مرجعيات تكامل الأداء الصوتي والإنشاء السينوغرافي للعرض المسرحي العراقي
[بغداد الازل بين الجد والهزل] أنموذجا

أ. م. د. مصطفى تركي السالم

م. د. صارم داخل

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

شهد المسرح عبر تاريخه الطويل ، الكثير من التغيرات التي شملت بنيتي (النص – العرض) ، واستندت تلك التغيرات الى مرجعيات متعددة متحولة ، اثرت في ظهور العديد من الاتجاهات الادبية او الاخراجية ، والبحث الحالي محاولة لتقصي المرجعيات التي اعتمدها الانشاء السينوغرافي بوصفه وعاء العرض ، والاداء الصوتي بوصفه حامل لغة النص في العرض المسرحي العراقي ، متخذا من مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) نموذجا له . والدراسة جاءت بأربعة فصول ، الاول منها تناول منهجية البحث، اما الثاني فهو تناول مختصر لمعرفة اهم مرجعيات الانشاء السينوغرافي والاداء الصوتي عبر المراحل والاتجاهات المختلفة وتثبيت ابرز المؤشرات التي خلص اليها الباحثون ، اما الثالث فهو فصل اجرائي تناول وصفا سريعا لمنهجية البحث التي اعتمدت المنهج الوصفي ن وطرائق البحث وادواته ودواعي اختيار العينة ، ثم تحليل عينة البحث . والفصل الرابع تناول نتائج البحث ومناقشتها على ضوء المؤشرات النظرية ، ومنها تم تحديد استنتاجات البحث ، وابرزها استناد العرض المسرحي العراقي الى ذات مرجعيات العرض المسرحي العالمي ، مع اضفاء الخصوصيات المحلية عليه ، وان البناء الدلالي للعرض المسرحي ، انما يتحقق عبر التكامل بين تقنيات الاداء الصوتي وتحولاتها ، وتصميم عناصر الانشاء السينوغرافي البصرية ضمن الانتماء المشترك لذات الاتجاهات والمرجعيات في صياغة مشاهد العرض . واخيرا التوصيات والاقتراحات ، ثم الهوامش التي تضمنها البحث .

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه :

ولدت العروض الدرامية ونمت معتمدة على ركنين اساسيين ، الاول هو البيئة المكانية للعرض ، والثاني هو المؤدي الذي يمثل الافعال المتحركة التي ينمو بها العرض ويحقق مبتغاه، ويحققان بتكاملهما نسقا تواصليا ضمن بنية جمالية مدركة ، وترتبط البنية الشكلية للعرض برمتها بالمنظومة الفكرية التي يسعى العرض لإيداعها في ذهن الجمهور ويجسدها عبر تلك الادوات . ومن خلال المسيرة الطويلة لفن المسرح ، فقد تجاذبته (شكلا ومضمونا) الكثير من المنطلقات والرؤى التي مثلت القوة المحركة للعرض ، وعدت مرجعيات له يستند اليها في تشكلاته ، وشهدت بنية العرض، تغيرات عدة جاءت استجابة لتلك الرؤى والافكار، سواء على صعيد تشكل البيئة المكانية للعرض او عناصر الأداء التمثيلي بعنصريه (الصوتي والحركي) ، وشهد فعل (الكلمة) في نسيج العرض تحولات تعد الاكثروضوحا ، من حيث بنيتها وانتماءاتها وثرائها ، انسجاما مع تلك المتغيرات الكلية للعرض ، واصبح التكامل بين الفعل الدلالي للكلمة المتجسدة بالحوار ، والافعال الحركية للممثل من جهة ، وعناصر انشاء البيئة المكانية ، هاجسا رئيسيا للمخرج لخلق التوازن التكاملي لعناصر العرض برمتها. ومر المسرح العراقي بذات التحولات ، حيث تأثرت صياغات عروضه بتغير الاتجاهات ، وتغيرت مرجعيات صياغة عناصره على وفق متطلبات كل اتجاه منها، وشملت انشاء البيئة المكانية للعرض (سينوغرافيا العرض) ، والاداء التمثيلي ، واللذان بتكاملهما تتحقق صياغة دلالات العرض . ولم يجد الباحثان من سبقهما في التصدي لموضوعة العلاقات التكاملية بين منظومة الاداء الصوتي المعبر عن البنية الحوارية المتحولة ، وتكامليتها مع الانشاء السينوغرافي للعرض ، عبر التعرف على مرجعيات العرض بذاته ، فوجدا ضرورة البحث فيها ، واختارا (مرجعيات تكامل الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي) عنوانا لبحثهما ، ولغرض التطبيق اختارا عرض مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) نموذجا .

اهمية البحث :

يفيد البحث كافة العاملين في حقل الفنون المسرحية ، وخاصة المعنيين بالعرض المسرحي من (مخرجيين وممثلين ومصممي عناصر الانشاء السينوغرافي له) من خلال التأشير على جانب اساس من بنية العرض برمته ، وطرح نموذج تحليلي لاشتغال مرجعيات العرض في صياغة عناصره، اضافة لكونه إغناءة معرفية تفيد دارسي الفن المسرحي ومتتبعيه .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على :

1. مرجعيات الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي .
2. التكامل بين الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي ، لتحقيق مرجعيات العرض .

حدود البحث :

يتحدد البحث بما يلي :

1. الحدود المكانية : العرض المسرحي العراقي المقدم في العاصمة بغداد ، نموذجا .
2. الحدود الزمنية : رغم ان البحث يشمل كل الازمنة ، غير ان الانموذج المطروح قدم في مرحلة السبعينات .
3. الحدود الموضوعية : دراسة عنصري (الاداء الصوتي)، و(الانشاء السينوغرافي) في العرض المسرحي .

تحديد المصطلحات :

السينوغرافيا :

نظرا لتعدد الآراء في تعريف هذا المصطلح ، فقد تبنى الباحثان تعريف (فون) بوصفه التعريف الاكثر ملائمة لمتطلبات هذا البحث وغاياته وهو : " فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والاشكال والاحجام والمواد والالوان والضوء " [1]

الفصل الثاني

(الاطار النظري)

مرجعيات الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي تاريخيا

مارس الانسان البدائي الكثير من الفعاليات التي اعتمدها وسيلة للتواصل مع الاخرين ، وكانت المحاكاة عماد تلك الممارسات بوصفها المرجع المشترك بينهما والذي يمكن من خلال التمثيل تحقيق غايات الاتصال والشراكة ووظف لذلك قدراته الصوتية والحركية ، ثم وبظهور الجماعات نمت تلك الممارسات وظهرت الطقوس الدينية الجماعية النفعية التي يلجأ اليها تقربا للإله وتزلفا له لكي يعيش الانسان بيمن وخير وامان، وكان (المكان) ، بيئة مقدسة عقديا لتحقيق شروط تلك الشعائر ، واصبح الحيز المحدد الذي به تمتزج اصوات المؤدين لتلك الشعائر بحركات اجسادهم ، بعد ذلك عمدوا الى (انشاء مكان) مخصص لتأدية تلك الطقوس التي عددت مرجعيات للأداء برمته وادخلت منظومات رمزية جسدتها الاشكال والالوان في كل ما يحمله المشهد البصري من مكونات ، ونظمت القصائد والاغاني المرتبطة بخصوصية ذلك الطقس فكان بين ذلك الانشاء المكاني وبين الاداء الصوتي تناغم تكاملي يفضي الى نسج وحدة دلالية متماسكة تعبر عن غايات الطقس ومقاصده باستنادها الى مرجعياته . ومن هنا نشأت وترعرعت الدراما ، وبدأت تتناسل بأشكال وصيغ واتجاهات عديدة ومتحولة ، كنتاج للتحولات الاجتماعية عبر مراحل التاريخ ، ولعل انتقال بيئة العرض المكانية من الفضاءات المفتوحة الى القاعات المغلقة يعد ابرز تلك التحولات المكانية ، وبدأت العروض المسرحية تتجه الى غايات متغايرة وعلى وفق سياقات اريد لها ان تحمل افكار ورؤى المرحلة التاريخية ، واستنادا لتلك المتغيرات فقد شهد الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي تحولات ايضا ، استندت الى المرجعيات المتغايرة التي استندت اليها تلك الرؤى والافكار ، بوصفهما الحامل الرئيس لبنية العرض الدلالية والجمالية .

