذكرات احمد عرابي وعبدالله النديم وأشعار فؤاد حداد حيث يقوم بربط قضاياهم التاريخية مع الاحداث المعاصرة لذا يظهر الممثلون بشكل واقعي خالي من الابهام المسرحي منذ بداية العرض مما يساعد على تركيز الجمهور واهتمامهم بأحداث الحكاية (٣٢).

اما التونسي عز الدين المدني الذي يعد من ابرز رواد المسرح العربي الحديث حيث يتميز أسلوبه تأليفا وإخراجا بالجمع بين التراث العربي الأصل والتجريب المسرحي الحديث فهو دائما ما يسعى الى الابتكار والتجديد من خلال إعادة بناء التراث وربطه بالحاضر لذا تكون رؤيته " رؤية تراثية احتفالية بامتياز تجمع بين التنظير والتأليف والإخراج وتنتقل من خاصية التأسيس والتأصيل اعتمادا على توظيف تقنيات الكتابة التراثية بشكل متعدد ومتنوع " (٣٣) حيث يؤكد المدني على اصالة المسرح العربي ساعيا الى اخراج المسرحية العربية شكلا ومضمونا

يطالب المدني التعمق والتشبع بالتراث العربي لذا يركز في إخراج المسرحيات على أسلوب الفرجة والاحتفال في اعماله المسرحية كما اهتم المدني بالتنوع والابتكار ولا سيما في المشهد الاستهلاكي الذي يحمل طابعا مميزا يقدم من خلاله عناصر فنية مستخدما فيها الأساليب التراثية التي تهدف الى جذب انتباه الجمهور لذا عمد المدني الى استخدام الادب العربي لذلك نجده يتحدث في مقدمة مسرحية ديوان الزنج عن ظاهرة الاستطراد التي تحمل معاني مختلفة بقدما بصورة بصرية وبأسلوب حديث يجذب من خلاله الجمهور فقد استخدم المدني ثلاث خشبات مسرح وظف من خلالها الاستطراد الذي يوضح فيه الشخصيات المسرحية كما يهدف الى التدخل المباشر من المؤلف مما يساعد الممثل على كسر الايهام والتخفيف من الاندماج في الشخصية لغرض تفاعل الجمهور مع العرض منذ اللحظة الأولى . (٣٤)

مؤشرات الإطار النظري

- ١ - تتباين أساليب وأنواع المعالجة الإخراجية بين مخرج الى اخر باختلاف توجهات المخرجين النظرية الفنية التي يعتمد عليها كل مخرج ويوظفها من خلال تطبيقها عمليا الى عرض مسرحي حي يجسد رؤيته الخاصة للنص .
- ٢ - يمثل المشهد الاستهلاكي في المسرح البداية التي ينطلق منها العرض المسرحي اذ يعمل على وضع الأسس والأفكار التي سينبني عليها العرض ويهيئ الجمهور لفهم احداث القادمة منذ اللحظات الأولى .
- ٣ - يعد المشهد الاستهلاكي في العرض المسرحي حلقة الوصل التي تساهم في بناء الترابط بين بداية الاحداث ونهايتها في بعض الاعمال المسرحية .
- ٤ - يعمل المشهد الاستهلاكي في العرض المسرحي على التنبؤ في جميع الاحداث التي تدور اثناء العرض المسرحي كذلك يعمل على تعريف الشخصيات الرئيسية في بعض المسرحيات مما يساهم على فهم الأدوار والعلاقات داخل العرض منذ البداية .
- ٥ - يمثل المشهد الاستهلاكي في العرض المسرحي تكتيفا مركزا للفكرة الأساسية كونه اول جزء من العرض يقدم للجمهور لذا يكون الضربة التحفيزية الأولى التي تثير اهتمام الممثل وتشد انتباه المتفرج فيعمل على بدء التفاعل مع العرض منذ البداية .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً - مجتمع البحث :

يتضمن مجتمع البحث مسرحية (ساعة السودة) بوصفها تمثل المعالجة الاخراجية كإنموذج للبحث .

ثانياً - منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) ، وذلك لاتساقه مع مسار البحث .

ثالثاً - أداة البحث :

اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري كأداة لبحثها .

رابعاً - عينة البحث :

اعتمدت الباحثة مسرحية (ساعة السودة) عينة قصدية لبحثها .

