

مسرح جورجيو سترهليير وتأثيراته في العرض المسرحي العراقي

م. د. احمد محسن كامل الشريفي

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث

شهد المسرح العراقي في الفترات الاخيرة الانفتاح على الكثير من التجارب المسرحية الغربية ولاسيما معايشة المخرجين العراقيين لتجارب المسرح الاوربي المعاصر والحديث، فالاستشراق العربي عامة والعراقي خاصة كان له الدور الفعال والمهم في تطوير منظومة العمل المسرحي من ناحية النص والعرض وهذا ما انعكس بصورة مباشرة على خصوصية وبناء الصورة المسرحية ، وكانت تجارب المسرح الايطالي منظومة معرفية من الناحية العملية والعلمية نتيجة العمل المطلق للبحث عن القاعدة الجماهيرية التي تؤيد الطروحات المسرحية القافية والجمالية ومن ثم جعل الفن المسرحي منفتح على كافة الاحتمالات والتطورات على صعيد الاداء التقني والجسدي ومنها تجارب المخرج الايطالي جورجيو سترهليير الذي اثر وتأثر بالتجارب الاخراجية القديمة والحديثة محاولا الربط بين بعض الاساليب في نتاج مسرحي واحد يعبر عن طبيعة العلاقات المتداخلة في الصورة المسرحية ، وهنا يحاول الباحث ومن خلال هذا البحث المعنون (مسرح جورجيو سترهليير وتأثيراته في العرض المسرحي العراقي) إلى الكشف عن ماهية هذا التأثير وهل استفاد المخرج العراقي من هذه التجارب ، وقد ضم هذا البحث أربعة فصول على النحو الاتي:- اختص الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث فكانت مشكلة البحث حول الاستفهام الاتي :-

ماهي المعالجات التقنية التي ميزت عروض جورجيو سترهليير المسرحية ، وماهو تأثيرها في العرض المسرحي العراقي جمالياً وفنياً ؟

الكلمات المفتاحية :- جورجيو سترهليير ، العرض المسرحي

Research Summary

The Iraqi theater has witnessed in recent periods the openness to many Western theater experiences, especially the experience of Iraqi directors of contemporary and modern European theater experiences. Arab orientalism in general and the Iraqi in particular has played an active

and important role in developing the theater system in terms of text and presentation. Theatrical scene, and the experiences of the Italian theater system knowledge in terms of practical and scientific result of the absolute work to search for the grassroots that support the plays of rhyme and aesthetic and then make theatrical art open to all Malat and developments on the level of technical and physical performance, including the experiences of the Italian director Giorgio Streheler, which influenced and influenced by the experimental old and modern attempts to link some of the methods in the production of theatrical one reflects the nature of interrelations in the play scene, and here tries the researcher and through this research entitled (Theater Giorgio Streheler And its effects in the Iraqi theater play) to reveal the nature of this effect and whether the Iraqi director benefited from these experiments, and this research included four chapters as follows:

The first chapter deals with the methodological framework of the research. The problem of research was about the following question:

What are the technical treatments that characterized the performances of Giorgio Streheler theatrical, and what is the impact in the Iraqi drama aesthetic and artistic?

The importance of research and the need for it are: Where the importance of this research is reflected in the fact that it deals with a special task in the theater of Iraq, modern and modern, in terms of benefiting from Western experiences, including Italian in terms of technical recruitment to qualify their theater performances from the scientific and practical,

The research objective was as follows: The technical treatments in the performances of Giorgio Streheler, and their application in the Iraqi theater aesthetic and artistic.

The limits of the tripartite research were limited by the following limits:

Time: - ١٩٩٧- ٢٠١٣

Spatially: - Iraq

Objectively: Studying the theater of Giorgio Streheler and its effects on the Iraqi theater

The second chapter included the theoretical framework, which included two studies and was as follows:

The first topic :- The intellectual and artistic references of Giorgio Streheler

The second subject: The characteristics of the play picture at Giorgio Streheler

The second chapter of the previous studies and the theoretical findings reached by the researcher

The third chapter included the research procedures, namely, the research community, the research sample, the research methodology, and the sample analysis, and one of the plays was selected for analysis in order to reveal the goal of the research

The fourth chapter contains the results of the research as well as the conclusions, as well as the chapter contains a set of recommendations and proposals and proven sources

Keywords: Giorgio Streheler ،Theatrical Show

أما أهمية البحث والحاجة إليه فهي:-

حيث تتجلى أهمية هذا البحث في كونها يتناول موضوعاً مهماً خاصة في المسرح العراقي المعاصر والحديث ، من حيث الاستفادة من التجارب الغربية ومنها الإيطالية من حيث التوظيف التقني بما يؤهل عروضهم المسرحية من الناحية العلمية والعملية.

أما هدف البحث فقد كان على النحو الآتي:-

المعالجات التقنية في عروض جورجيو سترهليلر المسرحية ، وتطبيقها في العرض المسرحي العراقي جمالياً وفنياً.

أما حدود البحث الثلاثية فقد انحصرت بالحدود الآتية :-

زمنياً :- ١٩٩٧ - ٢٠١٣

مكانياً :- العراق

موضوعياً :- دراسة مسرح جورجيو سترهليير وتأثيراته على العرض المسرحي العراقي

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري وقد تضمن مبحثين وكان كالآتي :-

المبحث الأول:-. المرجعيات الفكرية والفنية لجورجيو سترهليير

المبحث الثاني :- خصائص الصورة المسرحية عند جورجيو سترهليير

انتهى الفصل الثاني بالدراسات السابقة وما توصل إليه الباحث من مؤشرات نظرية

أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث ، وهي مجتمع البحث وعينة البحث

ومنهجية البحث وتحليل العينات وتم اختيار واحدة من العروض مسرحية من أجل تحليلها بقصد

الكشف عن هدف البحث

أما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث وكذلك الاستنتاجات وكذلك احتوى ذلك

الفصل على مجموعة من التوصيات والمقترحات وثبت المصادر

الفصل الاول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

يستقطب الفن المسرحي على صعيد الصورة المسرحية الكثير من المعالجات الفنية والجمالية من أجل بيان التناقضات الداخلية والخارجية التي تكون معترك مهم في رسم جمالياتها ولاسيما ان التجارب الاخراجية الحديثة اخذت على عاتقها مهمة استدرج علوم تطبيقية من أجل استحداث الصورة المسرحية تقنيا ، فالتجارب الاخراجية حاولت الخروج عن المألوف من أجل كسر حدة القوانين القديمة ومن ثم استقطاب القاعدة الجماهيرية على غرار سيطرة التقنيات الرقمية الحديثة على تلك القاعدة ، فالفن المسرحي هو فن تواصل مباشر ، فناً يخلق علاقة مباشرة ما بين المتلقي والصورة المسرحية التي تكون غنية بالعناصر التقنية في سلسلة نظامية من المعالجات التي تختلف من مخرج الى اخر ومن مذهب الى اخر .

ان المعالجات التقنية في الفن المسرحي تخضع الى سيطرة العنصر التقني الواحد ومنها (الاضاءة ، الزي ، الديكور ، الاكسسوار ، الموسيقى ، المكياج) واحيانا تكون السيطرة عنصر تقني على حساب الاخر ، وفي الكثير من الاحيان تعمل مجتمعه على حساب الاداء الجسدي

فتكون الصورة المسرحية متناقضة في حد ذاتها والهدف الالهم هو ابراز تلك التناقضات جماليا ومن ثم اثراء الصورة فنيا.

سعت التجارب الاخراجية الحديثة ولاسيما في المسرح الايطالي الى ربط الفن المسرحي بالعلوم التطبيقية والمعرفية من اجل تطوير قابلية التمازج ما بين الاداء الصوري والجسدي ومن ثم بيان قابلية الصورة على تحرير ذاتها من ذاتها ، والانغماس في التجديدات ولاسيما ربط الاسس والقوانين القديمة للمسرح (المسرح الارسطي ، واللاارسطي) بالقوانين الجديدة (ما بعد اللاارسطي) ، وهنا كانت تجارب جورجيو سترهليير الاخراجية منطلق مهما في المسرح الايطالي الحديثة نحو التجديد في رسم الصورة المسرحية من خلال المعالجات التقنية الحديثة وخاصة استحداث القديم بصورة جديدة تتوافق مع تطورات العصر من حيث تطور التقنية ومن ثم البحث عن معالجات مسرحية تستوعب تلك التطورات .

ولما كان المسرح العربي عامة والمسرح العراقي ميال الى التقليد في نمذجة التجارب الاخراجية الغربية وتطبيقها في اعمالهم المسرحية ، فان هؤلاء سعوا الى نقل هذا التجارب بروح جديدة تتوافق مع متطلبات الحاضنة المعرفية لمجتمعاتهم ، ولاسيما القابلية الفردية الذاتية في تشكيل عروضهم المسرحية وفق معالجات تقنية خاصة تؤكد تلك الفردية الذاتية ، فالعنصر التقني هو نفسه لكن الاختلاف في ايجاد المعالجات الخاصة لتلك التقنيات وسبل تشكيلها ضمن بودقة الصورة المسرحية ، ومن هنا توصل الباحث الى التساؤل الاتي :-

ماهي المعالجات التقنية التي ميزت عروض جورجيو سترهليير المسرحية ، وما هو تأثيره في العرض المسرحي العراقي جمالياً وفنياً ؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية العرض المسرحي بما تعكسه الصورة المسرحية من معالجات جديدة تؤكد اهمية العلاقة بين الصورة والمتلقي ، فالعنصر التقني هو الالية المادية التي تحدد ديمومة الصورة بما يعكس العلاقة بين الاداء الجسدي والتقني ، وهنا سعى المخرج العراقي الى استلهم التجارب الجديدة ولاسيما الغربية ليؤكد حضور الاختلاف والتشابه في تشكيل الصورة المسرحية بما يؤهل الخطاب المسرحي جمالياً وفنياً ويؤكد اتساقه لمجمل التحولات الزمكانية ، وهنا تتجلى اهمية هذا البحث في كونها يتناول موضوعاً مهمة خاصة في المسرح العراقي المعاصر والحديث ، من حيث الاستفادة من التجارب الغربية ومنها الايطالية من حيث التوظيف التقني بما يؤهل عروضهم المسرحية من الناحية العلمية والعملية ، اما الحاجة اليه فهو يفيد الدراسين والمختصين في الفن المسرحي للاطلاع على التجارب الجديدة في المسرح الغربي وخاصة المسرح الايطالي وماهي المعالجات التقنية الحديثة وكيف يتم توظيفها في العرض المسرحي .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الاتي الى التعرف على :-

المعالجات التقنية في عروض جورجيو سترهليير المسرحية ، وتأثيراته في العرض المسرحي العراقي جمالياً وفنياً

حدود البحث :

زمانياً :- ١٩٩٧م-٢٠١٣ م

مكانياً :- العراق

موضوعياً:- دراسة مسرح جورجيو سترهليير المسرحية وتأثيراته في العرض المسرحي العراقي .

الفصل الثاني**المبحث الاول****المرجعيات الفكرية والفنية لجورجيو سترهليير**

لم يكن المسرح الايطالي بمعزل عن التجريب في كافة المجالات على صعيد النص والعرض، فبمجرد الانفتاح الذي اصاب المسرح الاوربي وخاصة بعد الحربين العالميتين وانعكاس الحاضنة الفكرية والاجتماعية على مجمل الحياة العامة ، كان ولا بد من ظهور فئة جديد تحاول الربط بين القوانين المسرحية القديمة بالتطور الحاصل في فن المسرح باعتباره المنتفس المباشر للانسان الاوربي ، فكان لظهور جورجيو سترهليير في فترة الركود السياسي والاقتصادي والاجتماعي محطة مهمة في بناء وتطوير المسرح الايطالي حينذاك فقد " ولد في باركولا في ١٤ اغسطس ١٩٢١ وكنه انتقل الى ميلانو مع والدته في ١٩٢٨ ، وفي عام ١٩٣٨ اصبح طالباً في اكااديمية المولعين بالدراما Accademiadei Filodrammatici حيث درس هناك لمدة عامين لكي يصبح ممثلاً ، وبعد تخرجه في يونيو ١٩٤٠ عمل مع عدد من الفرق المسرحية - التقليدية والتجريبية - وفي يناير ١٩٤٣ كان اول ظهور له على المسرح في ثلاث مسرحيات من ذوي الفصل الواحد لبيرانديلو ، وفي شهر سبتمبر من هذا العام تم استدعاؤه للخدمة العسكرية ، وقضى اخر سنتين من الحرب في سويسرا وفي معسكر اسرى الحرب لفترة في مورين ، وبعد ذلك ، بعد تسلم التصريح من السلطات السويسرية في جنيف كان في استطاعته حضور الفصول الدراسية في الكونسيرفتوار هناك وواصل تأسيسه لفرقة دولية La compagnie des Masques بأسم مستعار : جورج فيرمي وعندما انتهت الحرب عاد الى ميلانو ^(١)، اقترن اسم المخرج الايطالي جورجيو سترهليير بمسرح بيكولو منذ تأسيسه عام ١٩٧٤ في ميلانو ثم استمر المسرح في تقديم برامج مسرحية من التراث الكلاسيكي والمعاصر محققا شهرة عالمية بفضل

اعمال سترهليلير الغزيرة التي تتجاوز المائتين ورغم ثراء الاعمال الاخراجية لسترهليلير التي تضم اعمالاً لكتاب من امثال غوتيهو كورني وابسن وسترنديبير غواونيلو وايلدو تيشخوف وسارتر وكامو ، فإن مسرحيات شكسبير وكارلو وبريخت شكلت العمود الفقري لأعماله^(٢).

