اتجاهات مشاريع تخرج طلبة قسم الفنون المسرحية بين النظرية والتطبيق

م.د. عبد الرضا جاسم
م.د. سافرة ناجي جاسم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول

مشكلة البحث

ان الاتجاهات الاخراجية هي عملية كتابة صورية لاعادة تشكيل فضاء النص القرائي فهي عملية حوار حسي–عقلي في مستويات النص الدرامي لتحويله الى تركيبات ابداعية خاضعة لقصدية واعية واردة فنية الغرض منها هي اعادة صياغة رؤيا التجسيد المسرحي بادوات فنية تنبض بالحياة فهي محاورة ابداعية لذا يعد المشروع المسرحي(اللفضاء–الفلسفي–الجمالي)الذي يكشف عن توجه الؤسسة العلمية،ولاسيما المؤسسة الفنية التي تعتمد فلسفة تعليمية خاصة بها وهذه الفلسفة تفرض عليها منهجا علمياً– جمالياً يتفق وتوجهاتها العلمية.

وهو يمثل وسيلتها في ترسيخ المعلومة المعرفية من خلال وضع مناهج علمية تنقسم بين المحور النظري(الجمالي) والمحور التطبيقي (المشروع) لذا يفترض ان يكون هناك بناءً معرفياً يسير في خطٍ متوازٍ لبيان فاعلية التأسيس الجمالي واثره في تأسيس الجانب التطبيقي لهذه المعرفة،اذ يمثل الجانب التطبيقي الفضاء التطبيقي للمادة النظرية بوصفه المختبر الذي يكشف مدى فاعلية المادة النظرية وقدرتها في تحقيق مبتغاها الجمالي من خلال المشروع او اخفاقها،فهو هنا يمثل مختبراً تقويمياً على وجهين الاول بأنه يتيح تقويم التنظير الجمالي المسرحي في تقويم المنهج الجمالي لهذه المؤسسة العلمية وثانياً بانه الفضاء الذي يكشف عن دور المادة النظرية–الجمالية في تحديث مهارة الطالب العلمية والفنية،وبالتالي وضعه على جادة الطريق العلمي الصحيح الذي يتفق وتوجه المؤسسة العلمية،وانطلاقاً من هذا الرأي وجد (الباحثان) إن أهمية دراسة المشروع لطلبة الصف الرابع ، فرع الاخراج لقسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بين التنظير الجمالي والفضاء التطبيقي لهذا جاء عنوان البحث : (اتجاهات مشاريع طلبة قسم الفنون المسرحية بين النظرية والتطبيق).

اهمية البحث:

تتجلى اهمية هذا البحث في تقديمها دراسة متخصصة في الجانب التطبيقي للفن المسرحي لهذا فهي تفيد كل من :

1-الدارسين والمنظرين في الفنون والعلوم المسرحية .

2-المؤسسات الفنية (كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة)

اهداف البحث:-

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن:-

1. البعد الجماليللاتجاهات الاخراجية في المشاريع الفنية لطلبة قسم الفنون المسرحية
2. الخطوات اللازمة لتنفيذ المشروع.

حدود البحث:-

يتحدد هذا البحث في ثلاثة حدود:-

1. **الحد الموضوعي:** يتمثل هذا الحد في دراسة العلاقة النظرية والتطبيقية الجمالية للمشاريع الفنية لطلبة قسم الفنون المسرحية الصف الرابع
2. **الحد الزماني:**- يتحدد هذا الحد في مشاريع الطلبة للعام الدراسي (2006-2007).
3. **الحد المكاني:**- يتمثل هذا الحد في مشاريع طلبة قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

تحديد المصطلحات

الاتجاه:

1. الاتجاه استعداد نفسي متعلم للاستجابة الموجبة او السالبة نحو مثيرات من افراد اواشياء او موضوعات تستدعي هذه الاستجابة ويعبر عنه عادة بحب او كره، او هو تنظيم لمعارف ذات ارتباطات موجبة او سالبة .[1]
2. الاتجاه هو نزوع ثابت نسبيا للاستجابة نحو صنف معين من المؤثرات بشكل ينطوي على تميز او رفض او عدم تفضيل .[2]
3. الاتجاه حالة استعداد لدى الفرد تدفعه الى تأييد او عدم تأييد موضوع اجتماعي كاتجاه التعليم او نحو العمل في المسرح او نحو اعمال اخرى.[3]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4. الاتجاه: هو اتجاه الفرد الذي يمثل عبارة عن صور ذهنية مخزونه لدى الفرد على صورة خبرات مدمجة في ابنيتهم المعرفية فالاتجاه ابنية معرفية مخزونة في ذاكرة الافراد"[4].

يعرفه (رعد الناشء) هو مجموعة تلك التكوينات والرؤى الفلسفية في شكل البنية المستندة على مثير ما، مرتبطة بمواقف او اشياء او افراد او جماعات او اماكن ويتكون نتيجة تفاعل الفرد مع ما يواجهه من موضوعات اعدت سلفا واصبحت بحكم القانون.[5]

والباحثان يتبنيان هذا التعريف اجرائياً: بوصفه يتفق واهداف ومخرجات هذا البحث العلمية.

الاخراج:

1-فهم النص المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي نفسه، وتحويله من الحياة المثالية على الورق الى حياة مادية على خشبة المسرح ويبقى فن الاخراج مستعصيا على الامساك به او حصره او الحديث عنه.[6]

2-يمثل منطلق ابداعي يؤسس من الرؤى الجمالية التي اسست له وانطلق منها هذا المبدع ليؤسس مشروعه الفني الخاص به. لذا نجد ان الاخراج يرتبط بشخصية المخرج وبهذا يكون للمخرج منهجه في العمل وفكرته عن النص والشخصيات والعلاقات التي تربطها والاسلوب الذي يخضع له العرف المسرحي تعبيرا وتشكيلا، وقد تدخل المخرج في حوار مع مجموعة الممثلين حول كل ذلك، بل المخرج يفتح الحوار-ثم يترك لمجموعة الممثلين الفرصة في طرح الاسئلة.[7]

ولهذه العلاقة الترابطية بين الاخراج والمخرج مرتبطة بهيكلة البحث وجد الباحث من الاهمية ان يعرف المخرجات الفنية للمشروع المسرحي ومنها المخرج والاسلوب.

3- يقول (سيلفو داميكو) Silivo damico في كتابه (الاخراج المسرحي) "الاخراج هو فهم النص المسرحي،واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح" [8].

المشروع :

هو عمل ميداني يقوم به الفرد المتعلم يتسم بالناحية العلمية النظرية والعملية المهارية تحت اشراف تدريسي ويكون هادفاً ويخدم المادة المراد نقلها،اذ يتم في بيئة علمية واجتماعية مناسبة لذلك العمل" [9] .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهذا يرى الباحثان ان المشروع المسرحي ميدان جمالي لنظريات المسرح التي لها ادواتها الفنية الخاصة المتحقق من خلال التدريب (التمرين) فهو عملية تدريب من اجل رسم صورة مرئية على وفق خطة علمية هدفها تطوير مهارات الطالب الفنية في علوم المسرح.

الفصل الثاني

المبحث الاول : مفهوم المشروع

ان تسمية مصطلح (المشروع) تحمل بحد ذاتها اشكالية وهذه الاشكالية جاءت من خلال الاستخدام التطبيقي لهذا المصطلح لانه قد لا يستخدم بنفس الطريقة او الآلية من قسم الى ثان في الكلية الواحدة فضلاً عن الاختلاف الحاصل ما بين كلية واخرى في نفس الجامعة، ولاسيما الفنية منها التي هي الاخرى بدورها يختلف عندها مصطلح المشروع من قسم الى اخر لذا فمصطلح المشروع لذلك نجد ان مفهوم المشروع من الناحية الفلسفية "هو رؤية انزياحية عن التطور التقليدي لطرح الاشياء وتقديمهما لانه يحمل نكهة تجريبية يخلق به افق لا متناه من سعة التفكير التجريدي والمعالجة الفنية والابتكارية الضروريات لاي مختبر طلابي–اكاديمي كي يسمو بخطابه عن تابوهات الايدلوجيا".

ولكي يتحقق هذا الانزياح عن المنظور التقليدي لمشروع الطالب لابد من ان يكون هناك برنامجاً (Program) يمثل مشروعاً (Project) بوصفه تعبيرياً فكرياً ونشاطاً Activitiesيمثل فكراً ومعطى جمالي يكشف عن المدى الفني–المعرفي ولكي يأخذ المشروع مداه الفني – المعرفي لابد من ان يخطط له ويخضع لمنظومة من الخطوات... لذا نجد التجارب العالمية– الاكاديمية دائماً تتعامل مع المشروع على اساس ملخص الكلمة الانكليزية (SMART) لهذا يجب ان يكون للمشروع منظور فلسفي نظري– عملي يتحقق من خلال الاتي:

1–ان يكون للمشروع حدود/ محدد Specific.

2–ان يكون قابلاً للقياس Measurable.

3–ان يكون الكادر المالي يمكن تحقيقه Achievable.

4–أي ان الهدف واقعياً يمكن تحقيقيه Realistic.

5–ان يكون مرتبطٍ بسقفٍ زمنيٍ Time bounded.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه السياسة العامة لاي مشروع او الخطوات اللازمة لتنفيذ أي مشروع من الفكرة المرتبطة بخلفية المشكلة أي الهدف الرئيس الى الفئة المستهدفة والآليات المقدمة الى الاحتياجات المتوقعة بشرية ومادية زائداً العوائق والمقدمات والمخرجات لمعالجة هذه العوائق وتجاوزها[10].

وقد سمي هذا العمل (بالمشروع) لان الطلبة المتعلمين يقومون فيه بتنفيذ مشروعاتهم التي هي من متطلبات المواد التطبيقية التي يدرسونها والمقررة لهم في حياتهم الدراسية كجزء من متطلبات اكتساب مهنة التدريس او أي مهمة اخرى:- (العمل في المؤسسات الثقافية والفنية ذات العلاقة) اذ يختارون بانفسهم المشروعات التي يشعرون برغبة صادقة في تنفيذها ويمكن ان يعتمد المتعلم على نشاطات متعددة يستخدم من خلالها المعلومات او الخبرات او المصادر الادبية او استشارة الاخرين او أي وسيلة تحقق له الاهداف التعليمية المحددة لانجاز متطلبات المشروع.

