ملامح المسرح الفقير في عروض معهد الفنون الجميلة / للبنين في نينوى

م.م.سُليك سَالم حُسين الخَبَّاز
معهد الفنون الجميلة للبنين/ نينوى
Solik77_husain@yahoo.com

الملخص:

اعتمد المسرح على صيغ مسرحية كثيرة منها المسرح الفقير لما له من تأثيرات ظهرت عالميا وما أضافته على التجارب الحديثة، وفي ضوء ما تقدم يطرح الباحث التساؤل الاتي:. ما هي ملامح المسرح الفقير في عروض مسرح معهد الفنون الجميلة للبنين في نينوى ؟

ومن ثم أهمية البحث، إذ يعتبر المسرح الفقير تجربة مسرحية أثرتْ المسرح العالمي بالنتاج ألتنظيري والتطبيقي أما الحاجة إلى البحث فتتركز في انه يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين المسرحيين، واحتوى الفصل الأول على حدود البحث الزمانية من عام(٢٠٠٦م-٢٠١١م) والمكانية التي شملت العروض المقدمة على مسرح معهد الفنون الجميلة للبنين / نينوى، أما الحد الموضوعي فقد تناول البحث ملامح المسرح الفقير، وجاء الفصل الثاني بمبحثين تضمن الأول أهم خصائص المسرح الفقير أما المبحث الثاني فقد تناول تأثيرات المسرح الفقير عالميا، والفصل الثالث تناول إجراءات البحث متمثلةً بمجتمع البحث المكون من عشرة مسرحيات قدمت في المعهد بجدول ورد في الملاحق، وتحليل العينة التي جاء اختيارها بصورة قصدية لتمكن الباحث من مشاهدتها عند عرضها، وفي الفصل الرابع جاء منهج البحث وهو الوصفي(التحليلي) واعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة للتحليل .

الكلمات المفتاحية : المسرح الفقير – معهد الفنون

Abstract

The theater relied on new formulas, including the poor theater because of its features and characteristics that appeared on international theaters and what they added to live experiences in the theater. In light of the above, the researcher raises the following question: What are the features of the poor theater in the performances of the Fine Arts Institute for Boys theater in Nineveh؟

Hence the importance of research, as the poor theater is considered a theatrical experience that affected the world theater with theoretical and

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

applied output. As for the need for research, it is concentrated in that it benefits students of fine arts colleges and institutes, scholars and researchers, and the first chapter contained the temporal boundaries of research which are (2006-2011) and the spatial that included The presentations presented at the theater of the Institute of Fine Arts for Boys / Nineveh, as for the objective limit, the researcher dealt with the features of the poor theater, and the second chapter came with two studies, the first included the most important characteristics of the poor theater. From ten plays presented at the institute, and analyzing the sample that was chosen intentionally so that the researcher could see it when presented, and in the fourth chapter came the research method which is descriptive (analytical) in addition to the researcher's reliance on the indicators that resulted from the theoretical framework as a tool for analysis

Key words: Poor Theater - Institute of Arts

مشكلة البحث :

كشفت التجارب المسرحية العالمية عن مكنونات الدواخل الإنسانية، وتطورت هذه الفعاليات لتؤسس مناهج مسرحية متنوعة المكونات متعددة الاتجاهات، وقد تمكنت هذه التجارب من الوقوف في ميدان الأدب والفن المسرحي للنهوض بالمنجز المعرفي الإنساني، وتوالت عبر هذه التجارب محطات مسبوكة الرؤى محبوكة التنفيذ، فكانت تلك المهمة بحاجة إلى منظرين ومن ثم إداريين وكذلك منفذين، جيرزي كروتوفسكي كان احد المخرجين المجربين في مضمار التعبير الجسدي مستفيدا من تجارب الذين سبقوه في ميدان العمل المسرحي مثل ستانسلافسكي، ودليسارت، ومايرهولد، وفاختانكوف، وبرشت، وارتو، فضلا عن التجارب التي استعان بها من المسارح في أسيا للتعامل مع الجسد بوصفه أداة يتحكم بها المخرج باعتباره مؤلف العرض بمفردات أهمها الممثل إن لم نقل بأنه اعتمد على الممثل بنحو مطلق إذ استطاعت هذه التجربة أن تأخذ مكانتها الواسعة في اغلب مسارح العالم بشقيه الشرقي والغربي على وجه العموم، والمسرح العراقي بصفة خاصة و تحديدا - المؤسسات الفنية الأكاديمية ومنها معاهد الفنون الجميلة - من حيث الأساليب الإخراجية العالمية، فقد تأثرت تجارب المخرجين المحليين ورؤاهم الإخراجية بتلك الأساليب ومنها الأسلوب الكلاسيكي والواقعي ومن ثم الطبيعي والتعبيري مرورا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالأساليب الحديثة التي حققت نقلة في المسرح، واهتمام المخرجين بإنشاء لغة مسرحية جديدة هي لغة الجسد والتي يعتمدها المسرح الفقير، فقد تأثر المسرح العراقي بتلك الاشتغالات المسرحية لما لها من قدرة توصيلية وفق مفردات يفهمها جميع المتفرجين بعيدا عن مستوياتهم المعرفية ومن هنا تتجلى مشكلة البحث بالتساؤل التالي، ما هي ملامح المسرح الفقير في عروض مسرح معهد الفنون الجميلة للبنين / نينوى ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

يُعد المسرح الفقير – بوصفه تجربة مسرحية حديثة– من أهم انجازات القرن العشرين في ميدان المسرح، وذلك للأثر الذي تركه في مسارح العالم ومن هنا تجيء أهمية هذا البحث أما الحاجة إليه فتتركز في انه يفيد طلبة وأساتذة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين للتعريف بخصائص المسرح الفقير، وما مدى ظهور ملامح المسرح الفقير في عروض المسرح في معهد الفنون الجميلة .

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تشخيص ملامح المسرح الفقير في عروض مسرح معهد الفنون الجميلة للبنين / نينوى

حدود البحث:

يتحدد البحث بالحدود الآتية:

زمـــاني :٢٠٠٦ /٢٠١١

مكـــاني : عروض مسرح معهد الفنون الجميلة في نينوى

موضوعي : دراسة ملامح المسرح الفقير في عروض مسرح معهد الفنون الجميلة

تحديد المصطلحات

الملامح لغة:

(لَمَحَ) البصرُ– لمحاً ، وتلْماَحاً : امتد إلى الشيء ويقال : لمحهُ ببصرهِ : صوبهُ إليه . و– إليه : أبْصَرَهُ بنظر خفيف ، أو اختلس النظر . فهو لامح .

