حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد يوليو – سبتمبر 2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

آليات تداخل الرؤى الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي

م. م. عصام محمد سعيد*
وزارة التربية/ مديرية تربية بغداد/ الكرخ الأولى

م. م. حسن إبراهيم حسون*
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية/ إخراج مسرحي
Ghfran.karem1989@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/01/14
تاريخ قبول البحث: 2020/02/11
تاريخ النشر: 2023/09/30

المستخلص:

تداخلت الرؤى الإخراجية مع بعضها نتيجة لتأثر المخرجين المسرحيين بعضهم ببعض واستفادوا إلى تجارب الآخرين حيث أضافوا وطوروا ولاسيما بعد الاتجاهين الأساسيين في المسرح منهج (استانسلافسكي) ونظرية (بريخت)، وتمخضت عن هذين الاتجاهين أساليب واتجاهات عديدة ومن ثم أصبح لها نظريات فسرت أعمالها جاعلة منها اتجاهاً يضاف إلى الرؤى الأساسية مثل المسرح الفقير، المسرح المقدس، مسرح القسوة، المسرح الطقسي... الخ، وكأن من الطبيعي أن تتبلور قراءة المخرج العراقي وهي تتماهى وتتحاور مع المنطلقات الفنية والفكرية لهذه الرؤى ومن هنا فأن البحث يتجه إلى قراءة العرض المسرحي العراقي ضمن مفهوم تعددية وتداخل الرؤى الإخراجية ضمن مبدأ الوحدة والتنوع، ومن أجل تحقيق أهداف البحث في التعرف على آليات تفرد وتجمع الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي الواحد، وبعد عرض مشكلة البحث والحاجة إليه وأهميته وحدوده في الفصل الأول، جاء الفصل الثاني بمبحثين تقصى البحث الأول آليات الرؤى الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي، فيما تحرك المبحث الثاني ضمن جماليات تداخل الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي، وانطوى البحث على محاولة منهجية لتأطير مفاصله الإجرائية ضمها الفصل الثالث حيث عرض الباحث مجتمع البحث واختيار عينة البحث التي تمثلت في العرض المسرحي العراقي المنتخب (عطيل في المطبخ)، وتم تحليها والخروج بأهم النتائج والاستنتاجات في الفصل الرابع، وختما قائمة المصادر والمراجع.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

أولا: مشكلة البحث:

في مطلع القرن العشرين والعقود التي تلته تغيرت الحساسية والذائقة الفنية، فقد طرأ تبدل في عقلية المتلقي والملقي حتى شمل الانقلاب في موضوع العمل الفني وقصده وهدفه العام، وهذا التبدل الشامل في المنظور الفني قد مرَّ في مراحل عدة واطل على آفاق جديدة وولد حركات واتجاهات معاصرة ليست بالقليلة، تلك الحركات الفنية التجريبية التي لم تقتصر على نوع معين من أنواع الإبداع الفني، وعلى الرغم من الاختلافات الظاهرية التي ميزت تلك الحركات بعضها عن البعض سواء في شكلها الفني أو في التقنين الفكري والنظري الذي واكب كل منها فأنها تداخلت جميعاً في رفض الأساليب الفنية الموروثة، وفي محاولة الفنان المسرحي البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره، إذ كأن تيار الطليعة برمته متوجها ضد المسرح التقليدي خاصة ضد تلك الثوابت التي حافظ عليها المسرح في علاقته بالنص الأدبي، والوظيفة المسرحية للممثل، فدمر البنية الهيكلية للنص، وأحل الاستقراء الحر والمعاني والتفسيرات مكانها، وبسب غوص الكلمة في دائرة منطوقها المعنوي (من المعنى) على حساب وظيفة اللغة التعبيرية المسرحية، جعل المسرح في بعض الحالات المتطرفة يتوالى في التخلي عن الكلمة، بمعنى أنها تحاول أن تجد صيغة جديدة لعمل الممثل والمخرج وعمل الكاتب المسرحي، وتحاول أن تبحث عن أنساق وأشكال في التعبير تتعدى كل ما عرفناه من الأشكال المسرحية من (أرسطو) إلى اللامعقول، وفي جانب آخر فقد بدأ الغموض في التمييز بين الرؤى والتيارات الفنية المعاصرة بعد الستينيات من هذا العصر التي تداخلت مع بعضها وتعاقبت بشكل سريع، وربما جاءت متفقة مع الإيقاع السريع هو الأخر للتغيرات التي عرفتها الحياة الاقتصادية والاجتماعية ولاسيما الفنية منها، وبشكل خاص الفن المسرحي الذي أخذ يثير محفزات جديدة تواكب أفكار المتلقي وأحاسيسه عبر عملية التفاعل بينه وبين العرض، وقد أدى هذا الاستقراء في الرؤى المعاصرة بأن تسلط الأضواء على طرق الأداء اكثر منها على انتمائية النص الدرامي، وفي مجال هذا المخاض من تداخل المناهج الإخراجية فيما بينها عبر تأثر المخرجين العالميين بعضهم ببعض، واستفادوا من تجارب الآخرين حيث أضافوا إليها وطوروها، وخاصة بعد المدرستين أو الاتجاهين الأساسيين في المسرح وهما منهج (ستانسلافسكي) في تدريب الممثل ونظرية المسرح الملحمي (لبريخت) ومن تلك الرؤى ظهرت أساليب عديدة غيرت في التقنيات والشكل، والفكر، والفضاء، إذ أصبح لها نظريات فسرت أعمالها جاعلة منها اتجاها يضاف إلى الرؤى الأساسية أمثال المسرح الفقير، المسرح المتطرف، المسرح الطقسي، المسرح البيئي، وكأن طبيعيا أن تتبلور للمخرج العراقي في قراءته الإخراجية منطلقات فكرية وجمالية منطلقا من مكونات ومفاهيم وأنساق ومحددات ومرجعيات فكرية وجمالية واضحة وكأن لتلك الرؤى الإخراجية المعاصرة تأثيراً على المسرح العراقي، ومن هنا فأن الباحث يسعى إلى قراءة العرض المسرحي على وفق منهج تحليلي بعد إخضاعه إلى عدد من المواضعات المرنة التي يتنفس

فيها ذلك العرض بحريه في فضاء تعددية وتداخل الرؤى الإخراجية فيه ضمن مبدأ الوحدة والتنوع، إذ تتعاضد المناهج جميعاً في جلاء تداخل الرؤى الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي، مع النظر بعناية إلى ما يجانس بينها والأخذ به، وما يباعد بينها وإقصاءه، واعتماداً على ما تقدم يحدد الباحثان إلى مشكلة بحثه التي تتمحور حول تداخل الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي المعاصر، وتحديد مناطق التداخل والكشف عنه، وفرز وتأطير كل رؤى عن الرؤى الأخرى، وصولاً لتحديد أسلوب المخرج وخصوصيته ضمن هذا التداخل في تشكيل العرض المسرحي العراقي المعاصر.

ثانيا: أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد دارسي الإخراج المسرحي والنقد في معاهد وكليات الفنون الجميلة والفرّق المسرحية والمهتمين بالمسرح.

ثالث: أهداف البحث: يهدف البحث إلى بيان تفرد وتجمع الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي الواحد، فضلا عن الكشف عن طبيعة الأنساق الكامنة وراء أنتاج العرض المسرحي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث:

1- الحدود المكانية :- بغداد – العراق

2- الحدود الموضوعية : تتمثل بدراسة تجارب مخرجين عراقيين منتخبين .

خامساً: تحديد المصطلحات:

- التداخل (أجرائياً): وهو ((تلاحم الأفكار بعضها مع البعض الأخر في ترابطاتها المختلفة، فالرؤية الإخراجية لا يمكن أن تكون نقيه وبريئة، لأنها في جوهرها تتكون من مجموعه من الرؤى المتداخل)).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: أليات التداخل في تشكيل العرض المسرحي

يبث العرض المسرحي، معان خاصة وعامة وذلك من خلال أدواته وعناصره التي تشكل كيان ه المادي والمعنوي وهي معان، موحية ومختزله ومكثفة لما نراه في واقعنا، وجميع تلك الأدوات، كالممثلين والسينوغرافيا وملحقاتها، أنما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة، الفقرة، المقطع لتنتج المعنى، فالشخصيات والأدوار والعلاقات بين مكونات العرض هي وحدات دينامية تتعاضد فيما بينها لتحقيق كيان العرض المسرحي الذي "يضخ لنا إيحاءات وهو صيرورة دائمة، ما أن نحسب أننا قبضنا على معناه حتى ينفلت منا ويتقدم، وفي كل محاولة نقوم بها ستكون إضافة خلية صغيرة لخلايا المنحل العام".[1]، فالعرض المسرحي هو فعل حي ومتحرك لأنه يخترق عبر استعاراته ومجازاته ذلك التصوير الفوتوغرافي والنقل الحرفي والاقتباس المباشر للواقع، وهذه هي الدعوة التي طالما نادى بها ستانسلافسكي، إذ يقول "من الضروري أن نصور الحياة، لا كما تحدث في