والمشروع المسرحي هو تجربة يحصل عليها الطلبة من خلال التفاعل فيما بينهم على وفق تقاليد وعادات اكاديمية يتم من خلالها تطوير ادواتهم التعبيرية والجسدية والصوتية، والارتقاء بفهمهم للوظائف التربوية والاجتماعية والفكرية للفن عموماً وللمسرح على وجه الخصوص.

والمشروع المسرحي يتطور بالتطبيق العملي من جانب والمداخلات النظرية من جانب اخر، وهو ينمو ويتطور بالممارسة اليومية اثناء الدرس التي تمنح الطلية القدرة على تقيم انفسهم من خلال ما يتدربون عليه بعد ان يتسلم كل طالب مهمام وواجبات عمله (الاخراج، التمثيل، مساعد الاخراج، مدير المسرح، السيوغرافيا، المكياج، الموسيقى... الخ).

وعملية انجاز المشروع بشكلها العملي (النظري – التطبيقي) لابد ان تكون هناك خطوات محددة ومن هذه الخطوات التنفيذية للمشروع هي:

1-اختيار الموضوع المراد تنفيذه في المشروع(نص مسرحي له بعد جمالي محدد).

2-التخطيط للمشروع(وضع المرتسم الجمالي للفكرة النظرية-تطبيقيا).

3-تنفيذ المشروع(تحديد الفضاء التطبيقي للمرتسم الجمالي للمشروع)

4-عمليات التقويم لمكونات المشروع(تمثل عملية الكشف عن مدى تمكن الطالب المطبق من المؤئمة بين الفكرة الجمالية –النظرية وتطبيقها(العرض المسرحي

والهدف منه اكتساب بعض المهارات العلمية او المهارات الاجتماعية او اداء مهارات فنية تشكيلية او مهارات في التمثيل.

ومن خلال ما تقدم يمكن ان نضع المشروع تحت تبويب نظري – علمي بانه:-

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **محصلة للمعارف والخبرات المكتسبة في الفترة الدراسية.**
- **فعالية مقصودة تتصل بالمجتمع يوصف بان اغلب مشاريع التخرج تمثل تعديلات للبيئة الاجتماعية.**
- **منهج اختباري تقويمي للمعارف الاكاديمية.**
- **برنامج اكاديمي، ذو سمة مختبرية تمثل الاشعال الميداني لمهارات الطالب.**

ومن هذا يمكننا القول ان المشروع المسرحي يتميز بمجموعة من الخصائص التي تفرز خطواته التنفيذية عن مشاريع الاقسام الاخرى المجاورة له في كلية الفنون ومن هذه الخصائص التي تمثل فضائه التطبيقي التي بدورها تكشف عن البعد الجمالي للمشروع والذي عادة يتجسد من خلال نوع الاتجاه الاخراجي الذي تمثُّله الطالب المطبق فضاءً جمالياًلمشروعه هي:

1- ان يحدد بسقف زمني ثابت من حيث الوحدات والساعات المطلوبة بحيث يعمل الطالب في المشروع بوصفه قائد للانتاج (كمخرج، طالب، مطبق) وباشراف مدرس مختص في مادة الاخراج المسرحي وبتخطيط مركزي من قبل لجنة التطبيقات المختبرية في قسم الفنون المسرحية.

2- يقوم الطالب باخراج مسرحية طويلة كاملة تخضع في شروطها ومواصفاتها وتكون مسرحية عالمية او عربية او محلية ذات مواصفات اكاديمية.

3- ان يتوفر للطالب المراجع والمصادر الاكاديمية عن المؤلف والمسرحية في الوقت نفسه.

4- ان تكون مدة التمارين لانجاز المشروع من (4-6) اسابيع لان المطلوب ان تقدم مسرحية في حدود ساعة او نصف ساعة لانها تتلائم وقدرات الطالب المهنية والفكرية.

5- يجب ان يعمل(الطالب المخرج، المطبق) بمساعدة مدير المسرح ومساعد المخرج على وضع خطة عمل مبرمجة بحيث تسير قنوات العمل الانتاجي بشكل متوافق وبتنسيق دقيق ومحاولة جمع كل الفعاليات الفنية على خشبة المسرح في تجانس وتوازن وذلك للسيطرة على السمفونية السمعية والبصرية في الانتاج.

6- ان يقدم الطالب النص الاخراجي سيكربت بحيث يمكن تقويمه من خلال ما قدم على خشبة المسرح والنص الاخراجي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

7- ان يشرف على المشروع مدرس مختص او عضو من اعضاء لجنة التطبيقات المختبرية في اختصاص علمي في الاخراج وتكون مهمة المشرف مهمة فنية استشارية دون ان يتدخل في صلب العملية الاخراجية.

8-ان يقوم المشرف بمشاهدة المسرحية قبل تقديمها بيوم او يومين الى لجنة التطبيقات المختبرية لاعطاء الملاحظات الاخيرية للطالب المطبق، المخرج. حيث تناقش اللجنة المسرحية جميع النواحي لكي يستفيد منها في المستقبل عندما ينخرط في مجال العمل الاحترافي او أي مجال في حدود اختصاصه الدقيق[11]

المبحث الثاني : جمالية الاتجاهات الاخراجية :

1-الاتجاه الكلاسيكي

ينفرد الاتجاه الكلاسيكي بشكل ومضمون مسرحي يختلف عن غيره من الاتجاهات المسرحية التي تلته على وفق التطور الانساني وطبيعة محاكاته التي انطلقت من حاجته الى تفسير البيئة المحيطة به، لهذا تمكنت منه هذه الحاجة فكرا وسلوكاً لذا كانت " نزعة الانسان الى تفسير الظواهر والقوى الغامضة ..القدرية او القوة الطبيعية التي يراها عدواً يناسبه العداء[12]".

لهذا كانت تلبية هذه الحاجة محط الفكر الفلسفي وقراءاته ومن النشاطات الانسانية التي اخذت من الدرس الفلسفي التأمل والتفكير الدراما الفن بشكل عام ان يدركه بحسب مقولات (افلاطون) الفلسفية تجاه الفن والفنان غير ان رؤية (ارسطو) الفلسفية للوجود التي غلبت الماهية على الوجود واقرت بان الوصول الى المثال لابد ان ينطلق من الواقع الى المثال تطبيقا لمقولته الوجود بالفعل لهذا تمثل واقعية ارسطو على وفق ما توصف به فلسفته بانها "تعالج واقعية الوجود على ماهو عليه فعلا[13]". لذا فان المأساة الاغريقية "تصدر عن الصراع الابدي بين الانا والموضوع"[14].

لهذا وجد ارسطو ان الجمال لايتحقق الا بالتناسب ولان الانسان في رأيه هو من يتمثل فيه التناسب فهو الرائع فضلا عن ان ارسطو وجد ان الفن اجمل وافضل من الطبيعة لان الفن عنده لا يعني تقليدا للطبيعة لهذا يقول "الفن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه فهو لايمدنا بصورة مكررة للطبيعة وانما يعمل على تغير من طبيعة الطبيعة"[15].

لذا يشترط ارسطو على الجمال الفني التناسب ومن هذا لرأي الفلسفي عرف الدراما بأنها محاكاة لفعل تام نبيل له طول معلوم بلغة مزدانة تقدمها شخصيات نبيلة. فهو اشترط الوصول الى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجوهر المثالي دراميا من خلال التطهير. بوصفها نسقاً مماثل للكائن الحي الرائع الانسان وهذا الفعل يتم بتتابع زمني له (بداية، وسط، نهاية) وهذا التتابع كما يقول ارسطو عن الدراما ان يتم وفق حبكة (تسلسل قصصي) على نوعين (بسيطة، معقدة) ينتج عنها انقلاب حال الفعل:- أي التحول من النقيض الى نقيضه من خلال التعرف وكشف ما قامت او وقعت به الشخصية في الماضي وهذه تسمى الحبكة البسيطة والثانية المركبة القائمة على التعرف والانقلاب في ذات الوقت[16]. فشرطية ارسطو على الدراما نص، عرض، ان يكون هناك (تعقيد وحل) وتحقيقاً لهذه الشروط الجمالية التي فرضها ارسطو نجد ان الكلاسيكية تميزت خصائصها بطبيعة محاكاتها للطبيعة من خلال اشخاص متمثلين في الالهة وانصاف الالهة والملوك والامراء وهذه الطبيعة فرضت شروطا جمالية محددة لبناء الفعل الدرامي على ان يكون ذا بداية ووسط ونهاية وان ينتهي بنهاية معلومة للمتلقي تحقيقا للجانب التربوي الذي تبغيه الدراما من خلال تحقق هدف التطهير، لهذا افترض ان تكون الشخصيات من عليَّة القوم وان يكون القدر هو المتحكم بها فضلا عن صراعها مع هذا القدر وذاتها لان "صراع الانسان مع الانسان او مع قوى الطبيعة الحية كان ممثلاً للمحتوى الفكري للاتجاه الكلاسيكي"[17].

ومن الملاحظ ان غالبية الاعمال الكلاسيكية نجد فيها للقدر دوراً فاعلاً في تحريك الفعل الدرامي ورسم مصير الشخصيات الدرامية ومواقفها ازاء هذا القدر او موقفها كشكل لتصادم الارادات وكما يلاحظ في مسرحية (اوديب ملكا) ومسرحية (انتيجونا) وهي تفترض هذه العلاقة القطعية بين الشخصية وقدَّرها اذ تبدو وكأنها لا دور لها بما تعرضت له من مأساة وتحول مصيرها من السعادة الى الشقاء وكما اشرنا اليه في التحول الارسطي في الحبكة الدرامية تحقيقا لمبدأ لشفقة والخوف من قبل المتلقي على هذه الشخصيات بوصفه الفضاء الذي يتحرك به الفعل الدرامي والمتلقي في خط متوازٍ معها وصولا الى الخير الرائع عن طريق التطهير النفسي الذي يتعرض له المتلقي في الدراما الكلاسيكية. لذلك نجد ان الفعل الدرامي في الاتجاه الكلاسيكي كما اكد عليه ارسطو والذي يظهر واضحاً في هذا الاتجاه ويشكل جمالية البنية الفنية من خلال شكله الجدلي الذي يتشكل من:- "قانون السبب والنتيجة لانه جوهر الدراما بشكل عام سيما الاتجاه الكلاسيكي الذي يحتوي في داخله على التناقض الذي يمثل نسيج الاشياء... لان كل الاشياء الكونية قائمة على جانب ايجابي وسلبي وفي كل شيء ينمو واخر يموت[18].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه الشروط الجمالية فرضت على الاتجاه الكلاسيكي شكلا مسرحيا خاصا به ولان الحتمية الواقعية لشكل المحاكاة فرضت ان يكون الشكل الاخراجي ممثلا لما تقدم من خصائص جمالية لرسم واخرج الشكل الفني للاتجاه الكلاسيكي لذا تحدد الشكل الاخراجي بمنظوره الفلسفي الجمالي من خلال المعمارية المسرحية التي حاولت ان تجسد خصائصه الجمالية.