ويقال : رأيتهُ لمحةَ البرق : قَدْرَ لمعة البَرْقِ من الزَّمان . ويقال : في فلان لمحةٌ من أبيه : شَبَهٌ. " (١)

الملامح اصطلاحا:

"وهي الخاصية التي يمكن ملاحظتها في عمل فني أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة واللمحة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس" (٢)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التعريف الإجرائي:

الملامح : وهي مجموعة العلامات التي تتكون منها سمات المسرح الفقير في عروض مسرح معهد الفنون الجميلة للبنين / نينوى .

الفصل الثاني

المبحث الأول

خصائص المسرح الفقير

اولاً:النص:

استطاع كروتوفسكي أن يتعامل مع النص المسرحي على وفق آليات جديدة كان من شانها إضفاء جو من القدرة على مواجهة الجمهور بدون أو بتغيير النص المسرحي التقليدي، وقد تم تغيير النص الأصلي الذي قدمه كروتوفسكي احد عروضه " إذ تم استبعاد عدد من السطور يقارب ثلثي النص وتم تبديل السطور بين الشخصيات، أو نزعها من سياقها، هذا فضلا عن تطعيم النص بفقرات من القداس البولندي وذلك في أماكن رئيسية من النص " [٣] والقيام بمعالجة النص المسرحي وفق إعادة تأليف النص عبر اقتباس الفكرة والقيام ببناء مفردات عرض تتماشى مع أهداف المسرح الفقير فهو يرى بان جوهر المسألة لا يكمن في النص المسرحي فهو بالأساس أدب يحوله المخرج إلى عرض .

ثانياً:الممثل:

اعتمد كروتوفسكي في مسرحه الفقير على مفردات عدة كان منها الممثل إيمانا منه بان الممثل هو أساس المسرح الذي يثريه بأدائه المستمر في ثنايا المسرح، حيث يطرح تساؤلا في كتابه من شأنه أن يؤسس لأولويات في المسرح إذ يقول "هل يستطيع أن يحيا المسرح من غير ممثلين ؟ لا أعرف سابقة لهذا، يتمكن المرء أن يقول مسرح دمى وحتى هنا الممثل موجود مع ذلك خلف الكواليس ولو بنوع آخر" [٤] وقد أسس المسرح الفقير أرضية استند عليها الكثير من الممثلين في ميدان العمل المسرحي،ذلك المسرح الذي ينادي بالممثل، فهو كل شيء على الخشبة وعليه أن يقدم كل شيء من دون استثناء أي أن يعتمد الممثل على جسده وصوته بالدرجة الأولى وذلك بان " يتحدى الممثل نفسه يتحدى الآخرين علنا ومن خلال التمادي ... يكشف الممثل عن ذاته حين يزيح اللثام عن نفسه" [٥] وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقق لدى الممثل من خلال التمرينات الخارجية لجسد الممثل أو الجسم الخارجي فقط، إنما هناك تمرينات لابد لها أن تربط الداخل بالخارج لدى الممثل أي الانطلاق من العمق الداخلي لتوحيد الذات مع الجسد للممثل الذي يسعى إليها للمسرح الفقير، "بشكل طقوسي ليساعد الذي يريد المساعدة، الممثل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يحرك ... ما هو ساكن داخل الإنسان وتخفيه الحياة اليومية، هذا المسرح مقدس لان غرضه مقدس" [٦] وهنا يمكننا الإشارة إلى رغبة المسرح الفقير الواضحة في صناعة الممثل من الداخل إلى الخارج وتتضح الصورة المطلوبة في المسرح الفقير وفي آلية اشتغال الممثل على الخشبة التي هي الرحم الذي يعيش فيه الدور المتنامي تباعا عبر التمثيل الذي بدوره يغذي الفضاء المسرحي بإمكانية الممثل المتوفرة حيث أن " الممثل باستخدامه لإيماءاته يستطيع أن يحول الأرض إلى بحر...ولان كروتوفسكي يضع الممثل كعنصر جوهري للأمسية المسرحية لذا يتوجب على المؤدين أن يكونوا قادرين على القيام بأفعال مميزة واستثنائية متجاوزة خيال المتلقي"[٧] وعلى هذا الأساس لابد للممثل وبحسب كروتوفسكي أن يقدم كل ما هو غريب وجديد ومبتكر في عالم فن التمثيل، وهو الأمر الذي يتوسع من خلاله إدراك الممثل للمحيط وإنعاش المخيلة عبر إشارات وإيماءات وحركات منسقة ورياضية مستمدة من العمق الإنساني، علاوة على تربية الذات البشرية من خلال الاستعانة بالطقوس البدائية للأداء الإنساني الذي استطاع التوصل إلى الفكرة وإيصالها لمن حوله من غير مكملات أو مساعدات .

ثالثاً:الإضاءة :

للإضاءة أن تكون في وضع مختلف عن باقي التجارب فلها لدى " كروتوفسكي وظيفة جديدة إذ تتناول كل من الممثل و المشاهد على حد سواء وكثيرا ما يبدأ المشهد بالإضاءة على احد المشاهدين" [٨] أو بدون الاعتماد عليها كأساس لإظهار الفعل أو دعمه لذا لم تكن الإضاءة إلا عاملا ثانويا إن لم تكن قد انتفت الحاجة إليها لولا الإنارة المطلوبة للرؤية، والاستغناء عن الإضاءة كشف "عن إمكانيات واسعة تتعلق باستخدام الممثل لمصادر الضوء الثابتة من خلال التعامل مع الضلال وبقع الضوء فمجرد أن يجد المتفرج نفسه في منطقة مضاءة أو بمعنى آخر يصبح في مجال الرؤيا، يبدأ هو أيضا في أن يلعب دورا في العرض وهذا له مغزاه بوجه خاص كما يصبح من الواضح أيضا أن الممثلين، مثلهم مثل الشخوص في إحدى لوحات إلجريكو يستطيعون أن يضيئوا من خلال التكنيك الشخصي لكل منهم أي أنهم يكونوا مصدرا للضوء المنبعث من داخلهم هم" [٩] فضلا عن ذلك اختصر في استخدام الضوء تقنيا ووظيفيا، وعمد إلى الاستخدام الثابت في الإضاءة بوصفها نوافذ أو أيقونات ينتقل الممثل إليها عبر الحركة المنسجمة .