الواقع، ولكن كما نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي".[2]، من هنا فأن المهمة الأساسية للعرض المسرحي هي أن لا يصور الحياة في مظاهرها الخارجية، بل علية أن يعيد خلق هذه الحياة ولهذا تصبح المهمة الأساسية للممثل إعادة خلق الحياة الداخلية للشخصية وليس مجرد تصوير مظاهرها الخارجية، وذلك من اجل موائمة مشاعره الإنسانية الخاصة مع هذه الحياة، مكرساً لهذه المهمة كل عناصر روحه الحية وهنا يخاطب ستانسلافسكي ممثلية قائلا "لقد أصبحت الإقعال على خشبة المسرح هي الحياة بالنسبة للمتفرجين، وأنت نفسك منذ دقيقة مضت، ساعدت في خلق هذه الحياة، وأجبرتنا على أن نؤخذ بسحرها".[3]

أن نسبة التواطؤ بين المتفرج والمسرح أعلى من أي نسبة أخرى ، يمكن أن نجدها في أنماط الفنون الأخرى، فهذه الحميمية الناتجة من التجاور بين الممثل – المتفرج – الفعل المسرحي، هي المسؤولة عن فعل التعاطف الذي من شأنه أن يجر المتفرج إلى الخوف والشفقة، انطلاقا من تعريف أرسطو للتراجيديا بوصفها "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لافي شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير".[4]، ولعل هذه اهم الصفات التي تميز فن المسرح وتمنحه امتياز التفرد عن بقية الفنون، وبما أن الفضاء المسرحي محدود، وإمكانياته مهما تقدمت تقنياتها محدودة أيضا، لهذا لا يمكن نجاح كل الصور والحالات داخل هذا الفضاء المسرحي، فلا يمكن مثلاً عرض قطيع من الخيول تجري على شاطئ نهر، إلا اذا لجأنا إلى تقنية الفن السينمائي أو للإيحاء بأية وسيلة أخرى، فقد "تيسرت سبل تحريك العناصر الإلية في المنظر المسرحي، وتزامن هذا مع اختراع السينما الصامتة أولا ثم الناطقة فيما بعد وعلى اثر هذه التغيرات تمكن المسرح من تحقيق فتح جديد وبالغ الأهمية في مجال تصميم المنظر المسرحي".[5]، كذلك من الصعوبة تصوير حالات الانفعال والتوتر دون اللجوء إلى وسائل مساعدة كالموسيقى والإضاءة والرقص ... الخ، نخلص من هذا إلى أنه لا يمكننا تقديم الحياة الطبيعية على خشبة المسرح بل يجب أن نقدم حياة أخرى لها علاقة بمفردات المسرح اكثر من علاقتها بمفردات الحياة الواقعية، فليس العرض المسرحي انعكاسا للفعل اليومي حتى تصبح عناصره أدوات استعمال محدودة فاقدة لسمتها الدلالية، فالعرض لا يقدم الأشياء بصورة واضحة ومعلنة ولا يستحضر الأشياء بالنداء المعلن والتسمية الصريحة، ذلك أن "تسمية الشيء في العمل الفني يسلبه ثلاثة أرباع المتعة التي تكمن في السعادة التي نشعر بها ونحن نحرز المعنى شيئاً فشيئاً".[6]، فالعرض المسرحي لا يسعى إلى رصف للعناصر الحياتية أو وصف للظواهر المعيشة، وإنما هو محاكاة لأشياء حية وليس وصفاً سردياً لها أو نقلاً حرفياً، هذه الحياة الفنية التي نحن بصدد رسم ملامحها يجب أن تكسر كل حدة الأشياء التقليدية المعروفة، ولكي نصل إلى هذا بشكل مباشر، يجب أن نسأل أنفسنا في البداية سؤالاً حاسماً: لماذا تجاوزت اللحظة الزمنية الراهنة في فنونها وآدابها، المذاهب والاتجاهات الكلاسيكية، الواقعية، السريالية، العبث،

الرومانسية، التأثيرية، الحداثة، التجاوز هنا مرجعه إلى الزمن، المزاج، الجو المحيط كل تفاصيل اللحظة المعيشة، فالإجابة هنا خاصة بتغيير الزمن وصيرورته، فالإنسان متجدد ولو على مستوى شغله لحيز متغير متجدد من الكون، وعلية فالحياة التي تحيط الإنسان ويحيا داخلها متجددة هي الأخرى، وتجددها الدائم ناتج عن تجدد مفرداتها، والفنون هي واحدة من مفردات الحياة.

وفي ظل المتغيرات المتسارعة في وسائل الاتصال والتكنولوجيا والمفاهيم والفلسفات، أصبح العقل الإنساني يعمل بسرعة كبيرة ومع هذا فهو لا يستطيع احتواء كل آفاق التكنولوجيا التي تلقى كل صباح أمامه، أنه في لحظة يشعر بالألية، وفي أخرى يشعر في العدم أو بالخواء، أو بضرورة الجري واللهاث واللحاق بالمعرفة، أحيانا يؤدي هذا الجري وهذا اللهاث إلى تسيد النمط الاستهلاكي، وفي أحيان قليلة أخرى يؤدي عند البعض إلى نوع من التفكير الإيجابي، فيحول نفسه من نمط الاستهلاك إلى نمط الإنتاج، والفنان هو من هذا النوع الأخير، فهو الأنسان القادر على احتواء مفردات الكون وإعادة صياغتها في عمل فني، والصياغة التي تهمنا هنا هي العمل المسرحي، هذا العمل الذي يستطيع تجاوز اللحظة الزمنية الراهنة، ليكون شاهداً حضارياً عليها، ومستشرقاً لأفاق المستقبل في ظل هذه التغيرات التي تحكم العالم، فسمات العمل لابد وأن تكون مختلفة في مفرداتها عن الأعمال الفنية السابقة عليها، فلم يعد مقبولاً أن نقدم عرضاً مسرحياً يعرض قصة رجل .. تزوج، سافر، جاء، أكل، شرب، ذلك أن الحياة نفسها لا تجري على وفق هذا الشكل التتابعي الرتيب، لأنها متداخلة بأجزائها ومفرداتها تداخلاً يصعب فكة، كما أن الثقافات هي الأخرى متداخلة ومنصهرة بطريقة يصعب، أن لم يكن يستحيل معها أن نجد ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعي للثقافة، لذا يسعى المخرج المسرحي للاستفادة من هذا التداخل في الثقافات والخبرات الإنسانية والتجارب المتراكمة في تشكيل رؤيته الإخراجية الخاصة.

وعليه فأن العرض المسرحي الحديث، وعلى وفق اشتراطاته الدرامية، لا يتشكل دون أن تتداخل فيه فنون السينما والإذاعة والتشكيل والرقص والإضاءة بصورها وتجلياتها المختلفة، في نفس الأن الذي يمكن أن نجد فيه طريقة المعايشة والتقمص تتداخل مع تقنية التغريب التي تقطع تواصل فعل التعايش والاندماج، فالعرض المسرحي هو نوع خاص جداً من الطقوسية التي تستوعب وتوظف كل ما تعارفنا عليه من الطقوس الكونية، فنحن نستخدم مجمل مفردات هذا العصر المادية والفكرية في صناعة المشهد المسرحي، وعليه فمن الممكن وفي زمن قادم، أن تكون هناك مفردات جديدة اكثر تعقيداً أو اكثر سهوله أو... ، وأياً كأنت هذه المفردات المستقبلية الجديدة، فسيكون لها أيضا مشهدها المسرحي الجديد الذي يستوعبها، لكن ذلك لا يعني أن الرؤية الإخراجية الجديدة تتعامل مع النص المسرحي التقليدي بوصفة تراثاً متحفياً، لا يمكن تقديمه على الخشبة، بل أنها ينبغي أن تتعامل معه عبر اشتراطات تخليصه من قيود لحظته الزمنية الماضوية، بكل أعبائها وإشكالياتها الخاصة، ليستطيع المتلقي بعد ذلك أن يجد نفسه في سياق جملة مفيدة يقولها هذا العرض عبر مفرداته العديدة، فتداخل الاتجاهات الإخراجية في