1- ان يكون زمن الفعل الدرامي دورة شمسية واحدة أي يوماً واحداً.
2- ان تكون الازياء ذات فخامة تتناسب ومكانة الشخصية الاجتماعية .
3- ان يكون هناك حائط مسرحي يمثل مقدمة لبيت او قصر او معبد وله ابواب ثلاث تستخدم كمخارج اضافية للمثلين .
4- لم تكن هناك مناظر على جدار المسرح.
5-ان يكون اداء الممثل وفق محدثات هذا الاتجاه أي ان يقدم شكلاً ادائياً ذا ضخامة ومبالغة في التمثيل من خلال تقاطيع وايماءات الجسد (الحركة) وفخامة في الصوت والالقاء لذا فهذا الاتجاه يفرض على الممثل ان يتقمص الشخصيات الالهية او الملوكية سلوكاً وفكراً.
6-ان تكون بنية العرض قائمة على الفعل والحدث الذي يقدم عن طريق الحوار في زمن مسرحي معين وان يتهيكل هذا الحدث والفعل المسرحي على تصادم ارادتين متعادلتين.
7-ان تكون طبيعة اللغة الدرامية قائمة على مبدأ الفعل ورد الفعل الذي يساويه في القوة ويعاكسه في الاتجاه
8-ان يكون الفعل ممثلاً لشخصية واحدة وحدث واحد.

2- الاتجاه الواقعي:-

بعد ان تجلى للذات الانسانية مساوئ الثورة الصناعية ومثالية الانسان واصبحت الحرية والمساواة والاخاء مجرد افكار لا تلامس الواقع المعيش للانسان لان "الواقع القائم واقع سلبي غير حقيقي وغير عقلاني قائم على الصراع بين الذات والانسان وبين المحيط الخارجي له"[19]، لذا بدأ البحث عن وسائل جديدة لحل المشكلات التي بدأت تواجه الانسان لذلك سعت الذات الانسانية الى حل هذه المشاكل من خلال الانسان ذاته لانها وجدت ان فكرة الخير فكرة غامضة فبدأ الانسان يبحث عن طرق ووسائل مادية ملموسة للوصول الى الخير المثال الانساني. والواقعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ترى "ان الواقع في تناقضاته وجوهره غير ما كانت تستلم له الطبيعة في المفهوم الجبري لقوانين الطبيعة واحتمالاتها على الانسان"[20].

لهذا كانت الواقعية اتجاهاً فكرياً يسعى الى تحسين الوضع الانساني عن طريق اكتشاف الحقيقة ولا ترى الحقيقة الا من خلال المعرفة التي يمكن ان يحصل عليها الانسان من خلال حواسه الخمسة.

فالواقعية تؤمن بامكانية ادراك حقيقة الانسان أي تعمل من اجل واقعية النشوء أي تصوير الحياة عبر تطورها، لهذا يقول تولستوي "الواقعية هي عملية استجلاء للجوهر الانساني في الانسان، والانسان متغير مستمر فالانسان دائما هو انسان اخر على الرغم من انه نفس الانسان"[21].

لذلك الواقعية تبحث عن وسائل تحسين الواقع في باطن الواقع نفسه فهي هنا تمثل افتراضاً جمالياً (ما يمكن ان يكون عليه الواقع لا كما هو)، لذلك عملت الواقعية على ان يكون مجال اشتغالها الجمالي الانسان نفسه من حيث التصادمات التي يعيشها مع ذاته ومع محيطه وبيئته بوصفه الكائن الذي يؤثر ويتأثر بهذه البيئة وهذا التفرد الوجودي للانسان كان منظاره الفلسفي فكراً متجسداً في الادب والدراما لانها ترى ان العاطفة والاحساس الانساني الداخلي هو المحرك للفكر الانساني وليست الحوادث الخارجية المنفصلة عن ذاته لهذا كان منظورها قد انطلق من الوعي بالمحيط الواقعي لهذا يقول ستناسلافسكي "من الضروري ان نتصور الحياة لا كما تحدث في الواقع ولكن كما نحسها على نحو غائم في احلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي"[22]

فالواقعية تبحث عن الحقيقة وصولا الى حقيقة الانسان الكامنة في نفسه، فهي محاولة لصعقه فكرياً ليكون فاعلاً مفكراً بما حوله لهذا تمثل الواقعية تمردا انسانيا على الواقع ومثاليته الزائفة. لذا "فالواقعية... تكشف عن اللغة الحقيقية التي يجب ان تخاطب بها .. الواقع ولاسيما من خلال المسرح عن طريق الوصول الى الصدق سيما الصدق الداخلي الذي يكون مبغى الممثل وهيئته بوجه عام"[23].

وبما ان الواقعية تمثل الحياة فهي في المسرح تمثل حياة جمهور المتلقين أي هي فضاء لمعالجة مشكلاته السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، فهي تمثل الحياة العامة للانسان. لذلك يؤكد ستانسلافسكي تحقيقاً لما تقدم على اظهار حقيقية المشاعر وكان السبب في ذلك رغبة شديدة في تحرير الايدلوجية العقلية"[24]. ومن خلال ما تقدم يمكن لنا القول ان الواقعية قد فرزت

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رؤاها الجمالية تجسيداً مادياً من خلال تقنياتها الفنية التي استعارتها بتجسيد هذه الرؤى بشكل مرئي على خشبة المسرح وتجسيداً لخصائصها الجمالية عملت الواقعية على ان يكون العرض المسرحي ملتزماً بهذه الخصائص.

وفي الواقعية وتنظيراتها الفنية –الجمالية ترى ان الصورة هي شبه ومثال وتعبير عن الشيء الذي تمثله وليس من الضروري ان تكون الصورة مطابقة للاصل أي للشيء المعبر عنه"[25].

وبما ان الاتجاه الواقعي يحاكي الانسان وجوهره لهذا وجد ستانسلافسكي

[ان اهم عنصر لتشكيل الرؤية الجمالية للعرض المسرحي وتقنياته الفنية هو الممثل ولهذا نرى ان اهم في الاداء التمثيلي لديه هو الدخول الى الحدث والفعل او التصرف السلوك... أي الاتجاه الى النشاط والى الفعالية بالعمل في سلسلة الاحداث التي تشكل الاثر الفني لمفهوم الاخراج المسرحي والتي يراها ستانسلافسكي الرغبة او الارادة ويصبح الفعل عند الممثل هو مصدر الافادة بمعنى هذه الرغبة][26].

1- ايهام بالمنظر عن طريق الرسم على الجدران كصفة لمقومات الصدق الواقعي.

2- ان تكون التقنيات واقعية مثل الديكور والموسيقى والاكسسوار.

3- ركزت الواقعية على الاهتمام بالافكار والمشاعر الداخلية للشخصيات.

4- الاهتمام الاساس بالصدق التمثيلي.(2)

ومن هذا يمكننا القول ان الاتجاه الواقعي فنية – جمالية قائم على ما يبرره ولابد من ان يكون فعلاً منطقياً ومتصلاً ببعضه اتصالاً معقولاً وواقعياً وهذا لا يتحقق كما يراه ستانسلافسكي لا من خلال فعل يستند الى احساس داخلي يستدعي الانتباه اليه[27]. لذلك عمل ستانسلافسكي جمالياً في الاتجاه الواقعي على توظيف "الاشياء العادية على خشبة المسرح والتي تتسم دلالات اعظم مما في الحياة الاعتيادية وهذه الاشياء تلعب دور العلامات المسرحية والتي يمكنها تطوير العرض وان تكتسب هذه الطبيعة وسمات وخصائص خاصة ليس لها وجود في الحياة الواقعية"[28]. لهذا الاتجاه الواقعي هو بحث في الحقيقة وصولاً الى حقيقة الانسان الكامنة في داخله، فهو يعمل من اجل ان يصعق الانسان ويجعله يفكر طويلاً في واقعه ليتشكل له سلوكاً متمرداً تجاه هذا الواقع، فهو عملية عرض لحياة المتلقي لهذا كانت نماذج الشخصيات هي الممثل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للفكر بوصفها الانموذج الذي يمثل عادة واقع الطبقة الوسطى او دونها لكي ترتقي بذاتها ويكون العرض الواقعي محفزاً نحو هذا الارتقاء.

3- الاتجاه الرمزي

اتخذت الرمزية اتجاهاً مغايراً عما سبقها من الاتجاهات المسرحية ولاسيما الواقعية والطبيعية اذ تمردت الرمزية على طريقة عرضها للمشاكل اليومية ووجدت في اللجوء الى التصوف حلاً لمشكلات الانسان فكان اسلوب المعالجة مغايراً لان "فالرمزية لا تفعل كما الواقعية فهي لا تسمي الاشياء.... اذ لا يتعرف اليها المتلقي من الوهلة الاولى فهي تقوم بالغاء أي صورة مألوفة"[29].

لذلك "تمثلت الرمزية الايهام والغموض وسيلتها في ولوج ما وراء الحس المغيب بالاسرار والمجهول فالايهام والغموض عند الرمزيين يمثل وسيلة وغاية لانهم لا يهتمون بما هو مالوف وواقعي بقدر اهتمامه بالجمال المثالي البعيد عن المدرك والمحسوس وهذا الابتعاد عن نسخ الواقع لا يعني الغاء عند الرمزيين وانما استبطانه من اجل اظهار تلك الدهشة التي تكتنف جزيئات ومترابطاته الحياة المالوفة"[30] لهذا الاتجاه الرمزي المسرحي لا يهتم باحداث الحياة ولكن بعالم الروح لذا يسمى (الفن الخاص) فهو لا يخضع لاي منطق او مفهوم عقلي لذلك لجأ الاتجاه الرمزي الى الرمز كمحاولة لتجنب التعبير المباشر عن المعنى لان الفلسفة الرمزية ترى انه لا يمكن ان يتحدد المعنى في معنى واحد بل هناك مستويات متعددة للمعنى داخل المعنى الواحد، لان الاتجاه الرمزي يرى الجمال في المعنى أي يصبح للمعنى وظيفة ولذلك يؤكد الرمزيون في ان المعنى هو الذي يقود الى الفهم والادراك، لهذا يقولون اتفاقاً مع طروحات (نيتشه) (القوة في المعنى) فالمعنى عندهم يمثل اراده في هذا الاتجاه فضلاً عن ان المعنى عندهم هو البعد الفلسفي الجمالي الذي اطلقه فلاسفة الارادة انا اريد انا موجود ووجدوا في (انا اعني انا جميل) ولكي يصلوا الى المثال الجمالي في مسرحهم ولكي يأخذ المعنى مداه الجميل استعاروا اللغة الشعرية فالاتجاه الرمزي (نص- عرض) هيكله بنيته الدرامية "عبارة عن شعر فلسفي ممسرح في شكل حوار"[31].