رابعاً:المناظر:

اعتمدت الصورة المسرحية عند كروتوفسكي على ديكور متغير قابل لإنشاء أرضية تتحرك عليها الأفعال التي يقدمها الممثل عبر تشكيل قطع ديكور بجسده لخلق روح مكانية من خلال الجسد المتحرك وإضفاء صفة المكانية بالإيحاء فقد عمد كروتوفسكي إلى إلغاء العناصر التشكيلية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المكونة للديكور والتي تتكون على الخشبة بصفة مستقلة عن تواجد الممثل على المسرح، إذ يجب " أن يخلق الممثل بنفسه قطع الديكور بالاستخدام المنضبط للحركة والإيماءة، يحول الممثل الأرض إلى بحر أو مائدة إلى كرسي اعتراف، أو قطعة إلى كائن حي " [١٠] والديكور في المسرح الفقير يأخذ شكله من حركة الممثل وان كانت حركات ثابتة أو ما يسمى بالأوضاع الثابتة للممثل، لذا فهو يعطي المكان روحه ونبضه الذي يتعايش الممثل داخله، " أن تغوص في الماء أو أن تتجول في الصحراء، يعني تغيير المكان وبتغييره، وبالتخلي عن مدركات الإنسان العادية، فانه – الإنسان– يتواصل مع المكان المجدد جسديا"[١١] هذا ما يجعل المتفرج يحس بانتمائه للمكان الذي يصنعه الممثل فهو حيز يمارس فيه نشاط اجتماعي ثقافي طقوسي وفي هذا الصدد، للمشاهد مطلق الحرية في تخيل المنظر الذي يراه مناسبا للعرض .

خامساً:الأزياء:

يعطي الزى أو الملبس انطباعا لدى المتلقي عن جوانب وبواطن الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية، فنوعية الملبس من الناحية المادية تعرف المشاهد بالطبقة التي تنتمي إليها الشخصية وأحيانا تعبر عن دين أو أيديولوجية معينة فرجل الدين له ملبس خاص والشحاذ له ملبس خاص يختلف عن زي الأمير وزي الفقير عن زي الغني إلا أن كروتوفسكي قد خرج على هذه الآلية التعريفية بالشخصية "وبالمثل فان الملابس المسرحية التي ليس لها قيمة في حد ذاتها وإنما تستمد قيمتها من علاقتها بشخصية معينة وما تقوم به من أفعال من الممكن تصويرها أمام الجمهور في تناقضاتها مع الأفعال التي يقوم بها الممثل " [١٢] للتعريف عن مكنونات التضارب في الذات الداخلية والكشف عنها وهناك شكل آخر من الزي الذي استخدمه كروتوفسكي " في ممثله الذي يقوم بفعل العري عندما يضحي بكل المشاعر التي تعتمل داخله معبرا عنها في حركاته وإيماءاته وإشاراته " [١٣] لترسيخ مفهوم الفقر الذي يدعو له كروتوفسكي من خلال الاستغناء عن كل المكملات الأخرى بدعوى أنها تنتمي إلى فنون أخرى قد تخدش المسرح وتثقل عليه .

سادساً :الماكياج

إن الماكياج في المسرح كان قد رافق العروض المسرحية منذ نشأتها مما ساعد الممثل على التقمص والدخول في كنف الشخصية المؤداة فيعطي عاملا مساعدا للأداء، أما في المسرح الفقير فقد أخذت طابعا جديدا فقد تم الاستغناء "عن الأنوف المستعارة والبطون التي يكبر حجمها بوضع وسادة عليها وكل شيء يضعه الممثل في غرفة اللبس قبل بدء العرض...فتكوين تعبير

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثابت بالوجه كالقناع باستخدام عضلات الممثل ودوافعه الباطنية له تأثير مسرحي باهر بينما القناع الذي يعده فنان الماكياج ليس إلا حيلة " [١٤] ويطلب كروتوفسكي من الممثل أن يقدم جهدا للوصول إلى الماكياج الذاتي من خلال عضلات الوجه لصناعة القناع المنشود الذي يبحث عنه الممثل في المسرح الفقير على اعتبار أن الماكياج الصناعي لا يمتلك مؤهلات تسمح للممثل بالانتقال من شخصية إلى أخرى أثناء العرض .

سابعاً الموسيقى:

يبدو أن المسرح الفقير قد استطاع أن يخلق لنفسه جوا من الموسيقى التي تصاحب العمل المسرحي، إذ اعتمد على الأجواء الطقوسية والبدائية في التمثيل واليات اشتغال الممثل إذ أن الصوت قد رافق الإنسان منذ القدم عبر الهمهمات والصيحات وهذا ما جعله " يؤمن بان التخلص من الموسيقى المسجلة كانت أو حية يجعل من العرض نغما موسيقيا بأصوات الممثلين التي توزع توزيعا يتسم بالانسجام"[١٥] مما دعاه إلى التخلي عن كل أنواع المؤثرات الموسيقية والصوتية المصاحبة والاعتماد على الممثل في انجاز القدر الأكبر من العملية مما يؤسس لخصوصية تميزه عن المسارح الأخرى التي اعتمدت الموسيقى المصاحبة ، و" يرى عمل كل الأصوات والمؤثرات الموسيقية عن طريق آلة الصوت الإنساني" [١٦] ومن خلال عملية إلغاء الموسيقى الحية أو المسجلة مسبقا والاعتماد على الصوت البشري يأخذنا إلى صناعة موسيقى عرض متكامل عبر الترنيمات الصوتية الصادرة عن الممثل فقط، وقد استخدم كروتوفسكي مصطلح الباراتيتورا وهو مصطلح " يعني في الأساس النوتة الموسيقية أو المعزوفة ولكن كروتوفسكي يستخدمه بدلا من الدور المسرحي وعليه يمكن القول إن هذه الباراتيتورا هي بمثابة معزوفة سلوكية للممثل يستخدم فيها نفسه وجسده لبناء المعنى " [١٧] وهذا يدل على الإمكانات العميقة للإنسان والتي بمقدوره استعمالها شريطة الاستمرار بالتمارين الجسدية المتنوعة والتي يجب أن يرافقها تمارين تطويرية نفسية للتحكم بالذات العميقة .

ثامناً:الصالة والجمهور:

كانت بالنسبة لكروتوفسكي عاملا مساعدا في منهجه ومكملا إذ أكد على انه يجب أن يكون هناك مسرح اسماه بالحجرة ولتحقيق هذه الحاجة كان لابد من إزالة الحدود وحذف المنصة أو الخشبة وإنهاء البعد بين الممثل والمتفرج ويدعو كروتوفسكي إلى أن يكون المشاهد على بعد ذراع من الممثل وهذه مسافة قصيرة جدا حيث انه يدعو كذلك إلى أن يتمكن المتفرج من شم رائحة عرق الممثل وإحساس المتفرج كذلك بأنفاس الممثل وهي تتحرك وتحدث حركة وأن اعنف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منظر لا ضير أن حدث وجها لوجه أمام المشاهدين[١٨] خالقا علاقة الجمهور في عملية التمثيل من دون أن يشعر المتفرج بذلك الإشراك إلا انه يؤدي دورا شأنه شأن الممثل كما "يهمنا المشاهد الذي عنده احتياجات روحية أصيلة والذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي"[١٩] إن الاهتمام بالمشاهد الذي يحاول الولوج في أعماق العملية النفسية باحثا عن ذاته عبر هذا التمازج الروحي، يبين هدف المسرح الفقير .