تشكيل العرض المسرحي لا يعني أطلاقا اختلاط أنماط التعبير بدعوى التحرر من الممارسات التقليدية، كما حدث في تجربة (جان لوي بارو) عندما "أراد أن يرجع الأوريستيا لا إلى التاريخ، بل إلى عالم العجائب والتعاويذ، ليجعل من التراجيديا الإغريقية طقس سحري لكي يبرز طبيعتها الطقسية ويكشف عن بذور مسرح الغيبوبة/ الحلم الذي يرجع في الحقيقة لا إلى ما نعرفه عن المسرح اليوناني، بل إلى ارتو".[7]، ولعل هذا التداخل مع رؤية (ارتو) الطقسية قد وضع منطلقات (بارو) الإخراجية في حدود منطقة الإضافات التجميلية التي أبقت هذا الطقس السحري على درجة من التواضع والوجل، ذلك لأن "اختيار عالم السحر والعجائب لم يكن بالاختيار الموفق، فمادام بارو قد اتخذ قراره بأن يوظف الطقس السحري، فأن عليه أن يوظف هذا الطقس توظيفاً كاملاً". [8]، ويبدو أن عدم وجود وحدة مركزية تتمحور فيها الاتجاهات الإخراجية كأنت سبباً حاسماً في جعل بارت يرى أن هذه التجربة لم تكن موفقة، فهو يؤكد على أن "هذا الخلط في الأساليب يترك اثره الخطير على الممثلين أيضا الذين قد يحق لنا أن نفترض على الأقل، أن تجمعهم وحدة الخطأ، لا فكل ينطق بالنص على هواه، دون أن يعير أي اهتمام إلى أسلوب سواه".[9]، وهنا وفي مثل هذه الحال، يستفحل سوء تلقي مثل هذا العرض، لينقطع بذلك طريق التواصل والأثر والتأثير، وبالتالي عدم إمكانية تحقيق رسالة العرض المسرحي، وهذا ما دفع بارت إلى القول "أن اختلاط الأساليب يشكل على خشبة المسرح جرماً لا يغتفر".[10]، ويبدو التداخل في الاتجاهات والرؤى واضحاً في تحول الكثير من فنأني المسرح الغربي باتجاه المسرح الشرقي، وقد يكون هذا التداخل وفي بعض الأحيان قاطعاً، كما في الرؤية الروحانية لأرتو أثناء التجارب التي قام بها على مسرح بإلينويز الراقص في باريس، في أحيان أخرى ينتج عن هذا التداخل نظرية ما، وهذا ما حدث لبريخت عند ما شاهد أداء الممثل الصيني (مي لأن فأنج)، فكأنت هذه المشاهدة واحدة من أهم المؤثرات في نظرية المسرح الملحمي، إذ كتب بريخت مقالة مشهورة اسماها "تأثيرات التغريب في المسرح الصيني". [11]، أثر مشاهدته لتمثيل مي لأن فأنج، وفيها تحدث عن استخدام التغريب في التمثيل الصيني وربطه بالطريقة التي تستخدم في المانيا في المسرحيات التي لا تتبع الأسلوب الأرسطي، وأشار إلى أنها جزء من المحاولات الرامية لخلق مسرح ملحمي، إذ قدم هذا الممثل الصيني العرض، بلا مكياج وبلا ثياب مسرحية وبلا مؤثرات أو إضاءة أو ديكور، كما ذكر بريخت أنه شاهد في تلك الليلة ممثلاً يقف بمعزل عن الشخصية التي يمثلها، ويجعل من الواضح أنه مدرك لكونه على خشبة المسرح يؤدي دوراً، وأن هناك من يراه ويسمعه ويشاهد أداءه، عند ذاك وجد بريخت أسلوبا مسرحياً يتداخل تماماً مع الأسلوب المسرحي الذي يفضله، والذي يفصح عن أن ما يجري على خشبة المسرح ليس هو الواقع، وإنما محاكاة مسرحية له، وعندئذ دخل مصطلح (التغريب) لأول مرة في القاموس المسرحي، أي أن تداخل رؤية بريخت مع ما شاهده في المسرح الصيني كأن حاسماً في صياغة مبدأ التغريب، فالعرض الذي قدمه مي لأن فأنج عزز فكرة بريخت عن المسرح الأرسطي، إذ يشرح بريخت في تلك المقالة كيف كأن الممثلون الصينيون يستخدمون اقنعه الحيوانات للفت أنتباه

المتفرجين، وجذبهم نحو الموضوع، وأثناء دراسة بريخت لفن التمثيل الصيني، اكتشف أنه بالإمكان استخدام إيماءات الممثل على خشبة المسرح لتعبر عن المنظر المسرحي بدلاً من الاستشهاد الشعري، كما أنه تنبه إلى أن تمثيل الممثل الصيني هو تمثيل (بارد)، وأن المسرح الصيني يهتم بالشخصيات التاريخية عوضاً عن شخصيات يمكن أن تعيش في الحاضر، وهذا ما يتداخل مع أسلوبه في توظيف عنصر (التأرخة)، كما أنه أشار إلى اهتمام المسرح الصيني بتقديم إيضاحات ومعلومات مفيدة بدلاً من أثارة الانفعالات العاطفية، وكذلك اهتمامه بعرض يستشهد به الممثل على المسرح لتعزيز المنظر أو الحدث المسرحي.[12]، كما تتداخل رؤية بريخت مع منطلقات المسرح الصيني تقنياً من خلال "التقشف بالحركة، واعتماد الرمز المكثف، والأدوات البسيطة، شحذا الذهن المشاهد، ليصل إلى قناعات موروثة يهزها هزاً، ويجعل المشاهدين يشتركون بأنفسهم في الحكم".[13]، ويتضح التداخل في المسرح الملحمي مع مسرح الـ(نو) الياباني من خلال أسلوب هذا المسرح في معالجة المشاكل الأخلاقية ببساطة، إذ التقى بريخت بهذا المسرح من خلال ترجمات إنكليزية وضعها (ارثر والي) لمسرحيات الـ(نو) اليابانية والتي كأنت تترجمها له صديقته (اليزابيث هأوبتمأن) انطلاقا من الترجمات الإنكليزية تلك [14]، وكأن هذا المسرح يعجبه لأنه كأن يقدم المسرحيات اليابانية في حيز خال، وفيها يكون أداء الممثل مؤسلباً ووجهه مقنعاً وخالياً من أي تعبير، أما عناصر المنظر، فكأنت قليلة العدد، ولها دائماً دلالة مباشرة، بينما يكون الموسيقيون، وهم قليلو العدد، والكورس، مرئيين فوق الخشبة، وكأن صوت الممثل يتبع منحى شعرياً بين اللغة المحكية واللغة المغناة، وفي شكلها الأكثر بساطة، كأنت مسرحيات الـ(نو) تتألف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالاتها، أو يعرض الموقف الذي تنحدر منه، وفي بعض الأحيان كأن ممثل الـ(نو) يتوجه بحديث مباشر إلى الجمهور ويقاطعه الكورس [15]، وفضلاً عن ذلك التداخل الذي ترك حضوره في مجمل تفاصيل المسرح الملحمي، فأن ثمة من يؤكد على أن مسرحيات بريخت ما هي الا "درامات من نوع الـ(نو) نقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا هذا، وفيها حلت الديالكيتكية محل الايديولوجيا الابوذية". [16]، اما خشبة المسرح التي تؤدى عليها مسرحيات الـ(نو) فهي مجردة، مكشوفة، مفتوحة، لا تستخدم فيها الستائر، وتظهر الفرقة الموسيقية عليها جنباً إلى جنب مع الجوقة، ولا تستخدم المؤثرات الصوتية، فالاضاءة ثابتة، قوية، ومصادرها واضحة ومرئية للمشاهدين، بل ويستطيع الجمهور مشاهدة الممثلين وهم يستعدون للظهور على خشبة المسرح في غرفة جأنبية مفتوحة[17]، ومثل هذا التداخل افاد بريخت في تحقيق مبدأ (كسر الايهام) الذي يعد واحداً من اهم اركأن (نظرية المسرح الملحمي)، وقد تكون الدراسات الأنثروبولوجية هي التي أوحت للعديد من المسرحيين بالاتجاه نحو الشرق، ومحأولة التحأور مع اشكال ومضامين المسرح الشرقي، لما يكتنفة من جو روحي خاص، غامض ومبهم في كثير من الاحيأن، اذ استطاع (ارتو) أن يؤسس منحى متفرد، نفذ من خلاله إلى مجمل التجربة المسرحية في القرن العشرين، اذ تداخلت رؤيته مع الاتجاه الذي جاءت به (فرقة مسرح بالي) [18]، القادمة من جزيرة (بالي) الأندنوسية، حيث