وبما ان الرمز اتفاق عام يمثل الكل وهو شكل مستهلك لذا فالرمز خاص بزمان ومكان خاص بعيش ويموت في زمنه.وهذا ما يلاحظ على الاتجاه الرمزي والرمز بالذات هو اعتماده على الاسطورة والدين وهذا لا يعني انه رمز الى الاسطورة والدين بل لاجل كسر حاجز الواقع، ولان الاتجاه الرمزي لا يستطيع ان يعبر عن الواقع بصراحة فهي تحيل رموز زمانية مكانية خارج حدود الآنية في اللحظة الآنية.وكما يلاحظ في مسرحية (العميان) لمؤلفها (ميتر لنك) على سبيل المثال.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالرمز هو استبدال للواقع وازاحته واستبداله بعالم جديد سواء من خلال المجاز او الاستعارة.لهذا عرفت الرمزية بدراما السكنات لانها تتكون من شخصيات مبهمة فاقدة للحيوية... خالية من الحركة... حوارها نثري مفكك وتكراري مقطع بوقفات طويلة نحقها الرموز "[32].

وبما ان الاتجاه الرمزي اعتمد الغموض والابهام منهجاً جمالياً في ترسيماته الفنية وقدَّم شخصيات بلا حيوية ولتحقيق مغزاه الجمالي هذا وضع الشخصيات المسرحية في خط افقي واحد كأن الشخصيات تتحدث برؤى شخصية واحدة لهذا تبدو وكأنها شخصية واحدة وحوار واحد. للكشف عن الاسرار الوجودية الكامنة تحت سطح الوجود لذا لجأوا الى المعنى الرمزي من خلال الاسطورة لهذا كانت مجسدات خصائصه الفنية من خلال استعارته لتقنية فنية خاصة به وممثلة لجماليته من خلال:

1-ان يكون الطقس المسرحي طقس اسطورياً غيبياً لا يمثل الواقع.

2-ان يكون العرض المسرحي غائص بالرمز والايهام الروحي.

3-ان يكون بناء الحدث يدور في دائرة مغلقة توحي باستحالة الخروج منها.

4-ان تكون الشخصيات غائصة في الشكوك والتساؤل.

5-ان تكون الشخصيات والفعل الدرامي يدور في البحث عن الخلاص الذي لا يأتي لانه عادة متمثل في شخصية فاقدة لكل مقومات الخلاص وهي شخصية غيبية كرمز عن المشكلة العويصة الكونية التي تعيشها الشخصيات المعاصرة.

6-ان تكون لغة العرض لغة ايحائية بعيدة عن الحواس[33].

4-الاتجاه التعبيري

ركزت التعبيرية في منطلقاتها الفلسفية على تحطيم الشكل الداخلي للمنظور المسرحي السابق لها، ذات الاتجاهات المستقيمة في بنائية الحدث الدرامي (بداية ووسط ونهاية) كمسلمة فنية ثابتة في العملية المسرحية، لذا ومن منظور كسر وتجاوز هذه الثوابت لجأت الى البدائية كونها فضاء يرسم هذه الضدية للاشكال البالية التي تراها مجسدة في العقل، فالتعبيرية عملية رفض لكل مسلمات العقل حيث عملوا على ايجاد تكنيك خاص لهم من خلال الشكل الذي يكون "اقرب الى هيئة الاحلام ... قائم على التشويه الشخصيات والافعال خيالية والحديث المخبول الذي اختلت مقاييسه الانسانية"[34].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكي يتحقق منظورها الجمالي هذا رفضت نظام الحدث المتسلسل لذا كانت هيكلتها النصية– العرضية عبارة عن لوحات تبدو في الظاهر منقطعة بعضها عن البعض الاخر الا انها تربطها فكرة رئيسة مستعيرة ومجسدة في الحلم وانزياحاته الباطنة فتظهر وكأنها مترابطة بخيوط واهية بينها وبين الفكرة الرئيسة من موضوع المحاكاة، وهذا يتمثل تجسيدا وانسجاما لفلسفة الحلم الذي اعتمدته التعبيرية كرمز في التعبير المسرحي، ولانها وجدت في العقل معضلة امام الفكر الانساني وتطوره في تحديث مستقبله فهي عمدت الى كسر الانظمة التي كانت نتاج هذا العقل ومنها بنية العرض المسرحي التقليدية (الكلاسيكية، الواقعية، الطبيعية). التي اتبعت التسلسل النظامي في وصف الفعل الدرامي، ولبيان شكل الثورة على هذه الاشكال التقليدية عملت على ان تكون لغة النص–العرض (لغة تلغرافية–ملغزة–مشفرة) تثير الكثير من التساؤلات وهذه التساؤلات تمثل المنحى الواقعي في التعبيرية الا ان التعبيرية في المسرح تحتاج الى واقع ملموس تطرح من خلاله رؤياها الفلسفية–الجمالية المسرحية ، لذا كانت التعبيرية مزج بين الحلم والواقع، لانها تصور العالم الداخلي للانسان (منطقة اللاوعي) مبتعدة عن الوعي والصور الواعية، لهذا "لجأت الى الاسطورة، وتحقيقا لعالم الاسطورة والحلم دعت التعبيرية الى خشبة روحية الطابع بوصفها رد فعل على تناقضات المجتمع الحضارية وآلته التي سحقت الانسان، لذلك وجدت وظيفتها الجمالية في التعبير عن المناخ القهري الفاسد المتسيد في مجتمع الرأسمال والصناعة"[35].لانها تعبر عن الواقع التهويمي* الذي يعيشه الانسان المعاصر الذي يضع نفسه في اغوار الحلم الداخلية من خلال لغة تلغرافية منقطعة تعبر عن الانفعال لهذا استبعدت اللغة الذهنية والاشارية وذلك للتخلص من التركيبات النحوية والروابط كمحاولة لكشف الاعماق العاطفية غير المستأنسة والكامنة في العقل الباطن وذلك بكيفية تتلاقى بشكل مباشر مع المستويات اللاواعية في اذهان المتفرجين (المتلقين) بهدف الوصول الى الجوهر، جوهر الوعي الانساني ذلك الوعي الذي يجمع الناس جميعا من خلال سمات غريزية وعاطفية يشترك بها الجميع لذلك وجدت الصيغة اللغوية (الصرخة) نابعة من ذلك الجوهر الانساني او صورة مباشرة تعكس هذا الجوهر).[36] لانها تؤكد على سيادة الروح على المادة فهي تخاطب اللاوعي الجمعي للجمهور بشكل مباشر.

فهي ترى في فلسفتها الجمالية– الفنية المسرحية (ان العالم يتواجد فوق خشبة المسرح بوصفه وسيلة تعكس الروح والارادة الانسانية، لذا فالاشكال والاشياء يمكن تحويلها لكي تتلاقى مع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلك الحالة العاطفية للذهن الحالم او الرؤيوي لذلك يلاحظ على المسرحية التعبيرية في انها غائرة في الاضداد ومقابلاتها، الا انها تحتوي على صراع حقيقي)[37].

ولهذا وجدت الفلسفة التعبيرية ظالتها الجمالية في الدراما بوصفها الفضاء الفني المتوائم مع طروحاتها الفلسفية الثورية لنشر ... نظامهم التعبيري... المتمثل في الصراع الداخلي لتحقيق التحول الروحي... أي انه يقدم مشاهد حلم مثالي او شبه حلم يتكرر بشكل غريب يحمل في خلفيته الصورة الفلمية من خلال (الكروتسك) التشويه[38].

ومن هذا نجد ان التعبيرية قد لجأت الى ان تحقق رؤاها الجمالية والفكرية من خلال استعارتها بالتقنيات التي تجسد هذه الرؤى. ومن هنا يمكننا القول ان الخصائص الجمالية للاتجاه التعبيري تتمظهر من خلال الاتي:

1. **اظهار نوازع الشخصية من ضعف وبشاعة في الوجدان والعاطفة.**
2. **الابتعاد عن كل قيد اوشرط يمكن ان يحد من الانفعالات والاحاسيس فعرضت الافكار والمشاعر عرضا مجرداً.**
3. **تحررت من قيود الوحدات الثلاثة الارسطية.**
4. **شكلت سينوغرافيا العروض التعبيرية من الحلم والرؤيا، والسماء، والجحيم، والفقير، والغني، والقديس، والمجرم.**
5. **جسمت التقنية الاخراجية لهذا الاتجاه باظهار كل الدواخل النفسية بوصفها عبارة عن مونولوج داخلي يعبر عن هذه الذات المقهورة.**
6. **ان التقنية الفنية التي اعتمدتها التعبيرية هي الخروج عن المألوف عبر عملية الابهار والتشويه ليكون فضاءً له القدرة على صدمة المتلقي.**
7. **يعكس العرض المسرحي التعبيري الحالة النفسية للشخصية المسرحية وما يصيبها من تشظي.**
8. **عملت على ان تكون السينوغرافيا للعرض غير تقليدية وذلك من خلال رسم صور غير مألوفة كأن تكون الجدران مائلة او تميل الى الداخل او اشجار تتحول الى هياكل عظمية تعبيراً عن التشويه الانساني.بأعتمادهاالرمزية في التعبير عن الكل.**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن هذا نجد ان الجمالية والتقنية بالاتجاه التعبيري تؤكد على العوامل الداخلية للمشاعر الداخلية اكثر من التاكيد على اوصاف العالم الخارجي وذلك "باظهار الحالات الذهنية المتطرفة لذات الانسانية تعبيراً وتعرية لعالمها الخارجي"[39].