المبحث الثاني

تأثيرات المسرح الفقير عالميا

بيتر بروك[*]:

جاءت محاولة بيتر بروك مع الممثل في البحث عن لغة توصيلة تعبر عن مدلولات شتى في عالم المسرح فقد " بدأت التجربة بان حاول كل ممثل توصيل حالة داخلية معينة، من خلال انتقال الفكر موظفا الصوت البشري والإيقاعات الجسدية ليكتشف من خلالها الحد الأدنى من العناصر للوصول إلى الفهم ومطورا لغة جسدية مجاوزة لأي دلالة سيكولوجية، ومجاوزة لصور المحاكاة والإتباع التي تنطوي عليها النزعة السلوكية والاجتماعية "[٢٠] لما لهذه الوسيلة من قدرة نافذة تدخل عالم المحسوس و" ألتوق إلى غير المرئي خلال تجسيداته المرئية وخلق عالما تعتبر فيه الصورة حقيقية أكثر من التجشؤ ويتعامل مع غير المرئي، وغير المرئي هذا يحتوي كل الدوافع الخبيئة في الإنسان"[٢١] أي مع عوالم غير مدركة وأثمرت نتاجات بروك عن عدة تمرينات للممثل كان أهمها تمرين القص واللصق فيسعى الممثل إلى أن يلعب أكثر من دور في مشهد في وقت واحد، أي يؤدي لحظات أو ومضات غير مترابطة وغير منتظمة، فقد أراد بروك أن يجعل من المسرح ساحة للفهم والوعي المتبادل لكل الانتماءات ولم يقدم مسرحا مختص بجمهور نخبوي معين، فلغة بروك يفهما الجميع، لذلك فقد أكد على البحث عن " لغة من الأصوات والإشارات والحركات [و]الكلمة الصرخة، الكلمة الصدمة، واستطاع أن يتوصل إلى اعتبار الكلمة جزءا من الحركة ... كما نجح بروك أيضا في اكتشاف أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء كلمات اللغة "[٢٢] أن تأكيد بروك على استخدام الإشارة والحركة والصوت في صياغة الحوار المرئي والمسموع والمحسوس هو مخاطبة جميع الحواس بلغة بروك الجسدية الصوتية بحيث تعبر الحركة عن فكرة ما دون نطقها، أما فيما يخص الخشبة عند بروك فقد كانت " خالية من العناصر المسرحية فإنها تحرم المشاهد من حقه في فهم السياق الكامل للعمل المسرحي من خلال الوسائل التقليدية وعليه في هذه الحالة أن يعتمد على ما يقدمه الممثل من كلمات وأحداث وملابس من اجل فهم العمل المسرحي " [٢٣] كما أكد بروك على أن العودة إلى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي بحركاته فهي الأوسع بالوصول إلى المتفرج ودواخله المغلقة إذ أن " الأشكال الأسطورية والطقسية البدائية التي يخلقها العرض لها قوة في تفجير اللاوعي الجمعي واكتشاف الذات عند المتفرج ، بوصفها مشابه للأنماط الأصلية "[٢٤] وبإيجاز فقد سعى بروك إلى صناعة مسرح يخاطب الجميع .

يوجينو باربا[*]

النص في المسرح ركيزة مهمة تكون العمل المسرحي حيث " تخضعه فرقة مسرح (الاودن) لمبدأ المشاركة الجماعية في معظم أعمالها ويقوم الممثلون بجمع المعلومات ثم يقوم باربا بصياغة النص وان هذه النصوص تتوافق مع أهداف هذه المجموعة، بعيدا عن النصوص الجاهزة المكتوبة "[٢٥] إن العملية أشبه بالتجربة الكيميائية والتي تقوم على مزج عدة عناصر للوصول إلى مكون واحد في مختبر اسمه المسرح، وفما يخص المسرحيات التي اعتمدت على النصوص المؤلفة مسبقا فأنه كان يقوم بإعدادها لها فيما ينسجم مع تطلعاتهم للحفاظ على خصوصية العمل في الجماعي، إضافة إلى صناعة هوية تميز العمل في الاودن فهو مختبر لتقديم العروض المسرحية المؤسسة على فكرة في فضاء الفرقة حيث أن النص في الاودن " يتم إعداده على أساس تناول فكرة أو موضوع معينين، ومن ثم تتم عملية البحث عن المصادر التي لها علاقة بالفكرة وبعد تجميعها يقوم باربا بصياغتها وهذا يعني أن النص عند باربا مادة مفتوحة ويمكن الإضافة إليه وتعديله "[٢٦] ومن هنا يستدل الباحث، على أن العملية أشبه بالبحث العلمي التي كان يجريها باربا مع ممثليه وجمهوره أي أنها متكونة من عدة عناصر مكملة لبعضها، كما أن المسرح الحديث وتجاربه المستمرة تمكنت من الكشف عن آليات عمل جديدة في ميدان العرض والتكوين ألمشهدي للصورة المسرحية بل إنها استطاعت مؤخرا أن تكون ذات خصوصية عالية بين أنواع الفنون الأخرى عبر الجسد وذلك أن الجسد في المسرح يشكل معاني كبيرة قد لا يشاركه فيها أي نوع آخر من الفنون إذ " أن الجسد الإنساني أصبح له قدرة اكبر وان كان زمن الحركة اقصر من زمن الكلام، فلجأ الفنان إلى تمرين الجسد والاعتماد على الصورة المسرحية المكثفة التي تشاهد بصريا بشكل كلي "[٢٧] وإعداد هيئات صورية مبتكرة عن طريق فهم أدوات الجسد المتنوعة فهي ليست بالقليلة لذلك لابد من إنشاء معرفة ودراية عالية في لغة الجسد وذلك لإتاحة الإمكانيات للحديث بها على المنصة إذ أن " المسرح عبارة عن تظاهر ويقصد بالتظاهر قيام الممثل بفعل جسدي ما دون وساطة وبطريقة تخلو من الجدلية بينه وبين جسده من ناحية وبينه وبين لغات خشبة المسرح الأخرى من ناحية أخرى "[٢٨] علاوة على تقسيم الأدوات على قسمين منفصلين ويعتقد باربا إذ أن العملية لازالت رصيد محدود مفتوح في نفس الوقت، والمحدود يكمن في أن الرصيد هو الصوت والجسد والمفتوح هو كيفية تطوير وتطويع هذه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإمكانيتين إذ أن" من الضروري أن يبحث الممثل في كل من الصوت والجسد بشكل منفصل حتى يؤمن عدم سيطرة عنصر منها على الآخر" [٢٩] وذلك عبر التمارين المنفصلة للصوت والتي تروض الأوتار الصوتية للمطاولة والامتداد بالكلام والوصول إلى طبقات عالية عن طريق إتقان السلم الموسيقي، وللجسد للحصول على المرونة المطلوبة للأداء، فهذا الذي يدعم طاقة الممثل الكامنة في داخله والبحث عنها بعمق ووسيلة الجسد والصوت لا تخاطبان العين والأذن كما يبدو، فبالإمكان الارتقاء إلى مستويات أعلى من التأثير وقد أفاد باربا في مسيرته الإخراجية من جوانب عدة فقد " تأثرت طريقة تدريباته بعدة عوامل أهمها دوره وعمله كمساعد مع جيرزي كروتوفسكي قبل إنشاءه لمسرح الاودن" [٣٠] إن التلاقح الفكري والتجريبي هو الآخر يوَّلد استخدامات حديثة وجديدة من شأنها القيام على توليد نواتات جديدة في اغلب الأحايين، أن مسرح باربا استهدف بالأساس دراسة سلوك الإنسان وعلم حياته وتصرفاته عبر المسرح وذلك لمعرفة متطلبات داخلية ويتجلى ذلك من خلال عمل المتفرج مع الممثل، فقد" أسس حقل معرفي مزج بين الأنثروبولوجيا كعلم والمسرح كفن تطبيقي وقد سمي هذا الحقل المعرفي أنثروبولوجيا المسرح" [٣١] وبناءا على ما تقدم فان باربا يسعى إلى شد المتفرج دوما إلى طاقة عبر التصادم الحاصل بين الممثلين، إذ أن حضور الممثل بهيئة التمثيل هو جسم في حالة حية متطورة ومستمرة .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١ – هيمنة النزعة الطقوسية على المسرح الفقير لتحديد المكان عبر السلوك والأفعال والتواجد والحضور وتطبيق الأمر على المسرح .