خامساً - تحليل العينة :

مسرحية (ساعة السودة) ، تأليف : مثال غازي ، اخراج : سنان العزاوي

فكرة النص يستند نص المسرحية الى بنية رمزية استلهم الكاتب قصتها من قصة سقوط ادم وحواء وأعاد كتابتها ضمن السياق المعاصر الذي يتناول الواقع العراقي حيث اطلق عليها عنوان (ساعة السودة) مشيراً من خلاله للزمن الكارثي وللاحداث الواقعية المظلمة التي يعيشها البلد بعد عام ٢٠٠٣ فتدور احداث النص المسرحي حول شخصيتين رئيسيتين ترمزان الى ادم وحواء بعد سقوطهما الى الأرض حيث وجدا نفسيهما في مكان غريب ومظلم كأنه المنفى بالنسبة لهما بعد ان تم طردهم من الجنة حيث جاء هذا الطرد ليس فقط نتيجة العصيان الإلهي بل وطفه الكاتب كصراع يدور بين الانسان والسلطة الحاكمة من خلال التناقضات الثنائية كالخير والشر والطاعة والعصيان حيث قدم الكاتب في النص الشخصيتان كرمزين لفلسفة الوجود وان الصراع بينهما يحمل الطابع الدائري الذي يمثل تكرار الأسئلة المتعددة التي تمثل اللوم والحنين والانكار والمحاولة التي تعود جميعها الى نقطة اللايقين كذلك عدهم الكاتب كضحايا ضمن منظومة تكرار سقوط الانسان بشكل مساق خارج ارادته فقد قدم الكاتب من خلال النص قصة ادم وحواء كحدث دائم التكرار يعيشه الانسان المعاصر وقد استخدم الكاتب في النص الرمزية خلال الحوارات التي خطاب ديني سياسي يعمل على تفسير السقوط وجعلها أداة لكشف الواقع واثارة الوعي والتفكير حول مصيره المحتوم .

اما فكرة العرض فقد تركزت الفكرة العامة للعرض المسرحي حول تحول قصة الخطيئة الأولى المتمثلة ب ادم وحواء وطردهم من الجنة الى رمز للواقع العراقي المعاصر ومعالجة ضياع الانسان في ظل الحروب والمعاناة التي يعيشها الفرد في الواقع العراقي المعاصر لا سيما المرأة فقد ركز المخرج وبشكل رئيسي على شخصية المرأة العراقية وتجسيد أهمية دورها في تحمل المعاناة الناتجة من تبعات الحرب وقسوتها فقد قدم العرض العديد من الطروحات الفكرية من خلال شخصية المرأة عبر الأداء الجسدي والايماءات والاصوات المحملة بالمعاناة فقد حمل حضور المرأة في العرض المسرحي عنصراً بصرياً يعكس تشظي الهوية الوطنية في

ظل عنف الحروب ومعاناة الفقد فقد قدمت دلالات وجودية عميقة عبرت من خلالها عن الألم والمعاناة الذي تتوارثه المرأة العراقية بوصفها الطرف الأكثر تضررا في الحروب كونها الام المفجوعة التي تنتظر عودة ابنها والزوجة التي تتأمل كذلك البنت التي تعيش معاناة الفقد وقد تجسد جسد المرأة في العرض بوصفه حاملا للعديد من الرموز فتارة يكون عبارة عن رموز ودلالات تارة تظهر مساندة ومعيلة وتارة أخرى تكون ضحية صامتة لا تستطيع مواجهة الواقع المظلم فقد عكست المرأة صورة الوطن المتألم الا انها استمرت بالتحدي والإصرار فظهرت كقوة كامنة تصارع من اجل الاستمرار والبقاء رغم الخسائر والانهيار لذا لم تكن المرأة في العرض مجرد شخصية درامية بل حولها المخرج الى علامة مسرحية دالة على حالة الوطن .

استهل المخرج العرض المسرحي بتكوين بصري ساكن من خلال مشهد يظهر فيه الممثلان مستلقيان في وسط خشبة المسرح يتحركان حركة بطيئة مقيدة تعكس الصدمة والانفصال تحت اضاءة خفيفة تدل على أجواء الغموض مشيرا فيها الى حالة ما قبل الخلق البشري ليكسر هذا السكون صوت عالي يردد الله أكبر معلنا عن لحظة سقوط ادم وحواء من الجنة الى الأرض وان هذا السقوط ليس فقط سقوط مكاني بل يحمل بعدا وجوديا يمثل لحظة الانفصال عن الجنة التي تمثل الأمان والطمأنينة ربما تمثل الهوية التعريفية للإنسان مما يضفي المخرج بعدا دينيا رمزيا يهيئ المتفرج الدخول في عالم المسرحية والتأمل منذ اللحظة الأولى فيظهر الممثلان على جانبي خشبة المسرح يؤديان حركات وايماءات متوترة مصحوبة بأصوات يؤديها الممثلان متداخلة مع الحركات إضافة الى الأداء الجسدي للممثلين يستخدم المخرج الداتاشو لعرض مشاهد لحركة السيارات والازدحامات مما يعزز الإحساس بالفوضى والتوتر من خلال تجسيده ضجيج المدينة وتداخله مع أداء الممثلين وحركاتهم المضطربة ليقدم لنا صورة واقعية من خلال خلقه بيئة سمعية بصرية تعكس حالة من الفوضى والارباك والاضطرابات التي يعاني منها الانسان في واقعه المزدهم .