5- الاتجاه الملحمي:-

يرى (بريخت) ان المسرح خلق من اجل الانسان ومتعته وتطهيره ذهنيا وهذه المتعة تتغير بتغير المنطق المعرفي للانسان تجاه عصره، لهذا يصف الانسان بشكل عام بأنه (الشكل الفكري-السلوكي) الذي تحدده التناقضات الاجتماعية وتعزز تأثيرها عليه مما يكون وفقا لهذا التناقض والتفاعل معه يجعله في توق دائم نحو التغيير مما يشكل هذا التغيير حاجته الاساسية في تعاطي هذه التناقضات وافرازاتها عليه، لهذا يرفض الركود الفكري، لان الحياة لا يمكن ان تظل جامدة وفقا لقانون الديالكتيك الذي يفرض نفسه على منظومة الانسان الفكرية-السلوكية، كما انه لا توجد حتمية للاشياء لانها هي الاخرى في تغيير مستمر ولا سيما الانسان بطبيعته متغير).[40]

ان حتمية اللاثبات التي يعمل (بريخت) على ترسيخ منطلقاتها الفلسفية من خلال الذات الانسانية وتعاملها مع بيئتها ولكي يبين اهمية التناقض الذي يصنع وعي الانسان، وهذا الوعي هو القادر على خلق محاكاة تبين هذا التناقض القائم عليه الواقع، وبما ان المسرح الملحمي يعتمد عنصرا فاعلا ومؤثرا في العملية المسرحية، لذا يشترط (بريخت) على المتلقي ان يكون مدركا لما يجري امامه من فعل مسرحي يقظا لما يحدث، وعلى وفق هذا الايقاظ الذهني ان يكون مشاركا في هذه العملية، وهذه المشاركة تحتم تغيير المنظور الفلسفي الفكري لخطاب المسرح، وبما ان الفن اما ان يكون نقديا او متخيلا لما يمكن ان يكون عليه، لذلك عمل (بريخت) على ان يكون منظاره الجمالي لمحاكاته الفنية منظاراً نقدياً، لهذا وجد في (الدياليكتيك الهيغلي) بعدا فلسفيا-فنيا وممثلا حقيقياً لعملية النقد الاجتماعي والتطور التاريخي للاتجاه الملحمي لذلك نراه يؤكد على ان:-

"مبدأ الديلكتيك لا يتحقق في المسرح، الا من خلال عرض المتغيرات التي تطرأ على العلاقات الانسانية نفسها (جوهر المحاكاة المسرحية) وهذا يتحقق عندما يوجه الكاتب الانظار نحو التناقضات كاشفا عن التغيرات التي تطرأ على الاوضاع الاجتماعية، وهذا التناقض يظهر من خلال رأيين متناقضين ينشأ من خلالهما رأي ثالث، ومن هذا المنطلق الفلسفي ربط بريخت قانون التناقض بالمسرح اذ يرى ان الصراع الدرامي هو صراع جدلي أي صراع بين نقيضين يولد نقيض ثالث".[41]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفن المسرح يتفق مع بريخت في طروحاته الفلسفية الجمالية حيث تبنى منطلقاته الفلسفية هذه من خلال الجمهور، لذلك تراه يبحث عن جمهور يمتلك القدرة على المشاركة في عملية العرض المسرحي وهذا ما تؤكد عليه (سوزان بينت) في دراستها (جمهور المسرح) اذ تقول "يسعى المسرح دائما الى جمهور يشاركه العملية المسرحية مع ابقائه على مسافة بينه وبين المسرح تجعل منه قادرا على ممارسة التفكير أي بمعنى جمهور ناقد له القدرة على تفكيك منطلقات العملية المسرحية لا ان يتبناها"[42].

ولهذا لجأ بريخت الى عنصري التغريب والجست تطبيقا لفلسفته في المسرح، والتغيير الاجتماعي لأن التغريب عنده يعني اضفاء صفة اللامألوف على الشيء بحيث تفقد الاشياء المألوفة لدينا بديهيا، وتثير انتباهنا وكأننا نشهدها لاول مرة، وهو يشير الى هذه في مقالته (المسرح التجريبي) اذ يقول: "ان تغريب حادثة ما او شخصية ما تعني بساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة او الشخصية، وبالتالي اثارة الاندهاش والفضول حولها"[43].

لان التغريب عند بريخت يعني "ظاهرة حياتية اجتماعية وبتأثيره يعمل الناس على وعي مختلف الظواهر ويساعدون الاخرين على وعيها"[44].

وكما يراه (رياض موسى سكران) من ان التغريب يعتمد مبدأ اثارة الدهشة واستفزاز المتفرج وايقاظ حواسه ، وكما يلاحظ في مسرحياته (الام الشجاعة، الانسان الطيب ودائرة الطباشير القوقازية) في "تأرخة الحدث المسرحي ليكون أنموذجا ووسيلة مفعلة حاضرة امام المتلقي تضعه في تساؤل لو كنت احدا افراد هذه المدة التاريخية كيف سيكون موقفي وهذا التغريب بالواقعة التاريخية ومعاصرتها، ويكون منطلقا نحو الغير ومدخلا لنقد الذات الانسانية والبنية الاجتماعية وعملية النقد هذه تحتم عليه ان يتخذ موقفا ازاءها، فهي تمثل المرحلة الاولى في التغيير والاصلاح"[45]. لذا فان "الوعي بالاغتراب هو اول مراحل رفع الاغتراب والتغير"[46].

بما ان بريخت يرى "ان المسرح وسيلة للانتعاش العقلي.. ويجب ان يحطم أي ايهام بينه وبين الواقع حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الاحداث ويحفظ كذلك في قدرته على النقد المحايد"[47]، كون المسرح البريختي "ينقل لاجل المحافظة على جوهره والابقاء على الجزء الذي يجعل من النص مسرحاً للجمهور من خلال الاستقبال العقلي والبحث فيما يجري امامه لاجل المشاركة الفاعلة في صياغة تاريخية".[48]لذا يرى في الممثل اهم تقنية فنية يمكن لها ان تحقق هذه الاشتراطات الفلسفية–الجمالية لذا فالمسرح الملحمي "يجب ان يكون فيه الممثل مسيطراً على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتباهه وعلى جسده (عضلاته) وان يكون قادراً على ان يتعامل مع المتخيل المسرحي كما يتعامل مع حقيقة الحياة الواقعية".[49]وهذه السيطرة للممثل على مدركاته الحسية والعقلية وكما يقول بريخت "تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطن الاجتماعي والاساس تحمل علاقات الحدث المسرحي"[50].

فبريخت يرفض تورط الممثل في العرض المسرحي لذلك اشترط عليه الاتي

1. الحديث بضمير الغائب لا المتكلم.
2. نقل الاحداث من الزمن الماضي الى الزمن المضارع.
3. قراءة الدور جنبا الى جنب مع التعقيبات والملاحظات المصاحبة له.[51]

لذلك المسرح الملحمي التقديمي هو كسر القاعدة الاساس للمسرح التقليدي وهي التعاطف بين الجمهور والممثلين.[52]

ولتحقيق هذه الآلية خلق بريخت شكلا مسرحيا جديدا مغايرا لمألوفية المسرح التقليدي سواء في بنائية الحدث او في رسم سينوغرافيا العرض او في فضاء التقديم المسرحي، ولهذا وضع تقنيات لتحقيق منطلقات مسرحه الجديد المعرفية ومنها:-

1. **الراوي يكون المكون المادي لكسر تسلسل الاحداث بوصفه فضاء التواصل بين خشبة المسرح والمتلقين المسرحيين.**
2. **استعارة التقنيات السينمائية في عرض اسلايدات توضيحية للحدث.**
3. **استعارة الارشفة التاريخية لتكون خلفية للحدث المسرحي وتمنع المتلقين من الاندماج.**
4. **ان يكون الممثل متنوع الاداء بين التقمص والتقليد لشخصية الدور المسرحي.**

ومما تقدم يمكن القول ان الاتجاه الملحمي اعتمد على ما هو مالوف من الحوادث بحسب حركة الحبكة وتقديمها بشكل مغاير لواقعها التاريخي. اذ ان كل غير مالوف ويبدو على غير طبيعته غريباً ومدهشاً ومتحركاً ومعداً للتغير لهذا يقول بريخت "ان أي صورة تثير التغريب هي تلك التي تسمح بالتعرف على الشيء ولكنها تجعله يبدو غريباً بنفس الوقت"[53].

6- اتجاه اللامعقول

ان الفلسفة الجمالية لهذا الاتجاه قائمة على الوجود التي تقول بأن الانسان هو الوجود والتي اخذ بها (سارتر) اذ قال "ان الوجود هو الكينونة"[54] غير ان فلسفة العبث وجدت ان الوجود هو في العمل التي مثلت النتيجة الرئيسة لفلسفة (نيتشية) الجمالية لذا اكد على الارادة والعمل وهو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرى ان الارادة قاتلة لهذا تمظهرت على الرؤى الجمالية لاتجاه مسرح اللامعقول سمة التشأوم واضحة اذ شكلت الاطار النظري لهذا الاتجاه لهذا تظهر شخصيات مسرح اللامعقول (شخصيات ضائعة ليس لها ارتكاز او افكار ومتشائمة، والنوع الاخر من هذه الشخصيات يبحث عن الخلاص، كما يلاحظ في مسرحية (في انتظار كودو) ومسرحية (الغرفة). فالعبثيون يغلبون الوجود على الماهية لانهم يرون ان تغليب الوجود هو المدخل للوصول الى المثال، لذا نراهم يبحثون عنه اما في الحلم او الشعر او اللجوء الى الفلسفة، لذلك يقول سارتر لاوجود لقيم اخلاقية مطلقة لان الانسان يسير في العالم بدون هدف لذلك كل واحد منا مسؤول عن نفسه وعلى كل انسان ان يبحث عن القيم التي تتلاءم معه ويتصرف بها على وفق ما يشاء ولهذا يقول (كامي) ان العبث هو الصراع القائم بين امال الانسان وطموحاته وبين العالم الذي لا معنى له . التي تهيكل الخصائص الجمالية لعلاقات النص– العرض المسرحي وكما يلاحظ في اتجاه اللامعقول المسرحي وهذه الخاصية الجمالية نجدها واضحة عند (جان جنيه، يونسكو، بيكت، بنتر...) ومن هذا نجد ان اهم ما يميز مسرح المعقول هي الوضعيات المحورية في بنائية مسرح اللامعقول، اذ هي "وضعيات قصدية وهي لا تعني أي علاقة مطلقة بل تعني طابعاً ماهوياً يميز بنية الوعي وكينونته"[55]. لان اتجاه اللامعقول يعتمد على ثيمة الوجود الميتافيزيقي الذي يتعدى المعاني فهو وجود مغرب عبثي، بلا معنى جوهره المثالي الفزع والخوف من الموت كما صاغه (هيدجر) والذي "يدلل ويسير على التشابه والرتابة والضجر والتكرار الذي لا ينتهي الى معلومة ما فهو يدور في اللا مكان واللا زمان ولا حدث"[56].لهذا نجد ان فلاسفة العبث ومسرح اللا معقول يرفضون الحقيقة ويرون ان "الحقيقة ليست المعقولية وان هناك اشياء يقينية متعددة ولكنها ليست مفهومة، وان حرية الفكر لا تكون من الماهية الى الوجود بل من الوجود الى الماهية"[57]. فهم يؤكدون على قضية مهمة اذ يفرغون الواقع من أي منطق وهذا ما يؤكد عليه (ريتشارد) اذ يقول "ان الوجود خالي من المنطق فهو خالي من كل قانون"[58]. لانه يعتمد فكرة لا شيء يحدث لهذا فالحدث فيه قائم على ان "لا شيء يحدث في الواقع ابداً ولا وجود لشيء"[59]. فهو أي بمعنى ان البناء الدرامي في اللامعقول لا يمكن ان تحدث فيه توتر او يصل الى قمة توتر الحدث لان الحدث والفعل الدرامي فيه مقطوع عن التسلسل الزمني والبناء القصصي في بنائية الحدث وكانه يدور في شكل دائري لولبي له بدايات ونهايات متعددة فهو يهيكل الفكرة الفلسفية الميتافيزيقية التي يتبناها على شكل احداث في لوحات متتالية وكانها كل لوحة تصف الحدث في مرحلة ما. لان اللامعقول قائم على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثيمات (العبث، الموت، العدم، الاحباط، اللاشيء، اليأس، القلق والحيرة، الفزع والحلم، الانتظار والاستسلام) للعالم المحيط (الموضوعي) الذي يبدو لو كان.. من عالم الفوضى واللامعقول والعزلة والاغتراب الروحي[60].ونظراً لهيمنة هذه الثيم المهشمة للذات الانسانية ومحاكاتها فنياً تمظهر مسرح اللامعقول على ثيمة درامية "العجز عن اكتشاف المعنى للحياة . وبما ان الشكل في المسرح صورة دائمة التغير ..."[61]. لهذا نجد جمالية مسرح اللامعقول هي في اللا حدث، اللا توتر الدرامي، اللا حل اللا شيء، لهذا يقول ديمقراطيس "لا شيء اكثر حقيقية من لا شيء[62] .لهذا ظهر لاتجاه مسرح اللا معقول وفلسفته العبثية في فن المسرحي وهيكلة شكل مسرحي جديد تتمثل جماليته وتقنيته الفنية في:-