ولغرض التعرف على ابرز المتغيرات في مرجعيات الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي وصيرورتهما في مسيرة المسرح العالمي ، وجد الباحثان ضرورة التوقف عند ابرز المحطات التي شهدت تحولا بارزا في بنية العرض ومرجعياته ، وهي :

اولا : من المسرح الاغريقي وحتى مسرح عصر النهضة :

مع (ثيسبس) ظهرت ملامح الممثل المحترف ، حيث كان شاعرا وممثلا في ان معا ، واستمر بتقديم عروضه التراجيدية والتي هيمنت المقاصد الدينية على اغلبها ، اضافة الى اغراضها الترويحية والمادية لكسب الربح ايضا.[2] ونتيجة للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي شهدها المجتمع الاغريقي والتطور الذي شهدته الحياة الثقافية والمتمثل بظهور المؤسسة المسرحية ، " شهدت التراجيديا الاغريقية تطورا هائلا في الشكل والمضمون ، فبعد ان كانت القصيدة الحماسية مجموعة أشعار وضعت لتخليد اله الخمر وتخضع الى طقوس دينية ذات مضامين روحية ، اتجهت لمعالجة قضايا دنيوية اساسية ، منها علاقة الانسان بالإله وعلاقة الانسان بالإنسان ، وتنظيم العلاقات بين ابناء المجتمع والبحث عن افضل السبل والعلاقات الديمقراطية "[3]، فبظهور كتاب مثل (أسخيلوس وسوفوكليس و يوربيدس) اتضحت ملامح الدراما الاغريقية واساليبها وادواتها ، حيث اقترب اسلوب (أسخيلوس) من الطقس الديني عبر تأكيده على ابراز الوظيفة الاجتماعية للدين والمتمثل بضرورة احترام الالهة وتقديسها ، واوجد ممثلا ثانيا إضافة الى قائد الجوقة ، اما (سوفوكليس) فقد اهتم بالجوانب النفسية والحياة الداخلية للشخصيات المسرحية ومعاناتها في صراعها مع القدر ، وكان اقل اهتماما بالجوانب الدينية من(أسخيلوس)، واكثر اهتماما بالصنعة المسرحية وبالشخصيات ، واضاف ممثلا ثالثا ، في حين اهتم (يوربيدس) بالحياة الاجتماعية للشخصيات المسرحية فكان اكثرهم واقعية ، ولم تعد الالهة في نظره مركز العالم واكد على توضيح تناقضات الواقع الاجتماعي في اعماله المسرحية.[4] وتعزز دور المؤسسة المسرحية واستقلاليتها حيث ظهرت المسارح كأبنية مستقلة عن المعابد تقدم فيها العروض المسرحية ، ولتقنين الية عمل المؤسسة المسرحية داخل المجتمع الاغريقي ، وضع ارسطو محددات لتأطير وهيكلة التراجيديا الاغريقية، حيث شخص عناصر المأساة ، في كتابه (فن الشعر) بالتالي [5]: (الالقاء او المقول ، الموسيقى والغناء ، المناظر المسرحية)، وهذه العناصر خارجية مادية تساهم في خلق الشكل المسرحي ، اما العناصر الداخلية والتي تساهم في خلق المضمون الفكري والجمالي فهي : (الخرافة ، الاخلاق أو الشخصيات ذات الطباع المميزة ، الفكر). وبهذا يكون (ارسطو) قد حدد عناصر العرض ضمن ثنائية (الشكل

والمضمون) ، واتجهت نظرة (أرسطو) إلى (المحاكاة) حين اعتبر ان" الفنون كلها بما في ذلك الشعر الملحمي والتراجيدي والكوميدي والموسيقى، إنما هي مظاهر من المحاكاة"[6]. من هنا ، وحيث ان " ادوار الكلام في العرض متمركزة على ثلاث شخصيات ، رغم وجود شخصيات اخرى صامتة ، وان جميع الممثلين كانوا من الرجال "[7]، فقد كان على الممثل الاغريقي ان يدرب صوته أكثر مما يدرب جسمه ذلك ان الصوت الجميل القوي اساس في الاداء ، ليس في الكلام فقط وانما حتى في الغناء ، الذي كانت اجزاءه تغنى على الغالب بصوت (منفرد او ثنائي او ثلاثي) بمرافقة الناي ، وكان (الاداء الخطابي) هو ابرز ما يميز الالقاء ، بما في ذلك الخطب العاطفية ، وكان على كل ممثل ان ينوع في تنغيم الالقاء وتنويعه حسب الشخصيات المتعددة التي يؤديها في ذلك الشخصيات النسائية مما يتطلب امتلاكه مدى صوتي واسع ، وقدرة فائقة على ايصال صوته الى جمهور يصل عدده الى ما يقارب (16) الف متفرج ، وفي مكان مفتوح [8] .

وحين الانتقال الى الرومان ، نجدهم قد ورثوا الامتداد التاريخي والحضاري عن الإغريق، غير انهم ابتعدوا عن فعل التأثيرات الحضارية واتجهوا لإرساء مقومات حضارتهم الجديدة ، ورافق ذلك ابتعادا عن ما كان سائداً عند الاغريق ، ليس فيما يخص تذوق المآسي (التراجيديا) وعظمتها وصراعاتها ومواعظها، ولكن بهيمنة روح العصر الروماني التي اتسمت في تلك الفترة بالفتوحات والحروب والقتل، فظهر نمطاً أدائياً جديداً يكون للممثل فيها الارتجال مرجعا للعرض المسرحي المقدم ، لذا فقد أصبح الممثل في المسرح الروماني عنصر العرض الوحيد (مرجع العرض) ، ولم يهتم الممثلين الرومانيين بنقل فكرة المؤلف المسلية او المؤثرة كما اليونانيين ، وانما اهتموا بالغالب بشلالات الخطابة التي ميزت التمثيل الروماني الجاد ، او النكات والدعابات الصاخبة .[9]

وفي القرون الوسطى فقد كانت الغايات الدينية المسيحية مهيمنة على كل تظاهرة اجتماعية ، وابتكرت طريقة ادائية حوارية مشتقه من الممارسات الدينية الكنسية سميت (الدراما الطقوسية) ، ثم تطورت الممارسات التمثيلية واتجهت الى الساحات العامة بفضل قساوسة معلمون ، وظهر نموذج خيّر (ادم) ونموذج شرير (الشيطان) ، وكانت هناك ارشادات الى الممثلين ، ومنها ضرورة ان يتدرب الجميع على القاء الكلام برزانة وان تتفق اشاراتهم مع ابيات وحوارات النص وان لا يضيفوا شيئا الى النص ، وان يحسنوا

نطقها ويتحكموا في مخارج الفاظها ، وكانت ازياؤهم تناسب شخصياتهم كما يدركها العرف الاجتماعي الشعبي ، فالشيطان مثلا كان قبيح المظهر وبشع وذو شعر كث وبأنياب وقرون ، وتقدم تلك العروض على منصة عريضة ترصف فيها المناظر جميعها وكل مشهد يقدم بشكل مستقل وتعلق لوحة شارحة له وفيها ما يمثل (الجنة والجحيم) و(قدور الزيت الفائرة) .. وهكذا .[10]

ويعد مسرح (عصر النهضة) ، انعطافة مهمة في التعامل مع مرجعيات المسرح وقوانينه السائدة قبل ذلك ، فقد اتجه الى الى روح العصر نفسه وفلسفته الاجتماعية ، ويعد (شكسبير) قمة التطور الدرامي لعصر النهضة ، وهو يدين بكيانه لقوى ثلاث ، وهي " المسرح الكلاسيكي الذي ظهر اثره في بناء مسرح شكسبير – ثم روح العصر .. ثم التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى " [11] ، ويتضح الاهتمام بأداء الممثل ، وبالذات اداءه الصوتي ، من خلال مسرحية (هاملت) لشكسبير و(نصيحة هاملت) للممثلين حيث يقول : " ارجوك ان تلقي العبارة كما قرأتها لك ، كانها تقفز بخفة على لسانك . اما ان كنت ستتشدق بها ، كما يفعل معظم الممثلين ، فخير لي ان اطلب الى دلال المدينة ان يتلو ابياتي هذه،..."[12] .

ثانيا : الكلاسيكية الجديدة والرومانسية :

رغم الفوارق الاجتماعية والدينية والجمالية بين عصري المآسي اليونانية والكلاسيكية الجديدة ، الا ان هناك ايضا الكثير من اوجه التشابه ، فالموضوع في هذين الطرازين (تاريخي أو اسطوري) على الارجح ، وتكاد ان تنتمي جميع الشخصيات الرئيسية الى اصول ملكية او من الاشراف ، ولغة المأساة الكلاسيكية الجديدة محدودة ومنتخبة اكثر من مما هو الحال في المأساة الكلاسيكية ، واعتماد مبدا اللياقة في المجازات والتشبيهات .[13] ولهذا فقد استند الاداء الصوتي الى تلك المعطيات ، حيث المحافظة على الاسلوب الارستقراطي، والابقاء على عظامية الشخصيات حيث الرزانة والقوة والدقة في انتاج الملفوظات .

تأثر الاسلوب الانشائي في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي في الكلاسيكية الجديدة ، بالطرز والاساليب المعمارية السائدة والمتأثرة هي الاخرى بفلسفة العصر العقلانية ، والتي تؤكد على تقنين المدرك الحسي وتحويله الى مدرك رياضي , " وكانت

تغييرات المنظر قليلة ، بل يمكن ان نقول انه من الناحية العملية كانت جميع ماسي الكلاسيكية الجديدة ، ومعظم ملاهيها ، لا تستخدم سوى مجموعة واحدة من المناظر".[14]

وتأثر إنشاء السينوغرافيا في الكلاسيكية الجديدة بالبنية الشعرية للغة الحوار والتي اسهبت في وصف مكان الحدث ومعماريته , واصبحت اللغة وصوت الممثل هي الوسيلة الاكثر فعالية لأدارك شكل العرض . لقد تم استخدم اطار فتحة (البروسينيوم) لتحديد الصورة المسرحية وكان المنظر المسرحي المستخدم عبارة عن لوحة مرسومة معلقة في عمق المسرح تحمل سمات العصر المعمارية ومنفذة وفقا لتقنيات المنظور الخطي وقوانين الهندسة المعمارية , مثلت الستارة الخلفية المعلقة اشارة (علامة) ايقونية لمكان الحدث الدرامي اما الكتل المنظورية الاخرى فلم تكون سوى " بضع كراسي وربما كانت هناك منضدة وكثيرا م كانت هناك هذه الاشياء غير موجودة وتظل الشخصيات واقفة اثناء حديثها " [15] .