وتجدر الاشارة الى مكانة سترهليلير في المسرح الايطالي خاصة والمسرح الغربي عامة الى ما يمتلكه من تأثيرات واضحة في مسار تجديد الوعي الثقافي للفرد الاوربي نتيجة الانعكاسات الخطيرة للحرب العالمية الاولى والثانية ، وهذا ما جعله شخصية مسرحية تؤكد على التجريب في الفن المسرحي وهنا كان مصطلح المسرح الانساني الذي اطلقه على مسرحه كنموذج يتماش مع المصطلحات والتسميات التي اقترنت بظهور المسرح القرين والملحمي والفقير حيث " تعتبر كلمة Umano الكلمة المفتاح في طريق ستريلير نحو المسرح ، وفي عام ١٩٧٤ قام بنشر مجموعة من المقالات تحت عنوان من اجل مسرح انساني Perunteatroumano التي تقف جنباً الى جانب مع مقالة بروك الفضاء الفارغ The Empty Space او مقالة جروتوفسكي نحو مسرح فقير Towards a Poor Theatre وهذا باعتبارها نصاً متطوراً لأواخر القرن العشرين^(٣)، ولتأكيد نظريته في مفهوم المسرح الانساني سعى جاهداً لتأسيس فرقته المسرحية حيث " سرعان ماوحد ستريلير جهوده مع جراسي وحاول اقناعه بتأسيس فرقة مسرحية ومع ذلك فإنه باعتقاد جراسي وايمانه بأن شيئاً ما في موازة خطوط المسرح المدني العام يعد على المدى البعيد اكثر اهمية من أي مشروع فردي وتباعاً أصبح ستريلير ناقداً للدراما ولكنه سرعان ما ارتد الى الاخراج حينما اقترح المخرج التجريبي المحنك انطوان جوليو^(٤) ، لكن الذي يميز سترهليلير هو حبه للموسيقى وهذا ما انعكس بصورة واضحة على عروضه الدرامية ولا سيما الغنائية ، حيث " انها لفضليه رائعة حين نجدها في مخرج وربما تكون مفتاحاً اكثر اهمية بالنسبة لعبقرية ستريلير المسرحية وكثيراً ما كان يعبر عن مدى اسفه ان التزامه بالمسرح قد ضيع عليه الفرصة لان يعمل قائد اوركسترا والتي تؤهله للقيام بها تدريباته ومهاراته الموسيقية ،....، كان يمكن ايضاً ان يصنع منه ناقد عظيم - فقد عمل صحفياً في منتصف الاربعينيات حتى تخلى عن وظيفته هذه من اجل الاخراج وانه لناقد عظيم بالفعل وكتابات خيرة شاهد على ذلك فضلاً عن ذلك نجد ان مهارته تكمن في موهبته في دمج البصيرة مع الوحي والالهام المسرحي^(٥) .

ولعل اهم ما يميز مسرح سترهليلير او ما يطلق عليه مصطلح (المسرح الانساني) هو تأثيره وتأثيره في المسرح الغربي ، وهنا تكمن قوة المسرح الايطالي في الانفتاح على كافة المجالات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والثقافية وهذا ما تجلى في مسرح سترهليلير حيث ان " شكسبير وبرختوجولدوني : هؤلاء الكتاب الثلاثة اساس مسرح ستريلير ، مشكلة يوجهها غير - الايطاليين الذين يتقبلون (بشكل محتمل) تجلية شكسبير وربما على نحو اقل حماسة اهمية

برخت ولكنهم يظنون في حيرة من امرهم حينما نجىء بهم وجهاً لوجه امام جولدوني" (٦) ، ان الذي يميز مسرح ستريلير هو تبنيه لمحور التقابل المسرحي بين طرفي النزاع الواقعي والملحمي ومن ثم الانطلاق بمسرح يجمع بين الاثنيين بمحور وقانون جديد لمصطلح المسرح الانساني حيث " تختلف صيحة البعد الكوني لشكسبير عن عالم البرجوازية في محور الدراما جولدوني او عن تحليل الظروف السياسية والاجتماعية التي تظهر من خلال المنظور التاريخي الذي يميز امال برخت الناضجة وكان يكمن انجاز ستريلير في ايجاد الاساليب المسرحية الشديدة الفاعلية التي تتلاءم مع العرض الخاص بهؤلاء الكتاب ، ويعد احد المخرجين القلائل جداً من خارج المانيا الذين قد تناولوا برخت على نحو ناجح وتكمن مهارته في كونه يجمع بين الوعي الواضح للأسلوب الملحمي وبين الحس المسرحي المذهل علاوة على المعرفة الموسيقية العقيمة" (٧) ، ولعل الدافع السياسي الساخر هو الذي يعطي السمة المميزة في عروضه التجريبية ، فقد حاول ستريلير اكتشاف منهجاً ثورياً تكون فيه لغة المسرح اقرب الى المسرح الشعبي ومن ثم يكون المسرح جميلاً ينتقل الى العقول التي تتقبل طروحاته المسرحية ، ولعل فلسفة برخت المسرحية هي الاقرب الى روح العمل المسرحي لدى ستريلير حيث " تعلم من برخت ايدولوجية اجتماعية وسياسية اكثر تعقيداً واكبر دلالة ونحو نهاية مقالته المطولة في : من اجل مسرح انساني يكشف عن دينه لبرخت واعتقاده في اهمية عمله ، لم يترك برخت مسرحياته فحسب ولكنه ترك لنا منهجاً شديداً التعقيد وكشف لنا عن اتجاه يمكننا اتخاذه ، ويقدر ما يخص المسرح الملحمي فأنا لن نحقق انتاجاً متكاملًا عميقاً فنحن نمر بعملية اكتشاف منهج للتدريس من اجل الممثلين من ناحية ولأجل المخرجين من ناحية اخرى وبناء عليه فنحن نقف فقط على اعتاب البداية اولى المسرح الملحمي الحقيقي " (٨) ، ولعل وفات برخت اثرت بصورة مباشرة على عمل ستريلير المسرحي حيث " توفي برخت على نحو فاجع بعد فترة قصيرة من زيارته لميلانو لكي يحضر البروفات والعرض الخاص بمسرحيته اوبرا الثلاث بنسات ولم يكن مقدراً لهذا الاحساس من الصداقة والاعجاب الذي قد نما بين هذين الرجلين ان يستمر ،....، فقد كان لبرخت تأثير مباشر ومستمر اكثر من أي تأثير قد يجلبه أي كاتب او مخرج على ستريلير " (٩) .

ولم تكن الواقعية والطبيعية بمعزل عن توجهات ستريلير المسرحية بحكم العلاقة مع الجمهور الايطالي ، فقد كان لستانسلافسكي اثره الواضح في تنمية اسلوب ستريلير الاخراجي في عملية التعامل مع الممثل وكيفية تنمية الوعي واللاوعي ، حيث كان في تلك الحقبة " يسيطر على المسرح الايطالي نموذج الماتاتور او الممثل المخرج الذي يهيمن على العرض ، ولم تكن تقاليد المسرح في ايطاليا على المدى الطويل متأثر بجديّة بالحركة في اوربا نحو تشكيل فرق دائمة والارتقاء بالمخرج - وهنا يظل ستريلير والمسرح الصغير استثناءً " (١٠) ، وكان هذا الامر مناطاً بمناهج المسرح الصغير الذي أسسه وبتقنيات المسرح الانساني محاولاً من

خلال الواقعية والطبيعية والملحمية بناء اعماله المسرحية بروح جديدة تحاكي الواقع الايطالي حيث كان المسرح في نظر سترهليلير في انه " ينبغي على المسرح ان يبحث في المقام الاول عن سبب وجوده في المجتمع ، فيتناول المشكلات الواقعية والعملية ويعمل دوماً كأداة قادرة على ابراز المجتمع وتأويله ،..... ، ومن خلال حسه الاجتماعي المتوقد ووعيه بان الفرقة كانت تعاونه في صياغة مجتمع ايطالي جديد يمكن التأثير عليه " (١١) ، حيث سعى سترهليلير الى تعميق نتاجاته المسرحية من خلال البحث عن العلاقات داخل العرض المسرحي الواحد ومن خلال سعيه الى تعريف اتجاهه في السياق الخاص بالعرض او باختيار النص المسرحي وهذا ما نجح فيه في الدمج في عروضه المسرحية بين الاسلوب الطبيعي والواقعي ، فقد " تحدد شكل تطور الطبيعية عند ستريلير الى حد ما من خلال اهتمامه العالمي بالدراما وجزئياً من خلال رد فعله تجاه الاعراف القائمة في المسرح الايطالي ويعد ستانسلافسكي نقطة مرجعية حاسمة في اتجاه ستريلير نحو الاداء التمثيلي والذي يحث على التوحد مع الشخصية ولكنه يتبني راي برخت في انه يمكن تبرير الموقف حين ندخل في اطار الشخصية شريطة ان يعرف المؤدي كيف يخرج منها والى حد ما يرجع الوضوح المادي ايضا في عمل ستريلير الى اصرار برخت على قوة وفاعلية المأثورة بل ويدين في نفس الوقت بكثرة من تظاهرة المطلق بالشجاعة للنزعة الايطالية " (١٢) ، فالجمع بين تقنيات المسرح الطبيعي والملحمي في النص والعرض هي من سمات مسرح سترهليلير ، فالوعي المطلق من جانبه جعله يتحرر من القيود والقوانين المسرحية القديمة بروج جديد تجمع بين الصورة والنص بأسلوب يجذب المنقرج ويسخر من حياته وفي الوقت نفسه يقدسها ، ولا سيما ان الهدف الاسمي عنده هو جعل المسرح رسالة يشوبها الكثير من التساؤل على مستوى اختيار النص وعناصر العرض المسرحي " ولم ينحرف ستريلير ابدأً عن اعتقاده بان الجمع بين تقنيات المسرح الملحمي والطبيعية شيء اساسي بالنسبة لمسرح يتسم بالجدلية الحقيقية وقد جادل قائلاً ، اعتقد ان وسيلة خلاص المسرح الحديث اذا ما نظرنا اليه من وجهة النظر الاسلوبية تعتمد على تكوين (جار تحقيقه الان) مركب من منهجي ستانسلافسكي وبرخت وقد اعلن بعد ذلك ان خبرته في تناول جدلية المسرح الملحمي تكمن في توليفة مركبة من واقعية ستانسلافسكي دون الافراط الذي يميز ستوديو الممثل ، والمسرح الايطالية " (١٣) ، فالريبيرتوار المسرحي فرض على سترهليلير اختيار النصوص المسرحية بما يتلاءم مع توجهات فرقة المنسرح الصغير من جهة وخصائص المسرح الانساني الذي دعى اليه من جهة اخرى ، فالأسلوب الواقعي يتلاءم في ذلك الوقت مع تقنيات المسرح الايطالي ، فالريبيرتوار هو المحطة المهمة في حياة الفرقة وتوجهات سترهليلير وهذا ما دفعه في الكثير من الاحيان الى اعادة تنقيح وصياغة بعض النصوص المسرحي التي يختارها وخاصة في نصوص بييرانديلو وبرختوكورني "

لكن دائماً ما كانت تستحوذ عليه الفكرة الرئيسية التي قام ستريلير بترجمتها وتعديلها حديثاً الى ثلاثة اشكال مسرحية مختلفة مذهلة فأصبحت تشغله بالحاح ويوصف ستريلير رجلاً من رجال المسرح نجد بالضرورة انه تتنابه افكار عن ادراك ان قوة المسرح المستقلة في ان يعبر عن الحقائق المعقدة من خلال الوضوح المرئي واللفظي هي قوة مؤقتة وسريعة الزوال وفي محاولة لمقاومة حقيقة هذا الامر واطب ستريلير على احياء العروض وقام بتنقيحها ومراجعتها " (١٤).