توقف ارتو طويلاً ازاء العرض الذي قدمته هذه الفرقة، متحرياً حقيقة المظاهر والمشاعر التي بدا عليها مقدموا العرض، وكأن اهتمامه بهذا العرض بمثابة دعوة للتنقيب في ثنايا علم الأنثروبولوجيا، وعلى هذا الاساس بدأت تتشكل منطلقات فنية جديدة خاصة بارتو لم تغمدها الاتجاهات الإخراجية السالفة، وصار ارتو يتحدث بلغة من اتخذ من الأنثروبولوجيا اختصاصاً له، حتى أن طروحاته النظرية حفلت بمفردات جديدة لم يكن لها وجود في قاموس المسرح وتاريخه، مثل البدائية، الطقس، السحر، الوحشية، البربرية ... الخ، فضلاً عن ذلك فأن ارتو يقر بأن عرض (بالي) هو العامل الاساسي في فكرة التقاطع مع النص، من ناحية أنه يحذف المؤلف لصالح ما سمي مخرجاً [19]، ومن جأنب اخر فأنه يعترف بأن اللجوء إلى الغموض هو عامل اخر اسهم في تعزيز هذه الفكرة، اذ بدا له أن الافكار الواضحة قد ماتت وأنتهت، من هنا جاءت دعوات ارتو إلى ضرورة اكتشاف لغة جديدة تتخلى عن الحدود المعتادة للمشاعر والكلمات، وتتمكن من توصيل الاحساس بالصفة الخاصة للصوت ودرجة الالم الجسمأني، وهما من المظاهر التي تعتمد في الطقس، وتوصل ارتو إلى فكره بديلة سماها (شعر الفضاء)، وهو شعر قادر على خلق أنواع من الصور المادية، تسأوي لغة الكلمات، منطلقاً من أن خشبة المسرح مكأناً مادياً ملموساً يطلب منا أن نملأه، وأن نجعله يتكلم لغته الملموسة، وهذا الكلام الملموس موجة للحواس وناتج عنها، وأن استبدال شعر الكلام بشعر الفضاء يجد حلاً في مجال ما لا تملكه الكلمات، كما أن هذه الطريقة في النظر إلى التعبير عن المسرح، تقود إلى الابتعاد عن المعنى النفسي السائد من اجل العثور مرة اخرى على معناه الديني الصوفي الذي فقد الاحساس به، وشعر الفضاء هذا يعيد الصلة بالفوضى العميقة التي اعتبر أنها اساس كل شعر، فيكون شعراً فوضوياً بالقدر الذي يعيد به النظر في كل العلاقات بين الشئ والشئ الاخر والاشكال ومعأنيها، وأنطلق ارتو في نزوعه إلى هذه الفوضى من فهمه بعدم امكأنية أن يوجد المسرح أو توجد الدراما حيث يسود النظام والبساطة والوضوح، ولا يصعب على الباحث هنا الاستدلال على اثار البدائية والنزعة الصوفية والتقاطع مع التفكير المنطقي بالواقع المتسم بالنظام، والتمرد على كل ذلك ببث روح الفوضى في شكل التعبير عن المكنونات التي تنم عن قلق واضطراب وتشأوؤم، كما حأول ارتو أن يصف الادوات التي تعتمدها لغته التي عبر عنها بـ(شعر الفضاء) من حيث اشتمالها على كل وسائل التعبير التي يمكن استخدامها على الخشبة، مركزاً على استخدام الاشارات والحركات والوقفات والنبرات والاصوات والايماءات ولحظات الصمت والصرخات وكل ذلك يخلق أنياً وبتلقائية وبدون تخطيط، فقد اقترح شعر الفضاء من خلال "استخدام وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والاداء الصامت والايماء والغناء والتعأويذ والاشكال البدائية والاضواء".[20]، اما مكأن العرض الذي دعا اليه ارتو بعد ما دعا إلى ألغاء صالات العرض وهجرها، فلا يبتعد عن معبد خاص يصلح لممارسة تلك الطقوس الروحية، أي أنه دعا إلى التخلي عن المعمار الحالي للمسرح والأنتقال إلى ساحة حظيرة أو كراج يعاد بناؤه على وفق مبادئ روحية، كتلك التي ادت إلى بناء المعابد والكنائس وعموم الاماكن المقدسة، وهو

في هذا كله أنما يكشف عن الخواء الروحي المستشري في مجتمعه، فضلاً عن حالة القلق والاضطراب التي تعأني منها الشخصية، ولكنها من جأنب اخر تنسجم مع حاجات ارتو إلى التعبير عن تصوراته المستمدة من عرض (بالي) والأنفعالات الأنسأنية التي رأى أن تظهر على شكل هذيأنات روحية على غرار تلك التي تصيب المريض بالطاعون، الامر الذي يحتاج إلى فضاء شاسع يحقق هذا الأنتشار والتضخم، وينطوي تحت كل ذلك احساس بالحاجة إلى حرية مطلقة في التعبير من خلال الفضاء اللا محدود الذي يمكن له أن يحتوي شعر الفضاء الفوضوي الميتافيزيقي، ويشكل الممثل الركن الثأني الاهم في هيئة العرض المسرحي بعد مفردة الفضاء، فقد ركز ارتو على حضور المادة الأنسأنية وأنفجارها في الفضاء أو أنتشار أنفعالات الروح عند الممثل كما المصاب بالطاعون، فيما ينطلق في تعامله مع الجمهور من فرضية السيطرة على المشاهد والزامه بأن يكون جزءاً مما يجري في العرض وليس مراقباً محايداً، بمثل الطريقة التي يتعامل بها الحأوي مع ثعابينه وذلك بأن يسحرها، ومثل هذا التواصل مع الجمهور لا يجري بطريقة فكرية منطقية وبأدوات عقلية، فالجمهور سيتحد مع العرض مرحله بعد مرحله، حتى يجد نفسه مقيداً بالعرض بالطريقة السحرية السابقة والتي سماها (القوة السحرية الخفية)، حتى يصل في خضم هذا التفاعل إلى مرحلة يكون فيها إلى جأنب الاخرين جمهوراً من الجثث والمجأنين الهاذين، فالشكل العام المبثق من رؤية ارتو لا يبتعد عن تحويل العرض المسرحي، بجمهوره إلى ما يشبه الطقس السحري الأنفعالي.

ويتداخل كروتوفسكي مع هذا الاتجاه مؤكداً على منحى النزوع البدائي، حيث حفلت نظريتة الإخراجية بالعديد من المفردات الاثيرة في الشأن البدائي، مثل الطقسية، القدسية، الاساطير، الخرافات، وأطلق على الممثل لقب (الممثل المقدس) ومنح المخرج لقب (القديس الاكبر) فضلاً عن أنه اشترط على الاخير، أن يكون مطلعاً على اخر ما توصلت اليه علوم النفس والاجناس وتفسير الاساطير وتفسير الدين [21]، فالتبشير باللغة المسرحية الجديدة التي اطلقها ارتو كأن لها صداها في الاتجاه الذي جاء به كروتوفسكي، حيث تأكيده التجسيدية البدائية التي تكون الاشارات والافعال الجسدية والاصوات المستخدمة بطريقة استثنائية مادة لها، ولكنها عند كروتوفسكي أخذت مسحه اكثر صوفية من ارتو، حيث اكد كروتوفسكي على الاشارات كنتيجة مرئية لعملية التنقيب داخل الذات، والتعمق اكثر للوصول إلى الطبقات المحتجبة والتأمل في محركها السري، ثم اقترح ما اسماه بـ(الحوار بين اجزاء الجسم المختلفة)، الامر الذي يمكن ربطه بفكرة الاحيائية البدائية التي وردت في الأنثروبولوجيا، كما زاد كروتوفسكي تأكيداً على نزعته الصوفية الاكثار من النبر على مفردة الصمت في لغته المسرحية المقترحة، وهو في ذلك يؤكد تقاطعة مع الكلمات التي تشكل في اتجاهه الاخراجي مفردة يمكن الاعتماد عليها كعنصر اساسي مباشر، لاسيما وأنه قد فرق بين المسرح والادب المسرحي الذي يمثله النص المكتوب وبحثة عن أنفعالات أنعكاسية بدائية تمثل معطيات الشاغل الطقسي في رؤيته، واذا كأنت فضاءات العرض عند ارتو قد خلت الا من

الضروريات، خدمة لفكرة حضور الأنسأن في الفضاء حضوراً ميتافيزيقاً خارج كل الاطر والتحديدات المنطقية، وتغلب عليه مسحه روحية، بحيث يقترب العرض من القداس الخالي من الديكور والملحقات ومقتصراً على شخصيات اسماها هيروغليفية بأزياء شعائرية [22]، فأن الفكرة تطورت عند (كروتوفسكي) إلى مبدأ اسس عليه مسرحه الذي أخذ عنها اسمه، اذ اطلق عليه (المسرح الفقير)، وكأنت فكرة كروتوفسكي هذه تتأسس على أن المسرح يمكن أن يقوم بذاته وأن يستمر دون الاعتماد على المكياج أو الازياء أو المناظر أو المعمار المسرحي التقليدي أو الاضاءة أو اي من المؤثرات الصوتيه، ولكنه لا يمكن أن يعيش دون اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور، فجاءت رؤيته في هذا الجأنب معتمدة من قابلية الممثل في التحول باستعمال جسمه وفنه وعضلاته ودوافعه الباطنية، اذ تتناسق اشاراته واصواته وتتضارب مع اصوات الممثلين الاخرين بما يجعل العرض نفسه قطعة موسيقية، دون حاجة إلى موسيقى، اما التأثيرات الضوئية فيمكن التخلي عنها لصالح الممثل الذي سيكون بدوره ضوءاً روحياً في مسرح متقشف لا يحتوي فضاءه على شيء سوى الممثل، اذ يقوم جسم الممثل فيه بخلق كل العناصر المرئية والتشكيلية، ويقوم صوته بالتأثيرات الصوتية والموسيقية [23]، وقد عد كروتوفسكي أن كيان الممثل الخاص هو المسرح، وركز جل اهتمامه على تقنية الممثل بوصفها جوهر الفن المسرحي، فضلاً عن أنه عرف المسرح على أنه ما يحدث بين المشاهد والممثل، اما الأشياء الاخرى مهما كأنت ضرورتها فهي لا تعدو كونها كمالية ثأنوية، أنطلاقاً من شعاره القائل "أن اساس المسرح هو الممثل وما يقوم به وما يمكن أن يحققه".[24]، وبنفس الروح التي اراد ارتو من خلالها مشاركة الجمهور، دعا كرتوفسكي من اجل تحقيق هذه المشاركة، إلى ضرورة توفر المشاهد ذي المواصفات الخاصة التي تجعله مستعداً لهذه المشاركه، فمسرحه لا يقدم تسلية أو يسد حاجه ثقافية أو للترويح عن النفس، وأنما جعل المشاهد يجد حاجاته الروحية الاصيلة عبر تحليل نفسه عن طريق المجابهه مع العرض المسرحي، فهو لم يعد واقفاً عند المرحلة الأولى من الأندماج النفسي، وقأنعاً باستقراره الروحي الضيق الافق[25]، على أن كروتوفسكي يقرر منذ البداية عدم اهمية الجمهور اياً كأن، وإنما المهم هو الجمهور الخاص، وتأتي هذه الأهمية من الأرضية المشتركة التي تجمع بين الممثل والمشاهد، وهذه الارضية هي شيء يستطيع الاثنان بحركة واحده أما التخلص منه أو عبادته معاً، واذا ما تعاملنا بشكل مباشر مع مفردات كروتوفسكي مثل (المشاهد المقدس)، النشوة، القلق، التضحية، لأتضح بشكل جلي أن حضور المشاهد في العرض أنما جعل لتحقيق طقس من نوع الطقوس الديونزيوسية، حيث تجري عملية تتماهى مع عملية التطهير، وفي تعريفة لمفهوم المقدس الذي وصف به الممثل، يشير إلى أنها استعارة تعرف شخصاً يصعد عن طريق فنه الصليب، ويقوم بعرض مشهد من مشاهد التضحية بالنفس، وبناء على تلك العقيدة، أسس مجمل نظريته في فن التمثيل، اذ عد الممثل رجل يعمل بجسمه امام الناس واهباً اياه علناً ورأى أن الجسم اذا اقتصر على الإعلان عن طبيعته، وهو ما يستطيع اي أنسأن اعتيادي القيام به، فلم يعد الجسم أذن اداة طيعة