اما الرومانسية ، فقد ولدت بعد صراع مرير مع الكلاسيكية ومعطياتها واشتد الصراع في (فرنسا و وايطاليا) باعتبارهما حصن الكلاسيكية الاول ، وثار الرومانسيون على قواعد المأساة الكلاسيكية وقواعدها الفنية ، حتى ان معظم العناصر الفنية التي امتازت بها ، انما هي امتداد لما امتاز به (شكسبير) في ماسيه وملاهيه ، من عدم التزام نوع واحد من الشعر واتباع الوحدات الثلاث (زمان – مكان – موضوع) ، واصبح للكاتب المسرحي الحرية في اختيار مادته ، واستند بناء الشخصيات الى معطيات علم النفس الحديث وتحليلاته .[16] وانحصرت بوادر الثورة على الكلاسيكية باتجاهين : الدراما البرجوازية النثرية التي تأخذ موضوعاتها من الحاضر ولا تعنى بالوحدات الثلاثة ، والاتجاه الاخر تمثل بما يسمى (الميلودراما) ، وهي مسرحيات شعبية تختلط فيها المأساة بالملهاة ، وموضوعاتها تاريخية حديثة مستقاة من الحاضر او من البلاد الاجنبية ، بعد ان ملوا الموضوعات المقتبسة من الآداب والاساطير الاغريقية والرومانية القديمة ، وارادوا من مسرحياتهم ان تكون رسائل تحمل أراءهم وقضاياهم الاجتماعية والثورية وكانوا يهاجمون تقاليد المجتمع ونظمه بعنف ، ولهذا فقد حملت الشخصيات معاني رمزية فهي تمثل طبقة او فكرة او اتجاه اضافة الى المعاني التاريخية لها .[17]

ثالثا : الاتجاهات الواقعية والطبيعية :

استندت الواقعية والطبيعية على مبدأ البحث عن الحقيقة عبر الطريقة العلمية والنظرة الموضوعية ، وتأثر كتاب الواقعية والطبيعية بالأفكار التي سادت في القرن (19) والمتمثلة بالآراء التي طرحها (دارون) حول اصل الانسان وموقفه من الطبيعة والتي تقول : " ان الانسان ينتمي بصورة تامة الى نظام الطبيعة ولا يمتلك روحا او اية علاقة اخرى مع عالم خارجي او ديني ما وراء طبيعي (ميتافيزيقي)"[18]، وعليه فان الانسان يقع تحت تأثير نوع من قوى الطبيعة (الوراثة والبيئة) والانسان " يرث صفاته الشخصية وغرائزه ويقع تحت القوى الاجتماعية والاقتصادية في العائلة والطبقة والبيئة التي يولد فيها " [19] . انحاز كتاب الدراما الواقعية والطبيعية الى اختيار " الشخصيات التي تبدي غرائز حيوانية قوية مثل الجشع والرغبة الجنسية والوحشية والتي هي ضحايا كل افرازاتها الغددية في الداخل والضغوط الاجتماعية في الخارج "[20] ، واصبح " الاعراض عن الشعر والمأساة مظهرا من مظاهر التعلق الحديث بالواقعية "[21]، ذلك انهما يبتعدان عن محاكاة الواقع التي تمثل مركز اهتمام الاتجاه الواقعي والطبيعي ، كما ان المأساة لا تتطابق مع هذا الاتجاه .

وجاءت طريقة (ستانسلافسكي : 1863–1938) لتصف بوضوح مرجعيات اداء الممثل المسرحي عبر منهجه الذي يحاول من خلاله اطلاق ملكات الابداع والمخيلة ، باعتبار ان الممثل الذي يستشعر مؤثر الموقف الوهمي بصدق وجدية فلن يجد صعوبة في اطلاق انعكاساته ، مؤكدا على ضرورة استرخاء الجسم والصوت لإطلاق تلك القدرات التعبيرية بإرادة حقيقية ، فمن خلال دراسة الواقع تستطيع ان "تستخرج منه اثراً وتولد من خلاله رأياً ، وتستخلص من حركته تفسيراً وتقييماً " [22]، وهذا يعني ان (ستانسلافسكي) قد أحال العمل والنظرة إلى الواقع ومرجعيته السابقة (الواقعية والطبيعية) إلى مرجعية فنية يرتبط طرفها الاول بالواقع ، اما طرفها الاخر فيجسده احساسه الذاتي بالشخصية التي يتقمصها ، وقدراته الابداعية في تجسيدها عبر ادواته الذهنية والادائية.[23]

وانسجاما مع ذلك فقد شهد انشاء سينوغرافيا العروض المسرحية الواقعية والطبيعية تحولا كبيرا حيث تحولت سينوغرافيا العرض الى بيئة ثلاثية الابعاد مجسمة

وتعتمد على النقل الحرفي للواقع وعرضه ، فهو تشخيص ونقل لواقع المعاش دون تدخل فكان فلا يزخرفوه ولا يشوهوه ولا يجعلوه اكثر جمالا ولا اقل بشاعة ولا يعلقوا عليه ولا يتدخلوا في فطرته .[24] بذلك فان الواقع وما يزخر به من صور مأساوية يعد هو المرجع الابرز في انشاء السينوغرافيا (الواقعية والطبيعية) ، حيث اصبح الجدار الرابع هو الحد الوهمي الفاصل بين العرض والمتلقي ، بين الواقع وما يجب عليه ان يكون .

رابعا : الاتجاهات المسرحية الحديثة والمعاصرة :

حمل القرن العشرين تحولات كثيرة في البنية الفكرية والاجتماعية شكلت رفضا لتلك التي انتجتها ظروف الحرب العالمية الاولى ، والتي تضع الحقيقة والواقع خارج الانسان ، فظهرت حركات فنية تذهب ابعد مما ذهبت اليه سابقاتها حين اتجهت الى اعماق النفس البشرية ، " وقد وجدت ضالتها في الجانب اللاواعي من النفس مستلهمة اراء (فرويد) محاولة الربط بين ماهو ذاتي وما هو موضوعي مستفيدة من اراء علماء اخرين امثال (يانغ) ، و (انشتاين) " [25] . ولعل من اوائل تلك الحركات الفنية ، هي (التعبيرية) ، فهي من اكثر الاتجاهات قربا للفن المسرحي ، وتدور احداث المسرحية التعبيرية حول فكرة رئيسية ، ولا تهتم الشخصيات الرئيسية بالماديات وتأتي اهميتها بعد الفكرة مباشرة ، ويختزل المؤلف المسرحي العناصر الدرامية الى ادنى الضرورات ، والحوار تلغرافي متقطع مختزل بكلمتين او ثلاث ، والاحداث تتسم بالغرابة والشذوذ ، شخص يحمل رأسه ، جدران منخورة آيلة للسقوط تعبيرا عن الفساد ، واشجار تتحول الى هياكل عظمية دلالة على الموت والاشياء والاشكال مشوهة على غير ما نراها في الواقع، اما الحوار فهو متحول تحولا سريعا بين النثر والشعر ، والمونولوغات الطويلة والجمل التلغرافية، وصفة (الفنتازيا) والسحر هي الصبغة العامة ، باختصار فالأعمال مليئة بالمجاز وهي أشبه ما تكون بالحلم .[26] ولذلك فان الاداء الصوتي لابد وان يأتي مكملا للمنطلقات الاساسية لهذا الاتجاه ، حيث تظهر الاصوات الانفعالية بنشاط استثنائي (الصرخة ، التأوه ، الهمهمات ، الضحكات الهستيرية) ، والاهتمام بالتلوينات الصوتية الحادة بين القوة العالية والخفيضة ، والتغيمات المتحولة في الطبقات الصوتية بانعطافات حادة . اما على صعيد المشهد البصري، فقد اهتم التعبيريون بإيجاد المقارنة الضمنية بين عالم المسرح والعالم الخارجي ، وتبنوا عددا من الوسائل التقنية التي تحقق ذلك ،

كاختزال العناصر البصرية الدالة الى ادناها واستخدام الستائر السوداء او الاكتفاء (بالسايكلوراما) حيث تظهر الشخصيات وتختفي سحريا ، والاضاءة هي عامل توحيد اجزاء العرض برمتها ، تشويه الاشكال والخطوط والكتل والالوان فتظهر مائلة او متعرجة ن وملحقات بحجوم مكبرة ، والمبالغة واضحة في التعبير عن الصفات العاطفية.[27]

وانعطافا على مستوى التنظير في الاتجاهات المسرحية المعاصرة , اصبحت العروض المسرحية تطرح ازمة الانسان الفرد ومعاناته من جراء فقدانه لإنسانيته ، وتمثل هذا الاتجاه بطروحات رموزه وابرزهم (انتونين ارتو ، فسيفولد مايرخولد ، برتولد بريخت ، بيتر بروك ، وكروتوفسكي) .