وقد اتسمت الحوارات بين شخصية ادم وشخصية حواء في بداية العرض بطابع كوميدي ساخر يهدف المخرج من خلاله الى خلق جو يتناول فيه الموضوعات الجادة بطريقة ساخرة وان هذا الاستهلال يمثل افتتاحا ناجحا يجذب المخرج من خلاله انتباه وتركيز الجمهور منذ البداية لذا اعتمد المخرج في المشهد الاستهلاكي على أسلوب الكوميديا السوداء بوصفها مقاربة اخراجية يعالج فيها القيود الدينية بطريقة ساخرة تثير الوعي عند المتفرج من خلال الضحك الغرض منها خلق مسافة جمالية ونقدية تمنح المتفرج فرصة التأمل وإعادة التفكير اتجاه الواقع المظلم المعاش لا سيما الواقع الديني والسياسي وبهذا يكون المخرج قد نجح في جعل الكوميديا السوداء وسيلة نقد لاذعة للسلطة الدينية والسياسية بشكل ساخر .

اعتمد المخرج في العرض المسرحي على حضور وأداء شخصية الممثل بوصفه التقنية الأساسية في تشكيل الفضاء المسرحي فقد حول جسد الممثل الى وسيلة تعبيرية مشفرة محملة بالدلالات الرمزية الذي يسعى المخرج من خلالها الى إيصال رسائل ضمنية تحمل دلالة دينية في ظل خضوع المجتمع العراقي للرقابة الدينية المهيمنة على الوعي الجمعي كذلك استخدم المخرج ديكورا بسيطا يتمثل بخزانة ملابس حديدية تحمل العديد من الدلالات

الرمزية فالخزانة توحى الى الانغلاق والصلابة التي تمثل رمزا للقيود والضغط والذاكرة المقموعة التي يعاني منها الانسان العراقي او قد توحى الى العالم المغلق الذي يعيشه الفرد كذلك الوان الملابس علب عليها الأبيض والأسود والرمادي لتأكيد حالة السواد الروحية وقد تعاملت الممثلة مع الديكور في مشهد الرجاء والتوسل الى الله فقد ارتدت الممثلة العبادة الشعبية إضافة الى استخدامها الحناء التي تعد من طقوس البركة والدعاء في تزيين باب الخزانة مما يوحي بدلالة رمزية تحاكي طقوس زيارة المراقدين وما تحمله من دعاء تستتجد من خلاله شفاعة الله لتحقيق الرجاء والعودة الى الجنة ومن جانبه الممثل يجلس بمقدمة خشبة المسرح وهو يقوم بالنعالي والبكاء ومن خلال صوته وحركاته يجسد شعور الانسان بين الخطيئة والطردي ويشترك بحوار مع الممثلة يناقش فيه فقدان الامل بالرجوع الى الجنة كذلك تقوم الممثلة بالطم والدوران حول الخزانة وهي تردد كلمة (احو) التي ترمز من خلاله الى مجلس عزاء او طقس ديني وهي تقول ربما هناك امل علينا ان نفعل المستحيل بالرجوع الى الجنة فتتداخل حركاتها مع إيقاع المشهد مجسدة مشهدا شعائريا يحمل العاطفة والحزن بعدم الرجوع الى الجنة مرة أخرى .