1-استعارة كل ما هو تافه من الحياة ليكون اداة علامية في اتجاه اللا معقول.

2-ان تكون سينوغرافيا العرض قاتمة تشير الى الموت والعجز.

3-ان يكون اداء الممثل وبناء شخصيته خارج عن المالوف وكأن الشخصية في ذهان نفسي.

4-ان يضع المتلقي في عرض اتجاه اللامعقول في نهايات متعددة وكأن كل مشهد في العرض هو عبارة عن لوحة وفكرة خاصة به وهو هنا يشبه الى حد ما الاداء في التعبيرية.

5-ان تكون بنية الحدث والشخصيات غير خاضعة لمسميات محددة وكأنها تمثل مشكلة الانسان المعاصر في عصر الحروب والتكنولوجيا الراسمالية.

ومما يلاحظ على الاتجاه اللامعقول ان جماليته الميتافيزيقية – اللامعقولية متهيكلة على "حبكة دائرية بطيئة الحركة"[63].

مؤشرات الإطار النظري:

1-يتجسد مشروع الاخراج المسرحي مادياً عبر التشكيل لفضاء المسرحي وتأسيسه باجساد الممثلين وعناصر السينوغرافي وهو يمثل القراءة الجمالية للمادة التنظيرية للمشروع المسرحي.

2- يجب ان تكون عناصر المشروع المسرحي في فضائها الاخراجي متلاحمة الواحدة تؤسس للاخرى بحسب مكونات العمل الفني المسرحي واتجاهه الجمالي.

3- يمثل المشروع المسرحي عملية فنية ديناميكية في التأويل والانفتاح على المعنبوصفها الممثل الجمالي لتنظيرات المشروع الفلسفية –الجمالية.

4- ان فلسفة المشروع الابداعية هي عملية مغايرة المالوف من التأسيسات الابداعية الابتكارية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

5- يشترط في المشروع المسرحي ان يتمثل لنوع اتجاه محدد واضح المعالم أي بمعنى ان يحقق فيه الخصائص الجمالية التي يقرر نوع الاتجاه وبالتالي يمكن لنا قياس ابتكار الطالب في تبنيه لنوع الاتجاه الاخراجي.

6- ان معرفة الطالب بخصائص الاتجاه الجمالي ومراحل تنفيذ المشروع تمكن الطالب من اكتشاف نقاط الخلل التي تساعده تجاوزها من خلال المشروع وينفذه وبالتالي تطوير مهاراته الابتكارية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث
إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من المشاريع المسرحية التي قدمها طلبة الصف الرابع (اخراج) في مهرجان قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة للعام الدراسي 2006-2007 اذ بلغ عددها (8) عروض مسرحية كما مبين في الجدول (1).

جدول (1) يمثل مجتمع البحث من العروض المسرحية التي قدمت في العام الدراسي 2006-2007م

ت	اسم المسرحية	اخراج الطالب المطبق	مكان العرض	وقت العرض	المشرف على العمل
1	الباب	صاحب جياد	مسرح حقي الشبلي/ كلية الفنون الجميلة	2007/5/21	د. راسل كاظم
2	ها	جرير عبد الله	=		د. زهير كاظم
3	بطل من الماضي	ثائرة عبد الحسين	قاعة جعفر السعدي	2007/4/24	م.م. عماد كاظم
4	ميديا	سهل سعد	=		
5	سبتايتل	دريد عباس	=	=	
6	نقطة التقاء	بشار عصام	=	=	م.م. سهى سالم
7	بعد موت السيدة	كاروان علي كريم	=		د. صفاء الدين
8	ماراصاد	فكرت سالم حميد	حدائق الكلية		د. حازم صارم

منهج البحث

بما ان البحث الحالي يهدف الى تقويم مشاريع التخرج في قسم الفنون المسرحية لذلك اتبع الباحث المنهج الوصفي- التحليلي كونه اكثر ملائمة لتحقيق اهداف البحث، ولاسيما ان الباحث سيقوم على تحليل العروض المسرحية (مشاريع التخرج) للتعرف على جوانب القوة والضعف فيها من اجل تقديم المقترحات التي تسهم في تطوير المادة العلمية فضلاً عن تطوير مهارة الطلاب الفنية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أداة التحليل:

اعتمد الباحثان على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة للتحليل

عينة البحث:

تم اختيار العينة بشكل قصدي واعتماده كنموذج للتحليل يغني عن بقية عروض مشاريع التخرج

مسرحية: ماراصاد.

تأليف : بيتر فايس.

اخراج الطالب: فكرت سالم.

اشراف : د. صارم داخل.

ان التمثيل الجمالي للمشروع يتم باختيار نص عالمي ينتمي الى اتجاه جمالي ومن الظاهر المتحقق المادي لهذا المشروع قد تمثل الاتجاه الملحمي. وهذا يكشف عن مهارة علمية وفنية لدى الطالب في تنفيذ المشروع المسرحي اذا يعد اختيار نص عالمي او عربي له شروطه الدرامية الاكاديمية واحد من اولويات العمل والمرحلة الاولى التي تكشف عن ان لدى الطالب مهارة في هذا الجانب من مهارات الاخراج وهذا يشكل نقطة قوة للمشروع لانه يمثل الخطوة الاولى في تنفيذ المشروع.

على الرغم من ان الطالب قد وفق في الفقرة الاولى من فقرات (مراحل) تنفيذ المشروع لكنه اخفق في هذه المرحلة لانه لم يضع نص اخراجي لهذا النص لنرى فكرته النظرية ازاء المعالجة المسرحية – الجمالية التي افترضها في محاكاة هذا النص. وما هي الآليات التي وضعها في تنفيذها. ليتيح فرصة المقارنة بين الجانب النظري والتطبيق لدى الطالب ولنرى مناطق القوة عنده هل هي متمثلة في الجانب النظري ام التطبيقي ولان الطالب لم يولي هذه المرحلة اهمية فقد وقع المشروع في الضعف النظري وكانت نقطة سلبية على مشروع الطالب المطبق لانه عندما لم يضع قراءاته النظرية كيف يمكن لنا رصد الفكرة التي اراد. ايصالها لنا من خلال مشروعه الفن وما هو المبتكر الفني الذي اضافته المادة النظرية للمشروع.

ان المكون العلامي للمشروع المسرحي،لابد من ان يكون هناك تناسقاً بين مكوناته المتمثلة بالجانب النظري ام التطبيقي،ومما يلاحظ على هذا المشروع ان النسق اللغوي بوصفه احد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انساق العرض السمعي قد فقد جماليته وذلك بسبب الفضاء المفتوح الذي اختاره فضاءًتطبيقياً مما جعل من هذا النسق نسقاً ركيكاً شوه من جمالية العرض التي اراد ايصالها لنا المشروع الفني

وعندما ننتقل الى الجانب التقني لمشروع مسرحية (ماراصاد) للطالب المطبق نجد انه وفق في اختيار مدير المسرح الذي كان فاعلاً في هذا المشروع لانه العمل به الكثير من الشخصيات التي تحتاج الى قيادة واعية فنية هدفها تحقيق مقصدها الفني وهذا يكشف عن مهارة الطالب في توزيع الادوار والمسؤوليات على الطلبة المشاركين بالعمل لانه كما هو متعارف عليه ان المشروع المسرحي يتميز عن غيره بانه عمل جماعي. وواحدة من اهم مراحل انجاز المشروع بشكل علمي هو المهارة والقدرة على توزيع الادوار والمسؤوليات الملائمة للشخصيات المشاركة في المشروع وهذا يكشف عن مهارة الطالب ودقته في القيادة الجماعية والاختيار المناسب لتنفيذ المهام التي تسهم في تنفيذ المشروع بشكل جيد يتفق وشروط انجازه وتقديمه من قبل طالب مطبق بوصفه احد الشروط التي تؤهله للعمل الفني وتمكنه من اداء مهامه الاجتماعية– (الوظيفية) في المستقبل.