ان اهتمام ستريلير في اختيار النصوص المسرحية بما يتناسب مع عمله ونظريته في المسرح ولد لديه فرص في الكشف عن الكثير من المعالجات التقنية على مستوى النص والعرض ومن ثم محاكاة تلك النصوص بما يتلاءم مع الطروحات الجمالية والفلسفية ناهيك عن الالتباسات التي تتولد نتيجة المقابلة مع المشاهد " وقد اتاح له ذلك في بعض النواحي ان يقدم ويلخص اكثر انشغالاته المسرحية اهمية معاً --الاهتمام البيرونديللي بالمسرح داخل مسرح ، التحليل البرختي للسياسة ، المقنطفات الهزلية في كوميديا الفن ، اخراجه الاوبرالية الغنائية - وان يوظفها بطريقة ما حتى يلقي بالقضايا المختلفة والمتناقضة في المسرحية الى ضوء مسرحي جديد بينما يضيف عليها في نفس الوقت التماسك والوحدة " (١٥)

المبحث الثاني

خصائص الصورة المسرحية عند جورجيو ستريلير

ينطلق التجريب في الصورة المسرحية عند ستريلير سوريا من تصورا اعمق لحركة الجسد ومن ثم البحث عن خصوصية الاداء الجسدي الذي نادى به يوجين باربا ((انثروبولوجيا الجسد)) وبيتر بروك ((الجسد الناطق)) ، ولما كان ستريلير على يقين تام بمقدرة الممثل على خلق علامات متنوعة مع الفضاء المسرحي ومن ثم الوصول الى استقدام الصورة المسرحية المتكاملة ، فأنه عمل جاهداً على المحافظة على خصوصية التجربة المسرحية النصية بعيداً عن تأثيرات انتون ارتو في خصخصة النص المرئي ناهيك عن كافة الالتباسات الماورائية التي تفوق ماهية التجسيد المسرحي ، لكن في نفس الوقت لم ينزاح ستريلير عن مجارة التجارب الاخراجية الحديثة بموازاة التجربة الشخصية المنتجة من تصورات ميدانية واخرى فنية كانت تحاكي الواقع التجريبي لستريلير " ففي عام ١٩٧٤ ولكي يقوم بتدريب ممثليه فقد استخدم الائمة وفقاً لأسلوب (ديكروه) وكذلك الرقص والمبارزة بالسيف لقد شاهد شارلو وفناني اوبرا بكين والممثلين القدامى لفاربيتانا بوليتان والمخرجين وانحاز لاستخدام القناع ثم للأداء الملحمي ويعد ضمن مؤديه المفضلين فروتشيوسوليريوجوناسون وهما مختصان بالأداء الجسدي اولهما من خلال الدراسة والثاني بالفطرة " (١٦)

وإذا كان سترهليير يؤمن بفكرة الاستفادة من خبرة السابقين واللاحقين فإنه ينظر من جانب احادي لنمذجة اعماله المسرحية وفق رؤى تخذ طابع الازدواجية بين اعراف مسرحية تجمع بين خصوصية العرض الارسطي واللاارسطي وما بعد اللاارسطي ومن هنا اخذ اسلوبه الاخراجي سمات متميزة منها: "(١٧)"

١. له اسلوب اخراجي متميز تبلور خلال مسيرة فنية طويلة ومن اعمال اخراجية تتميز بالتنوع والغزارة انه اسلوب قائم على الجمع بين منهجين: هما طبيعية ستانسلافسكي وملحمية بريخت .

٢. يشدد كثيرا على الجانب الحرفي في العمل الاخراجي فقد استمد من :-

أ- المخرج الفرنسي جاك كوبرو قدسية النص والايمان بالمسرح العاري والسعي لبلوغ منتهى الشاعرية والبساطة والزهد والتكشف والبساطة بمعنى اخر انه تأثر بآراء كوبرو حول صدق الفنان وهو يخوض صراعا مع الذات .

ب- لويس جوفيه :- حب المسرح والارتباط به والسعي لأحراز النجاح الذي كان في حد ذاته مطالبا فنيا هاما لجوفيه

ج- بريخت :- لقد تعلم من بريخت :-

• اهمية معايشة الفنان لعصره وادراكه التناقضات والصراعات السياسية في المجتمع وعليه فان الشخصية المسرحية محددة بدورها التاريخي وهي ليست كياناً مجرداً او قدراً ثابتاً بقدر ما هي واقعة تعيش حالة تغير مستمر .

• الجوهر الاساسي للديالكتيك المتمثل في الشك الذي يعني ان يكون الانسان قادراً على تغير افكاره ولا ينبغي ان يكون مكبلاً بأيديولوجية محددة .

٣. يدرج النقاد اسلوبه تحت اسم الواقعية الشاعرية لتأكيدده الدائم على الطابع الوجداني في تجسيد عوالم المسرحية .

٤. من ستانسلافسكي يستمد الصدق في الاداء وتحديد المهمات الابداعية امام الممثل ومن برخت الاداء الجسدي المضاد من عملية التقمص والاندماج في الدور والايهام بعالم واقعي عن طريق خلق الجدار الرابع على المسرح

٥. دمج جوهر المنهج السيكلوجي بالأبعاد السياسية للمسرح الملحمي وبالتالي خلق مسرح شاعري وسياسي من الاثنين .

٦. يضع نصب عينيه قبل كل شيء الجوهر اساسي للنص ، فالمسرح الذي يقدمه ملتزم ومرتبط هو الاخر به .

٧. الرؤية الاخراجية عنده قائمة على خلق درامي عار من كل المؤثرات المصطنعة ،مسرح يتألف من عناصر ملحمية وغنائية .

إذا كان الجسد هو محور العملية المسرحية في القرن المنصرم والحالي فان اغلب المخرجين حاولوا الغوص في نمذجة التشكيل الجسدي في رسم الصورة المسرحية بصفتها العبثية داعياً في الوقت نفسه الى تجريد الشكل المادي الوجداني (الجسد ، العقل) عن الواقع الملموس، حيث ان " الجسد في عروض ج . سترهليلر ، له مكانة اولية ويتم خلق الشخصيات انطلاقاً منه : ارليكان ، شفيك.. ان اوضاع الجسد مواقف اما الملابس والايماة فهي تشير الى الوضع الاجتماعي ، المواقع والتحركات داخل الفضاء واستغلال المخارج ، تغيير المستويات والمقاعد ترجح وتبرز في ان واحد الاداء الجسدي والاحداث المسرحية في العودة الى الكوميديا ديلازتوالباننومايم او الحركة المكتسبة لمدلول اجتماعي والدلالة على طابع شخصي واجتماعي وتاريخي في الوقت ذاته ، فان عمل يثير نوعاً من المسرحة واسلوبية مختلفة وان كانت مدعمة بطاقة متماثلة وبنفس النوعية من المقروئية " (١٨) ، وسترهليلر عندما ينظر الى القوام السليم باعتباره منظومة حية لتجسيد الحركات المسرحية وخاصة التأكيد على الممثل الراقص في رسم التجسيد المسرحي فانه في الوقت نفسه ينظر الى النظام المختلف المتناقض مع الطبيعة الحية للإنسان ذو القوام السليم ، فالجسد عند سترهليلر متوهجاً ، جسد قابل للأداء ينطلق ضمن حيز فضائي اوسع واعمق ففي " تلاحم الوسائل المسرحية التي تحيط به فان الجسد لدى سترهليلر هو محرك العرض مشدوداً دافئاً في عواطفه انه يملاء الفضاء حيوية ويساند المواقف " (١٩) .

ان الممثل هو الاداة الحية المعبرة عن توجهات المخرج والمؤلف ، وبالتالي فهو الاداة الوحيدة على خشبة المسرح التي لا تمتلك الاحقية في تحقيق اللقطة السينمائية ، وفي الوقت نفسه لها الاحقية في معايشة الشخصية المسرحية فهو(انسان - ممثل - يمثل شخصية) ومن خلال اهتمامه بالجسد الحي ، فان سترهليلر يستكين منه بملء الفراغ الفضائي لرسم الصورة المسرحية على خلفية الحدث المطروح الممثل بالتناقضات الواقعية واحيانا العبثية، ويتخذ الممثل (الشخصية) عنده تتخذ عدة اتجاهات منها:- (٢٠)

١. الشخصية عنده تشق الفضاء وتفرض وجودها على نحو مباشر في علاقة شخصية بالمكان والشخصيات الاخرى وكذلك الموقف .

٢. ان الممثل عنده يستطيع ان يتبنى كافة الاوضاع حتى وان كان مرتديا ملابس العصر فهو يزحف ويتمطط ويركع وسواء كان فضاء اللعب ممتداً ليشمل كل خشبة المسرح او كان محدوداً ببناء ما او مقسماً الى زوايا بفضل الاضاءة فإنه يتم الاستحواذ عليه من قبل الممثل وكأنه منطقة نفوذ .

٣. ان سترهليلر يضع شخصية كمشاهدة تنتظر الى الاخرين ومن هنا تشكل ضغطاً في اتجاه منطقة اللعب .

عادة ما يتم توظيف المؤثر المسرحي المسموع والمرئي لاضفاء البعد الوجداني والشعوري في الكشف عن ثانيا وسلوكيات الجسد وتحركاته وبالتالي تحديد الوظيفة المسرحية وفق بعدها الزمني والمكاني ، وهنا ينطلق سترهليلر الى البحث عن وسائل مادية تنبثق من مصداقية الفعل المسرحي لتأسيس المادة المصنوعة لتلقي بظلالها لمسة فنية واخرى جمالية تؤيد ما يطرح على خشبة المسرح من احساسات تنامت وفق العلاقات المتشكلة على خشبة المسرح ، وهنا تخذ المؤثرات المسرحية عند سترهليلر منحى جمالية على النحو الاتي :- (٢١)

١. رائحة ، حرارة ، ضوء ، لون : تلك المعطيات الحسية او المناخية تشحن الجسد المسرحي في عروضه .

٢. ان المناخ الخيالي الذي توحى به مصابيح الاضاءة او المسجد من خلال ماكينات الهواء هو الذي يؤثر على اداء تصرفات الممثلين وسلوكياتهم الجسدية وتحركاتهم في الفضاء وكذلك ايقاعاتهم .

٣. الايقاعات انها محدودة لكل شخص وفقاً للحظات والاقوات وهي ايضاً متناغمة ، لقد تم اعداد نوتة ايقاعية للعرض قد استوعبها الممثلون او اعيد التأكيد عليها كل ليلة من خلال اداء صوتي مكون من اصوات وموسيقى

٤. كل الاجساد تخضع لسرعات وايقاعات تخضع بدورها للايقاعات البيولوجية ل.ج. سترهليلر على طريقته في الاحساس بايقاعات الشخصيات وكذلك لنغمات الموسيقى الخاضع بدوره للحركات المنبثقة عند المخرج المسرحي .

٥. يوزع الاصوات سواء في عروضه الدرامية او الغنائية سويرانو ، كونترالتو ، ان سلم الاصوات يتم اختياره ونسبة الى الشخصيات ولكن نفس الممثل عليه ايضاً ان يمر من مستوى لآخر وفق للمواقف ويلغي المخرج الفروق النغمية لتركيبية الجمل لصالح لون عام اساسي هذه النوتة الصوتية يتم تشكيلها طوال فترة التدريبات وترتكز على العلم الخاص بالتنفس وعلى ارسال صوتي وتتحمل بدقة ورقى في تبديلات الايقاع .

وبحكم التعامل الحي والمباشر مع الممثل حاول سترهليلر مجازاة الربط بين الاسلوب الواقعي والملحمي من خلال جعل المتفرج عنصراً فعالاً في تشكيل الصورة المسرحية، فالأداء التقني في عروضه دفعه الى استنباط المقومات الجمالية للفضاء من خلال الربط بين فضاء الصالة والخشبة ، ففي عرض الخداع لكورني حيث " انفتح العرض على بريدامان وصديقه دوران يسيران بين صفوف الجمهور وعلى خشبة المسرح حيث قابلا الساحر الكاندر في كهفه ، ويختفي

المشهد وإذا بنا نرى الفرقة وهي تتقاسم ارباح الامسية قبل مغادرة خشبة المسرح وكان ابتداء ستريلير في ان يجعل بريدامان غير قادر على المرور من قاعة الاستماع الى خشبة المسرح لكي يعانق ولده " (٢٢) ، فالأداء التمثيلي عنده يجمع بين الاداء الجسدي والصوتي في صورة مسرحية تتم عن الكثير من التساؤلات على مستوى الاداء التمثيلي وخاصة ان سترهليير ضمن عروضه المسرحية العنصر الغنائي والفكاهي الساخر حتى وان كانت مسرحيات شكسبير او برخت وكان "وعي ستريلير اللغوي المفرط الحساسية مميذا سواء في النص المكتوب او الاداء اللفظي وتشكل الفكاهة والمترابطة في براعة وتكون جوهر كل العروض يميز الاداء التمثيلي فنجد عروضاً كاملة الاقناع النفسي وهذا رغم انه يمكن التعبير عن طريق مجموعة متنوعة من اساليب العرض من الكوميديا حتى الاداء البطولي الكلاسيكي المحدث" (٢٣) .