وظف المخرج تقنيات متعددة لخلق بيئة مسرحية يوضح من خلالها لحظة السقوط فعمد الى استخدام الداتا شو موضحا من خلالها رحلة السقوط الطويلة حيث يظهر الممثلان وهما يحملان حقائب في إشارة واضحة الى حالة الطرد القسري يصاحب المشهد اضاءة خافتة تحجب ملامح الممثلين وتخلق حالة من الظلام التي تعزز الإحساس بالتوتر والضيق إضافة الى استخدام المخرج للدخان المسرحي لغرض التشويش الذهني مع حركات الممثلان البطيئة وهما يتبادلان الحوار من زوايا مختلفة وكأنهما يصرخان في فضاء لا يحتويهم يبحثان عن معنى من خلال طرحهم الأسئلة عن المكان المجهول وفجأة ينطفئ الداتا شو ويضاء المسرح بالكامل اضاءة بيضاء تكشف لنا عن جسدي الممثلان مستقلقيان وسط المسرح دلالة على ان الشخصيتان فقدتا المقاومة ليعلن عن انتهاء رحلة السقوط ووصولهم الى الأرض .

يعود المخرج لتقديم مشهد الخطيئة والسقوط بأسلوب مشهد صامت لغويا لكنه ممتلئ باللغة الجسدي والأداء الحركي الذي يتحول من خلاله جسد الممثل الى رمز للانسان المعاصر الذي يحمل خطيئة ويحاسب عليها دون ان يقوم بارتكابها يكون ادائه الحركي مصحوبا بالمؤثرات الصوتية الصادرة من الممثل عن طريق الصافرات يعبر من خلالها على اطلاق الصراخ المكتوم حيث يقوم الممثل بالبحث عن شجرة التفاح الذي تم قطعها الا انه لم يبحث عن التفاحة نفسها بل عن سبب السقوط ولحظة الطرد مما يوحي الى رؤية نقدية للواقع في ظل تكرار سقوط الانسان كضحية سياسية او دينية حيث فكك المخرج تلك الرموز الدينية وعالجها مسرحيا من خلال طرحه سؤال فلسفي يكمن معناه في من اكل التفاحة شخصا واحدا فسقط نتيجته مجتمعا كاملا ليعود بعدها الممثل ويقوم بالقاء اللوم على الممثلة وسبب اكلها التفاحة التي أدت بهم الى السقوط لكن بطريقة مضحكة وساخرة جاء ذلك توضيحا ساخرًا على ذكرياتهما ثم يدخلان في مواجهة مع سلطة تحاسبهم على سلوكهم الشخصي مثل جلوسهم مع بعض لوحدهم او عن عدم ارتداء المرأة للحجاب أراد المخرج من خلال هذه السخرية ان يوضح

العلاقة الفردية بين الانسان والخالق بوصفها علاقة روحية داخلية لا تخضع للمحاسبة البشرية عن طريق استخدام الداتا شويتم عرض مشهد محاسبة الشرطة للممثلان يكشف من خلالها المخرج عبثية السلطة الدينية التي تتحول الى منظومة رقابة دينية فتزد الشخصيات على هذه السلطة بردود عقلانية ساخرة مثل قول الممثلة في الدقيقة ٣٣:٥٣ " اذا الله ما حاسبني ، تجي انت تحاسبني " ومن خلال هذا المشهد كشف المخرج عن تحطيم الخطاب الديني وعدم فرضه كقانون قسري مع إعادة إنسانية الفرد وحرية .

يستكمل المخرج تفكيك السلطة الدينية والسياسية معا عن طريق الافعال الرمزية التي توضح ازدواجية القهر والرفض داخل واقع المجتمع لا سيما المرأة لذا تقوم الممثلة بارتداء الحجاب قسرا موضحة ذلك من خلال حركة تعبيرية تشير الى الرفض وفي المقابل يواجه الممثل الشرطي الذي يطالبه بالهوية والأوراق التعريفية التي تثبت زواجهم يؤكد له الممثل ان الله كان شاهدا على زواجهم وان هذه العلاقة الروحية مع الله لا تحتاج الى أوراق ثبوتية فيقوم الشرطي بتوجيه الأسئلة الى الممثل بإطلاق مسميات والقباب سياسية (وزير ، برلمان ، رئيس دولة) لترد عليه الممثلة بطريقة ساخرة تجرد هذه الألقاب من محتواها وانهم جميعا لم يكن لديهم وجود لولا وجود هذا الشخص ليتم تقديم انفسهم بأنهم (ادم وحواء) اللذان يمثلان اصل الوجود الإنساني قبل كل هذه المسميات يقدم من خلالها المخرج نقدا لادعا لفكرة السلطة التي تتحكم بالمجتمع وان الفرد فيه يكون هو الأصل لا التابع او الخاضع .