٢–اكتشاف الروابط السايكولوجية التي تجمع الجمهور بالممثل والطاقة مولدة للدلالات والمعاني عند احتكاكها واصطدامها في مجموعة من العلاقات الأخرى فالطاقة حبيسة في دواخل الأفعال والكلمات والإشارات والإيماءات .

٣– التوجه نحو تأليف مفردات العرض بعيدا عن النصوص الجاهزة المكتوبة .

٤–التخلي عن كل عناصر العرض المسرحي والإبقاء فقط على الممثل كركيزة أساسية يتكئ عليها لإيصال المنجز المسرحي والتوصل إلى لغة جسدية تمكن التواصل مع المتلقي من دون الحاجة إلى التخاطب بالكلام .

٥–استخدام المساحة الفارغة فلا وجود للديكور وبوجوده تكون المساحة غير فارغة .

٦– خلق الأشكال الأسطورية والطقسية البدائية لتفجير اللاوعي الجمعي واكتشاف الذات عند المتفرج للكشف عن غير المرئي عبر تجسيداته المرئية وخلق عالم تعد فيه الصورة حقيقية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٧- الاعتماد على مفهوم الإيقاع فهو العنصر الذي يربط كافة تفاصيل المسرح الفقير بضابط نغمي يطبق على الحركات والأصوات .

٨- استخدام الجمهور داخل الصالة بشكل مبتكر لتحقيق التواصل الباراسيكولوجي مع المتفرج.

٩- استخدام عضلات الوجه لصناعة الماكياج والاعتماد على فعل التعري كسمة من سماة الزي .

١٠- خلق قطع الديكور بالاستخدام المنضبط للحركة والإيماءة عبر الممثل وتهميش التقنيات التقليدية واستبدالها بجسد الممثل .

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث :

قام الباحث بإحصاء مجتمع البحث وهي العروض المسرحية المقدمة من سنة ٢٠٠٦ ولغاية٢٠١١ المقدمة في معهد الفنون الجميلة / نينوى فظهرت أعدادها عَشَرَةُ عروض مسرحية وكما مبين في الملحق (١)

ثانياً: عينة البحث :

بما أن العروض قد تباينت في نسب اقترابها من المسرح الفقير فقد اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار العينة وفق المبرر الأتي .

١- تسنى للباحث مشاهدة العرض

٢- تمكن الباحث من إجراء حوار مع مخرج العمل

وقد تضمنت العينة عرضا مسرحيا واحدا وهو

اسم المسرحية	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج	جهة الإنتاج	سنة
عندما تصرخ الجراح	عادل محمود	عادل محمود	معهد الفنون	٢٠٠٦م

ثالثاً: منهج البحث :

ومن اجل الوصول إلى الإجابة عن استفهام مشكلة البحث ولتحقيق أهداف البحث والتوصل إلى نتائج علمية دقيقة فقد استخدم الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) ليصف ويشخص ملامح المسرح الفقير في عروض مسرح معهد الفنون وقد تم تحديد منهجية البحث وفقا لما فرضته آلية البحث، مشكلته وأهدافه .

رابعاً: أداة البحث :

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالنظر لطبيعة هذا البحث اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في متن البحث، أداة للتحليل .

تحليل العينة

مسرحية عندما تصرخ الجراح*

تأليف وإخراج :عادل محمود**

ملخص المسرحية .

تدور أحداث العرض حول شخصية رجل يعاني من أزمات نفسية حادة تشكلت بسبب الظروف الصعبة التي عاشها، فيعاني من صراع داخلي عنيف، وتنقسم الذات الدفينة في الشخصية على متناقضات عدة وعلى شكل شخصيات متعددة يستقر عليها جوهر الصراع، تشترك مع الرجل امرأة وهي زوجته تشاطره العناء والحيف والجور والذي يتعرضان له من قبل مجموعة مسلحة داهمت منزلهما ليلا، تزرع فيهما الرعب الخوف .