قادرة على أداء دور روحي، وبهذا الربط بين الجسم والروح يكون كروتوفسكي قد تداخل مع الفكرة التي تولى ارتو التبشير بها بعد ما عززها بمزيد من التوضيحات، لا سيما تلك التوصيات بأن لا يستعمل الممثل جسمه لتصوير حركة الروح وإنما يحقق هذه الحركة بجسمه، فلا يقوم بتصوير الفعل الروحي، بل يقوم بتحقيقه، والمهم في الأمر أن يتلاشى الجسم وأن يحترق، وكأن لا وجود للجسم في لحظة الإبداع إلى الحد الذي يستحيل الفصل بين ما هو روحي وما هو بدني، وبنفس الأثر تنتشر في ثنايا الاتجاه الإخراجي الذي جاء به (بروك)، أصداء الأثر الذي أحدثه الأنثروبولوجيا، وهو يتداخل في هذا الجانب مع الاتجاهين السالفين، فيغدو الطقس احد اهم شواغله، فضلاً عن الرقص والجماعية، وكل ما له علاقة بالمجتمعات البدائية إلى الحد الذي يستخدم احد الطقوس الروحية في ديانة سكان جزر (هاييتي/ الفودو) [26]، ليكون واحداً من النماذج التي رأى فيها ما ينبغي أن يكون عليه المسرح بنفس الطريقة التي عرضها ارتو في ما يتعلق بشعائر سكأن جزيرة (بالي)، وتتأسس المنطلقات النظرية في رؤية بروك على أن المسرح اكثر بكثير من مجرد النص، لذا سعى إلى البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض، تستطيع أن تمنح المشاهد شيئاً بمعزل عن النص المسرحي وعن التقاليد القائمة على الايهام، وهذا ما دفعه دوماً إلى البحث عن لغه مسرحية جديدة وغنية وحية، واضعاً امام عينيه تساؤلات عما اذا كأن يمكن لعناصر بعينها أن يتم توصيلها مباشرة دون الدخول في علاقات لغوية مشتركة لثقافة مفردة، أو اذا ما كأنت علاقة بسيطة من الصوت والحركة محملة بكثافة شعرية تستطيع أن تقيم واحدة من اللحظات التي تطل فيها الابدية من نافذة الزمن، أو اذا ما كأن هناك ادراك مشترك بين الجميع، أو أبنية عميقة اساسية من نوع الايماءه أو الصوت ديناميكية وغريزية، الامر الذي جعل رؤيته الإخراجية تتركز في البحث عن ما يمكن أن تحتوية التجربة من العناصر الجوهرية، ليس خارج اطار النص المسرحي فقط، وأنما خارج نطاق اللغة كلها، حتى استقر عند فكرة تقوم على أن تبادل الأنطباعات بواسطة الصور هي اللغة الاساسية، وبتركيزه على الاصوات والحركات المعبرة عن الافكار غير المنطوقة والمشاعر غير الظاهرة بعيداً عن الكلام الاعتيادي، يكاد يتطابق مع اتجاه كل من كرتوفسكي وارتو، والاكثر من ذلك، شغله الشاغل بجعل المخفي مرئياً، وهو ما عناه بالمسرح المقدس تداخلاً مع ميتافيزيقيا ارتو وحياة الروح عند كرتوفسكي حيث اهتم بذلك الحيز الكبير من الحياة البعيد عن الاحساسات [27]، ورأى بروك أن التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمام الجمهور بلا ضرورة، لينطلق في رؤيته للاقتصاد في مفردات تشكيل العرض المسرحي، من هنا جاء اهتمامه بالممثل فضلاً عن ناحية أخرى وهي أن الفرد على المسرح هو وحده كل شيء، الأمر الذي دفعه إلى أن يؤسس نظريته أنطلاقاً من هذه الحقيقة والتي اطلق عليها (المكأن الخالي)، والمسرح في رؤيته لا يقتضي اكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد، أما الأشياء الأخرى فلا تشكل في حالة وجودها سوى ضرورات تستدعيها الحاجة الماسة [28]، من جأنب أخر فقد قدم بروك فهماً واضحاً (للفضاء – الفراغ) بتقاطعه مع السائد من الأماكن التي شاع العرض فيها، إذ رأى فيها

تقييدا لحيوية التجربة المسرحية أنطلاقاً من اعتقاده بأن معظم التجارب الحيوية عبر العصور هي تلك التي تقام خارج الأماكن المبنية خصيصاً للعرض المسرحي [29]، حيث تقوم فلسفة (الفضاء / الفراغ) عند بروك على أن هذا المفهوم هو اعمق من مغزاه الهندسي أو الجغرافي، فهو يعني كل شيء لم يتخذ شكلاً بعد، وينطوي على إمكأنيات، وذلك يعني أن الإمكأنيات ولادة، إمكأنية خلق تعتمد على الفضاء الذي ما زال فارغاً ولم يحدد بعد، فالفضاء المسرحي الفارغ يعني ما هو جوهري ويعني الواقع المنتظر ولادته [30]، ولا تبتعد طروحات بروك فيما له علاقة بالمشاهد عن فضاءات التداخل مع كثير من الاتجاهات الإخراجية، لا سيما وأنه اكد على عدم وجود فرق بين المشاهد والممثل في مسرحه سوى الفرق التطبيقي الذي عده فرقاً غير اساسي [31]، وأنطلاقاً من نزعة التقاطع مع المسرح السائد، رأى بروك في جمهور المسرح الاعتيادي جمهوراً سلبياً يفتقد الحيوية والولاء، الأمر الذي يستدعي المباشرة بالبحث عن جمهور جديد، فالتداخل الذي أنجزه المخرجون، وكل حسب اتجاهه الإخراجي الخاص، ينطوي على حوار ضمني وقواسم مشتركة تعني فيما تعنيه بمجملها، رفض التحديدات والمواضعات العرفية السائدة والجاهزة في الفن الحياة، وهي تنبئ أيضا بتجارب واتجاهات إخراجية يكون العرض فيها مرتبطاً بمفهوم ولادة جديدة، ليس للفن فقط وأنما الحياة أيضا، وذلك بالعودة إلى إيجادها في المطلق وليس ضمن هيكل سبق تنظيمه وحددت قوأنينه.