وفي المشهد الذي يأتي يتعرى الممثل حيث مثل هذا التعري لحظة ادراك الوعي الجسدي الأولى التي عاشها الممثل (ادم) بعد اكل التفاحة من الشجرة المحرمة يحمل هذا التعري دلالة رمزية عميقة تمثل التحول من حالة البراءة الى حالة الوعي والمعرفة ولحظة اكتشاف الانسان لذاته الجسدية بعد هذا الاكتشاف تبدأ الممثلة (حواء) باتباع الممثل (ادم) أينما ذهب مما يوحي الى أهمية الارتباط الوجودي الأول الذي يمثل خلق حواء من جسد ادم ، تقوم الممثلة برسم صورتها على الخزانة ثم يتبعها الممثل ويقوم بنفس الفعل يرمز هذا الرسم الى اثبات الوجود وتوثيق الهوية كما استخدم المخرج الرسم على الخزانة البيضاء كبداية لكتابة تاريخ خلقهم وذكر اول فعل انساني فقد قدم المخرج تشكيل الذات بصريا في اعتراف متبادل بالوجود من قبل ادم وحواء .

يقدم المخرج طقس الزواج بين ادم وحواء عن طريق أداء جسدي تعبيرى من خلال الداتا شو لتتغير الإضاءة ويجلس الممثل في مقدمة المسرح وتأتي بعده الممثلة تؤدي (الهالاهل) وهي تحمل (طشت ماء) تغسل قدميه وهو فعل رمزي مستمد من الطقوس الشعبية يعبر عن الطاعة والمحبة التي تؤكد على الرابطة الزوجية وعند ذكر الممثلة لكلمة التفاح يظهر الممثل ردة فعل قوية وعنيفة تجاهها يقوم بضربها بوصفها هي السبب بنزولهم الى الأرض فيمنع عنها التفاح بجميع ألوانه فقد ترمز التفاحة الى الخطيئة والرغبة النسوية المرتبطة بالعقاب الإلهي حيث يعدها الرجل مبررا لفرض سيطرته يحمل هذا المشهد العديد من الدلالات حول العلاقة بين الرجل والمرأة وهيمنت السلطة الذكورية في ظل المجتمع الخاضع للسلطة الدينية .

ينتقل المخرج الى مشهد يظهر من خلاله التكتيف الرمزي حيث تظهر الممثلة مستلقية في وسط المسرح وهي عاجزة عن الحركة تصاحبها مؤثرات صوتية تمثل صوت توقيت قنبلة وانفجارات يعالج المخرج صورة المرأة في ظل الحرب حيث تتحول الى ساحة للصراع فتكون اما ضحية للعنف او موضع اتهام كونها ترمز للقنبلة بمعنى ان جسد المرأة يعد مصدرا للفتنة والخطر سعى المخرج الى تفكيك ذلك المفهوم الذي يحمل المرأة مسؤولية العنف وجعلها كأداة رمزية تستخدم في الحرب يقترب الممثل من جسد الممثلة بحركات دقيقة توحى بالخطر وتدل على حالة التوتر ليقوم بربطها بحزام بحركة بطيئة وحذرة كأنه يتعامل مع قنبلة حيث يظهر المخرج ربط الحزام كعلاقة مشروطة بالخوف والرقابة بين الرجل والمرأة ، من خلال هذا التشكيل البصري يوضح المخرج تقييد المرأة لا حمايتها حيث يمثل الحزام القيود المجتمعية المفروضة على المرأة ، يضع الممثل رأسه على بطن الممثلة دلالة عن حمل المرأة التي تمثل الوطن حيث يستمع الى مستقبل الوطن والخراب القادم الذي يكون عبارة عن صراع داخلي وصوت مشاجرة بين شخصيتين تمثلان الانقسام الديني والسياسي يلقي الممثل اللوم على المرأة بوصفها السبب في سقوطهم كذلك يلومها على الحمل وانها سبب الدمار القادم الى الوطن تتعالى أصوات المرأة عن طريق الصراخ الذي لا يمثل الم مخاض الولادة بل يدل على صرخة وجودية تعبر عن ولادة الخراب الملوث بالعنف الطائفي والخيانة لذا يرتدي الممثل الزي العسكري الذي يدل على استعداده للحرب القادمة .