ينطلق التجريب عند سترهليير من افكار وقوانين يحكمها النقد التقليدي واسلوب البحث عن تمازجات فنية وجمالية تحيد من التطلعات الجديدة للمخرجين ولاسيما ان خصوصية التنظيم الفضائي انطلق نحو استقطاب التعامل الصحيح مع التقنيات الاخرى حيث ان " ج. سترهليير يعمل في مسرح على الطراز الايطالي ، اذن في اطار نظام امامي في مواجهة الجمهور سواء كان الممثل مقنعا ام لأنه يقدم نفسه من الامام بكل المساحة العرضية التي يمكن ان يريها للأخرين وهو يحرص على الا يعقد احد ذراعيه فوق جسده او وجهه بل يترك تعبيرهما ظاهراً واضحاً كما يحرص على الا يتخذ وضعا غير جمالي " (٢٤) ، حيث يلتحم الفضاء الزمني والمكاني عنده بالإضاءة المعتمدة والقوية لاضفاء الشعور المادي البصري والسمعي بحركة الجسد وما يحمله من ثنايا تؤدي فكرة الالتزام المكاني بماهية المسافات البونية بين التراكيب المادية الثابتة والمتحركة على الخشبة، حيث " ان الاوضاع الجانبية وثلاث ارباع الاستدارة مسموح بها، اضاءة كاملة او شبه معتمدة او عكس الاضواء تضيئ تخفى جزئياً او تخفي الاجساد وتحتها داخل الفضاء ، ان اوضاعاً من الخلف يؤكدتها تباعد ساقين او ضم لهما تصبح بليغة في تعبيرها ، اننا نشهد حساباً دقيقاً علمياً للمسافات التي تفصل فيما بين الاشخاص فالعلاقات فيما بين شخصية واخرى يتم تجسيدها من خلال المسافة التي يتركها فيما بينهما اما التحركات داخل الفضاء فتتوافق مع مهارة وتمكن ورغبة في استثمار كافة الاحتمالات دون ان يكون هناك تشعب او تكرار" (٢٥) . ولعل منهج سترهليير كان يجري منهج ستانسلافسكي في تدريب الممثل وخلق العلاقة بين الممثل وشخصيته للوصول لدرجة عالية من التكامل الفني الجسدي والصوتي فقد كانت " بروفات المسرحية تستمر لمدة عشرة اسابيع في جدول - للممثلين - يضم من ثماني الى تسع ساعات في اليوم وكان يشجع الممثلين في ان يتركوا لمشاعرهم وعواطفهم الحرية في التدفق حتى يضيفوا على الشخصيات نبض الحياة " (٢٦)

ان استخدام الاكسسوار كأداة تقنية مهمة في بناء الفضاء المسرحي ينطلق من استخدام امثل بالتناغم مع الادوات الاخرى ومن ثم البحث عن العلاقات المتمدنة مع الممثل، وهنا ينطلق سترهليير الى استنطاق الصورة الحية في عملية الجمع بين التفسير الحركي البصري والاشياء المادية الثابتة ، فهو يرى : " (٢٧)

١. ان عصا او مظلة او أي قطعة من الممتات تصلح للاستخدام في التمثيل ، الممثل الحاوي او البهلوان يلهو بذلك ، كل قطعة من الملابس يمكنها ان تعود مرة اخرى لتصبح شيئاً ما : القبعة التي نلقها عاليا في الهواء والعبارة التي تلوح بها في لحظة

٢. ان الجسد يتلاحم مع الشيء ويتحكم فيه ويبرز لذاته او يستحوذ عليه لصالحه.

عادة ما يكون الزي اداة ايقونية ورمزية في ان واحد ، وتخذ هذه الثنائية مفهومها السيمائية من منطلق الخصوصية الفنية والجمالية بالإضافة الى صفة التحول الدلالي التي يتميز بها الزي كأداة معبرة عن الصيغة الدرامية لماهية العرض ، فسترهليير كان يحدد الزي على اسس ومفاهيم معاشه ضمن خصوصية المسرحية بحد ذاتها، فالزي عنده اخذ انماط مقروءة ومرئية في الوقت نفسه حيث " ان الممثلين يتدربون منذ وقت مبكر وهم يرتدون ملابس الدور والصورة المسرحية لا يمكنها التغاضي عن ثنائية الجسد والملابس، فالرداء يتوافق مع الجسد او يحوله على نحو مخادع فهو يجعلها اكثر نحافة او يضخم اشكاله التي تدعمها التناير والملابس الداخلية الذكورية" (٢٨) ولعل السمة التي تميز عروضه المسرحية هو اهتمامه بالفضاء المسرحي بأسلوب جمالي وفني وفلسفي (دلالي)، يتداخل فيها العنصر التقني مع الاداء الجسدي لتكون الصورة المسرحية مليئة بالبهجة بأسلوب مادي جميل يجذب انتباه المتفرج ، ولعل مسرحية العاصفة لشكسبير خير مثال لذلك لما تحويها من اساليب اختفاء وتكر على المستوى المادي والمعنوي وهذا ما انعكس على تصميم الزي المسرحي بصورة خاصة ، حيث نجد في هذه المسرحية ان "العمل الشاق المطبق الذي يبحث ويناقش العرض المسرحي قد تم التأكيد عليه وقد بدا مكملًا للصورة التي يبتدعها شكسبير من نوع من انواع الاشغال الشاقة التي تعمل على نحو مثالي وعندما يريد اريال ان يصبح حراً فانه فأنها لعبت هذا الدور احدى ممثلات ستريلير المفضلات جوليا لاتساريني ينشد بقوة في السلك الذي يأبى ان يتزحزح وقد ارتدت لاتساريني ملابس مهرج وكان وجهها مطلياً باللون الابيض" (٢٩)

ان السخرية والهزاء الكوميدي الذي اصطبغت به مسرحياته اثر بصورة واضحة على التصميم التقني للصورة المسرحي وكذلك على طبيعة الشخصيات المنخرطة في الحدث المسرحي ولاسيما في اخراجه لمسرحيات شكسبير الكوميديّة وكذلك التراجيدية ومنها مسرحية العاصفة فمع " سماع قصف رعد اخر يجري نحو مقدمة المسرح ويثرثر في هيستريا وهو يرتعد ويجثم بعد ذلك

على اربع ويغطيه كساء الجبردين من راسه الى قدميه ويدخل ترينكولو من يمين مؤخر المسرح ونجد ان لديه صوتاً ذا طبقة عالية ونراه يرتدي زي بولتشرين يلاقيمصا وبنطلونا ابيض ففضاضا وقبعة بيضاء بشكل مخروط واذا به يصبح مهرج المشهد " (٣٠) .

ولعل سمة التجريب ولدت لديه الكثير من التناقضات على تجديد الصورة المسرحية بأسلوب مثير يجمع بين العنصر التقني المرئي والمسموع والاسلوب المسرحي (واقعي ، ملحمي، طبيعي ، تعبيرى) ليصبح مسرحه اشبه بمسرح المنوعات ومن ثم تكون الصورة المسرحية غنية بالتقنيات بوصفة مسرح يؤثر وذو مغزى دلالي على المتفرج الايطالي ، وهذا ما جعل سترهليير ينقي الاسلوب الملحمي بروح جديدة يمتزج فيه العنصر التقني مع الاداء التمثيلي " وعن التقنيات المسرحية المثيرة - من الاوبرا والرفي والملهي والسينما - رغم اخطارها المتأصلة يمكنها داخل حدود معينة ان تصبح نقاط بداية مساعد للمؤدين ، تساعدهم في اكتشاف اسلوب الملحمة ... ونفس هذه السمات الخلافة على نحو خطر هي الادوات المسرحية التي تهاجم الجمهور بطريقة معينة وتتحدى اوبرا الثلاث بنسات العامة وتصنع نقده الايديولوجي من خلال التقنيات المسلية الخالصة الذوق من السخرية والتناظر الكوميدي وانه لمن صميم عملنا ان نتيقن ان سحر الخلفية المجرد ، التعاطف الظاهر مع الشخصيات الالخان وفوضوية الهجاء اللفظي ، الهمجية ، لا تصبح جميعاً مجرد غايات في حد ذاتها" (٣١)

تلعب الموسيقى في عروض سترهليير دورا اساسياً ، بل في الكثير من الاحيان تصبح العنصر التقني الاساسي والمرافق للأداء التقني والجسدي وبصورة مباشرة ، باعتبار ان ولع سترهليير وحبه للموسيقى جعل من عروضه تجمع بين العنصر الغنائي والتراجكوميديا حيث يقول "ما نحتاجه بالفعل هو التعلم الموسيقي الجيد لجمهور جديد وبدلا من هذا الولوج الايطالي الزائف بالأوبرا مثل اعالي من الصفوة يعتمد على اساس التكبر والجهل انني اتحدث عن الفهم الاوسع للموسيقى والاوبرا التي تتساوى فيها اهمية كل من الصوت والاداء والتقديم المسرحي والاسلوب والغناء والعزف الاوكسترالي والايخارج المسرحي ونعتبرها جميعا عناصر مكملة لبعضها البعض وليست مجرد عروض واطهار للاستعراض المسرحي" (٣٢) ولعل ما يميز عمله المسرحي هو الربط بين الواقعية والغنائية وحيانا الدمج بين تقنيات الواقعية والملحمية وهذا ما انتج لديه خاصية الدمج بين العناصر التقنية لأجل استكمال الصورة المسرحية " فقد اتخذ ستريلير اسلوب الدمج والصهر : ادماج التقنيات التي تظل الى يومنا هذا سمة مميزة له بوصفه مخرجاً وتعد نتاجاته الاخيرة لكل من برخت وشكسبير وجولدوني انتاجات ثرية على مستوى الدلالة والمغزى مما يقتضي تدريبات غاية في التعقيد فلا الاسلوب المسرحي ويحمل توكيد ستريلير على البعد الطبيعي والواقعي اهمية خاصة وفي دمج هذا التوكيد بين كل من التقنيات الخاصة

بستانسلافسكي مع التقنيات المعروفة من مسرح الملحمة حيث تعلو رنات المسرحيات لتتحول الى صورة شعرية نابضة لها قوة اخاذة و متميزة " (٣٣) .