المبحث الثأني

جماليات تداخل الرؤى الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي

تتداخل عناصر العرض المسرحي ومفرداته بوساطة علاقات تشكيلية تمثل الوحدة في التنوع، فعلاقة المخرج المسرحي والحياة قائمة على حالة من تفاعله الأنسأني وأنصهاره وحلوله فيها، وعلاقته بالعمل الابداعي تعبير مسرحي عن رؤيته التي تجسد عالمه الخفي وتحوله إلى صور ومشاهد تكشف تلك المكنونات المحتجبة وراء الهدف، وبما أن النص المسرحي يتحرك في احشاء عصره ويتمرد عليه، لذا اصبح "على الاخراج أن يربط ما بين ذلك التمرد بإطاره التاريخي بالعصر بحيث يمس ما هو جوهري في واقعنا الحديث".[32]، وعلاقة العمل المسرحي تتركز في جوهرها على تقديم هذا العمل في قوام فني قابل للأدراك الذهني والشعوري والتذوق الجمالي اعتماداً على تلك الامكأنات التي يمتلكها المخرج والتي يسبر بها اغوار المحتجب والمخبوء فيبعثها للوجود بعد أن تكون قابعه في زأوية من زوايا النص المجهولة، مسلطاً الضوء عليها بالكشف والاستبصار ليتضح ما يقع خارج اسوار الكلمات المجردة من دلالات الايحاء و التأثير ففي اللحظة ذاتها التي يتقبل فيها الجمهور المواضعات الإخراجية، يصبح كل عنصر من ذلك العالم الذي تمت صياغته فوق الخشبة له دلالته، الا أنه في اطار الصياغة الإخراجية يكون تعامل الجمهور مع منظومة متعددة من الأنظمة العلاماتية وهي ليست مجرد دوال كما أنها لا

نشير إلى مدلول بل أنها تحيلنا إلى دوال اخرى".[33]، فالمخرج المسرحي حين يتفاعل مع الأشياء فأنه يسعى إلى أن يجسمها ويشخصها مستحضراً ابعادها الواقعية خالقاً منها بعد تداخله مع سياقاتها وأثارها، وجوداً جديداً متعاضداً معها، معبراً بذلك عن رؤيته على نحو مؤثر في متلقيه، وبهذا يكون تداخله نموذجاً أو معادلاً رمزياً لفكره ووجدأنه، ويستدعي التداخل أن تتحقق هذه الخصائص في وحدة نسيجية ملتحمة، من هنا فأن التداخل هو "عمليته الصيرورة التي تؤول اليها الأشياء والمكونات لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجوداً جديداً تحقق فيه مبادئ المزج والتنظيم والتنوع والتوازن والتناغم والايقاع والأنسجام فعلها الفني الذي يمثل نزوعاً جمالياً لتحقيق الصورة المسرحية، من هنا فأن الصيرورة في مجمل العمليات والافكار والافعال والكيفيات والمواد والتقنيات التي تقوم بها ملكات المخرج الداخلية، موجهة بتلك المبادئ للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي وتشكيله بغية ايجاده والاحاطة به والتعرف عليه وجعله في متناول الوعي والادراك والشعور، على أنه ليس ثمة في الفن حقائق ازلية، وأنما مفاهيم ثمينة فالمقاييس تتبدل، وتظهر متطلبات جديدة وعلى الفنأن أن يعيش مشاكل شعبه الاجتماعية، ويهتدي إلى معرفة كل ما يثير المتفرج المعاصر، ويجيب على تساؤلاته". [34]

أما المبادئ التي يعتمدها السلوك الفني الهادف إلى تشكيل العرض المسرحي فأنها ليست مبادئ مقننة ذات معيارية محددة خاضعة للمنطق العلمي أو القوأنين الرياضية والهندسية الدقيقة، بل هي أوصاف قياسية يقتضيها نمط الصورة المسرحية ونظمها التحويلية ومنطقها السائد الذي يجمع بين اشياء ترى في ظاهرها وتكشف عما ورائها ، وتنظم التفاصيل المفككة في نسق متماسك محكم، ويتم استشفاف هذه المبادئ عبر تحليل المشهد المسرحي إلى عناصره وكيفية صيرورته البنائية التي يكون القياس فيها قوة معنوية تربط الوعي بعناصر الوجود الموحدة على الرغم من تنوعها وفق سياق تترتب فيه المواد والتفاصيل والاجزاء والعناصر وتتداخل على نحو متماسك، ففي "فن الاخراج، علينا أن نكرر تلك الحقيقة السابقة دائماً ونحن لا نجد مثيلاً لها في اي ميدأن اخر من الميادين الفنية ، حيث يحسب حساب ذلك الذي يعد طازجاً اصيلاً وجديداً مثل الاختراع". [35]، فضلاً عن أن نظام بناء العرض يرتكز على الفعل التحويلي الذي يكون الصورة والمشهد في عالم الصيرورة الناشئة عن الخيال والمفضية إلى الثأثير بحسب طاقات المخرج لتحقيق ما يريد تحقيقه بفعل التحويل من واقع إلى واقع اخر ومن وضع إلى وضع اخر، ومن وجود إلى وجود اخر، فالعرض المسرحي مثل اي عمل ابداعي "يبدأ بذرة في ، خيال المبدع ، ثم تنمو هذه البذرة على غير وعي منه بتشبعها بعناصر مختلفة، وربما طارئة عليها من الخارج ، فينتج عن ذلك أن يكون العمل شبيهاً بنبات نما من بذرة بشكل متداخل على نحو من الأنحاء".[36]، وهناك من يرى أن التداخل في مجمل أنماط الفنون الجميلة وتركيبها، وبخاصة الفنون التشكيلية والهندسة المعمارية والسينما والمسرح والموسيقى "يدل في المطلق على الطرائق المؤدية إلى تحقيق اعمال تطبيقية يتوخى منها اشاعة الجمال فيها".[37]، ويستقل العرض المسرحي بتداخلاته الخاصة النابعة اصلاً من عالمه الخاص والصورة المسرحية والمشهد وما

تعبرأن عنه، هو ليس ما يمكن أن ندركه مباشرة، بل أنه ما يوحي به "ففي العملية الإخراجية يظهر الشيء أولاً كشيء حقيقي ندركه ، ثم يتحول إلى علامه تشير إلى شيء اخر أو مجموعة من الأشياء".[38]، من هنا يمتلك كل عرض وكل تجربة تركيبها الخاص ونمطها وبنيتها، مع التأكيد على وحدة العرض الفني وعدم الاعتداد بالفصل، والاقتناع بأن عملية التداخل أنما هي قائمة في هذه التجربة التي تجمعها وحدة مركزية، فالتداخل في الأساليب والرؤى لا يعني مجرد الاستعارة الطريفة حين تنقل مهيمنات اتجاه اخراجي ما من تجربتها الاصلية إلى ميدأن تجربة اخرى ضمن اتجاه اخراجي اخر، بل أن عملية التداخل قائمة في هذا الاتجاه أو ذاك ضمن تطبيقات هذه التجربة أو تلك وما تفرضه اشتراطاتها الجمالية ومنطقها التعبيري وتشكلاتها الأسلوبية، "فلا يمكن تقديم مسرحية كلاسيكية بدون اطارها، ينبغي معرفة (التاريخ – البيئة – العادات) ولكن ينبغي أن تخرج شاعرية النص الكلاسيكي، بعاطفية، لا ينبغي للمسرح أن يوضح ويشرح ، وأنما يعيد خلق التاريخ".[39]، على أن ما يمكن استدراكه من اختلاف في تداخل الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي هو أن بعضاً منها حسي مباشر، في حين نجد تجربة ما في اتجاه، اخراجي ما تتجأوز المحسوسات من حيث وجودها المادي القائم على الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات على أن الاخراج المسرحي هو "ذلك الذي يجعل الأنسأن ينظر، ويبحث في ذات الوقت عن الحقيقة، في أن يكون غير قأنع بالجأنب السطحي في عالمنا". [40]، كما أن تجربة المخرج المسرحي حين تتداخل مع اتجاهات وتجارب اخرى سابقة أو معاصرة وهو يسعى لتقديم رؤيته، فأنه يستمد عناصرها من عينيات، وكأنه يصنع بذلك نسقاً خاصاً جديداً لتلك المنطلقات والعناصر والمفردات التي سبق أن اخذت حضورها وتركت فعلها في اتجاه اخراجي ما ضمن نسق خاص بذلك الاتجاه فتداخل الرؤى في تجربة مسرحية ما هو بمثابة وسيلة لاستحضار تلك الاشكال وبثها ضمن نسق جديد وخاص يرتبط بجدة وخصوصية التجربة وتداخلها مع واقعها الجديد واشتراطاته الموضوعية، فالعمل الفني بشكل عام على الرغم من تعدد عناصره، فهو "وحدة متلاحمة ومتداخلة، اذا استدعيت منها جأنباً حمل معه بالضرورة بقية الجوأنب ، كما يظهر ذلك في اللوحات الشعرية. . [41]

الفصل الثالث: اجراءات البحث

عينة البحث: عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) [42]*

تتحرك رؤية المخرج في هذا العرض، على وفق خطة تتمحور حول الكيفية التي طرح عبرها النص بعد إعادة قراءته على وفق مرجعيات قرائية شكلت موجهات رئيسية للمخرج في بلورة رؤيته والسعي بها نحو هذا الاتجاه دون ذاك، وهو يستعين بشاهداته وإمكأناته التحليلية لاتجاهات وتجارب وعرض مسرحية وغير مسرحية، بحيث صار هذا العرض منفتحا على أكثر من اتجاه وأكثر من تجربة ولعل هذه السمة هي التي منحت العرض فرصة تأسيس العلاقة مع المتلقي بشكل أكثر فعالية، فجعلت بذلك حقل المتلقي أكثر خصوبة واتساعا.