يقدم المخرج مشهد الحرب عن طريق الأداء الحركي والموسيقي عن طريق الممثلة حيث تقوم بأداء مركب من خلال التعبيرات الجسدية المصحوبة بالرقصات على إيقاع الطبلية توضح من خلالها صورة مكثفة لمعاناة المرأة اثناء الحروب لما تعانيه النساء من فقدان الاب ، الأخ ، الزوج ، الحبيب ، عالج المخرج هذه المشاهد بطريقة ساخرة لما يصيب المرأة التي تصبح لقمة سهلة في افواه السلطات المختلفة مثل رجال الامن والسياسة وحتى رجال الدين تجسد المرأة معاناة الحرب بوصفها الخاسر الوحيد في الحرب حيث يختزل المخرج أدوارا اجتماعية فرضت على المرأة اجبارا لذا تذكر المرأة العديد من الألقاب التي تحمل معاني متعددة مثل قولها في ١:٠٩:٤٠ " مرة متعة ، مرة مسيار ، مرة يتيمة ، مرة ارملة شهيد مرة سبية عند داعش " إشارة الى استغلال المرأة جنسيا تحت غطاء الشرع حيث يوضح المخرج كيفية تحول المرأة الى ضحية للمجتمع في الحرب من خلال أداء تعبيرى مصحوب بالرقص الذي يدل على صرخة جسدية صامتة تجسد معاناة المرأة .

في مشهد الختام الذي يحمل طابعا رمزيا تطرح الممثلة سؤالا بصوت عالي تسأل فيه عن هزيمة الحرب قيامة من هذا اليوم ربما يحمل الخلاص والممثل يطلب الرجوع الى الجنة والهروب من عبث الحياة والتخلص من الواقع المرير فيطلب من حواء اسقاط الجنين الذي يمثل حياة جديدة وولادة حربا جديدة لجيل محمل بموروث الدم والخراب الا ان حواء ترفض اسقاطه دلالة على التمسك بالأمل لأنها ترى ان الاستمرار والمقاومة خلاصا لهذا الدمار كما ان رفضها يشير الى اثبات ذاتها وتتمسك بإرادتها لذا يلجأ ادم الى الاستسلام بوصفه عاجزا عن تغيير المصير ويقوم بتفجير نفسه معتقدا ان الموت هو الخلاص الوحيد الذي عن طريقه يمكنه العودة الى الجنة

يوضح المخرج الارتباط بين المشهد الاستهلاكي والمشهد الختامي عن طريق بداية الخلق وولادة جنين جديد لتكرار نفس الخطيئة .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات)

أولاً : النتائج

- ١ - أظهرت المعالجة الإخراجية حضوراً مميزاً في تشكيل بنية العرض المسرحي من خلال توظيف البناء الدرامي للنص بوصفه مكملاً للعمل الإخراجي حيث ساهمت قدرة المخرج على تفكيك بنية النص الدرامي وإعادة تركيبها بما ينسجم مع رؤيته الإخراجية في إضفاء طابعاً متكاملًا يعكس تفاعلاً بين النص والعرض.
- ٢ - وظف المخرج في المشهد الاستهلاكي رؤية إخراجية واعية سعى من خلالها إلى إثارة الوعي الفكري للمتلقي وطرحه تساؤلات مما يدفعه إلى مواصلة مشاهدة العرض منذ اللحظة الأولى .
- ٣ - ساهمت رؤية المخرج في إخراج المشهد الاستهلاكي على تهيئة المتفرج للدخول إلى عالم العرض المسرحي والتفاعل معه من خلال دمج البعد البصري والحركي .
- ٤ - ساهم افتتاح العرض عبر المشهد الاستهلاكي إلى تهيئة الجمهور للدخول في أجواء العرض ومنحهم مؤشرات أولية حول طبيعة العرض عبر خلق حالة من الترقب ساهم افتتاح العرض عبر المشهد الاستهلاكي والتوتر منذ اللحظة الأولى .
- ٥ - أسهمت خاصية المشهد الاستهلاكي المتمثلة بتكثيف المعلومات في إثارة وعي الجمهور وجذب انتباهه مما يعزز من فاعلية التلقي منذ اللحظة الأولى للعرض المسرحي

ثانياً : الاستنتاجات

- ١ - يتخذ المشهد الاستهلاكي أشكالاً متعددة ومتنوعة يعكس من خلالها المخرج معالجة إخراجية ضمن توجهاته النظرية مما يمنحه سمة تميزه عن بقية مشاهد العرض .
- ٢ - يتجاوز المشهد الاستهلاكي وظيفته التقليدية بوصفه يمثل تمهيداً للأحداث ليصبح عنصراً فعالاً في تحديد طبيعة الخطاب المسرحي كونه يمثل بنية درامية مكثفة تسهم في بناء الفكر والتأويل .
- ٣ - يمثل المشهد الاستهلاكي المدخل الذي يفتح من خلاله العمل المسرحي ويكون ممهداً للأحداث على صعيدي الإخراج والتأليف .
- ٤ - يمنح المشهد الاستهلاكي المتلقي فرصة أولية لبناء أفكار وتصورات حول طبيعة الخطاب المسرحي عبر البات الاشتغال والمعالجة الإخراجية التي يعتمد عليها المخرج في بناءه للمشهد الاستهلاكي .