أ – **انتونين ارتو** : اهتم **(انتونين ارتو)** بالطقوس والشعائر والرؤى الحلمية ، وعدها مرجعيات فكرية وجمالية ضاغطة في انشاء العروض المسرحية , ولآرائه اهمية قصوى حيث كانت منطلقا للكثير من المخرجين المجددين البارزين ، وتمكن (ارتو) من تجسيد صورا متعددة على المسرح تترجم الكثير من افكاره ورؤاه الحلمية عبر استخدامه "موضوعات وثيمات تعكس الاضطراب والقلق الذين يتميز بهما عصرنا ... استخلاص اساطير الانسان وحياته ... وستكون الثيمات كونية وعالمية , تفسر وفقا لأقدم النصوص وتؤخذ عن علوم نشأة الكون القديمة " [28] ، ورفض (ارتو) المسرح التقليدي الذي اعتبره حاملا لأفكار مخدرة يطلقها المثقفون ، بل اراد ان يكون محركا للشعور من خلال تحريك الالم داخل النفس .[29] وسعى الى اكتشاف لغة مسرحية خالصة تولد من شاعرية فضاء العرض المسرحي حيث يتم " التداخل بين لغة الاصوات السمعية واللغة البصرية بحيث يمتد معناها وشكلها وتجميعها الى اشارات وان ينظم لغة الفضاء – لغة الاصوات والاضواء والكلمات ويجعل من الاشياء والشخصيات رموزا يستخدمها على جميع المستويات " [30] ، وهذا ما يفرض ، برأيه ، الانفتاح على فضاءات جديدة تلغي المسرح والصالة وتستبدلهما بمكان واحد بلا حواجز من أي نوع ليكون الاتصال بين العرض والجمهور مباشرا . [31] ، وهذا ما منح (ارتو) حرية التجريب والاكتشاف حين نادى بان " ينتقل بالفعل الدرامي من المركز الى الاركان او وسط المتفرجين الذين يجلسون على مقاعد دوارة او متحركة " [32] ويصف (ارتو) تصوره عن استخدام

الفضاء والتقنيات في مسرحه " يجلس المتفرج في مسرح القسوة في الوسط في حين يحيط العرض به ... ويتم البحث عن الاصوات او الصرخات من اجل ذبذبتها اولا ثم من اجل ما تصوره ... لن يجعل النور للتلوين والاضاءة فقط بل يحمل معه قوته وتأثيره وايحاءاته "[33] ، لذلك رفض النصوص المكتوبة ، واعتبر ان المؤلف الحقيقي هو المخرج الذي يتحكم بخشبة المسرح بشكل مباشر ، واقصى سلطة الكلمة في العرض المسرحي ورأى اعطائها وظيفة مماثلة لما اعطاها (فرويد) لها في الحلم ، حيث تتحول الى صور مرئية اشياء مقابلة لها ، واعتبر ان المسرح الذي يفرد مكانة مميزة للكلمة بعيد كل البعد عن (مسرح القسوة) الذي نادى به .[34] وكان يؤكد على العمل مباشرة على الجهاز العصبي واثارة الاستجابة الحركة لذلك استعاض عن المسارح التقليدية بوسائل بديلة مثل الحضائر ومارب الطائرات والمعامل ، اما في الاضاءة فقد اراد تاثير للضربات الضوئية المتغيرة في طبيعتها ام الوانها ، وتعامل مع الصوت بنفس الطريقة حيث فضل الرجفات الصوتية المتقطعة والمتغيرة في قوتها ، وادخل الكثير من الاصوات غير اللفظية والصرخات المتحولة القوة والنغمة . بكل تلك الوسائل اراد (ارتو) ان يهاجم المتفرج ويكسر مقاومته لتطهيره روحيا وعقليا .[35]

ب – **فيسفولد مايرخولد** : عارض (ستانسلافسكي) وعارض الواقعية ، ودعى الى مسرح اكبر واعظم من الواقع " المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة انما هو شيء اكثر عظمة واعمق تعبيرا من الحياة نفسها "[36] . وسعى للكشف عن حقيقة مطلقة مستقلة عن الدقة الواقعية ، تسهم في اعطاء حياة المسرح ثراء اكثر مما تدركه الحواس ، وعزم على احياء اساليب التمثيل الشعبية كما عند (مسرح المايم الاغريقي والكوميديا دي لارتا والمسرح الشعبي في الصين واليابان) عبر وسائل ابرزها تنشيط الارتجال على حساب النص الادبي ، وسيادة الحركة والتمثيل الصامت على الكلمة ، وابعاد اي دافع سيكولوجي في التمثيل اعتماد نوعية كوميدية لاذعة ، والتحول السلس من البطولي المتسامي الى الدنئ والقبيح ، والجمع بين الخطاب الحماسي والاستعراض التهريجي المبالغ ، تساوي الممثل مع لاعب الاكروبات والمغني الجوال والمهرج والحاوي والمغفل، توليف اوت تركيب الشخصيات معا عن طريق العزل الكامل لسمة بذاتها في الشخصية ، باختصار دعى الى المسرح (التقديمي) .[37]

اما عن بناء شكل العرض المسرحي , ومرجعيات الانشاء السينوغرافي عند (مايرخولد)، فقد طبق الاسلوب الانطباعي باعتماد اللون دالة رئيسية ، واستغنى عن الستائر والاضواء الامامية واكتفى بواجهة المسرح ، واستخدم الاحجام المجسمة ، ووزعها وفق اسلوب النقش البارز ، والغى الديكور بمفهومه المألوف واهتم بالأثاث والملحقات على الخشبة ، واستخدم المنبع الضوئي الواحد لتلعب الخيالات فعلا بصريا مؤثرا .[38] اما في تجسيد ممثليه لشخصياتهم ، فلم يهدف (مايرخولد) الى " ان ينقل المشاعر الفردية لشخصياته، وقد درب ممثليه على ان يلقوا الحوار بطريقة ملحنة حسب ثلاث درجات موسيقية وان يتحركوا على نحو كهنوتي بطيء "[39] , وحاول الغاء الحدود بين الخشبة والصالة حيث اوجد ممرات ودرجات تصل الخشبة بالصالة وجعل الممثلون يتحركون بين الجمهور .[40]

ج – **برتولد بريخت :** بدأ عمله في المسرح الالماني متأثرا بالتعبيرية ، ثم اتجه الى بلورة اراء مستقلة عنها ، " وفي عام 1926 بدأ بريخت يدرس الماركسية في معهد برلين العمالي ، وبعد ذلك تزايد اهتمامه بالقضايا السياسية والاجتماعية واخذت مسرحياته تعكس النظرة الماركسية وان لم تكن محددة بوضوح دائما " [41]، وبذل جهودا في دراسة وتحليل فنون وتقاليد شعوب الشرق الادنى والاقصى في احتفالاتهم وطقوسهم التي استمد منها (المسرح الشرقي) الكثير، واطلق على مسرحه (المسرح الملحمي) ، خلافا للمسرح الدرامي المألوف وقواعده الأرسطية .[42] ، لقد اراد من مسرحه ان يكون فيه المتفرج جزءا فعالا من العرض لا متلق سلبي ، ولغرض تحقيق ذلك فقد حدد اركان مسرحه الثلاثة (التأرخ ، التغريب ، والملحمة) ، فهو لا يريد معالجة الموضوعات المعاصرة محاكيا فيها الحياة ، وانما يريد ان يجعل الاحداث وكأنها غريبة ، انه يتعمد ان يدرك المتفرجين ان ما يقدم لهم ليس حقيقة وانما مسرحية ، انه السعي لكسر الايهام ، وتوظيف كل عناصر العرض ، فالموسيقى تستخدم للتعليق على الحدث لا لإبرازه وتأكيد معنى الكلام ، والمناظر لا يقصد منها خلق الايهام بمكان محدد ، فهي قد توحي بالمكان لكنها لا تدخل في التعريف بتفاصيله ووصفها ، كل ذلك لكي يحتفظ الجمهور بيقظته العقلية ليستطيع الحكم على ما يجري امامه ، وقد قارب مسرحه بالملحمة ، فهو يعتمد

التغيير المتكرر للاماكن والازمنة ، واعتماد (الراوي) شخصية اساسية في رواية ما يحدث وكانه يروي قصة للجمهور .[43]