المنظر :

المسرح خالٍ تماما من كل شيء إلا من ممثلين اثنين يتوسطان الخشبة، رجل في اليمين جالس على الأرض يقرأ جريدة يرتدي ثوبا عاديا ولا يصدر عنه شيء وامرأة تدور حوله ترتدي عباءة أيضا تدل على العوز والحاجة، الإنارة حلميه طقسية لا يوجد في المكان ديكور، بل فناء يوحي بأجواء حلميه أو طقسية يستقر رجل في اليمين وسط المسرح ويبدو الرجل يقرأ باهتمام إذ أن اندماجه بالقراءة يدل على تعمد المخرج إيصال هذا المعنى وتقوم المرأة بحركات متنوعة متدفقة توحي وكأنها ترتب بيتا أو مكانا فيه أشياء أو أثاث مفترض وتتعامل المرأة مع الموضوع بتلقائية عالية ويبدو أن المكان الذي يعيش فيه الرجل دوره غير المكان الذي تعيش فيه المرأة دورها ، إن المكان في هذه اللوحة يجمع بين مكانيين في آن واحدا، المكان الأول الذي يوحي بأهمية تواجد الرجل من خلال ما يوحي إليه عبر قراءته، أما المكان الثاني فتجسده المرأة التي تدور في فلك آخر وهنا يأخذ الديكور شكله من خلال الفعل الذي تقوم به الشخصيتان، والغاية نقل المتفرج إلى أجواء مكانية متنوعة لغرض تحقيق تواصل في اتجاهين مع المتفرج، بجانب ذلك يصدر همهمات وأصوات من خارج المسرح وكأنها آهات أو الآم أو أوجاع معينة تنسجم مع اللوحتين اللتين يشكلهما الرجل والمرأة فان الجو مشحون بعلامات ورموز وحركات وهمهمات وأصوات غير مفهومة تبدو وكأنها خارجة من أعماق الرجل الجالس عبر قراءته أو أنها تصدر من دواخل المرأة التي ترتب أوجاعها أو ألآمها التي يسمعها المتفرج للوصول إلى هدف المخرج على الخشبة، إذ أن المخرج عمد إلى تجسيد جزء من الهمهمات باعتبارها حوارا، تقوم المرأة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالدوران حول الرجل الذي لا يزال جالسا في مكانه، وسرعان ما يتحول هذا الدوران في محاولة للخروج من المسرح الذي لم يعد فيه سوى الرجل مفترشا الأرض للنوم ليدخل عالم الأحلام وأجواء غير مألوفة وغير مرئية فقد أصبح الأمر بمثابة حلم آخر يعيشه الرجل لوحده، تصدر أصوات من عمق المسرح وتحديدا من وراء ستاره بيضاء علقت في منتصف المسرح، وكانت هذه الأصوات بمثابة موسيقى فهي عبارة عن همهمات مكونة من حرف الهاء ترافقه الألف مرة والواو مرة أخرى والياء مرة أخرى وتؤديه مجموعة من الممثلين من وراء الستارة البيضاء، ثم تتعالى الأصوات وتقترب من الستارة ليقوم المخرج بترجمة هذه الأصوات إلى حركات ديناميكية مكونة من رؤوس الممثلين الذين يبرزونهم عبر الستارة البيضاء في إشارة إلى ولادة كائنات قد لا تكون بشرية ولا تظهر سوى رؤوس المجموعة التي كانت تصدر الأصوات مع استمرار الأصوات وكانت رؤوس الممثلين وجلة متوجسة مما يحيط بها وكانت الأصوات الهمهمة الخائفة تقترب من سلوك الإنسان البدائي التي يعتمدها للتعبير عن حاجاته، ويتحرك بحذر وخوف ولا نرى من المجموعة التي استقرت أجساد ممثليها وراء الستارة سوى رؤوسهم فقط وما يزال الممثل الأول مفترشا الأرض نائما وكان ما يحصل هو حلم يدور في مخيلة الرجل النائم على المسرح وتذكرنا أيضا طريقة همهمات هذه المجموعة وحركاتها بالحيوانات التي وفق نظرية التطور وأصول الأنواع التي تقترب دورتها الحياتية من الإنسان، ثم يقوم المخرج بتعليق الستارة البيضاء بالطرف ألأعلى للمسرح ليكشف لنا عن عمق المسرح المتبقي والذي ظهر جليا للعيان بخلوه من أية قطعة ديكور أو أثاث سوى الممثلين الذين يشكلون مجموعة العرض وبحركة دورانية سريعة تقوم المجموعة بإخراج الرجل النائم خارج المسرح بعد أن قاموا بإحاطته مما يدل على امتزاج الحلم بالحقيقة، قام المخرج باستخدام جدران المسرح الحقيقية والذي هو ليس مسرحا بالفعل إذ إن المسرحية تم عرضها في غرفة استخدم المخرج جدرانها الثلاثة كلوحات رَسَمَ عليها مجموعة من الأعمدة والعصي وهو الامتداد المتجسد للأدوات التي تستعملها المجموعة فالجدران حوت عصي مرسومة وعصي حقيقية، ويلاحظ أن هذه العصي التي تشتبك ببعضها مرة وتتعاكس مرة أخرى تستعملها المجموعة في أكثر من استخدام كما أنها تمثل من المتناقضات في رأس الرجل ما تمثله، تقوم المجموعة باتخاذ أشكال مختلفة متعارضة لإخراج الرجل من المسرح والذي هو غرفة مستطيلة بالأصل قسمها المخرج نصفين نصف تجري اغلب الأحداث عليه والنصف الآخر خصص لجلوس الجمهور للمشاهدة والمشاركة في نفس الوقت، تم استخدام دلالات كثيرة ورموز كثيرة عبر هذه الأعمدة والعصي، مرة تتوسط المسرح وأخرى على الجوانب شاغلة الفضاء بأكمله لإنشاء صورة متكاملة عبر الأجساد والأعمدة المثبتة على الجدار إضافة إلى العصي المرسومة والعصي التي يحملها الممثلين كأدوات، يقوم المخرج بإعادة الرجل النائم إلى المسرح ولكن هذه المرة بشكل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مختلف فقد أعاده بالزمن إلى الوراء ليظهر لنا شابا وسيما في ريعان شبابه قوي البنية وكأنه يعود بالزمن لغرض إصلاح شيء معين إن العودة بالزمن أمر لا يمكن حدوثه على ارض الواقع المعاش، ولكن حصل هنا بوصفه حلما أدركه المتلقي حيث أن بإمكان الإنسان العودة بالزمن إلى الوراء عبر طريق واحد فقط ذا مسارين إما بالحلم أو بإصلاح ما كان قد انكسر أو خُرب على يده هو مسبقا والمخرج هنا يقترب من محاولة إصلاح عبر التمثيل أي أن الغاية من أن يعود الإنسان إلى الوراء بالزمن هو للقيام بفعل لم يتمكن من القيام به في حينها، ثم يقوم المخرج بإدخال الرجل بنسخة إضافية أخرى ولكن بمرحلة عمرية متقدمة ليلتقي بنفسه عندما كان شابا وهي أشبه بالمحاكمة التي يقوم الإنسان بينه وبين ذاته لتقويم أو تصويب ما، وهذا الصراع الداخلي مع الذات قام المخرج بتجسيده عبر استحضار أجزاء الشخصية بمراحل حياتية مختلفة لتشخيص الجوانب السلبية وتقوم الشخصية التي تبدو في الأربعين بمحاصرة الشخصية التي هي في العشرينيات وهما يمثلان حقبتان زمنيتان مختلفتان لنفس الشخصية لتكون عملية تشطير للشخصية يمثل كل شطر اتجاها فلسفيا فكريا أو حتى ايدولوجيا معينا ثم تتواصل الإنشطارات في دلالة على ما يولده عنصري الخير والشر في النفس أولا وفي المجتمع ثانيا تولدات نفسية معقدة ينتج عنها تركيبات مختلفة وانقسامات كثيرة، فيظهر المنشطر الثالث وهو احد أفراد المجموعة، ويتعمد المخرج تغيير الديكور في هذه المرحلة عبر حركات الممثلين (المجموعة) مستعينين بالعصي للدلالة على الانتصار المفترض للشر وهيمنته وتولد شخصيات منبثقة عن الصراع بين المنشطرين الأول والثاني، تتوالى ادوار المجموعة وكل فرد منها يقوم بالحديث عن آلامه وأحزانه الخاصة، وهذا التعبير المنفرد فيه دلالة واضحة على غلبة النزعة الشخصية في المجموع بشكل عام، ويقوم المخرج بإبراز معاناة إفراد المجموعة تباعا للتعبير عن الجور والحيف الذي يتعرض له المجتمع من قبل المتسلطين وأصحاب النفوذ إذ تمثل المجموعة الجانب المضطهد في المجتمع والمنشطر الثاني كان يمارس دور الخير انقلب والتحق بالأول واللذان يتفقان على قمع المجموعة ويختلفان في شكل الطغيان الذي يسعيان لممارسته فيما يخص قضاياهما الشخصية فهما متفقان مختلفان والجدير بالذكر أن المجموعة والشطران الأول والثاني يمثلان – في نظرنا– الأجزاء المكونة للرجل الذي ظهر في بداية العرض ثم يقوم قسم من المجموعة بتشكيل حائط يستقر خلفه القسم المتبقي من المجموعة وكأنهم متظاهرون يهتفون لتمجيد زعيمهم وهو الشطر الأول وفي ذلك دلالة على انه المنتصر دائماً، سرعان ما يقوم هذا الأخير بممارسة غطرسة فريدة من نوعها على المجموعة عبر فتح حوار مع المجموعة للعب دور المخلص أو الكاهن أو رجل الدين ليرشدهم إلى الطريق الصحيح فيستمع إليهم بمنتهى الأبوية والحنان، ليقوم المخرج بالكشف عن الكذابين والدجالين الذين يضحكون من الناس ويهزؤون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بقضاياهم، إذ يقوم المنشطر الأول بتنصيب نفسه ملكا ويدعي بأنه نابليون بونابرت في إشارة رمزية للطغاة والمتسلطين .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١- اعتمد المخرج على النزعة الطقوسية في المسرحية .