ثالثاً : التوصيات

- ١ - تنظيم ورش عمل تطبيقية تركز على بناء المشهد الاستهلاكي وطرق إخراجيه من حيث التكوين السمعي والبصري تحت إشراف مخرجين مختصين بمجال المسرح .

٢ - ادراج المشهد الاستهلاكي ضمن مناهج الإخراج المسرحي وتحفيز الطلبة على تقديم مشاريع مسرحية تبني على أساس اللحظات الافتتاحية في العرض المسرحي .

رابعاً : المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات التكميلية الاتية :

- ١ - المشهد الاستهلاكي في النص المسرحي العالمي .
- ٢ - جماليات المشهد الاستهلاكي في عروض المسرح العراقي .

الهوامش

- (١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٤) ص ٢١٠
- (٢) كمال الدين عيد ، اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، ط ١ ، (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ص ٦٣٣ .
- (٣) مجدي وهبة وكامل المهندس ، مصدر سابق ، ص ٣٢ .
- (٤) ينظر : قسطنطين ستانسلافسكي ، فن المسرح ، تر : لويس بقطر ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د . ت) ، ص ٢٣ - ٢٤ .
- (٥) ادوارد جوردين كريج ، في الفن المسرحي ، تر : دريني خشبة ، ط ٢ ، (القاهرة : مكتبة الاداب ، ١٩٦٠) ، ص ٦ - ٧ .
- (٦) المصدر نفسه ، ص ١٠ .
- (٧) فيسفولد مايرهولد ، محاضرات مايرهولد في الإخراج ، تر : مؤيد حمزة ، ط ١ ، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١١) ، ص ٩ .
- (٨) احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، ط ١ ، (بابل : مؤسسة دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٢) ، ص ٦٢ .
- (٩) نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت) ، ص ٦٢ .
- (١٠) ينظر: انتونان ارتو ، المسرح وقرينة ، تر : سامية اسعد ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٢١) ، ص ٨٠
- (١١) شكري عبد الوهاب ، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ، ط ١ ، (القاهرة : مؤسسة حورس الدولية ، د.ت) ، ص ١٥٧ .
- (١٢) جلال الشرقاوي ، الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢) ، ص ٢٢٢ .
- (١٣) احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، مصدر سابق ، ص ١٣٨ .
- (١٤) عامر صباح المرزوك ، تنظيرات في فن الممثل المسرحي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٢٣) ، ص ١٢٢
- (١٥) سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، د.ت) ، ص ١٥٢ .
- (١٦) اوجينو باربا واخرون ، طاقة الممثل ، تر : سهير الجمل ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة - اكاديمية الفنون ، ١٩٨٦) ، ص ٥٣ .