اما على صعيد البنية الدرامية ، فقد قسم مسرحياته الى مجموعات ن الاحداث القصيرة المنفصلة بعناية ، فالأحداث لا تتتابع وانما تقدم نماذج يترك للمتفرج الربط بينها واتخاذ موقفه منها ، ويتم الفصل بين تلك الاجزاء والمقاطع ، بالغناء او المقاطع الخطابية المختصرة ، ويستبدل الحوار بالسرد وبالعكس جريا على نموذج الشعر الملحمي ، ويعتمد (بريخت) على اختصار كل مشهد الى فكرة رئيسة ، واحيانا يلجأ الى الى عكس العنوان على شاشة لتوضيح فكرة القصة وليس تفاصيلها ، وانتاجيا فقد عمد الى الكشف عن كل الاجهزة امام الجمهور لتدخل ضمن المشهد السينوغرافي ، فأجهزة الاضاءة توضع بمرأى المشاهد ، ويظهر الموسيقيين على خشبة المسرح اسوة بالممثلين ، ويتم تغيير المناظر امام المتفرجين ، ولم يستخدم مناظر واقعية كاملة ، وانما اجزاء صغيرة او انعكاسات صورية تشير الى وقوع الفعل فحسب دون الايهام بكليته .[44]

اما على صعيد التمثيل ، فالشخصية لا تمثل وانما تروى ، ولذلك فعلى الممثل ان ان ينظر الى الشخصية من بعد ، وتكون سمة القاءه الشخصي كممثل هي الاساس لا ان يتقمص القاء للشخصية ، ولا يتعاطف مع الشخصية ولا ينفعل لانفعالاتها وانما يتخذ موقفا حياديا ويدع المتفرج يراقب ويحكم ، ولا يدرس الممثل حياة الشخصية وانما حياة المجتمع الذي تعيش فيه لشخصية ، وحيث ان الجدار الرابع قد ازيح حسب نظرية المسرح الملحمي ، فان خطاب الممثل يوجه الى الجمهور مباشرة وكانه يقص قصة له ، لا ان يعيد تجسيد الشخصيات ، ودون ان يخدعهم بانه الشخصية ذاتها ن اضافة الى ان الممثل الواحد يمكنه تأدية اكثر من شخصية في العرض الواحد .[45]

د – كروتوفسكي : تبرز واضحة المرجعيات الدينية (الاسطورية والروحية) في اسلوب المخرج (كروتوفسكي) مدير المختبر البولندي الذي اسس عام (1959) ، المتأثر بالمسرح الشرقي وقيمه الاسطورية , واعتبر ان المسرح طقس دنيوي معادل حديث للطقس البدائي الذي يوحد المجتمع ، ولذلك فقد كانت جميع انتاجاته معتمدة على مادة معروفة (كالإنجيل) او مسرحيات بولندية مشهورة .[46] ومسرحه متحرر من ثقل الكتل المنظرية , وغني بالرموز والاشارات ,وقد وظف (كروتوفسكي) بعض من تمارين (

اليوغا) في تربية صوت الممثل وجسده الذي جعل منه مادة اولية فاعلة تمتلك حشد دلالي مؤثر في بناء شكل العرض المسرحية وانشاء سينوغرافيته , لذا فقد دعا الى الانحياز للمرئي المتجسد دون الادبي وانحيازه للصورة دون الحوار " المسرح يحافظ على فعاليته عندما يغيب النص كما في الكوميديا ديلارتي حيث يكون النص مجرد مفتاح للعمل " [47]، ويتضح اسلوب (كروتوفسكي) من خلال دعوته الى مسرح فقير يهيمن فيه الممثل وحضوره في العرض المسرحي ، شريطة ان يكون كل ادائه مخطط له مسبقا بعيدا عن الارتجال والعشوائية ، وقد استبعد (كروتوفسكي) " الديكور والاضاءة والمكياج والموسيقى بهدف ايجاد علاقة روحية بين المتفرج والممثل "[48]، و دعا (كروتوفسكي) الى اعادة اكتشاف اهمية الفن المسرحي وتعزيز دوره في المجتمعات الصناعية الكبرى من خلال العودة الى " الطراز البدائي حيث كان للمسرح دور روحي وديني ، وقد قارن عمل الممثل الطقسي بعمل الكاهن واكد على انطلاقة الجسد كما في مسرح (كتاكالي) حيث تنطلق النبضات النقية من اعمق مستويات الشعور" [49] , وتتبلور افكار (كروتوفسكي) حول مرجعيات شكل العرض المسرحي وقصديته من خلال دعوته لتوظيف الطقوس والشعائر في نمط جمالي مبتكر اسماه (مسرح المصادر) القائم على بنية طقسية تشاركية تؤكد على جدل العلاقة بين الدراما والطقس حيث تلغى الحدود والمسافات بين العرض ومتلقيه " من خلال تجربة ليس فيها متفرجين فلا يوجد فصل بين العملية الابداعية والمحصلة الابداعية ، هذه التجربة تصدر عن كل المشاركين ويتشارك فيها جميع المشاركين وهي ليست نتاجا لتجربة اخرى جاهزة انها نشاط مشترك" [50] ، ان هذا الاسلوب التنظيري دفع (كروتوفسكي) الى البحث عن اماكن جديدة لتقديم عروضه المسرحية حيث لم تعد خشبة المسرح التلقيدي فضاء مناسبا لاحتواء عروضه واستغل (كروتوفسكي) " مساحة القاعة كفضاء تمثيلي في حين اجلس المشاهدين بشكل منعزل وعشوائي وقد دفع احد الممثلين للجمهور ودمجهم بالحدث الدرامي تعبيرا عن مشاركتهم في طقس الحصاد" [51] ، اما في عرض (الامير الصاعد) فقد وضع المشاهدين " وراء حاجز عال تتجاوز رؤوسهم ليمثلوا دور البصاصين الذين يراقبون الممارسات السرية " [52] ، وتتأكد المرجعيات الاسلوبية في تنظيم فضاء العرض وانشاء سينوغرافيته عند (كروتوفسكي) من خلال تأكيده الدائم " ليس المهم هنا هو الغاء

الانفصام بين خشبة المسرح والصالة انما الهدف الجوهري هو البحث عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحي وترجمة ذلك الى صورة مادية "[53].

هـ – **بيتر بروك** : لقد تأثر (بروك) كثيرا بأسلوب (كروتوفسكي) ، واسس العرض المسرحي في اسلوبه بروك الاخراجي من (فضاء خال) وهي مقولة فلسفية قدمها (باشلار) في كتابه (جماليات المكان)، التي شكلت احد المرجعيات الفكرية في اسلوب (بروك) في الاخراج المسرحي ، فقد اعتبر (باشلار) ان الفضاء نسبي متحرك متحول يوجد حيثما يوجد الإنسان , وترجم (بروك) هذه المقولة الى فعل يطور فيه اسلوبه الاخراجي . حيث يقول : " استطيع اخذ اية مساحة فارغة واطلق عليها خشبة مسرح جرداء وان يخطو احدهم عبر هذه المساحة الفارغة والاخر ينظر اليه ، وهذا ما احتاجه لتكوين حركة مسرحية متجسدة "[54] ، ولذلك فقد سعى اولا الى فهم المسرح فهما تشكيليا يجسد رؤاه عبر تشكيلات وتكوينات وخطوط وكل ما يملأ فضاء المسرح افقيا وعموديا ، وثانيا اعتماده الارتجال بعد الرجوع الى مصادر ووثائق دقيقة عن الموضوع الذي يطرحه في مسرحه المفتوح ، وثالثا رغبته في في خلق لغة مسرحية عالية تتخطى اللغات الاقليمية والفروقات الحضارية بين الشعوب ، فسعى لذلك الى تكوين فريقا مسرحيا من اجناس مختلفة.[55] ان (الفضاء الخالي) دفع (بروك) الى مغادرة فضاء العلبة المسرحية التقليدي الى فضاءات غير مكتشفة تؤسس لنسق تواصلي جديد فكانت الساحات العامة وسفوح الجبال والصحاري والابنية الاثرية القديمة هي مشاريع لتاسيس جمالي متمكن لاحتواء عروضه المسرحية " حين نترك المساحات التقليدية وننطلق الى الشارع او الريف اواي مكان في الهواء الطلق فان هذا يمكن ان يكون ميزة وعقبة في الوقت ذاته , الميزة تتمثل في ان العلاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم ,لايمكن ان تقوم في اي شروط اخرى وهذا يعطي المسرح انفاسا جديدة ودعوة الجمهور الى تحطيم عاداته الشرطية ومن بينها الذهاب الى قاعة خاصة بالمسرح "[56] . واتجه (بروك) الى تأسيس سينوغرافيا ذات مرجعيات (طقسية واجتماعية) متحررة من شروط التقديم التقليدي لذا كان الاختزال والتكثيف والترميز (العلامة او الاداة) هي مستويات اشتغال العرض المسرحي ، واصبح استحضار الجزء بديلا ايحائيا عن الكل في انشاء سينوغرافيا العرض[57] . لقد تأثر (بروك) بمشاكل المجتمع ، وقدم مسرحية (نحن)

بشكل جماعي حيث " لم يكن هناك نص مكتوب في الاصل ومادتها من قصاصات ومقتطفات من الصحف وصور مرتجلة ... هذا العمل بحث جماعي تم بواسطة مجموعة من الفنانين رغبوا في التعبير بصدق وجدية عن موضوع احس به الجميع لأهميته وهو حرب فيتنام " [58] . وينحاز (بروك) الى هذا النوع من العروض المسرحية ، ويسميه (المسرح المقدس) الذي يحمل قيم فكرية وجمالية قريبة من المتلقي , باعتبار ان العرض المسرحي هو دائما بحث عن نسق تواصلي مع المتلقي ، لذلك فهو يؤكد على عدم الفصل بين الممثل والمتفرج ، فكل منهما يكون حاضرا للآخر بفعل المشاهدة الخلاق ، باعتبار ان الجمهور يساعد الممثل كما ان الممثل يساعد الجمهور ، وهذا يعد مركز بحثه الجاد في مسرحه . [59] وهذا ماكد علية معظم مخرجي المسرح المعاصر ، ولذا كانت اساليب انشاء عروضهم المسرحية تستهلم اشكال الممارسات الطقسية والشعائرية .