اهتم سترهليلر بالمنظر المسرحي والديكور اهتماماً كبيراً ، وجل هذا الاهتمام هو تأكيد على جو المسرحية على الرغم من المبالغة في التصميم لكون اغلب مسرحياته اتجهت نحو الاهتمام بالأداء التقني على حساب الاداء التمثيلي وبالتالي كانت الصورة المسرحية عنده غزيرة المعنى والدلالي جمالياً وفنياً ، وخاصة ان سترهليلر تنوع في طبيعة الفضاء سواء المغلق او المفتوح وبالتالي كانت عروضه المسرحية عرضة للكثير من الانتقادات على صعيد الاداء التقني والجسدي ومدى ارتباط هذا الاداء بطبيعة الفضاء المسرحي ، ومثال على توظيف الفضاء المفتوح هو اخراجه لمسرحية هنري الرابع الجزء الاول ،حيث كان " لانتاجها في عام ١٩٥١ صدى اقوى من اخراجات اولفير فقد تم عرض المسرحية في العراق على المسرح الروماني في فيرونا حيث تم عمل تعديلات واسعة في بناء مسرح اليزابيثي وقد قارن النقاد بين هذا الانتاج وبين العرض الاول لريتشارد الثاني الذي تم اخراجه ايضاً على نحو مبسط تبعاً للقوانين والقواعد الاليزابيثية وبين انتاج اولفير لمسرحية هنري الخامس " (٣٤) ، ويرى الباحث ان جل اهتمام ستريلر جاء لتأكيد تاريخية المسرحية بجو يربط بين الحدث المسرحي الملفوظ والمرئي ، اما مسرحية كوربولانوس فقد جاءت لتأكيد مقدرة سترهليلر في توظيف الفضاء المغلق وما يحويه من انتقاءات على صعيد النص والعرض ومن ثم تأكيد طبيعة الديكور المعبر جمالياً وفنياً فقد " تم تصميم جهاز المسرح على يد داميانى كي يجسد اطار الحدث على نحو مبسط ويؤكد على البنية المتناسقة للدراما وبذلك تتم بلورة التحديات الجدلية الحادة في الساحة وكانت خلفية المشهد متفرقة ومتناثرة : ستارة خلفية بيضاء بسيطة ارضية خشبية (تنقسم افقياً الى ثلاثة مستويات بارزة مختلفة) وحائطين عاليين في الجوانب اليمني من ذلك تعمل بمثابة اجنحة لكل منها مدخل واحد كبير وما من منحنيات تقطع هذا التناسق الراسي والافقي " (٣٥) حيث اهتم سترهليلر بالمنظر ليؤكد اهمية الصورة وخاصة ان اغلب عروضه المسرحية اهتمت بالخلفية المسرحية من ناحية توظيف القماش او استخدام الالوان او في توظيف الاضاءة ففي مسرحي العاصفة "يدخل الجمهور المسرح حتى تقابله ستارة رقيقة او قطعة من القماش تغطي خشبة المسرح تماماً وامام ستارة المسرح المرفوعة لاعلى نجد الجزء المخصص للأوركسترا وكان خالياً وقد تكون من ثلاث صفوف مقسمة بواسطة اسطح خشبية ويمكن رؤية الحرير الازرق وقد كسا فوق مقدمة هذا التركيب ، ويرى الجمهور امامه كان المنظر من المقاعد الامامية مروعاً ما بدا من سفينة شراعية ضخمة تتماثل في محيط ازرق، وقد انجز ستريلر ذلك بمختلف الوسائل ولكن غرضه كان التأثير في نفس الجمهور، وقد تم انجاز البحر في عمل سترهليلر بمجهودات واحد وعشرين

من الأيدي المسرحية داخل بناء الجزء المخصص للأوركسترا واذابهم يتلاعبون بملاءة واسعة من الحرير الأزرق حتى يحدثوا انطباعاً من الامواج المرتفعة والمنخفضة فتهدد بابتلاع السفينة^(٣٦) وهذا التأثير ظهر في عروض المسرح الفرنسي ومنها عروض فيليب جانتى التي اهتمت بالعنصر التقني لإبراز الصورة جمالياً .

اضافة الى اهتمامه بالمنظر المسرحي بصورة عامة والخلفية المسرحية بصورة خاصة ، فقد جاء ليؤكد جمالية الصورة من خلال توظيف تقنية الداتوشو المسرحية لبيان الفكرة المسرحية وبالتالي توظيف الفيلم السينمائي وخاصة في العروض المسرحية التي تتطلب التهكم والهجاء السياسي ولاسيما عروض برخت المسرحية ، ففي مسرحي (قديسة المسالخ لبرخت حيث " تعيق الصورة بالخراب والسجن واذا بالمداخن تشبه الابراج ،...، ويبدو كل شيء غامضاً حتى نجد ان المصنع له مظهر مشؤوم فاسد ،...، ويرف النظر عن السيرك ومسرح المنوعات فان المخرج يعتمد بشدة على السينما الصامتة فالأزياء مطابقة لأزياء افلام شابلن البدلة الرسمية والقبعة السوداء العالية والوشاح الابيض وتظلي وجوههم باللون الابيض مثل المهرجين ،...، ويؤكد ستريلر على اهمية الفيلم بوصفه نقطة تحول في قصة جوان ،...، فيجب ان يكون الفيلم ممارسة وتدريباً في التجسس على العمال ويكون التسلسل بأكمله عبارة عن درس في المسرح الملحمي لان كل شيء يتم روايته اولاً وبعد ذلك يتم عرضه"^(٣٧) .

اما الاضاءة المسرحية في مسرحيات سترهليلير فكانت عنصراً تقنياً مهماً بالإضافة الى كونها عنصراً جمالياً يصف قيمة العرض المسرحي كونه واقعياً يخالف الواقع او ملحمياً يقترب من المتفرد ، كان سترهليلير يبحث عن الدقة في توظيف الاضاءة لا مجرد املاء الفضاء البصري بمؤهلات تقنية وهذا ما انعكس على طبيعة الاندماج التقني الذي اصبحت سمة مميزة في عروضه نتيجة الانسجام والوحدة بين تلك العناصر، ففي اخراجه لمسرحية الملك لير كان "الغموض يعتمد على سحر الاضواء تعد السنة اللهب في الشموع بمثابة اضواء مقدم على خشبة المسرح وايحاء الظهيرة او ضوء القمر ينعكس على الستارة الخلفية الشفافة والشمعدان الزيتي ذو الشب يحمله الخدم الخصوصيون ويحدث كل هذا على الواح خشبية جرداء خالية طقس واقعي"^(٣٨)

الدراسات السابقة

بعد الاطلاع على مكنتات كليات الفنون في بابل وبغداد والبصرة والموصل لم يجد الباحث دراسة مماثلة تقترب من الدراسة الحالية، كون هذه الدراسة تناولت شخصية مسرحية جديدة على المسرح العربي عامة والعراقي خاصة .

الاطار النظري

١. تأثر مسرح سترهليلير بطروحات المدرسة الواقعية والطبيعية متمثلة بستانسلافسكي في الاخراج والتمثيل وكذلك طروحات الملحمية متمثلة بطروحات برخت المسرحية تأثيراً مباشراً .
٢. اهتم سترهليلير بالأداء الصوري لعروضه المسرحية بصورة مبالغة بها جمالياً وفنياً ، وكان القصد من ذلك هو ملء الفضاء البصري بصورة قابلة للنقد تتماشى مع طروحات المسرح الشعبي ولاسيما كسر الرتابة والملل التي اصابته العروض المسرحية في فترته
٣. حاول سترهليلير مع مجموعة من الفنانين بناء مسرح خاص به اعتبره استوديو لأعداد عروضه المسرحية سميته بالمسرح الصغير اخرجته فيه الكثير من العروض التي تحاكي الواقع في ايطاليا بصورة خاصة والواقع في المجتمع الغربي بصورة عامة .
٤. اطلق على مسرحه مفهوم او مصطلح المسرح الانساني ليتماشى مع مفاهيم اخرى منها المسرح القرين او المسرح الملحمي ، وجاء هذا المصطلح ليتماشى مع التجريب في الفن المسرحي ويصبح مسرحه مفتوح على كافة الاحتمالات الفنية والجمالية ليتخذ من الصورة مفتاح للتجريب في عروضه المسرحية ومن ثم الجمع بين الواقعية والملحمية في عرض مسرحي واحد.
٥. يقوم مسرح سترهليلير على نصوص شكسبير وبرختوجولدوني بصورة رئيسية يحاكي من خلالها الواقع الايطالي وبصورة قابلة للتهكم فهو يجمع النص بطريقة تضمن طرح افكاره الانسانية وتكون الصورة البصرية قائمة على التعريف بمؤهلات النص الدرامي وبطريقة تضمن احقية العنصر التقني على حساب اللغة اللفظية .
٦. حاول سترهليلير اكتشاف منهجاً ثورياً تكون فيه لغة المسرح اقرب الى المسرح الشعبي ومن ثم يكون المسرح جميلاً ينتقل الى العقول التي تتقبل طروحاته المسرحية .
٧. كان يرى انه ينبغي على المسرح ان يبحث في المقام الاول عن سبب وجوده في المجتمع، فيتناول المشكلات الواقعية والعملية ويعمل دوماً كأداة قادرة على ابراز المجتمع وتأويله ، وهنا كانت تقنيات المسرح الواقعي (اعداد الممثل) مع تقنيات المسرح الملحمي (الجستس ،التغريب) مع تقنيات مسرح بيرانديلو (مسرح داخل مسرح) حاضرة في عروضه لتأكيد تلك النظرة .
٨. اهتم بالجسد فالجسد عند سترهليلير متوهجاً ، جسد قابل للأداء ينطلق ضمن حيز فضائي اوسع واعمق ،جسد يجمع بين الاداء اللفظي والجسدي (ممثل ، راقص ، مغني)

- متناغم مع العنصر التقني لينطلق في بناء صورة اجمل واكمل تعبر عن روحية وقدسية النص الدرامي ، فالجسد هو محرك الفضاء البصري بكل مؤهلاته التقنية والجمالية .
٩. وظف سترهليير المؤثر المسرحي المرئي والمسموع في عروضه المسرحي من اجل اعطاء الجو المسرحي بعده الزماني والمكاني ومن ثم التأكيد على اسلوب المسرحية لإيجاد المعالجة التقنية الانسب للعرض ومن ثم ايجاد علاقة مع الممثل باعتباره الاداة الحية على خشبة ، فكانت الروائح ، والدخان ، والاصوات الغريبة متناغمة مع الاداء الجسدي .
١٠. حاول جاهداً الربط بين فضاء الصالة والخشبة محاولا ايجاد علاقة مباشرة او غير مباشرة بين المتفرج والصورة المسرحية بحكم الربط بين الصيغة الغنائية التي امتازت بها عروضه والاسلوب الملحمي وهذا ما انعكس بصورة مباشرة على جمالية الصورة المسرحية بحكم تعدد المعنى ودلالاته وبحكم اقترابه من واقع الانسان الغربي .
١١. استخدام الاكسسوار في عروضه كأداة تقنية مهمة في بناء الفضاء المسرحي ينطلق من استخدام امثل بالتناغم مع الادوات الاخرى ومن ثم البحث عن العلاقات المتمدنة مع الممثل ، وهنا ينطلق سترهليير الى استنطاق الصورة الحية في عملية الجمع بين التفسير الحركي البصري والاشياء المادية الثابتة
١٢. عادة ما يكون الزي في عروضه يتخذ صفته الواقعية والرمزية في ثنائية واحدة تحمل الكثير من الدلالات على المستوى الجمالي والفني ،محاوولا سترهليير نقل الزي كأيقونة واقعية (اللباس كما هو في الواقع) او نقله كأيقونة رمزية (نقل اللباس من الواقع على شكل رمز لاعطاء صفاته الدلالية) .
١٣. لعبت الموسيقى دورا فعالا في بناء الصورة المسرحي عند سترهليير نتيجة ولعه وحبه للموسيقى ، بل كانت عروضه تتجه نحو الغنائية والابورا ، محاوولا توظيف الأغنية والموسيقى الشعبية لزيادة التأثير النفسي على المتلقين
١٤. اسلوب الدمج بين العناصر التقنية من السمات المميز التي ميزت مسرح سترهليير (اسلوب الدمج والصرح) ولاسيما دمج لتقنيات المسرح الواقعي والملحمي من اجل استكمال الصورة المسرحية .
١٥. اختلف توظيف الديكور لديه حسب طبيعة الفضاء (مفتوح ، مغلق) وكذلك التنظيم المساحي للمنصة ، وكذلك طبيعة العنصر التقني الموظف داخل الفضاء ، وهذا ما جعلها يتجه نحو تقسيم المساحات المكانية لتأكيد الحدث الطروح لفظيا وجماليا وايجاد التناغم مع العناصر التقنية الاخرى .

١٦. اهتم سترهليير بالمنظر المسرحي اهتماماً بالغاً من حيث تصميم الخلفية المسرحية بالتنوع مع الاضاءة وكذلك الاداء التمثيلي ، فكانت قطعة القماش الابيض حاضرة في اغلب عروضه المسرحية اما بصورة فنية واخرى جمالية ، وقد تكون اما عارضة سينمائية لتأكيد الحدث المسرحي او على شكل منظر مرسوم او لعرض صورة مسرحية .
١٧. كان سترهليير يبحث عن الدقة في توظيف الاضاءة لا مجرد املاء الفضاء البصري بمؤهلات تقنية ، فقد جاءت لتحديد المساحات المكانية وتحديد الادوات الاخرى الموجودة على الخشبة ، فهي تميل الى العتمة في بعض الاحيان و احيانا تميل بالبهجة من اجل كسر الرتابة وجعل المتفرج فعالا في الكشف عن خيوط اللعبة المسرحية .

الفصل الثالث

١. إجراءات البحث

أ- مجتمع البحث :

احصى الباحث مجتمع بحثه^(٥) والذي يتكون من العروض التي توافرت فيها خصائص مسرح جورجيو سترهليير وكان عددها (٨) للمدة المحصورة بين عامي ١٩٩٧-٢٠١٣ وفقا لما يلي :

١. أن هذه المدة المحصورة بين ١٩٩٧-٢٠١٣ شهدت انفتاح المسرح العراقي على الكثير من التجارب نتيجة ظهور الميديا في كافة المجالات ومنها الانفتاح السياسي والاقتصادي والاجتماعي ومن ثم كانت هذه الفترة مختلفة من حيث العروض المقدم تبعا لمجتمع البحث المختار .