يعد الممثل المدرك حسياً وعقلياً بوصفه الحامل لانساق العرض المسرحي و الطالب وفق في توزيع شخصيات النص على وفق قراءاته وثيمة نص ماراصاد الجمالية التي تجد ان الحق الاقتصادي والرفاه الاجتماعي هو من حق الطبقة العاملة لانها تمثل الانتاج وحركة رأسمال الاقتصاد فهي تجسيد للصراع الطبقي بين الطبقة العاملة والرأسمالية الصناعية. وبما ان الطبقة العاملة هي نموذج للمجتمع لذا وزعت شخصيات النص على النماذج الاجتماعية من(ثائر الى فنان الى مجنون...)وهذه تكشف عن المهارة لدى الطالب في الاخراج وعن وعي فني وهذه تؤشر نقطة قوة للمشروع.

ان عملية اختيار الممثلين المناسبين للشخصيات المسرحية هي المرحلة الاهم لان اختيار ممثل ضعيف قد يكون عنصراً معطلاً للعملية الفنية والتالي يكون عنصراً سلبياً على المشروع لهذا عند المشاهدة العيانية التي قام بها البحث بشكل مباشر للعرض وجد ان الطالب المطبق قد فق في هذه المرحلة من مراحل تنفيذ المشروع المسرحي لذا كانت نقطة قوة للمشروع.

لقد اعتمد الطالب المطبق على التقنيات المادية المتوافرة في الفضاءات الخارجية لحدائق كلية الفنون وهو هنا قد استغنى عن الاضاءة والمكياج والموسيقى والديكور، لانه استثمر الشكل المادي لهذه الفضاءات لتكون ستوغرافيا فنية لعرضه المسرحي (المشروع) فضلاً عن انه استخدم قطع ديكورية بسيطة كشفت عن ثيمة العرض السياسية بعلامات جسدها اللون الاحمر للازياء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأواني الماء التي اصطبغت باللون الاحمر دلالة علامية وترمياً للدم البشري. لهذا نراه قد وفق في توفير التقنيات التي دعمت فكرة المشروع. وهذه تمثل نقطة قوة للمشروع.

لم يوفق الطالب في تحديد سقف مالي لمشروعه الفني وهذا الاخفاق لا يتفق وشروط المشروع بشكل عام ولاسيما المشروع المسرحي بشكل خاص لانه من المشاريع التي يجب ان تحدد بسقف زمني لانه مرحلة مهمة من مراحل تنفيذ المشروع كونها بحاجة الى الكثير من المستلزمات التي قد لا يمكن للطالب ان يوفرها بشكل عشوائي، لانها تمثل والحال هذه معوقاً مادياً يسهم في التأثير على الفكرة الفنية للمشروع وتنفيذه. لهذا كان اهمال الطالب لهذا المحدد يشكل اخفاقاً مهارياً فنياً في فهم المشروع المسرحي ومراحل تنفيذه. وهذا يمثل نقطة ضعف على المشروع.

لقد وفق الطالب في تحديد سقف زمني يمكن من خلاله ان يرتقي بالمشروع ولاسيما المشروع المسرحي لانه احد اهم عوامل تنفيذه هو التمرين الذي يمثل الفضاء العملي الذي يكشف عن مهارة المخرج في اكتشاف مهارات الممثلين وايصال فكرته الجمالية لديهم ليكونوا هم الباث الجمالي لهذه الفكرة الجمالية التي هيكل على ضوئها مشروعه الفني ولهذا وجدنا ان قدرة الطالب على تحديد مدة زمنية للتدريب للكشف عن المهارة في التمكن من ادواته بوصفه مشروع فني في طور الاعداد والتدريب. وهذا يؤشر نقطة قوة للمشروع الفني للطالب المطبق.

ان يكون المشروع بشكل عام قابل للقياس والمشروع المسرحي لا يمكن ان يكون قابلاً للقياس الا اذا حقق واقعية تقديمه للجمهور لانه في هذه المرحلة يمثل فضاء لقياس مهارة الطالب في استثمار ادواته الاخراجية فضلاً عن انه يكشف عن فكره الابتكاري الذي حاول ان يجسده من خلال مشروعه الفني وهل هو فكر ابتكاري ام فكر ناسخ للمادة النظرية فضلاً عن كشفه عن مدى تطور مهاراته الفنية التي حققها له المهاد النظري في الاخراج وكيفية تعامله فنياً مع ثوابتها النسبية وهذا نجده محققاً في هذا المشروع وهذا يمثل نقطة قوة للمشروع.

ان تمثيل الطالب لاتجاه اخراجي معين وانتقاءه يكشف عن دراية واعية تؤسس لمهارة ابتكارية فنية يمكن ان تكون فاعلة في المستقبل لانها كشفت عن توجه فني صحيح، بوصف اختيار الاتجاه الاخراجي يمثل مهارة التعامل مع ثوابته النسبية ولاسيما عندما يختار الطالب نصاً مثل نص ماراصاد. اذ كشف من خلال انتقاء النص عن انه وضع في حساباته الفنية متغيرات العرض المسرحي على وفق طروحات المسرح السياسي الفكرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لهذا وفق الطالب في تحديد نوع الاتجاه المسرحي الذي تبناه بكل خصائصه الجمالية وهذا يؤشر نقطة قوة للمشروع.

ان تحديد المدة الزمنية تمثل السقف الفني للعرض المسرحي تمثل احد الشروط الموضوعية العلمية التي يبغي من خلالها القسم الفني تحفيز الطالب على ان يضع آلية ما في تكثيف وتجسيد فكرته الفنية وفق هذا الاشتراط. وظهر ان الطالب المطبق قد وفق عندما وضع مشروعه وقدمه في زمن فني في حدود (خمس وثلاثون دقيقة) وهذا يمثل نقطة قوة للمشروع.

نتائج البحث

بعد تحليل العينات على وفق استمارة التقويم التي اعدها الطالب على ما افرزه الاطار النظري من مؤشرات كشفت عن دور الاتجاهات الاخراجية في تفعيل مشاريع الطلبة اذ خرج الباحث بجملة نتائج منها:

1- خضع هذا المشروع لعملية توزيع الممثلين. بشكل يتناسب ورؤاها الفنية لتنفيذ مشروعهم الاخراجي في محاكاة هذه النصوص.

2- ان الاعداد اللغوي لهذه المشروع قد حقق آليته النظرية لكنه قد اخفق في آلياتها التطبيقية.

3- ان اختيار الطلبة المطبقين لشخصيات الممثلين كان مناسباً عبر عن رؤاهم الفنية من خلال الممثلين الذين جسدوا هذه الرؤيا. وكما ظهر في تحليل العينة

4- ان اختيار مدير المسرح ومساعد المخرج وفق شروط المشروع المسرحي العلمية منفذه ومطبقة بشكل صحيح في هذا المشروع.

5- ان فاعلية التقنيات الفنية قد برزت في هذه العينة

6- ان كل المشاريع قد حققت واقعيتها وهدفها العلمي عندما قدمت الى الجمهور المسرحي.

7- كان السقف الزمني شرطاً متحققاً في تنفيذ هذا المشروع.

8- ان الاتجاهات الاخراجية التي ثبتت خصائصها الجمالية في هذه المشروع مسرحية (ماراصاد)

9- ان هذا المشروع لم يخضع الى المرحلة الثانية من انجاز المشروع المسرحي والمتمثلة في وضع النص الاخراجي (السيكربت) لرؤى النظرية. وهي بهذا كانت تمثل نقطة ضعف على المشروع

10- تمكن هذا المشروع في تحديد سقف زمني لتنفيذ المشروع

11- لقد حقق هذا المشروع الفني واقعهالمادي وهذا التحقق المادي جاء من خلال تقديمها الى جمهور مسرحي وشرط المشروع المسرحي والهدف الاساس منه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التوصيات:

يوصي الباحثان بما يلي:

1-ان يكون المشروع المسرحي خاضعاً لشروطه المنهجية والاكاديمية التي وضعها القسم الفني وان تولي مراحل انجازه اهتماماً من القسم ومن الطالب.

2-ان ينفذ الطالب في كل مرحلة من مراحل المشروعً الفني بوصفه الفضاء الاختباري للمادة النظرية

3-ان تكون مادة اعداد وكتابة السيكربت النص الاخراجي المحور النظري لمادة المشروع المسرحي

4-ان يقدم الطالب مشروعاً اكاديمياً خاضعاً لفلسفة المؤسسة الفنية في التربية واعداد الكوادر وان لا يخضع لافكار متناثرة هنا وهناك وكما ظهر في بعض العينات الممثلة في مشاريع الطلبة الفنية.

المقترحات

يقترح الباحثان ما يلي:

-قياس اثر اساليب مدرس الاخراج على مشاريع الطلبة الفنية للصف الرابع في قسم الفنون المسرحية

الهوامش :

(1) يوسفقطامي: سايكولوجية التعلم والتعليم ، عمان دار الاردن، ط2، 1997.ص142

(2) نعيم الرفاعي: التقديم والقياس في التربية (عمان، المطبعة التعاونية، 1982)،ص412.

(3) نادر فهمي، الزيود واخرون: التعليم والتعلم الصفي، عمان ، دار الشرق الاوسط للطباعة،ط1، 1989.

(3) انماط التفكير، ص168.

(5)رعد الناشيئ: العرض المسرحي في ضوء الاتجاهات المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، 1999.

(6) سعد صالح: الانا – الاخر، ازدواجين الفن التمثيلي، الكويت، عالم المعرفة، 2001، ص162.

(7) عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دراسات ادبية،2004، ص21.

(8) نفس المصدرص20-21

(9) عبد الرحمن جامل:طرق التدريس العامة ومهارات تنفيذ وتخطيط عملية التدريس،ط3،دار المناهج للطباعة والنشر،عمان،2002،ص141

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(10) مايسة:بناء برنامج تعليمي في نظام الحاسوب،رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،2007

(11) بدري حسون فريد: دليل التطبيقات المختبرية، وزارة التعليم العالي، بغداد: 1980، ص91-93.

(12) ينظر: نهاد صليحة :المسرح بين الفن والفكر ،بغداد دار الشؤون الثقافية 1985،ص18

(13) حسام الدين الالوسي : دراسات في الفكر الاسلامي ،بغداد دار الشؤون الثقافية ،1992، ص97.

(14) نيقولا برئيف: العزلة والمجتمع، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص45.

(15) ينظر عقيل مهدي:الجمالية بين الذوق والفكر،بغداد،مطبعة سلمى،1988، ص46.

(16) ينظر ارسطو، فن الشعر، ت: شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص58-59.

(17) ينظر: نهاد صليحة، مصدر سابق، ص18.

(18) ينظر: جميل نصيف التكريتي: تأملات في المسرح الاغريقي، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، 1985، ص103.

(19) ينظر: معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، بيروت، معهد الانماء العربي، 1988، ص698.

(20) طارق العذاري، المسرح التعبيري، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ب،ت، ص70.