المؤشرات التنظيرية للبحث :

من خلال ما تقدم في الاطار النظري ، يمكن تلمس المؤشرات التالية :

1. نشأت ونمت جميع العروض المسرحية في حاضنة (المحاكاة) ، وما اختلاف ابنيتها الشكلية، الا من خلال اختلاف المرجعيات التي اعتمدتها في سياقيها النصي والادائي.
2. استندت مرجعيات العرض (السمعي والبصري) ، الى المرجعيات المعتمدة من قبل مؤلف العرض المسرحي (المؤلف الاول او المخرج) .
3. استندت العروض الى بناء تركيبي تكاملي بين الأنساق السمعية (اللفظية والغير لفظية) للممثل ، والأنساق البصرية للعرض لتحقيق دلالاته على وفق مرجعياته ، وبحسب تسيد كل منهما على الاخر في فترات تعاقب الاتجاهات المسرحية المختلفة .
4. هيمنت المرجعيات الطقسية الدينية ثم التاريخية والاسطورية على عروض المراحل الاولى لنشوء الفن المسرحي ، ثم تحولت تدريجيا الى مرجعيات اخرى في مراحله اللاحقة ، حيث ظهرت المرجعيات الفنية (مرجعيات العرض ذاته) في الفنون الارتجالية ، فالتاريخية والاجتماعية (عصر النهضة فالكلاسيكية الجديدة) ، فالنفسية (السيكولوجية) في الدراما الرومانسية ، ثم المرجعيات الاجتماعية الواقعية ، اما المسرح الحديث فقد اتجه الى المرجعيات النفسية والفكرية والفنية والجمالية ، والدخول الى اعماق النفس البشرية والعقل الباطن ، وغالبا عبر انماط طقسية دينية

وأسطورية (ارتو، كروتوفسكي ، بروك) او فكرية (ايديولوجية) ، ملحمية ، كما نادى بها (بريخت) .

5. تداخلت المرجعيات بين المراحل المختلفة التي مر بها فن العرض المسرحي ، اضافة الى اعتماد منظري المسرح الحديث على الكثير من الموروث الطقسي والشعبي الانساني .
6. تأثر الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي ، بالمعطيات الطبيعية للعرض ، من حيث الانشاء المكاني ، بين الفضاءات المفتوحة والقاعات المغلقة ومعماريتها ، ويمكن عد ذلك مرجعيات فنية مكانية مهمة .
7. خضع الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي الى كافة المرجعيات اعلاه ، انطلاقا من تحقيق التكامل بين (الشكل والمضمون) .
8. شهد العرض المسرحي الحديث انحسارا بينا في (اللغة الحوارية) انطلاقا من مرجعياتها في استنطاق اعماق النفس البشرية ، مما حقق نشاطا مكافئا لذلك الانحسار، في التشكلات البصرية كالأداء الجسدي للممثل ، وتكوينات الانشاء السينوغرافي حيث ركزت على ضرورة مغادرة مسرح العلبة والعودة بالعرض المسرحي الى الممارسات الطقسية الاولى وبمضامين مغايرة (ارتو , بروك) ، كما جرى الغاء الديكور الكتلوي الثابت والاهتمام بالأثاث والملحقات المسرحية ,وتخطي الحدود بين الخشبة والصالة .
9. اتجهت العروض الحديثة والمعاصرة الى (التكثيف والاختزال) ، واتجه الى (الترميز) حيث نشطت المرجعيات الرمزية (الانفعالية) و الرمزية (العقدية الاتفاقية) ، في تلك العروض مثل (الاصوات الانفعالية) بوصفها صدى تعبيري لدواخل النفس ، او استثمار العناصر التصميمية في انشاء تكوينات رمزية تعطى دلالات اشد تأثيرا للأفعال الدرامية ، ونشط التمثيل (اللايهامي) كأسلوب لخلق تكامل بين العرض والجمهور .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1 . مجتمع البحث :

تشكل عروض المسرح العراقي ، المجتمع الشامل للبحث ، ذلك انها تنسجم من حيث المنطلقات الغائية للبحث ، والمتمثلة في رصد مرجعيات الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي للممثل وتكاملهما في العرض لإنتاج دلالاته ، غير ان طرح نموذج تحليلي يفرض انتقاء عرض مسرحي يمكن ان يكون ممثلا للمجتمع .

2 . عينة البحث :

تم اختيار عرض مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل)[*] ، وجرى تحليل (5) لوحات منها .

3 . طريقة اختيار العينة :

تم اعتماد (الطريقة القصدية) لاختيار هذه المسرحية ، نموذجا تحليليا ، لما يشكله هذا العرض من قيمة كبيرة في ذاكرة المسرح العراقي ، شهد اهتماما كبيرا من الجمهور والنقاد ، وعرض في اكثر من بلد عربي مثل (العراق ، مصر ، الجزائر) ، وحصد جوائز مهمة من بينها جائزة افضل عمل مسرحي ، في يوم المسرح العالمي (1974) ، وكان الانشاء السينوغرافي للعرض ، متحولا ومتعددا لكثرة مشاهد العرض ، اضافة الى اشتراك عدد كبير من اهم الفنانين المسرحيين العراقيين كممثلين وهم الذين يمثلون الرعيل المسرحي المتقدم حتى الوقت الحاضر ، حتى صارت درسا مهما في المسرح العراقي ، ولا زالت القنوات الفضائية العراقية تعيد عرض تسجيلاته .

4 . ادوات البحث :

اعتمد الباحثان في دراستهما على :

1- الوثائق ، بما فيها (الكتب والمجلات والنصوص المسرحية) ، والتسجيلات (السمعية البصرية) للعرض المسرحي .

2- الملاحظة المباشرة للعرض .

3- الخبرة الذاتية للباحثين .

5 . منهج البحث وطرائقه :

اعتمد الباحثان (المنهج الوصفي) في دراستهما لاتساقها وغايات البحث ، وبطريقتي : دراسة الحالة ، في تحليل العينة ، والطريقة المنطقية (الاستقراء والاستنتاج) في رصد المؤشرات التنظيرية ، وتحليل العينة ومناقشتها ، وتحديد الاستنتاجات ، وطريقة التحليل السيميائي في تحديد العلاقات التركيبية التكاملية بين عناصر العرض .

6 . تحليل العينة :

مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) محاولة من المخرج (قاسم محمد) لتأسيس اسلوب اخراجي قائم على توظيف التراث في طرح وتقديم المشاكل التي يعاني

منها المجتمع العربي المعاصر, لذا فالمخرج يستلهم من التراث اشكال درامية والافادة منها في تأسيس عروضه الدرامية جماليا , ويبرز هذا الاسلوب جليا في المسرحية ، والتي شكل التراث الادب العربي (الشعر والنثر) المرجعيات الفكرية والدرامية , فكانت كتب الجاحظ (البخلاء ، والتربيع والتدوير ، وفضل السودان على البيضان) ، وكذلك (مقامات بديع الزمان الهمداني) و(اخبار الشطار والعياريين) وايضا (مروج الذهب للمسعودي) , كلها شكلت المادة الدرامية التي تأسس عليها العرض المسرحي . اما عناصر انشاء سينوغرافيا العرض المسرحي فقد صممت على وفق مرجعيات الطراز (المعماري العباسي)، والقائم على الاقواس والاروقة الناتجة عن تداخل وتشابك الاقواس مع بعضها البعض، اما شخصيات العرض المسرحي فهي نماذج تذكرها كتب التاريخ والادب (ابو الشمقمق ، اشعب الطفيلي، الفاضي بن المغازلي) وغيرهم الكثير , استطاع المخرج ان يحتفظ بمرجعتيها (الفكرية والاجتماعية والثقافية) المخزونة بالذاكرة الجمعية ويعيد تقديمها بأسلوب يزاوج بين (الايهام واللا ايهام) , ولغرض دراسة هذا العرض واسلوب المخرج في توظيف المرجعيات الادائية والانشاء السينوغرافي فقد تمكن الباحثان من فرز و تحديد لوحات ومشاهد يتضح فيها هذا الاسلوب جليا . ولغرض التعرف على طبيعة الانشاء السينوغرافي ، والاداء الصوتي وتكاملهما في العرض ، فقد اعتمد الباحثان ، اختيار خمس لوحات من العرض ، وتحليلها على وفق وحدتي (الانشاء السينوغرافي ، الاداء التمثيلي) .