٢. أن هذا المجتمع جمع بين فترات زمانية ومكانية متنوعة ومختلفة.

ب- عينة البحث :-

اختار الباحث العينة المبينة في الجدول رقم (١) وبالطريقة القصدية وفقا للأسباب

التالية:-

١. كانت العينة مماثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته .
٢. حصول هذه العينة على جوائز في مهرجانات عربية .
٣. وردة هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث .

(٥) ينظر ملحق رقم (١)

٤. تمكن الباحث من مشاهدة العينة بصورة مباشرة وغير مباشرة وفي أماكن عرض مختلفة مما أتاح للباحث الملاحظة الدقيقة ومن ثم تحليلها بدقة مع مراعاة الظروف الزمانية والمكانية للعرض وكذلك تقبل الجمهور لها .
٥. مقدرة الباحث على الاتصال بمخرجي ومؤلفي العينة وأجراء الحوار معهم وبصورة مباشرة وغير مباشرة.

ت	اسم المسرحية	المعد	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١	فوك	عواطف نعيم	عواطف نعيم	مسرح الرشيد	١٩٩٧

٣. منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في رسم آلية البحث وتحديداتها من حيث استعراض الإطار النظري وكذلك استعراض العينات على وفق ضوابط المنهج العلمي الصحيح .

٤. أداة البحث:

- اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه من اجل تحليل العينة على :-
- أ- أداة الملاحظة :- أي مشاهدة عرض العينة بصورة مباشر او غير مباشرة ولاسيما تحديد الخصائص الفيزيائية في كل عينة ، ومن ثم الوصول إلى العرض المناسب الذي يتفق مع حدود وهدف البحث .
- ب- المقابلات الشخصية :- مع الذين شاهدوا تلك العروض ومن ثم بيان الاختلاف في بيئة العرض واختيار الأنسب للبحث .
- ت- اعتماد مؤشرات الإطار النظري والاطلاع عليها وصياغتها على وفق متطلبات الأداة الجيدة

تحليل العينة:

مسرحية :- فوك

تأليف واخراج :- عواطف نعيم

انتاج الفرقة القومية للتمثيل ١٩٩٧

مسرح الرشيد

شكلت مسرحية (فوك) انفتاحا تجريبيا في خصوصية المسرح العراقي من حيث النص والعرض ، بل شكلت امتيازاً درامياً يتجه نحو اسلوب المسرح الشعبي العراقي المعاصر ، حيث حاولت المؤلفة المخرجة اختيار موضوعة تتعلق بموت الانسان وما يحصده من اعمال خيره ،

تنتهي الى هذه المسرحية الى المذاهب الواقعي او بصورة ادق الى الواقعية الخالية من حيث تصويرها لواقع الشخصية وما تحويه من صراعات نفسية واجتماعية وذهنية ووجدانية في انتقالها من عالم الدنيا الى عالم الروح أي انتقال الشخصية من عقلها الواقع الواعي الى اللاوعي .

اعتمدت عواطف نعيم في سرد احداث المسرحية على ثلاث شخصيات ، تمحور العرض على شخصية مونودرامية رئيسية وهي شخصية الرجل الميت اما الشخصيات الاخرى فدورها هو تعميق الحدث ومن ثم ايصال فكرة للمسرحية ، حيث تدور قصة المسرحية حول رجل سكير يموت نتيجة حادث سير سيارة فتبدا لحظة انطلاق الحدث في المسرحية عندما يسقط الرجل ويرى نفسه انه على مصطبة (المغتسل) وتبدا لحظة الصراعات الداخلية للشخصية مع ما يحيط به من اشياء مادية وروحية فتتطلق هذه الصراعات وفق مبدا الضدية او الشك واليقين بين ما يعيشه هذا الرجل في الوقت الحاضر الان المرئي وبين واقعه الماضي غير المرئي ، تتميز شخصية الرجل في رفض واقعه المرئي الذي ينتمي اليه الان من خلال رفضه لشخصية منكر ونكير ورفضه الخضوع لهذا الواقع محاولا العودة الى الواقع غير المرئي عبر سلسلة من المناجاة الشخصية بين الرجل الميت وما يحويه الواقع الماضي .

حاولت المؤلفة المخرجة رسم شخصية مأخوذة من الواقع الاجتماعي فهذه الشخصية يمكن ان ترتسم على كل شخص ينتمي الى الواقع البشري ، انها قضية انسانية ذاتية يمكن ان تحدث في كل زمان ومكان بالعالم ، فبعد سلسلة من الصراعات بين الرجل الميت من جهة والواقع المرئي الذي ينتمي اليه من جهة وشخصية منكر ونكير من جهة اخرى ينتقل الرجل الميت الى الواقع الذي ينتمي اليه محاولا التكيف معه محاولا نزع ثوب الخطايا الذي كان يرتديه وبالتالي رفض العودة الى الواقع المادي الاخر الذي يعبر عنه بانه واقع الخطابات الايديولوجية الكاذبة والمظاهر الدموية وسط واقع الانفجارات والحروب الواقعية وتنتهي القصة بمشهد مؤثر وهو ان الواقع الدنيوي الاخر لم يسلم من ما يتعرض له المجتمع البشري في الوقت الحاضر .

سعت عواطف نعيم من خلال رسم الاحداث عن طريق الافعال التي تقوم بها الشخصيات الى ايصال مغزى انساني وهو ان كل انسان سوف يمر بهذه المرحلة وسوف يعيش احداثها ، كذلك سعت المؤلفة الى بناء شخصية او نموذج حي مأخوذة من الواقع شخصيات لها تأثيرها القوي على المتلقي باعتبار ان هذه الشخصيات هي صورة حية وعبرة فن فكرة المجتمع ومن ثم تكون قريب منه ، شخصيات تمتاز بالملاح النمطية باعتبارها الجسر الواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل وبين واقع الانسان وايدولوجياته ، شخصيات نموذجية تمثل صفات انسانية مجسدة هدف المؤلفة للنص الدرامي ومنها تمثيل اكبر طبقة من المجتمع ، لهذا نجد شخصية الرجل الميت هي شخصية واعية لذاتها في الوقت نفسه غير واعية لواقعها ، لها

القدرة على التنبؤ بالمستقبل ، عملت المؤلفة على ايجاد نمطين من الشخصيات ، الشخصية الرئيسية التي تكون في حالة متغيرة منذ بداية المسرحية وحتى النهاية ، فنجد الرجل الميت يتطور مع تنامي الحدث الدرامي حيث التنوع في الايديولوجيات المادية ، التنوع في ما تحمله الشخصية من افكار ودوافع ولكن على الرغم من هذا التنوع والاختلاف فانه يحمل مضمون واحد وهو الحنين الى الماضي لكن بلباس جديد ام النمط الثاني فهو منكر ونكير حيث تبدو الشخصيات في صورة واحدة جامدة لا تكاد تتغير من اول المسرحية حتى نهايتها ، لا تملكان القدرة على التطور والتنوع داخل الحدث المسرحي فنجدها في بعض الاحيان بعيدة عن تطور الحدث كأنما الشخصيات هي ادخال متعمد من قبل المؤلفة من اجل ابعاد الرتابة عن الحدث الدرامي وايجاد التنوع في ايقاع المسرحية ولما كانت المؤلفة هي مخرجة العمل فان هذا الامر مكنها في نقل افكارها كمؤلفة وتجسيدها بطريقة تدل على براعتها الدراماتوجية في نقل حيثيات النص وتجسيدها بصورة بصرية امام المتلقي .

على الرغم من كون المسرحية غير مقسمة الى فصول او مشاهد لكنها تحمل صفة المسرحية المتكاملة تداخلت الفصول والمشاهد واصبحت كأنها فصل واحد متجانس منذ لحظة انطلاقها حيث شخصية الرجل الميت على مصطبة المغتسل حتى نهاية المسرحية، فقد برع (عزيز خيون) في تصوير الشخصية الدرامية بصورة واقعية اقرب للتغريب من حيث محاكاة الواقع الخيالي واقع الانسان بعد الموت فالمخرجة حاولت الجمع بين واقعية ستانسلافسكي في تصوير الشخصية الدرامية ، كرجل ميت سكير ينتقل من عالم الاحياء الى عالم الاموات فيجد نفسه امام عالم معلق بين السماء والارض ،عالم غريب من حيث مفردات المكان فتبدا لحظة الصراعات النفسية واليوسولوجية والسوسوثقافية بين عزيز خيون (الرجل الميت) وبين العالم المرئي الذي يحيط به .

لما كان الممثل هو الاداة الحية الوحيدة على خشبة المسرح ويوصفه منتج للخطاب المسرحي فهو دال ينتج عدة مدلولات من خلال الاداء الجسدي واللفظي وعلاقته بالأدوات التقنية الاخرى لهذا فان عزيز خيون نجح من خلال ادائه المفتوح الى ايجاد علاقات مع ما تحويه المساحة المكانية من ادوات ومن ثم انتاج دلالات موحية تتساق عبر المسافة الجمالية الى مخيلة المتلقي ، ان الممثل حاول تقمص الشخصية المسرحية ومن ثم جعل المتلقي امام حقيقة بان الذي يجري امامه هو ليس الواقع وانما تمثيل للواقع لكنه لا ينسى في كل لحظة انه امام متفرج فيحاول الاتصال به من خلال حركته الرمزية ومن خلال مفردته الدلالية التي تجعل المتلقي يثير التساؤل مع نفسه ما الذي يريده الممثل من ذلك .

حاولت المخرجة اكتشاف منهجاً ثورياً تكون فيه لغة المسرح اقرب الى المسرح الشعبي ومن ثم يكون المسرح جميلاً ينتقل الى العقول التي تتقبل طروحاته المسرحية ، وذلك من خلال

حركة الممثل الثرية بدلالاتها وتحولاتها معتمدة على الحوار الشعبي وبصورة تعبر عن حالتها النفسية كأنها معاشه ومغترية في الوقت الحاضر مدركة للمستقبل .

اهتمت المخرجة بالأداء الصوري بصورة جمالية وفنية ، وكان القصد من ذلك هو ملء الفضاء البصري بصورة قابلة للنقد تتماشى مع ظروفات المسرح الشعبي ولاسيما كسر الرتابة والملل التي اصابت قد تصيب العرض في فترة من الفترات ، ولا سيما تعامل الممثل مع الادوات التقنية في انتاج دلالات ساعدت على تعميق الفعل الدرامي وابعده عن الرتابة بسبب الاسلوب المونودرامي ، لهذا فقد تميزت مسرحية (فوك) بكثرة التكوينات والتشكيلات الجمالية المعبرة عن قيم انسانية تشكلات ما بين الاداء الجسدي لشخصية الميت واجساد الشخصيتان (منكر ونكير) هذا من جهة ، وبين اجساد هذه الشخصيات وعناصر الصورة المسرحية من جهة اخرى .

عمدت المخرجة الى جعل الشخصية المسرحية في حالة اغتراب مع الواقع المرئي الذي تنتمي اليه فتارة نجدها تعيش حالة الاغتراب وتارة اخرى نجدها مندمجة مع هذا الواقع وكأنها ولدت في هذا العالم المثالي ونجدها احياناً تتمرد على واقعها غير المرئي ضد واقعها المرئي ومن ثم ترفض كافة الخطابات الايديولوجية التي تميز العالمان عن بعضهما البعض .

ويما ان الرجل الميت هو الشخصية المحورية في العرض المسرحي فقد وقع على عاتقه نقل الدلالات الناتجة عن العلاقات الزمانية والمكانية بين ادوات العرض المسرحي وتحولاتها بطريقة موحية يتمتع بها المتلقي من اجل نقل رسالة اجتماعية اقتصادية سياسية واضحة الهدف بعيدة عن التعقيد في كافة اشكالها الادائية الثابتة والمتحركة من خلال اداء الممثل وكذلك من خلال الربط بين فضاء الصالة والخشبة محاولا ايجاد علاقة مباشرة او غير مباشرة بين المتفرج والصورة المسرحية بحكم الربط بين الاسلوب المونودرامي والاسلوب الملحمي وهذا ما انعكس بصورة مباشرة على جمالية الصورة المسرحية بحكم تعدد المعنى ودلالاته وبحكم اقترابه من واقع الانسان العراقي ، فقد اعتمدت المخرجة على الحس الكوميدي الذي يثير الضحك ولكنه ليس الضحك من اجا المتعة والتسلية انما هو ناتج عن مأساة الشخصية وشعورها بالغرابة في العالم الجديد الذي انتمى اليه ، فالمخرجة حاولت وبوسائل عديدة جعل هذه الشخصية الفردية نموذجاً لطبقات اجتماعيا وذلك بتركيز الضوء عليها من خلال المناجاة التي تتحدث عن مشكلة تصيب أي انسان ، هي مشكلة انسانية ، مشكلة المساواة بين البشر والحصول على الحقوق لذلك نجد ان هذه الشخصية ترفض طريقة الموت التي لم يكن لها الاختيار وهي بذلك تطلب من منكر ونكير العودة للحياة من اجل تصحيح مسارها .