- (١٧) بيتر بروك ، نحو مسرح ضروري ، تر : فاروق عبد القادر ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١١) ، ص ٢٣ .
- (١٨) ينظر : بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، تر فاروق عبد القادر ، (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٩١) ، ص ١٦٢ .
- (١٩) سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٨١ - ٨٢ .
- (٢٠) ارسطو ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، د. ت) ، ص ١٢٩ .
- (٢١) ينظر: الأردايس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج ١ ، ط ١ ، تر: عثمان نويه ، مصدر سابق ، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ٨٩ .
- (٢٢) ينظر: محمد حمدي إبراهيم ، رحلة الدراما عبر العصور ، ط ١ ، (القاهرة : الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، ٢٠٠٧) ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٢٣) الإنترنت ، يوم السبت ، ١٥ / ٢ / ٢٠٢٥ ، الساعة ٣:٣٢ صباحا ، [https://areq.net/m/%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%87%D9%84%D8%A7%D9%84_\(%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7\).html](https://areq.net/m/%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%87%D9%84%D8%A7%D9%84_(%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7).html)
- (٢٤) ينظر: ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط ١ ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧) ، ص ٢٩ .
- (٢٥) إبسن برادلي ، التراجيديا الشكسبيرية ، تر: سهير القلماوي ، ج ١ ، (القاهرة : مطبعة الجريدة التجارية المصرية ، د. ت) ، ص ٥٥ - ٥٦ .
- (٢٦) ينظر: كمال عيد ، اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، مصدر سابق ، ص ٦١٢ .
- (٢٧) شوميت ميتر وماريا شيفتسوفان ، اشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا ، تر: محمد سيد علي ، (القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د. ت) ، ص ١٧٥ - ١٧٦ ،
- (٢٨) احمد أبو دومة ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٩) ، ص ١١٢ .
- (٢٩) ينظر: ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٩ .
- (٣٠) ينظر: راجي عبدالله ، المسرح العربي عبر القرون ، ط ١ ، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٣) ، ص ٨٦ ٨٧ .
- (٣١) عبد الرحمن زيدان ، أسئلة المسرح العربي ، ط ١ ، (الدار البيضاء : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧) ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- (٣٢) ينظر: هناء عبد الفتاح ، حكايات ١٨٨٢ ومسرح روجيه عساف الدراماتورجيا ، مجلة ، ابداع ، ع : ١٢ ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- (٣٣) جميل حمداوي ، اتجاهات الإخراج المسرحي ، ط ١ ، (الناظور - تطوان : دار الريف للطبع والنشر الالكتروني ، ٢٠٢٠) ، ص ٢٣٩ .
- (٣٤) ينظر: علي الراعي ، مصدر سابق ، ص ٤٤٣ .

قائمة المصادر :

- وهبة ، مجدي ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٤) .
- عيد. كمال الدين ، اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، ط ١ ، (الإسكندرية : دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) .
- ستانسلافسكي ، قسطنطين ، فن المسرح ، تر : لويس بقطر ، (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د . ت) .
- جوردن كريج ، ادوارد ، في الفن المسرحي ، تر : دريني خشبة ، ط ٢ ، (القاهرة : مكتبة الادب ، ١٩٦٠) .
- حمداي ، جميل ، اتجاهات الإخراج المسرحي ، ط ١ ، (الناظور - تطوان : دار الريف للطبع والنشر الالكتروني ، ٢٠٢٠) .
- عبد الفتاح ، هناء ، حكايات ١٨٨٢ ومسرح روجيه عساف الدراماتورجيا ، مجلة ، ابداع ، ع : ١٢ ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
- زيدان ، عبد الرحمن ، أسئلة المسرح العربي ، ط ١ ، (الدار البيضاء : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧)
- عبدالله ، راجي ، المسرح العربي عبر القرون ، ط ١ ، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٣)
- أبو دومة ، احمد ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٩)
- شوميت ميتر وماريا شيفتسوفان ، اشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا ، تر: محمد سيد علي ، (القاهرة : وزارة الثقافة
- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د . ت)
- برادلي ، ايسن ، التراجيديا الشكسبيرية ، تر: سهير القلماوي ، ج ١ ، (القاهرة : مطبعة الجريدة التجارية المصرية ، د . ت)
- ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط ١ ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧)
- حمدي إبراهيم ، محمد ، رحلة الدراما عبر العصور ، ط ١ ، (القاهرة : الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، ٢٠٠٧)
- نيكول ، الأردائيس ، المسرحية العالمية ، ج ١ ، ط ١ ، تر: عثمان نويه ، مصدر سابق ، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠)
- ارسطو ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، د . ت)
- بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة ، تر فاروق عبد القادر ، (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٩١)
- بروك ، بيتر ، نحو مسرح ضروري ، تر : فاروق عبد القادر ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١١)
- باربا ، اوجينو واخرون ، طاقة الممثل ، تر : سهير الجمل ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة - اكااديمية الفنون ، ١٩٨٦)
- سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، د . ت)
- صباح المرزوك ، عامر ، تنظيرات في فن الممثل المسرحي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٢٣)
- مايرهولد ، فيسفولد ، محاضرات مايرهولد في الإخراج ، تر : مؤيد حمزة ، ط ١ ، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١١) .
- سلمان عطية ، احمد ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، ط ١ ، (بابل : مؤسسة دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٢)
- صليحة ، نهاد ، التيارات المسرحية المعاصرة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ت)
- ارتو ، انتونان ، المسرح وقرينة ، تر : سامية اسعد ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٢١)
- عبد الوهاب ، شكري ، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ، ط ١ ، (القاهرة : مؤسسة حورس الدولية ، د . ت)
- الشرقاوي ، جلال ، الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢) .

<https://areq.net/m/>