اللوحة الاولى :

المسرح مظلم ، تفتح الاضاءة على سوق بغداد في العصر العباسي , تؤثثه متوالية من الاقواس تتداخل وتتقاطع مع بعضها , علق قسم منها في عمق المسرح ، واستقرت التي في المقدمة على اعمدة شكلت مداخل لخروج ودخول الممثلين ومن على جانبي المسرح ، وعلقت عليها السجاجيد الملونة والمزخرفة , وتوجد دكة في وسط المسرح ، وضع عليها كرسي الراوي (القاضي بن المغازلي) . يدخل الممثلين بالتعاقب حيث يسود الهرج والمرج وكل ينادي على بضاعته ، بعد ان يقوم (المكدين) باستعراض مهارتهم في الكدية , يقف القاضي (بن المغازلي) ، في عمق المسرح على (دكة) ، واصفا الحياة البغدادية (بأسلوب غنائي) ، وهو اسلوب تنغيمي عرف عنه رواة الملاحم في الموروث الشعبي العربي ، ومتنقلا بين ارجاء المسرح مرتديا عمامة

بسيطة ، وحاملا بيده عصا يستخدمها في وظائف شتى وفقا لكل لوحة ، يقطعه احد المكدين اثناء تعبيره عن اسلوبه في مهنة الكدية . ثم يقف الجميع دون حراك ، يدخل ثلاثة رواة معاصرين بملابس عصرية شارحين اساليب التمثيل التي ازدهرت ابان العصر العباسي (القصاصين , المصورين , المحاكيين , المستعرضين).

تمثل هذه اللوحة اساس العرض المسرحي ، والتي من خلالها سوف يتم استعراض أحوال الناس في بغداد اواخر العصر العباسي ، حيث اضطراب الوضع السياسي وانعكاساته على باقي مجالات الحياة الأخرى . مما ادى الى اتساع رقعة الفقر والمتمثل بظهور المكدين والشطار والعيارين ، وانتشارهم في الاسواق والازقة وهم يمارسون مهنهم بأساليب مبتكرة ومختلفة

اسس المخرج رؤيته الجمالية في هذا العرض من خلال متضادات (بصرية) على مستوى الانشاء السينوغرافي , ومتضادات (سمعيه)على مستوى الاداء الصوتي , ان التأسيس الجمالي لهذه الرؤية تحقق عبر قراءة المخرج لطبيعة المجتمع العربي اواخر الحكم العباسي ، حيث هيمنت طبقتان اجتماعيتان , (الاغنياء والفقراء) ، وتتقاطع ارادة هاتين الطبقتين في اسواق بغداد وشوارعها , وهي الفضاء المنتخب والمؤسس لتحقيق رؤية المخرج ما بين الجوع والاحتكار .

تقوم عناصر تصميم السينوغرافيا في المسرحية على انشاء فضاء عام (السوق والشارع) ويتوسط هذا الفضاء منبر الراوي (القاضي بن المغازلي) والذي يقوم بربط المشاهد والتعليق والمشاركة فيها , وظف المصمم البيئة العباسية بأقواسها وزخارفها الملونة وازقتها المتقاطعة , وقبابها , حيث اعتمد متوالية الاقواس المعلقة والثابتة كعلامة مهيمنة في فضاء العرض واخذ بتكرار هذا القوس بصورة متداخلة ومتقاطعة في عمق ويمين ويسار المسرح كي يخلق ايهاما بصريا لاتساع الفضاء وامتداده , وايضا افاد المخرج من هذه الاقواس كفتحات لدخول وخروج الممثلين باعتبارها ازقة المدينة , وادخل بعض الملحقات المسرحية التي تعزز من طبيعة الاداء المسرحي (حقيبة قارئ الكف , راية الدرويش ، دمية المكدي , راية السلطان) . اعتمد المخرج بعض من تقنيات (المسرح الملحمي) حيث الشكل لا يعرف الثبات فكل مشهد له شكله الخاص المتحول، فبوساطة الاعتماد على الأنساق الحركية وامكانيات الاداء الصوتي المتنوعة ، حقق المخرج وحدة صورية تكاملية دالة على طبيعة الصراع بين شخصيات المسرحية

وفقا لنظام من الثنائيات المتضادة (الابيض والاسود , الفقير والغني) وايضا الانتقال بين الحاضر والماضي من خلال شكل الزي المسرحي فقد زج المخرج بأزياء مسرحية شعبية بغدادية كما في مشهد زوجة جابرا لكرخي والتي ارتدت ملابس الحداد على زوجها (العباءة والفوطة السوداء) .

استند المخرج الى التقنيات الادائية في (المسرح الملحمي) والتي تعتمد الغناء والانتقال بين الطبقات الصوتية والمرونة الجسدية العالية , افاد المخرج من اشكال الاداء المذكورة في كتب التراث العربية مثل كتاب (الفتوة) (لابن المعمار) والذي يذكر فيه تنوع الاداء عند (المصور والمحاكي) وايضا كتاب مروج الذهب) (للمسعودي) والذي يعدد فيه اشهر قصاصي بغداد (القبطي وبن المغازلي وبن دلام وبن العطار) ، وزاوج المخرج لغة الحوارات الشخصية بين اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصيحة في صياغة الحوارات الدرامية لتعزيز وتأكيد استمرار الصراع بين العدل والظلم , فمنذ اللوحة الاولى يتضح اسلوب الاداء , حين يظهر مستويان ادائيان ، كل منهم مرتبط بزمنه الخاص ، فالأول هو الزمن الحاضر والذي يمثله ثلاثة من الرواة وهم يرتدون ازياء معاصرة ، ويقوم هؤلاء الرواة الثلاث بتوضيح وشرح والانتقال بين محطات الاداء وبأصواتهم الطبيعية دون تقمص لأصوات شخصيات ما ، اما المستوى الثاني فهو الجوقة وقائد الجوقة القاضي بن المغازلي ، وهو ايضا الراوي في المستوى الثاني والذ ي هو قاص ، و يحكي لعامة بغداد عن الجد والهزل فيتم استعراض اساليب الكدية بأسلوب تقديمي ، يقوم احد المكدين وهو يحمل بيده دمية دب قائلا : هذا احد ملوك الهند وقد سحرته زوجة ابيه دبا .. وكي ترجعه بشرا تطلب 20 الف درهما .. ساعدوا اخوكم في الانسانية والدين بمبلغ صغير.. لإنقاذ هذا الرجل.

ثم بدخل مكدي اخر وهو يرتدي ملابس بيضاء حاملا بيده راية ويدعي انه شاهد النبي محمد (ص) في المنام وحمله دعاء مكتوب بالزعفران على الناس شرائه لحل جميع مشاكلهم , ثم يدخل منادي السلطان ومعهم مجموعة من الحراس يدعون العامة لأجل مشاركة السلطان فرحته بمناسبة افتتاح بركته التي تحتوي (400 نخلة ونهر ضفافه من الفضة) ، تقطع هذا الاعلان زوجة (جابر الكرخي) وهي ترتدي ملابس حداد شعبية بغدادية (فوطة وعباءة) و التي تدعوا الناس للحزن على الناس الذين قتلهم السلطان وهجرهم وسلب اراضيهم وان زوجها واحد منهم, مثل هذا المشهد دعوة الناس للثورة

والتمرد على السلطان ادت هذا المشهد الممثلة بأسلوب واقعي (ايهامي) , تنهي هذه اللوحة عندما يهاجم الحراس المرأة ويمنعوها من الكلام , ثم يظهر احد الشطار ليعلن نبوءة للزمن القادم بصوت قوي :

اذا النار ضاق بها زندها ... ففسحتها في فراق الزناد

ثم يردف قائلا :

احذروا صولة الكريم اذا جاع ... واللئيم اذا شبع

ثم يخرج الجميع .

اللوحة الثانية

في هذه اللوحة تتأكد قصدية المخرج في توظيف الثنائيات المتضادة حتى لو كانت من نفس الطبقة ، وهذه القصدية متولدة من طبيعة الفكر الجدلي الذي يحدد طبيعة الصراع الطبقي في كل مرحلة تاريخية . يجلس المكدين والطفيليين في يسار المسرح على شكل حلقة درس ويقف في وسطهم صاحب الحلقة والدرس (طفيل بن زلال) مرتديا ملابس رثة برقع عديدة ، ينزل القاضي من كرسيه يقترب من حلقة الدرس يشرح ويعلق على الحدث , يقف على يمين المسرح (اشعب الطفيلي) الذي يمثل احد خريجي حلقة التطفل والكدية ,تتفكك هذه الحلقة وتنتقل في كل ارجاء المسرح حتى تكبر وتتحول الى دائرة كبيرة تحتوي كل المسرح.

يتحقق الانشاء السينوغرافي في هذه اللوحة من خلال تحولات العناصر المتحركة (جوقة الممثلين) في تعزيز الثابت المعماري (الاقواس المعلقة والثابتة .منبر القاضي ,البسط والسجاجيد المعلقة) ، حيث تجلس جوقة الممثلين يسار المسرح على شكل حلقة يتوسطهم المعلم (طفيل بن زلال) وفي يمين المسرح يقف (اشعب الطفيلي) وفي عمق المسرح يراقب الحدث ومعلقا القاضي بن المغازلي.