(21) ثامر عبد الكريم: محاضرة القاء على طلبة الدكتوراه، 2001.

(22) قسطنطين ستانسلافسكي: اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي، ومحمد مرسي احمد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1977، ص45.

(23) سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1979، ص71.

(24) جيرهارد ايبرت: الارتجال وفن التمثيل المسرحي، ت، حامد احمد غانم، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 2002، ص108.

(25) ز. سميرنوفا، م. اوفسيانكوف: الموجز في تاريخ النظريات الجمالية، تعريب:باسم السقا، بيروت، دار الفارابي،1975، ص44.

(27) ينظر:جاكلين مارتن،: الصوت البشري في المسرح الحديث، ترجمة، محمد الجندي، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1996، ص48.

(28) الين استون، ، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، اكاديمية الفنون، 1996، ص20.

(29) ينظر: لام. البيرس: الاتجاهات الادبية الحديثة، تر: جورج طرابشي، بيروت، دار عوديات، 1993. ص31.

(30) ينظر:درويش الجندي، ، المصدر السابق، ص274.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(31)تسعيدت جودي: الرمزية الغربية واثرها في مسرح توفيق الحكيم، بيروت: دار الحداثة، 1986 ص48.

(32) ينظر: ج. ل. ستبيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر احمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995 ص425.

(33) ينظر:احلام يوسف ،: المصدر السابق، ص32.

(34)جون جاسنر: المسرح في مفترق الطرق، ت: سامي خشبة، القاهرة، دار المصرية للتاليف والترجمة، ب،ت، ص32.

(35) ينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، ت: سامح فكري، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1996، ص76-77.

* التهويمي: هي رؤية الاشياء وقد تغيرت دلالاتها، أي ان يصبح الواقع تابعاً للمجال الذهني الى حد بعيد ويصبح الاساس الدينامي للاستعارة Metaphor التي من ابرز خصائصها انها تعتدي على حدود الواقع... بدرجة كبيرة فليس في الواقع العملي شمس صفراء عاصبة الجبين ولا فيه نجوم تستحم في الغدير. (سعيد، ابو طالب محمد: علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي، بغداد، 1990، ص170-171).

(36) ينظر: المسرح الطليعي، نفس المصدر، ص82-83.

(37) المسرح الطليعي، ص83.

(38) Look Phyllis Hartroll, the oxford, companion to the thearter, 3ed, London, oxford university press, 1972, p. 302.

(39) ينظر:ليونيلو فينتوي: خطوات نحو الفن الحديث، ترجمة، انيس زكي حسن، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1957، ص532.

(40) ينظر:ميشال اليور ، فن الدراما، تر: احمد بهجت، دار عويدات للنشر، بيروت، 1965، ص165.

(41) ينظر:رياض موسى سكران : مسرحة المسرح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002، ص40.

(42) المصدر نفسه، ص41.

(43) ينظر: رياض موسى سكران : مسرحة المسرح، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2002، ص129.

(44)بريخت برتولد: نظرية المسرح المحمي، ت: جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة، ب.ت، ص134.

(45) ينظر: رياض موسى، مصدر سابق، ص132.

(46) منى سعيد ابو سنة: الاغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلد (10) عدد (1)، الكويت، 79، ص150.

(47)مارتن اسلن: بريخت والمفاضلة بين الشرور، عرض وتحليل : نسيم علي، مجلة افاق عربية،عدد ، ص81.

(48)كاثرين بليزاتيون: مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة: فايز فاروق، مراجعة، ريم، ط، سوريا،1997، ص81، ص126.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(49) ينظر:ياسين النصير: الممثل دراسة في التكوين المسرحي، مجلة اقلام، عدد،6، بغداد1980، ص81.

(50) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الحرية للطباعة،بغداد، 1970، ص26.

(51)رشيد عدنان ، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، 1988،ص234.

(52) ينظر: بتولد بريخت: الارجوان الصغير، ص17.

(53) ينظر: برتولدبريخت: المنطق الصغير في المسرح، ت: احمد الحمو، دمشق، مجلة الاداب الاجنبية، عدد (2)، 1975، ص126.

(54) كو، ريتشارد، ن: يونسكو، ترجمة مجاهد عبد المنعم، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981، ص34.

(55) معن، زيادة: المصدر السابق، ص841.

(56)فالنتينا ايفاشيفا: الثورة التكنولوجية والادب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص72.

(57) ينظر: معن، زيادة، المصدر السابق، ص356.

(58) ينظر: كو، ريتشارد، ن: ص34.

(59) ينظر:ليونارد برونكو كابل: مسرح الطليعة (المسرح التجريبي في فرنسا)، القاهرة، مطابع دار الكتاب العربي، 1967، ص51.

(60) ابو سنا، المصدر السابق، ص147.

(61) عبد المعطي، عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي،

(62) ينظر:ارنولدهنجلف: اللا معقول، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1997، ص50.

(63) ينظر: محمودعبد الوهاب: اللامعقول وكيف ينبغي ان نفهومه، مجلة الاداب، عدد (5)، بيروت، مطابع دار الغد، 1967، ص41.

المصادر

1. ابو سنة، منى سعيد: الاغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، مجلد (10) عدد (1)، الكويت، 1979.
2. اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1979.
3. ارسطو، فن الشعر، ت: شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4. استون، الين، وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، القاهرة، اكاديمية الفنون، 1996.
5. اسلن، مارتن: بريخت والمفاضلة بين الشرور، عرض وتحليل : نسيم علي، مجلة افاق عربية.
6. ايفاشيفا، فالنتينا: الثورة التكنولوجية والادب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
7. اينز، كرستوفر: المسرح الطليعي، ت: سامح فكري، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1996.
8. برتولد، بريخت: المنطق الصغير في المسرح، ت: احمد الحمو، دمشق، مجلة الاداب الاجنبية، عدد (2)، 1975.
9. ----،-----: نظرية المسرح المحمي، ت: جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة، ب.ت.
10. برديئف، نيقولا: العزلة والمجتمع، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
11. برونكو، ليونارد كابل: مسرح الطليعة (المسرح التجريبي في فرنسا)، القاهرة، مطابع دار الكتاب العربي، 1967.
12. بسفليد، اوبرا ان: مدرسة المتفرج، ت: ابراهيم حمادة واخرون، المجلس الاعلى للمطابع والاثار، القاهرة، 1996.
13. بليزاتيون: كاثرين: مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة: فايز فاروق، مراجعة، ريم ،ط، سوريا،1997.
14. ج. ل. ستبيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر احمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1995.
15. جاسنر، جون: المسرح في مفترق الطرق، ت: سامي خشبة، القاهرة، دار المصرية للتاليف والترجمة، ب،ت، .
16. جامل، عبد الرحمن عبد السلام: طرق التدريس العامة ومهارات تنفيذ وتخطيط عملية التدريس، ط3، دار المنهاج للطباعة والنشر، عمان: 2002.
17. الجندي، درويش: الرؤية في الادب العربي الحديث، مكتبة نهضة مصر، 1958.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

18. جودي، تسعيدت: الرمزية الغربية واثرها في مسرح توفيق الحكيم، بيروت: دار الحداثة، 1986.
19. حسام الدين الالوسي : دراسات في الفكر الاسلامي ،بغداد دار الشؤون الثقافية ،1992.
20. الرفاعي، نعيم: التقديم والقياس في التربية (عمان، المطبعة التعاونية، 1982.
21. ز. سميرنوفا، م. اوفسيانكوف: الموجز في تاريخ النظريات الجمالية، تعريب:باسم السقا، بيروت، دار الفارابي،1975.
22. ستانسلافسكي، قسطنين: اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي، ومحمد مرسي احمد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1977.
23. سكران، رياض موسى: مسرحة المسرح، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2002.
24. صالح، سعد: الانا – الاخر، ازدواجين الفن التمثيلي، الكويت، عالم المعرفة، 2001.
25. عبد المعطي، عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دراسات ادبية،2004.
26. عبد الوهاب، محمود: اللامعقول وكيف ينبغي ان نفهومه، مجلة الاداب، عدد (5)، بيروت، مطابع دار الغد، 1967.
27. عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت، 1988.
28. العذاري، طارق، المسرح التعبيري، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ب،ت.
29. عقيل مهدي:الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى،1988.
30. فريد، بدري حسون: دليل التطبيقات المختبرية، وزارة التعليم العالي، بغداد: 1980.
31. فينتوي، ليونيلو: خطوات نحو الفن الحديث، ترجمة، انيس زكي حسن، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1957.
32. قطامي ، يوسف: سايكولوجية التعلم والتعليم ، عمان دار الاردن، ط2، 1997.
33. لام. البيرس: الاتجاهات الادبية الحديثة، تر: جورج طرابشي، بيروت، دار عوديات، 1993.
34. مارتن، جاكلين: الصوت البشري في المسرح الحديث، ترجمة، محمد الجندي، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1996.
35. معن، زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، بيروت، معهد الانماء العربي، 1988.
36. مهدي، عقيل: جماليات المسرح الجديد، دار الكندي، عمان، 2000.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

37. نادر فهمي، الزيود واخرون: التعليم والتعلم الصفي، عمان ، دار الشرق الاوسط للطباعة،ط1، 1989.

38. نادر فهمي، الزيود واخرون: التعليم والتعلم الصفي، عمان ، دار الشرق الاوسط للطباعة،ط1، 1989.

39. الناشئ، رعد: العرض المسرحي في ضوء الاتجاهات المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد–كلية الفنون الجميلة، 1999.

40. النصير، ياسين: الممثل دراسة في التكوين المسرحي، مجلة اقلام، عدد،6، بغداد1980.

41. نصيف، جميل: تأملات في المسرح الاغريقي، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، 1985.

42. نهاد صليحة :المسرح بين الفن والفكر ،بغداد دار الشؤون الثقافية 1985.

43. هنجلف، ارنولد: اللا معقول، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1997.

44. ويلسون، جيلين: تدريب الممثل والاعداد للدور، ت: شاكر عبد الحميد، مجلية نزوة، عدد 14، عمان، 1998.

45. يبرت، جيرهارد: الارتجال وفن التمثيل المسرحي، ت، حامد احمد غانم، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 2002.

46. اليور، ميشال، فن الدراما، تر: احمد بهجت، دار عويدات للنشر، بيروت، 1965.

47. يوسف، احلام: الرمزية وتطبيقاتها في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، 1998.

48. Look Phyllis Hartroll, the oxford, companion to the thearter, 3ed, London, oxford university press, 1972, p. 302.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com