٢- مخرج المسرحية استند إلى اكتشاف الروابط السيكولوجية بين الجمهور و الممثل في العرض المسرحي .

٣- الاعتماد على لغة الأفعال والإشارات بواسطة المجموعة وابتكار مفردات عرض لخلق لغة مرئية تصل المتلقي .

٤- تهميش الحوار الملفوظ والتقليل من شان النص المسرحي .

٥- تم التخلي عن عناصر التكنولوجيا الحديثة للعرض المسرحية .

٦- اعتمدت المسرحية على ديكورات متحركة متجددة تكونها المجموعة بتشكيلاتها المتغيرة .

٧- هناك العديد من جوانب الحوار عبر الجسد بالمجموعة فضلا عن خلق أشكال أسطورية بالتكوينات التي تشكلها المجموعة .

٨- استخدام الفضاء بأوسع ما يمكن وملؤه بالخطوط والإشارات والعلامات للكشف عن غير المرئي عبر إشارات مشفرة يعتمدها الممثلين، وهنا يقترب من الأجواء الطقوسية البدائية للإنسان .

٩-جاء الالتزام بإيقاع متغير في الأداء في المسرحية فقد كان مكثفا إلى الحد الذي لم يسمح للمتفرج بالشرود .

الاستنتاجات

١- ان الممثل هو المحور في عروض مسرح معهد الفنون بتأثير المسرح الفقير .

٢- الجسد ايقونة ممتلئة بالعلامات بوصفه مفردة تشكل حواراً مع الجمهور.

٣- المناظر صفة المكانية عبر التجسيد الحركي للممثل .

٤- الإيقاع الأدائي بوصفه رابطا لأجزاء العرض المسرحي .

التوصيات

يوصي الباحث بدراسة التجارب المسرحية الشبابية في مسارح كليات ومعاهد الفنون.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوصي الباحث بدراسة في النظيرات الإخراجية للمخرجين العالميين وانعكاساتها على المسرح العراقي .

الهوامش

١) إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، دار الدعوة، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ط٥، طهران، ١٩٧٢م، ص٨٣٨ .

٢) توماس مونرو، التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة وآخرون، مراجعة : أحمد نجيب هاشم، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ١٩٧٢م، ص٩٩ ٠

٣) كريستوفر أينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٠١ .

٤) جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير،تر:كمال قاسم نادر، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٨٢م، ص٣١.

٥) جيرزي كروتوقسكي، المصدر نفسه، ص٣٢.

٦) صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي،القاهرة، مطابع معتوق، بيروت، د.ت، ص٣٢.

٧) مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق ، مطبعة السفير،ط١،عمان، ٢٠٠٩م،ص١٤٥.

٨) عمر فؤاد دوارة، دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٥١ .

٩) سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د، ت ، ص١٥١، ١٥٢ .

١٠) سمير سرحان، المصدر نفسه، ص ١٥٢ .

١١) كأستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص ١٨٧.

١٢) سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص ١٥٢ .

١٣) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية، مصدر سابق، ص ٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٤)سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص ١٥٢ .

١٥) عمر فؤاد دوارة، دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، مصدر سابق، ص ٥١ .

١٦) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص١٩٨.

١٧) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية، مصدر سابق، ص ٩٣ ، ٩٤ .

١٨) ينظر ، جيرزي كروتوفسكي، مصدر سابق، ص٤٠ .

١٩) جيرزي كروتوقسكي، المصدر نفسه، ص٣٩ .