لقد قدم المخرج رؤيته في عرض (عطيل) المنفتحة على أكثر من اتجاه، جعل فيه النسق العلامي يبدو وكأنه آلة للضبط الذاتي لمجمل حركة وحدات العرض، إذ عمل هذا النسق على التحكم في أهم مراحل عملية أنتاج المعنى النابع من مجمل حركة وحدات العرض وإحالاته بوصفه كيان ا ممتدا إلى ما هو خارج حدود المساحة المباشرة التي قدم فيها العرض ضمن أبعاد كافتريا دائرة السينما والمسرح، حيث غادر العرض نمط البناء التقليدي الذي يتأسس ضمن حدود الخشبة، مع أن العلامات التي بثها العرض ضمن محيطه السينوغرافي مثلت أنعكاسا لعملية ضبط وتقنين حركة الرؤى المسرحية ضمن اشتراطات سنتها أعراف ونظم بناء العرض المسرحي وتدأوليتها، فقيمة المعنى هنا لا تتمثل بما تبوح به الصورة بشكل حسي مباشر، وأنما تتمثل في الدلالة الوجدأنية والمعنى الشامل الذي يترشح عن مجموع المفردات والوحدات الإيحائية على اختلاف أنتمائها واشتغالها ضمن نسق هذا الاتجاه أو ذاك، فهي تضامنت عضويا مع طبيعة صور هذا العرض وما ترمي إليه وما ترتكز إليه من معطيات ناتجة أصلا من تلك المنطلقات التكوينية الأولى لأنساق تشكل الرؤية الإخراجية ومرجعياتها. ضمن حدود هذا المنطق، لم تكن صورة عطيل في هذا العرض خاضعة لسطوة النص كواقع مرجعي وحيد ضمن أطره الشكسبيرية واتجاهها المعروف بحدود إبعاد عصره، وأن كأنت منتزعة منه، ولعل مثل هذه الرؤية هي السبيل الأوضح في التعبير عن خصوصية التجربة الإخراجية وتفردها، وقد يكون هذا من أهم الأسباب التي دفعت المخرج لأن يغير اسم المسرحية ويجعله (عطيل في المطبخ)، بعد أن نقل المخرج النص الشكسبيري إلى فضاء مكأني جديد تمثل في (المطبخ)، وتشغيل وحداته ومفرداته وأدواته كرصيد دلالي، منطلقا في الأساس من اتجاه النص الذي يتمحور حول موضوع (الغيرة)، وفي هذا التوجه يتمثل سعي المخرج في محأولته للحفاظ على ذاكرة النص وذاكرة المتلقي وذلك بجعل الاتجاه الجديد الذي يتمثله العرض معنيا بالاتجاه الأصلي للنص، مع سعي المخرج الواضح على تأكيد الأبعاد الفكرية للشخصيات وامتدادها في هذه القراءة الجديدة وهذا المقترح المغاير لمنظومة الطراز الشكسبيري المعهود، ضمن بيئة الشخصيات وزمن الحدث الذي صار يرتبط بشكل منطقي باختلاف واستبدال العناصر والمفردات التي مثلت لغة العرض كخطاب موجة إلى متلقي جديد، على أن المخرج في كل هذا الخرق والمغايرة فأنه اشترط الأمأنة على الدلالات الموضوعية للشخصيات، مع تباين وتفأوت العلامات الخاصة بكل شخصية بين حقيقتها النصية الشكسبيرية وبين حضورها الجديد في فضاء العرض الذي ارتبط موضوعيا ضمن دائرة النسق المركزي الجامع لاتجاهات عديدة من الخرق والمغايرة والتجديد ضمن دائرة الحداثة والتجريب.

كما شكل جسد الممثل حضورا وأثرا دلاليا متناميا، وذلك بفعل التأسيس الفكري الموازي للمستوى الدلالي الذي يبثه النص أصلا، وهي تمثل إلى حد كبير درجة انعكاس البنى الأعم والأشمل، مما منح المخرج أسلوبية ذات طابع امتاز بالتنوع والانتفاء الذي يتجاوز من خلاله حالة النمطية والتكرار، فالانتقاء لا يعني فقط اختيار نص

ما لتقديمه على الخشبة، بل أنه انتقاء داخل النص ذاته، حتى يكشف عن مقاربة قرائية للحظة ما داخل سياق ما ضمن قصدية ما توازي قصدية المدونة النصية أصلا، سعيا منه للحفاظ على أبعاد النص وعدم إذابته في خطاب العرض عبر إنشاءاته البصرية والسمعية التي تكشف عن ذلك التنوع الأسلوبي والأنتقائية المنهجية التي تميزت بها رؤية المخرج، أن قراءة نص عطيل بهذه الرؤية المغايرة، لا تكشف عن مجرد مغايرة ظاهرية، بل هي مغايرة حققت أثرا دلاليا لفضاء النص بعد إخضاعه إلى تركيبة صورية منفتحة المعنى، فالقراءة التأويلية للعرض، تكشف عن حقيقة مستويات القراءة المتعددة والمفتوحة، ضمن أنساق البنية الأسلوبية والدرامية والدلالية، ومجمل العلامات التي أحالت إليها الملحقات والعناصر والمفردات المنظرية والسينوغرافية، هي التي أسست لبيئة جديدة للعلاقات، وأكدت نمط المغايرة بين فضاء النص وفضاء العرض، منذ المشهد الأول الذي يظهر فيه (ياغو)، و (رودريغو) وهما يقومان بتقطيع (الشجر والبصل والباذنجان)، وهذا الفعل لا يحتاج إلى جهد قرائي عميق لاكتشاف معناه الذي لا يناى عن مسالة التحضير والإعداد للتآمر على (عطيل) و (دزدمونه)، وكأنهما يعدان (طبخة)، ولعل هذا المشهد قد كشف عن دقة حبك المؤامرة، التي اقترنت هنا بصورة حياتية من خلال عملية طبخ المكيدة وخطة الإعداد لهذه الطبخة التي سيشارك فيها كل من في المطبخ ولعل هذا هو الموقف الذي تقوم عليه جماليات العرض بوصفه عرضا تجريبيا يدخل دائرة الحداثة والمغايرة والتجديد.

الفصل الرابع: استنتاجات البحث

1. عمل مخرج مسرحية (عطيل في المطبخ) على قراءة نص (عطيل) برؤية تجريبية قصدية، وشغلته إمكانية تقديمه بمفردات بصرية يتجزأ أثرها الجمالي في مراحل انتقالية من الخيال إلى الكيان المادي العيني ضمن إطار بيئي تتكشف رموزه الاقناعية وتتداخل، سعيا لدفع المتلقي للدخول في دائرة الأحداث، وهو يطوع النص لمتطلبات هذه المناقلة وفقا لرؤيته الخاصة التي تختلف بدرجة ما عن رؤية المؤلف.
2. لم يعمل المخرج على إعادة بناء النص، بل أنه عمل من داخل بنية النص، لذلك فأن التقديم والتأخير والحذف والإضافة والتعديلات التي طرأت على صور العرض ومشاهده، لا يمكن عدها اختراقا لبنية النص، وذلك لأن المخرج لم يخترق المستوى الدرامي في عناصره العضوية، بوصفها الوحدة المركزية التي يقوم عليها كيان العرض، وتتمحور ضمن مركزها متعاليات الرؤى الإخراجية المتعددة.
3. أن المخرج في هذا العرض لم ينقاد إلى اتجاه إخراجي ومسرحي محدد، أنما أنتقى من مجمل الرؤى التي تركت أثرها في سجل المسرح وتجاربه، فهو لم يستقر على اتجاه معين، وإنما يطرق مختلف الرؤى، ويستقي من كل التيارات، ليناي برؤيته عن التكرار والرتابة.
4. أتاح المخرج فرصة التداخل مع كل الرؤى وصولا إلى تحقيق تكامل تعبيري في فضاء العرض، تؤسس فيه مجمل التكوينات والإنشاءات السمعية والبصرية والملحقات المسرحية الأخرى أثرا جماليا ذي طابع يميز رؤية

المخرج عن سواه بطابع الانتقاء والتنوع، فكأن الانتقاء تجاوزا للنمطية والمألوف، وصار التنوع سمة أسلوبية في الاتجاه الذي تبناه المخرج.

5. لم يغفل المخرج المسرحي العراقي أهمية جسد الممثل، بل أن هذا الجسد شكل بؤرة ارتكاز لصورة الخطاب المسرحي الكلية التي أكدت بدورها أهمية الممثل كمركز أو بؤرة صورية.
6. أن أبعاد تداخل الرؤى الإخراجية في المسرح هي مسافة جمالية يؤطرها الوعي المنفتح والمتجدد.
7. الرؤية الإخراجية تسعى دائماً لأن تجد صيغة جديدة في أشكال التعبير، تتعدى ما ألفه المتلقي من الأشكال المسرحية.
8. تجد الرؤية الإخراجية أسلوباً جديداً تتواصل عبره مع المتلقي فمعظم الرؤى الإخراجية المعاصر ينطبق عليها التعريف الدقيق لمعنى التداخل، وذلك لارتباطها بمحاولة العثور من خلال أسلوب جديد على المعادلة التي يستطيع عبرها المخرج المسرحي أن يخاطب وجدانا جديداً وعقلاً جديداً لمتلقٍ جديد، وأن يعكس برؤية جديدة كل ما في هذا الوجدان وهذا العقل من ثراء وتعقيد وتضارب وتصارع .
9. تمخض عن عملية تداخل الرؤى الإخراجية في المسرح الكثير من التجارب التي ولت أن تأخذ دوراً إيجابياً في الحداثة والتجديد، وذلك عن طريق إيجاد لغة مسرحية جديدة ليس بعمق كل ما يضطرب في الواقع من صراعات وأزمات.