حاولت المخرجة البحث عن التجريب في النص والعرض وذلك من خلال الجمع بين الاداء التقني والجسدي بصورة تحاكي كافة المقولات الجمالية فقد عمدت المخرجة الى تحديد طبيعة المكان من خلال ادوات العرض المسرحي ومنها قطع الديكور المستخدمة من خلال استخدام عدد من البراميل الاسطوانية التي اعطت دلالات عديدة ضمن سياق العرض المسرحي تجمع بين صورتها الايقونية وصورتها الواقعية ، كذلك عمدت المخرجة الى وضع مصطبة المغتسل في وسط المسرح لتحقيق امرين الاول هو تعميق الحدث المسرحي والثاني اعطاء الجو العام للمسرحية لهذا فقد اختلفت توظيف الديكور في مسرحية (فوك) حسب طبيعة الفضاء (الخشبية ، الصالة) وكذلك التنظيم المساحي للمنصة ، وكذلك طبيعة العنصر التقني الموظف داخل الفضاء ، وهذا ما جعل المخرجة تتجه نحو تقسيم المساحات المكانية لتأكيد الحدث الطروح لفظيا وجماليا وايجاد التناغم مع العناصر التقنية الاخرى .

استخدام الاكسسوار في هذه المسرحية كأداة تقنية مهمة فيبناء الفضاء المسرحي ينطلق من استخدام امثل بالتناغم مع الادوات الاخرى ومن ثم البحث عن العلاقات المتمدنة مع الممثل، حيث استخدمت المخرجة بعض الاغراض المسرحية وطوعتها بشكل اساسي لتتلاءم مع الجو العام للمسرحية ومن ثم توظيفها مع الادوات الاخرى لإنتاج معنى دلالي وجمالي في ان واحد فقد وظفت المخرجة (الطاسات) وربطها مع بعضها البعض من خلال السلاسل وذلك لتحقيق امرين وهما ، نقل ايقونة واقعية وهي (الطاسة) داخل المغتسل بمعناها الواقعي والوظيفي ، والامر الثاني هو للدلالة على الترابط المرئي للواقع غير المرئي .

اسلوب الدمج بين العناصر التقنية من السمات المميز التي ميزت المخرجة في بناء الفضاء المسرحي او ما يطلق عليه (اسلوب الدمج والصرح) ولاسيما دمجها لتقنيات المسرح الواقعي والملحمي من اجل استكمال الصورة المسرحية .ومنها توظيف او استخدامها للقلادة التي عادة ما يتقلدها الجنود في الحرب ، حيث ارادت عواطف من خلالها الاشارة الى قيمتها الواقعية والدلالية والاشارة الى ان الموتى في هذا العالم هم كثيرون ويصعب تحديدهم الا من خلال هذه القلادة وهي تقنية واقعية موجودة في الواقع مع ربطها باستخدام جهاز اللاسلكي من قبل الشخصيتان (منكر ونكير) فالمخرجة حولت الربط بين الاسلوب الواقعي (القلادة) والاسلوب الملحمي (جهاز اللاسلكي) من خلال التعريب داخل العرض المسرحي للدلالة من جهة على الاتصال بين العوالم الثلاثة عالم الدينا وعالم البرزخ والعالم العلوي .

يتخذ الزي في هذه المسرحية صفته الواقعية والرمزية في ثنائية واحدة تحمل الكثير من الدلالات على المستوى الجمالي والفني ،حيث حاولت المخرجة نقل الزي كأيقونة واقعية (اللباس كما هو في الواقع) او نقله كأيقونة رمزية (نقل اللباس من الواقع على شكل رمز لاعطاء صفاته الدلالية) ، حيث تبتدأ المسرحية بإحساس الشخصية بسرقة ملابسها لكنها مع مرور

الوقت تكتشف انها في مغتسل الموتى وهذا يعني تجريدها من ملابسها لذلك نجد الشخصية الرئيسية ترتدي ملابس مهلهلة من منطقة اسفل البطن الى منطقة الركبة لستر عورتها وهي بطبيعة الحال دلالة ايقونية تتماشى مع صورتها الواقعية اما البعد الدلالي الرمزي فهو حالة التعري هي دلالة توحى بان الشخصية مجردة من كل شيء اذ لم يبق لها في عالم الارواح (البرزخ) الا اعمالها التي فعلتها ، وبما ان الشخصية هي شخصية سلبية اذ انها تموت بحادث سيارة وبحالة من (السكر) فان الرؤية الاخراجية اردت اعطاء علامة رمزية فيما يتعلق بتوظيف الزي أي ايصال معنى جديد يتلخص في خلود الشخصية من الاعمال الصالحة أي انها عارية امامها اما بالنسبة لزي الشخصيتان (منكر ونكير) فهو البدلة البيضاء التي تعني علو المقام واللوان الابيض يعطي احياء بطهر الشخصيتان وطهر العالم الذي ينتميان له .

ان اللغة السائدة في (فوك) هي اللغة العامية ، حيث استطاع عزيز خيون من خلال لقائه السريع وتنويعه في استخدام المفردة اللغوية في جذب انتباه المتفرج ومن ثم شده نحو الصورة المسرحية ككل ، وادخال روح التساؤل والمرح في نفس المتفرج ولعل استخدام الممثل للنكات والامثال والشعر وحيانا الغناء العراقي الاصيل للدور في تجسيد الحوار لكن في الكثير من الاحيان نجد ان الاداء الجسدي للممثل يطغى على ادائه اللغوي ، فقد استطاع خيون من خلال مفردته اللغوية المتنوعة التعبير عن خلجات الشخصية النفسية والاجتماعية ونقل ما تعانیه الشخصية من ضغوطات تجاه العالم المرئي (البرزخ) الذي تعيش فيه الشخصية .

لعبت الموسيقى دورا فعالا في بناء الصورة المسرحية، بل كانت المسرحية تتجه الى الربط بين الاغنية والحوار، حيث حاولت المخرجة توظيف الأغنية والموسيقى الشعبية لزيادة التأثير النفسي على المتلقين، حيث تستخدم المخرجة الموسيقى العراقية الخالصة (العزف على العود) لتعميق حالة الشخصية في العرض بما يتناسب مع مأساة الشخصية وحزنها وفي الوقت نفسه تؤكد على بنية الخطاب المسرحي وشعبيته ، فغالبا ما تعمل المخرجة من اجل تعميق الحدث المسرحي واعطائه الجو المشحون بالدلالات الى استخدام الاغاني العراقية غير الملحنة بوساطة الشخصية الرئيسية وحيانا استخدام التراويح الدينية الملحنة في نهاية المسرحية لبيان ايديولوجية الخطاب المسرحي

سعت المخرجة الى اهتمام بالجانب البصري اهتماماً كبيراً ولاسيما البحث عن الدقة في توظيف الاضاءة لا مجرد املاء الفضاء البصري بمؤهلات تقنية ، فقد جاءت الاضاءة لتحديد المساحات المكانية وتحديد الادوات الاخرى الموجودة على خشبة ، فهي تميل الى العتمة في بعض الاحيان وحيانا تميل بالبهجة من اجل كسر الرتابة ، حيث استخدمت في بعض الاحيان الاضاءة المركزة التي تعتمد على البقع الضوئية المنتشرة في جوانب المسرح ووسطه وبطريقة

جمالية وفنية توجي الى عزلة الشخصية وانفرادها في عالم غير واقعي وما يعمق هذا الاحساس التغيرات اللونية المستخدمة للإيحاء بالتغيرات السيكولوجية كاستخدام اللون الاحمر والبنفسجي والبرتقالي في حالة شعورية محدودة تفرقها طبيعة الحالة النفسية التي يعيشها الممثل على الخشبة.

في نهاية المسرحية حاولت المخرجة توظيف المؤثر المسرحي المرئي والمسموع من اجل اعطاء الجو المسرحي بعده الزماني والمكاني ومن ثم التأكيد على اسلوب المسرحية لإيجاد المعالجة التقنية الانسب للمسرحية ومن ثم ايجاد علاقة مع الممثل باعتباره الاداة الحية على الخشبة ، فكانت الروائح ، والدخان ، والاصوات الغريبة متناغمة مع الاداء الجسدي (لعزير خيون) ، فحيثما يسمح الملاكين للشخصية بالعودة الى عالم الدنيا ، فان الاضاءة تقوم بتفعيل بوابة هذا العالم في العمق المسرحي الا ان الشخصية ترفض العودة الى ذلك العالم مدعيه انعدام المساواة فيه ، وفي الوقت ذاته نشاهد في مشهد يربط بين الصورة الواقعية والاداء الملحمي وهو مؤثر يعبر عن اختراق عالم الدنيا لعالم الاموات عبر القذائف والشهب من اعلى المسرح (العالم العلوي) الى عالم الشخصية (عالم الاموات) او ما يعزز هذا الايحاء هو الاغنية الشعبية التي تغنى بالحرب واستمرار المعركة بين العالم العلوي والسفلي .

الفصل الرابع

النتائج

١. سعت المخرجة في مسرحية (فوك) الى الاستفادة من طروحات المسرح الشعبي من اجل ايجاد العلاقة المباشرة مع المتلقي ومن ثم تكون المسرحية اقرب اليه من ناحية الموضوع والطروحات الجمالية على مستوى الاداء التقني والجسدي
٢. اهتمت المخرجة بالأداء الصوري واللفظي بصورة جمالية وفنية ، وذلك من خلال الاهتمام بملء الفضاء البصري بالعلاقات الزمكانية من خلال ايجاد الترابط بين اداء الممثل والعنصر التقني لإيجاد مساحة اوسع للعنصر التقني من خلال توظيفه جمالياً .
٣. حاولت المخرجة البحث عن التجريب في النص والعرض المسرحي وذلك من خلال الجمع بين الاداء التقني والجسدي في صورة مسرحية واحدة تجمع ما بين المذهب الواقعي والملحمي ، فكانت تقنيات عداد الممثل في المسرح الواقعي تتداخل مع تقنيات المسرح الملحمي .

٤. اهتمت المخرجة بالجسد اهتماما كبيرا كون ان المسرحية تتجه نحو الاسلوب المونودرامي ، فجسد الممثل ينطلق ضمن حيز فضائي اوسع واعمق ،جسد يجمع بين الاداء اللفظي والجسدي (ممثل ، راقص ، مغني) متناغم مع العنصر التقني لينطلق في بناء صورة اجمل واكمل تعبر عن روحية و قدسية النص الدرامي ، فالجسد هو محرك الفضاء البصري بكل مؤهلاته التقنية والجمالية .
٥. اختلف توظيف الديكور في هذه المسرحية بحكم الربط بين فضاء الصالة وفضاء الخشبة ، وهذا ما انعكس على توظيف القطع الديكورية ضمن المساحات المكانية وعلاقتها مع الادوات التقنية الاخرى ومع اداء الممثل مكن اجل البحث عن صيغة جمالية تؤكد طبيعة الحدث المطروح .
٦. استخدمت المخرجة الاكسسوار المسرحي كأداة تقنية مهمة في بناء الفضاء المسرحي وطوعتها بشكل اساسي لتتلاءم مع الجو العام للمسرحية ومن ثم توظيفها مع الادوات الاخرى ومنها الممثل لإنتاج معنى دلالي وجمالي.
٧. حاولت المخرجة توظيف اسلوب الدمج والصر على مستوى العنصر التقني الواحد او على مستوى علاقة العنصر التقني بعنصر تقني اخر او على مستوى العلاقة بين العنصر التقني الثابت والاداء الجسدي للممثل محاولا في الوقت ذاته ايجاد اسلوب مسرحي متكامل لأجل استكمال بناء الصورة المسرحية .
٨. حاولت المخرجة نقل الزي كأيقونة واقعية (اللباس كما هو في الواقع) او نقله كأيقونة رمزية (نقل اللباس من الواقع على شكل رمز لاعطاء صفاته الدلالية)، فهي من خلال الزي تحاول تجريد الشخصية من واقعيته والاتجاه نحو الدلالة في توظيف الزي محاولة في ذات الوقت جعل الزي يتخذ الثنائية الواقعية والرمزية .
٩. وظفت المؤلفة والمخرجة اللغة العامية كأساس للعلاقة بين الممثل والشخصية من جهة والممثل والمتفرج من جهة اخرى محاولا في الوقت ذاته الوصول الى الشعبية على مستوى الاداء الجسدي واللفظي ومن ثم ايجاد الفضاء البصري الاعم والشامل لكل العلاقات الناتجة من هذا التقابل على مستوى الصورة المسرحية ولا سيما توظيف المخرجة للنكات والامثال الشعبية كأداة مهمة في تقوية الاداء التمثيلي .
١٠. وظفت الأغنية والموسيقى الشعبية لزيادة التأثير النفسي على المتلقين .حيث سعت المخرجة الى تعميق الحدث المسرحي وجعل الممثل يقترب من الشخصية ومن ثم الاقتراب من المتفرج بحد ذاته .