*) بيتر ستيفان بول بروك، ١٩٢٥م، مخرج انكليزي من أسرة أصولها روسية، جذب الانتباه إليه لأول مرة عندما اخرج مسرحية دكتور فاوست، كارلو، ثم الآلة الجهنمية لجان ككتو . شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص١٦٦.

٢٠) كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، مصدر سابق، ص٢٣٩.

٢١) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص١٦٩.

٢٢) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص٢٨٩.

٢٣) كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي، تر : أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٢٠.

٢٤) حسين التكمة جي، مصدر سابق، ص٩٥.

*) ولد في عام ١٩٣٦م بايطاليا، مخرج، ومنظر مسرحي، معلم ومربي، مؤسس ومدير فرقة "اودين تياتر" رحل إلى النرويج وهناك في العاصمة "اوسلو"أكمل دراسته الجامعية، ليحصل على منحة دراسية يدرس فيها دراسة تطبيقية بقسم الإخراج المسرحي بأكاديمية المسرح، ثم عمل مع المصلح المسرحي الكبير البولندي ييجي كروتوفسكي في مسرحه (ال١٣ صفا). باربرا لاسوتسكا . بشونباك، المسرح والتجريب، تر:هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩م، ص١٢٨.

٢٥) فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد، ط١، ٢٠١٢م، عمان، ص٢٦-٢٧.

٢٦) فراس الريموني، المصدر نفسه، ص٢٧ .

٢٧) جلال جميل، لغة الجسد في المسرح، في كتاب :(قراءاتٌ أُخَر)، سلسلة إصدارات اتحاد أدباء وكتاب نينوى، (الموصل: دار عراقيون للصحافة والنشر والأنباء)، ٢٠٠٨م، ص٢٥.

٢٨) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مصدر سابق، ص١١٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٩) مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق، مطبعة السفير، عمان، ٢٠٠٩م، ص٢١٩.

٣٠) مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص٢٢٢ .

٣١) مدحت الكاشف، المسرح والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٣١.

*) مسرحية عرضت على إحدى قاعات المحاضرات في معهد الفنون الجميلة في عام ٢٠٠٦م، ضمن مهرجان المعهد السنوي .

**) عادل محمود العمري، من مواليد مدينة الموصل عام ١٩٦٧م، أنهى دراسته الابتدائية والمتوسطة في مدينة الموصل حصل على دبلوم في الفنون المسرحية عام ١٩٩١م، من معهد الفنون الجميلة بالموصل، حصل على البكالوريوس عام ١٩٩٥م، قسم المسرح كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد اخرج مسرحية بياض أعمى ومسرحية شعر مستعار، مقابلة أجراها الباحث مع المخرج ٢٠١٢/٥/١٤م .

قائمة المصادر

الكتب:

- أبو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م .
- اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت .
- افنز، جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر:فاروق عبد القادر، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦م .
- باشلار، كاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م .
- بروك، بيتر، ليس هناك أسرار، تر: غريب عوض، أريام للنشر، ط١، البحرين، ١٩٩٨م .
- بروك، بيتر، المكان الخالي، تر : سامي عبد الحميد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، مسرح الفنون المسرحية، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣م.
- التكمه جي، حسين، نظريات الإخراج، دار المصادر، بغداد،٢٠١١م .
- تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون، ج١،ط١، ١٩٩٠م .
- جميل، جلال، لغة الجسد في المسرح، في كتاب :(قراءات أُخر)، سلسلة إصدارات اتحاد أدباء وكتاب نينوى، (الموصل: دار عراقيون للصحافة والنشر والأنباء)، ٢٠٠٨م .
- حسون، ضياء شمسي، العرض في المسرح البولوني المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم التربوية ،المجلد٤، العدد٢، ١٩٩٩م .
- دوارة، عمر فؤاد، دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م .
- الريموني، فراس، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد، ط١، ٢٠١٢م، عمان.
- سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، طباعة ونشر وتوزيع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د،ت .
- عبد الوهاب، شكري، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٠٧م .
- القصص، مجد، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين النظرية والتطبيق، مطبعة السفير، ط١، عمان، ٢٠٠٩م .
- الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل، اكاديميه الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦م .
- الكاشف، مدحت، المسرح والإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- كاظم، صافي ناز، مسرح المسرحيين ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، مطابع معتوق، بيروت، د.ت .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- كروتوفسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، تر:كمال قاسم نادر، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٨٢م .
- كونسل، كولين، علامات الأداء المسرحي، تر : أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٨م .
- لاسوتسكا، باربرا- بشونباك، المسرح والتجريب، تر:هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٩م .
- لوبرتون، دافيد، انثربولوجيا الجسد والحداثة، تر:محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، ١٩٩٧م .
- يوسف، عقيل مهدي، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديد، بنغازي، ٢٠٠١م .

المعاجم:

- مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، دار الدعوة، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ط٥، طهران، ١٩٧٢م .
- مونرو، توماس، التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة وآخرون، مراجعة : أحمد نجيب هاشم، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ١٩٧٢م .
- نعمة، أنطوان، وآخرون(تحرير)، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، د.ت .
- وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م .

الدوريات:

- جاكو، جان، كروتوفسكي يخرج الأمير الصامد، تر:جمال شحيد، دراسة بقلم، سيرج اواكين، الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الإرشاد القومي، العدد،١١ ،١٢، دمشق،١٩٨٠م .

المقابلات:

- مقابلة شخصية أجراها الباحث مع المخرج عادل محمود بتاريخ ٢٠١٢/٥/١٤م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملحق رقم(١)

عروض معهد الفنون الجميلة – نينوى للمدة (٢٠٠٦- ٢٠١١)

ت	اسم العمل	المؤلف أو المعد	المخرج	التاريخ
١.	شعر مستعار	مروان ياسين	عادل محمود	٢٠٠٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢.	ليلة التكريم	جوان جان	فلاح عبد حمدون	٢٠٠٦
٣.	المؤلف والبطل	محمد عطاء الله	سليك سالم الخباز	٢٠٠٦
٤.	عندما تصرخ الجراح	عادل محمود	عادل محمود	٢٠٠٧
٥.	الباب	يوسف الصائغ	احمد عبد المحسن	٢٠٠٧
٦.	جحا	طلال حسن	علي إحسان الجراح	٢٠٠٨
٧.	رحمة وأمير الغابة المسحورة	ربيع عبد الواحد	ربيع عبد الواحد	٢٠٠٩
٨.	ساعة الميدان	ناهض الرمضاني	سليك سالم الخباز	٢٠١٠
٩.	هاملت	وليم شكسبير	راكان العلاف	٢٠١١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com