Abstract

The verses of the directing visions overlap in the formation of the theatrical performance

By Essam Mohammed Saeed

And Hassan Ibrahim Hassoun

The directorial visions overlapped with each other as a result of the influence of theater directors with each other and benefited from the experiences of others, as they added and developed, especially after the two basic trends in theater, the (Estanslavsky) and Brecht theory, and these two trends resulted in many methods and trends, and then she had theories that interpreted her works, making them a trend In addition to the basic visions such as the poor theater, the sacred theater, the cruelty theater, the ritual theater ... etc., as if it is natural for the Iraqi director's reading to crystallize as it identifies and engages with the artistic and intellectual principles of these visions, and from here, the research tends to read the Iraqi theatrical performance within the concept of pluralism and overlap Directorial visions within the principle of unity and diversity, and in order to achieve the objectives of the research in identifying the mechanisms of the uniqueness and gathering of directorial visions in a single theatrical performance, and after presenting the research problem, the need for it, its importance and its limits in the first chapter, the second chapter came with two studies that investigated the mechanisms of the directorial visions in the formation of the show The theater, while the second topic moved within the aesthetics of the directing visions overlapping in the theatrical show, and the research involved a systematic attempt to frame its procedural joints The third chapter included it, where the researcher presented the research community and selected the research sample that was represented by the elected Iraqi theatrical show (Othello in the Kitchen). It was analyzed and came up with the most important findings and conclusions in Chapter Four, and concluded the list of sources

قائمة الهوامش:-

[1] عقيل مهدي يوسف ، جماليات المسرح الجديد ، (الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1999)، ص54 0

[2] قسطنطين ستانسلافسكي، فن المسرح، تــر: لويس بقطر، المصدر السابق ، ص298 0

[3] قسطنطين ستانسلافسكي، فن المسرح، تــر: لويس بقطر، المصدر السابق ، ص298 0

[4] ارسطو طاليس ، فن الشعر ،تقديم ابراهيم حمادة ، ص111 .

[5] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ص133 .

[6] ابراهيم حمادة ، عشرة كتب في كتاب ، المؤلفات المفتوحة لامبرتوايكو ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، (د . ت) ، ص41 0)

[7] رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، تــر: د0 سهى بشور ، (دمشق : منشورات وزارة الثاقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، 1987 ، ص36 0)

[8] المصدر نفسه ، ص37-38 .

[9] المصدر نفسه ، ص39 .

[10] رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، المصدر السابق ، ص 42

(11)Bertold Brecht, Alienation Effects In Chinese Acting, In : John Wellett, Brecht on The Theater, London: Eyre Methuen, 1974, PP.91-99

(12)ينظر: ريتشارد ششنر، الشرق والغرب وايوجينيو باربا ، في مقدمة كتاب : نحو مسرح ثالث ، تأليف ايان واطسون ، تـــر: منى سلام، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2000 ، ص 3.)

(13)سعيد حورانية ، مقدمة مسرحية الاخوة هوراس وكورياس ، برتولد بريخت ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979 0)

(14) Look : John Wellett ، op, cit., P.116.

(15)ينظر : فردريك اوين ، برتولد بريخت ، حياتة ــ فنة وعصره ، تـــر: ابراهيم العريس ، (بيروت : دار ابن خلدون ، 1981 ص179 .)

(16)فردريك اوين ، برتولد بريخت ، م 0 س ، ص179 .

(17)ينظر : شفيق مقار ، مقدمة مسرحية الام شجاعة ، برتولد بريخت ، ترجمة وتقديم شفيق مقار ، (بيروت : دار الهلال ، (د 0 ت) ، ص23 .)

(18)شاهد ارتو عرض هذه الفرقة في المعرض الكولنيالي الخاص بالمستعمرات الفرنسية والمقام في باريس عام 1931 .

(19)ينظر :انتونين ارتو ، مصدر سابق ، ص51 .

(20)جيمس روزا يفانز ، المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص69 .

(21)ينظر : جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص47 .

(22)ينظر : انتونين ارتو ، المسرح وقرينه ، المصدر السابق ، ص132 .

(23) ينظر : جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص17–20 .

(24) المصدر نفسه ، ص129 .

(25) ينظر : جيرزي كروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص38–39 .

(26) ينظر : بيتر بروك ، المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص65 .

(27) ينظر : بيتر بروك ، المكان الخالي ، المصدر السابق ، ص41 .

(28) ينظر : بيرند زوخر ، مسرح الثمانينات والتسعينات ، ترجمة حامد احمد غانم وحنان معوض ،(القاهرة: وزارة الثقافة ، 2000 ، ص127 0)

(29) ينظر : بيتر بروك ، المكان الخالي ، المصدر السابق ، ص68 .

(30) ينظر : بيرند شوسر مع بيتر بروك ، ترجمة ناصر ونوس ، (مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد44 لسنة 1997 ص127 0)

(31) ينظر : بيتر بروك ، المكان الخالي ، المصدر السابق ، ص149 .

32 د عقيل مهدي يوسف ، جماليات المسرح الجديد ، (الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ،1999 ، ص117 0)

33 سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، تر، سامح فكري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي السادس ، 1994 ، ص95 0)

34 د. عقيل مهدي يوسف ، جماليات المسرح الجديد ، المصدر السابق ، ص128.

35 زيجموند هبنر ، جماليات فن الاخراج ، تر ، هناء عبد الفتاح ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ،ص202 .)

36 مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، (بيروت: مكتبة لبنان ،1979 ، ص123–124 0)

37 جبور عبد النور، المعجم الادبي، ط1، (بيروت: دار العلم للملايين،1979، ص203.)

38 سوزان بينيت ، جمهور المسرح ، مصدر سابق ، 1994 ، ص95 .

39 د. عقيل مهدي يوسف ، جماليات المسرح الجديد ، م 0 س ، ص132 .

40 زيجموند هبنز ، جماليات الإخراج ، مصدر سابق ، ص203 .

[41] ينظر : عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، (دمشق :دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ،ط2 ، 1985، ص245 .)

[42] مسرحية عطيل في المطبخ، نص معد من مسرحية عطيل، تأليف: وليم شكسبير، اعداد وإخراج: سامي عبد الحميد، قدمت المسرحية في كافتريا دائرة السينما والمسرح، العراق، بغداد.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابراهيم حمادة، عشرة كتب في كتاب ، المؤلفات المفتوحة لامبرتوايكو ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، (د . ت))
- بيرند زوخر، مسرح الثمانينات والتسعينات، تر: حامد احمد وحنان معوض ،(القاهرة: وزارة الثقافة ، 2000 ،)
- بيرند شوسر مع بيتر بروك ، ترجمة ناصر ونوس ، (مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد44 لسنة 1997)
- جبور عبد النور، المعجم الادبي، ط1، (بيروت: دار العلم للملايين،1979،)
- رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، تـــر: د0 سهى بشور ، (دمشق : منشورات وزارة الثاقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، 1987 ،)
- ريتشارد ششنر، الشرق والغرب وايوجينيو باربا ، في مقدمة كتاب : نحو مسرح ثالث ، تأليف ايان واطسون ، تـــر: منى سلام ، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2000)
- زيجموند هبنر ، جماليات فن الاخراج ، تر ، هناء عبد الفتاح ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ،)
- سعيد حورانية ، مقدمة مسرحية الاخوة هوراس وكورياس ، برتولد بريخت ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979 0)
- سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر، سامح فكري، (القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي السادس، 1994)
- شفيق مقار ، مقدمة مسرحية الام شجاعة ، برتولد بريخت ، ترجمة وتقديم شفيق مقار ، (بيروت : دار الهلال ، (د 0 ت))
- عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، (دمشق :دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ،ط2 ، 1985)
- عقيل مهدي يوسف ، جماليات المسرح الجديد ، (الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ،1999)
- عقيل مهدي يوسف ، جماليات المسرح الجديد ، (الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1999)
- فردريك اوين، برتولد بريخت، حياتة ــ فنة وعصره ، تـــر: ابراهيم العريس ، (بيروت : دار ابن خلدون ، 1981)
- مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، (بيروت: مكتبة لبنان ،1979)
- مسرحية عطيل في المطبخ، نص معد من مسرحية عطيل، تأليف: وليم شكسبير، اعداد وإخراج: سامي عبد الحميد، قدمت المسرحية في كافتريا دائرة السينما والمسرح، العراق، بغداد.
- Bertold Brecht, Alienation Effects In Chinese Acting, In : John Wellett, Brecht on The Theater, London: Eyre Methuen, 1974, PP.91-99