١١. جاءت الاضاءة لتحديد المساحات المكانية وتحديد الادوات الاخرى الموجودة على الخشبة ، فهي تميل الى العتمة في بعض الاحيان و احيانا تميل البهرجة من اجل كسر الرتابة، فهي عنصر تقني مهم في الكشف عن جمالية الصورة ، وكذلك بيان العلاقة بين الاداء الجسدي والتقني فالإضاءة عنصر مهم في مسرحي (فوك) ولا سيما تحديد الخطاب المسرحي المرئي .
١٢. وظف المؤثر المسرحي كأداة تقنية مهمة في شحن الجو المسرحي روحيا وعاطفيا من خلال التأثير على اداء الممثل و ايجاد العلاقات المترابطة مع الفضاء البصري و احيانا التأثير على المتفرج من خلال الربط بين فضاء الصالة والخشبة .

الاستنتاجات

١. تأثر المسرح العراقي بالمدرسة الواقعية من ناحية اعداد الممثل وفق منهج ستانسلافسكي وطروحات المدرسة الملحمية لبرخت من ناحية مفهوم (التجريب ، الجستس) ، وهذا التأثير انعكس بصورة واضحة على بنية النص والعرض ليتجه المسرح العراقي نحو الشعبية وهو ما يطلق عليه جورجيو سترهليير (المسرح الانساني).
٢. اتجه المخرج العراقي الى التجريب في النص والعرض على حساب التوافق في جمالية الصورة المسرحية المطروحة ، متأثر بطروحات المدرسة الغربية ولا سيما الاهتمام بالأداء التقني والجسدي من اجل ملء الفراغ البصري ، من اجل كسر الرتابة والملل في الصورة المسرحية و ايجاد العلاقة التواصلية مع المتلقي .
٣. انفتح المسرح العراقي على الكثير من التجارب المسرحية ولا سيما تجارب المسرح الايطالي من خلال الاسلوب الواقعي في التصميم التقني في موضوعة انسانية ثورية قريبة من الانسان العراقي ومنها محاكاة الذات الانسانية بأسلوب مسرحي صوري تتداخل فيه الكثير من الاساليب المسرحية للوصول الى التكامل في انتاج الصورة
٤. ان الجسد في العرض المسرحي العراقي هو محرك الفضاء البصري بكل مؤهلاته التقنية والجمالية ، فالممثل يجمع بين (اللغة ، والغناء ، والرقص ، الحركة) ، جسد ينطلق ضمن الحيز الفضائي بكل مؤهلاته التقنية الثابتة والمتحركة ، و احيانا يكون التركيز على الاداء الجسدي على حساب اللفظي و احيانا العكس وهو اسلوب وظفه سترهليير في عروضه المسرحية.

٥. ان العرض المسرحي العراقي يتهم بالطروحات الجمالية الغربية ولاسيما من حيث توظيف العنصر التقني في بناء جمالية الصورة المسرحية ، فكان المؤثر المرئي والصوتي عنصرا مهما في تشكيل الصورة المسرحية بالتناغم مع العناصر الاخرى ومنها اداء الممثل الجسدي .
٦. ان توظيف الاكسسوار المسرحي في العرض المسرحي العراقي جاء من اجل البحث عن الدلالة في الاداء التقني والجسدي ، فالإكسسوار جاء لكي يكون اسلوب المسرحية واحيانا للتعبير عن حالة الشخصية المسرحية ولاسيما ارتباطه مع العناصر التقنية الاخرى ومنها الزي والديكور .
٧. ان الزي في العرض المسرحي العراقي تجرد من وظيفته الفنية على حساب وظيفته الدلالية حيث نقل الزي كأيقونة واقعية (اللباس كما هو في الواقع) او نقله كأيقونة رمزية (نقل اللباس من الواقع على شكل رمز لاعطاء صفاته الدلالية) .
٨. ان لتوظيف الموسيقى والاغنية الشعبية في العرض المسرحي العراقي دورا مهما في بناء الصورة المسرحية ولزيادة التأثير النفسي على المتلقي ومن ثم ايجاد العلاقة المباشرة معه ، من خلال دمج فضاء الخشبة مع فضاء الصالة ومن ثم البحث عن قدسية النص وروحانية العرض بأسلوب يحاول اقناع المشاهد بأحقية وشعبية العرض وقضيته الانسانية .
٩. ان اسلوب (الدمج والصور) من العناصر التقنية او السمات المميز التي ميزت مسرح جورجيو سترهليلير والذي ظهر واضحا في العرض المسرحي العراقي ، من خلال دمج العنصر التقني مع اخر او العنصر التقني مع الاداء الجسدي او الجمع بين اسلوبين في ان واحد من اجل استكمال الصورة المسرحية .
١٠. اختلف توظيف الديكور في العرض المسرحي العراقي حسب طبيعة الفضاء (مفتوح ، مغلق) وكذلك التنظيم المساحي للمنصة ، وكذلك طبيعة العنصر التقني الموظف داخل الفضاء ، وهذا ما جعلها يتجه نحو تقسيم المساحات المكانية لتأكيد الحدث الطروح لفظيا وجماليا ويجاد التناغم مع العناصر التقنية الاخرى .
١١. ان الاضاءة في العرض المسرحي العراقي جاءت لكي تؤكد الجو العام للمسرحية، فهي تتجه في الكثير من الاحيان الى العتمة ، واحيانا تتجه الى البقع الضوئية من اجل بيان اداء الممثل واحيانا التأكيد على المساحات المكانية وطريقة توزيع

العناصر التقنية والبحث عن العلاقات المتداخلة التي يفرزها العرض المسرحي وهو من خصائص مسرح جورجيو سترهليير .

١٢. تأثر العرض المسرحي العراقي بطروحات جورجيو سترهليير في الكثير من الاحيان بصورة غير مباشرة و احيانا بصورة مباشرة وقد يكون هذا التأثير متعلق بأسلوب المدرسة الايطالية الذي يمزج بين عدة اساليب مسرحية لأجل الوصول الى تكاملية الصورة المسرحية .

١٣. ان تأثيرات جورجيو سترهليير في العرض المسرحي العراقي كان واضحا من خلال الاهتمام بالجانب البصري (الفضاء المسرحي) من خلال جعله فضاءً مفتوحاً على الكثير من التحولات الدلالية ولاسيما الاختزال في المفردة التقنية على حساب الاداء الجسدي .

١٤. كان لتوظيف اللغة العامية القريبة من المتلقي احد الخصائص التي امتاز بها العرض المسرحي العراقي وهي من مميزات المسرح الثوري (الانساني) لدى سترهليير وانا كان هو اسلوب تميز به اغلب المذاهب التي تحاول التقريب من المتلقي .

التوصيات

١. عمل ورش خاص بتجارب او مدراس المسرح الايطالي من خلال اطلاع المهتمين بخصوصية ذلك المسرح وما يحويه من خصوصيات تميزه عن باقي المسارح الغربي من اجل معرفة التقاربات والاختلافات مع التجارب العربية عامة والعراقية خاصة .

٢. عملت بعثات خاصة للاطلاع على التطورات في المسرح الايطالي والاطلاع على التطورات في المجال التقني وطريقة اعداد الممثل في المسرح الايطالي وطريقة معالجة النص المسرحي بما يخدم الهدف من الفن المسرحي في سبيل الوصول الى القاعدة الجماهيرية .

٣. رفد مكثبات الفنون الجميلة بالمصادر الكافية والحديثة عن طبيعة المسرح الايطالي وما هي التطورات التي رافقت هذا المسرح من ناحية النص والعرض .

المقترحات

١. دراسة الفضاء في العرض المسرحي الايطالي وتحولاته الدلالية.

٢. دراسة اداء الممثل في المسرح الايطالي ومقارنته في العرض المسرحي العراقي .

الهوامش

١. ديفيد ل . هيرست ، جورجيو ستريلير ، اعداد : كريستوفر انز ، تر: نيفين جلال الدين (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للأثار، ب.ت) ، ص ١٢ .
٢. (ينظر) فاضل الجاف ، في المسرح السويدي المعاصر (افكار و آراء نقدية) ، (العراق :- اربيل ، دار نارس للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ، ص ١٤٩ .
٣. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ٨ .
٤. مصدر نفسه ، ص ١٤ .
٥. مصدر نفسه ، ص ٣٥ .
٦. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ٦٩ .
٧. مصدر نفسه ، ص ١٠ .
٨. مصدر نفسه ، ص ١٧١ .
٩. مصدر نفسه ، ص ٢١ .
١٠. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ١١٨ .
١١. مصدر نفسه ، ص ٢٤ .
١٢. مصدر نفسه ، ص ٥١ .
١٣. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ١٧٥ .
١٤. مصدر نفسه ، ص ٢٦ .
١٥. مصدر نفسه ، ص ١٥٢ .
١٦. اوديت اصلان ، الجسد والاداء المسرحي ، ج٢ ، تر:- منى صفوت (القاهرة:- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ٢٠٠٨) ، ص ٢١٩ .
١٧. (ينظر) فاضل الجاف ، مصدر سابق ، ص ١٥٢-١٥٣-١٥٤ .
١٨. اوديت اصلان ، مصدر سابق ، ص ٢٢٠ .
١٩. مصدر نفسه ، ص ٢٣١ .
٢٠. (ينظر) مصدر نفسه ، ص ٢٢١-٢٢٤-٢٢٩ .
٢١. (ينظر) اوديت اصلان ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥-٢٢٦-٢٣٠ .
٢٢. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ٣٨ .

٢٣. مصدر نفسه ، ص ٣٧ .
٢٤. اوديت اصلان ، مصدر سابق ، ص ٢٢٦ .
٢٥. اوديت اصلان ، مصدر سابق ، ص ٢٣٦ .
٢٦. ديفيد ل . هيرست . مصدر سابق ، ص ٦١ .
٢٧. اوديت اصلان ، مصدر نفسه ، ص ٢٢٢-٢٢٣ .
٢٨. مصدر نفسه ، ص ٢٢١ .
٢٩. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ١٥٣ .
٣٠. مصدر نفسه ، ص ١٥٧ .
٣١. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ١٦٦ .
٣٢. مصدر نفسه ، ص ٢١٣ .
٣٣. مصدر نفسه ، ص ٤٩ .
٣٤. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ١١٨ .
٣٥. مصدر نفسه ، ص ١٢٨ .
٣٦. ديفيد ل . هيرست ، مصدر سابق ، ص ١٥١ .
٣٧. (ينظر) مصدر نفسه ، ص ٢٠٨-٢٠٩-٢١٠ .
٣٨. مصدر نفسه ، ص ٩٢ .

المصادر

١. ديفيد ل . هيرست . جورجيو ستريلير. اعداد :- كريستوفر انز ، تر: نيفين جلال الدين . وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للأثار، ب. ت .
٢. فاضل الجاف ، في المسرح السويدي المعاصر (افكار وازاء نقدية) . العراق : اربيل ، دار نارس للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦ .
٣. اوديت اصلان ، الجسد والاداء المسرحي ، ج٢، تر:- منى صفوت. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ٢٠٠٨ .
٤. عواطف نعيم ، مسرحية فوك . العراق :- بغداد ، ب . ن ، ١٩٩٧ .

الملاحق

ملحق رقم (١)

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض
فوك	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧	مسرح الرشيد
بيت الاحزان	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧	مسرح الرشيد
مكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٩	مسرح كلية الفنون الجميلة - بغداد
تحت الصفر	ثابت أليثي	عماد محمد	٢٠٠٧	المسرح الوطني
حرب الفلافل	محمد الجوارني	ياسر البراك	٢٠٠٨	المركز الثقافي في الناصرية
هاملت	وليم شكسبير	محمد حسين حبيب	٢٠٠٨	قاعة النشاط المدرسي في بابل
مظفر النواب	عماد محمد	عماد محمد	٢٠١١	المسرح الوطني
عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣	المسرح البابلي