تحليل الاداء

تبدأ هذه اللوحة بالغناء (القاضي والمجموعة) وبمدح طبقة الطفيليين :

لذة التطفيل دومي ... وأقيمي لا تغيبي

انت تشفين غليلي ... وتسلين همومي

يقطع القاضي الغناء ، وينفصل عن المجموعة ، ويبدأ بالتعريف عن شخصيات هذه اللوحة قائلا :

هذا طفيل بن زلال ..وكان ابوه اول من زل وهو اول من طفل ...

وكان المعلم والموجه لهم والمؤدب لهم وواضع لتعاليم التطفل.

يقف طفيل بن زلال وسط حلقة الدرس شارحا ومخاطبا وبصوت خشن قائلا :

اذا دخلت عرسا فلا تتلفت تلفت المريب .. وتخير المجالس .. ولا تنظر الى اهل العروس اوالعريس حتى لايظن اهل العروس انك من اهل العريس .. ولايظن اهل العريس انك من اهل العروس.. وادخل وكأنك كابح في يديك مغرفة الثريد متدليا فوق الطعام كالفهد .. واطرح حيائك جانبا فوجه المطفل من حديد..

ان صوت الممثل الخشن في هذه اللوحة والمبالغة في وصف الحالة التي يتحدث عنها ، وبتلوين صوتي يتناغم وطبيعة المفردة ، هو تأكيد لطبيعة الظرف القاسي الذي تعيشه هذه الشخصيات ، وهي شخصيات تفعل أي شي من اجل ان تحصل على كسرة خبز، وهنا تتأكد قصدية المخرج في توظيفه للثنائيات لتعزيز قيم الصراع الدرامي في كل لوحة ، والذي يؤدي الى تنامي الحدث في العرض بصورة اعم واشمل , يقطع درس التطفل دخول (الحارث بن همام) احد ابطال المقامة الدينارية لـــ (بديع الزمان الهمداني)، يقول الحارث:

دخلت الى بغداد ... واذا برجل عليه سمل .. وفي مشيته قزل

وصبية مثل صغار الذر

سود الوجوه كسواد القدر

جاء الشتاء وهم بشر من غير قمط وبغير وزر

كنيت نفسي كنية بشعري انا ابو الفقر وام الفقر

الحارث بن همام .. وعندما رفع السمل .. اذا به (ابو الشمقمق) شاعر الفقر والفقراء .. فاخرجت دينارا اصفر من الذهب وقلت له .. ان مدحته نظما فهو لك حتما .

ينشد الشاعر(ابو الشمقمق) :

اكرم به اصفر راقت صفرته

يعود الحارث الى الشاعر قائلا له : سوف اعطيك دينار اخر ان هجوته شعرا

ينشد الشاعر:

تبا له من مخادع مماذق اصفر ذو وجهين كالمنافق

لو لاه لم تقطع يمين سارق .

يعطي الحارث للشاعر دينارين من الذهب , يرفع الشاعر الدينارين الى الاعلى ثم يرميهم على الارض ويسحقهم بقدميه , يخرج ابو الشمقمق ويقف شيخ الشطار مخاطبا الجمهور (احذروا صولة الكريم اذا جاع واللئيم اذا شبع..

يكرر هذا الحوار عدة مرات ويخرج يتبعه الجميع ..

نستطيع ان نجد في هذه اللوحة ثلاثة مواقف فكرية متباينة ، افرزت ايضا ثلاثة مستويات ادائية متباينة :

1-الطفيلين الذين يعملون اي شيء لأجل لقمة العيش ، لا يدعون الى التمرد وانما التعايش مع المشكلة . (وصايا طفيل بن زلال) .

2- ابو الشمقمق وهو يقدم الحلول الفردية الانية ، والتي لا تؤدي الى نتائج او حلول جذرية. (سحق دنانير الذهب بقدميه).

3- الشطار والعيارين الذي يسعون الى التمرد والثورة لأجل خلق غد افضل خالي من الفقر والفقراء فهم يأخذون من الاغنياء ويعطون الفقراء .(شيخ العيارين وهو يحرض الناس على التمرد والثورة احذروا صولة الكريم اذا جاع واللئيم اذا شبع)

اللوحة الثالثة

في هذه اللوحة يظهر المخرج وبوضوح جشع وسادية ولاإنسانية طبقة التجار والاغنياء وتلذذهم في سحق الاخرين وذلهم , ينشأ الصراع في هذه اللوحة بين احد تجار بغداد ومجموعة المكدين الذين يقطعون الطريق عليه لأجل الحسنة , يعمد التاجر البطين الى ذل المكدين وسحقهم وفي نهاية الامر يذهب ولا يعطيهم شيئا .

يضع المخرج ممثليه (المكدين) على شكل كتلة متراصة يمين المسرح ويدخل التاجر البطين من يسار المسرح , متبوع بحرسه , وهو يرتدي ملابس تحمل مضامين رمزية بمرجعيات شكلية تتشابه مع مظهر الاميركي (العم سام) والذي هو رمز الى الامبريالية العالمية ، فهو يرتدي العمامة مزخرفة بالأحرف الانكليزية ، مع جلباب بخطوط مستقيمة عمودية وفقا لوحدة لونية بين الاحمر والابيض والنيلي وهي نفس الوان العلم الامريكي , مع لحية صغيرة وكرش مندلق , يتجمهر المكدين حول التاجر البطين مطالبيه بحسنة ويعلو الهرج والمرج يقاطعهم التاجر قائلا :

نظام نظام ... يجب ان تتعلموا النظام

عند ذاك يقف المكدين بطابور مستقيم كل منهم يطلب حسنته , هنا تتضح سادية التاجر اذ يطلب من المكدين ان يبتكروا اسلوب جديد في الكدية وافضلهم سوف يعطيه الحسنة ، و يتفكك الطابور ، يخرج المكدين ، يجلس التاجر على كرسي القاضي ليحكم على اداء المكدين ومهارتهم بفن التوسل والكدية ، ثم يدخل المكدين بالتعاقب كل منهم يقدم اسلوبه في الكدية يرفض التاجر منحهم الحسنة بداعي ان هذه الاساليب غير مقنعه وعتيقه . لقد تحول هذا المشهد الى مسرح داخل مسرح، وهي من تقنيات (المسرح الملحمي)، ويتداخل مع هذا المشهد ظهور الشاعر المداح من بين جوقة المكدين الذي يمدح التاجر بأجزل الاشعار ويجعل منه الاكرم والاشجع وراس القوم , ولا يعطيه شيئا ترجع كتلة المكدين الى يمين المسرح ويقف قبالتها التاجر ثم يعلن انه سوف يمنح درهما اذا شتم اثنان من المكدين كل منهم الاخر , يبرز اثنان من المكدين يقف كل منهما في احد طرفي المسرح والتجار في عمق المسرح منتشيا هو يرى ويسمع سباب المكدين , ان هذا الفعل لا إنساني و هو تأكيد على مرجعية طبقة التجار وما تعانيه من عقد وامراض تبرر لها القيام بكل افعالها الدنيئة (الاحتكار والجشع).

تهيمن المنظومة الصوتية على سينوغرافيا هذه اللوحة , حيث ينتخب (التاجر) طبقة صوتية رفيعة رقيقة معبرة وبوضوح عن الإمكانات الصوتية والادائية التي يتمتع بها (الممثل عقيل مهدي) والتي ساهمت في تعزيز الانشاء السينوغرافي وصولا الى تكاملية مشهدية دالة , فقد اختار الممثل الطبقة الصوتية الرفيعة والمرققة ، مع متلازمة ادائية واحدة (اللثغة بحرف الراء) ، وهذا الاسلوب متاتي من اتفاق جمعي عقدي ، باعتبار ان من يلثغ بحرف الراء انما هو شخص ينتمي الى المترفين من الطبقات الميسورة ، ولديهم هذا الاسلوب او العيب النطقي , ان تحولات الاداء الحركي والصوتي في هذه اللوحة (المكدين والتاجر) منحت السينوغرافيا قيم دلالية عديدة , فقد اصبح الاداء الحركي والصوتي عند التاجر هو العلامة المهيمنة في فضاء اللوحة المسرحية , واصبح التاجر هو نقطة انطلاق الفعل باتجاه جوقة المكدين والذين تحركوا بكل عفوية وانسيابية ليحققوا تشكيلات بصرية دالة على المرجعية الفكرية التي تتحرك من خلالها شخوص هذه اللوحة.

تبرز ثلاث مواضع ادائية مميزة في هذه اللوحة وكما يلي :

1- استعراض المكدين لمهاراتهم الادائية في فنون الكدية من خلال الحركات الجسدية والمهارات الادائية تمكن ممثلي الجوقة محاكاة نماذج للمكدين مذكورة في وصف (بخلاء الجاحظ) ، كذلك كتاب (المقامات لبديع الزمان الهمداني) .

2- الإمكانات الادائية العالية (الصوتية والحركية) بين الشاعر والتاجر , يتقدم الشاعر لمدح التاجر بأبيات جزيلة من الشعر يعدد فيها صفاته النبيلة ، يرد التاجر عليه بإيماءة من وجهه مستغربا مما يقول , يزيد الشاعر في مدحه بتنغيمات صوتية مختلفة ، وبقوة صوتية عالية ليزيد من حماسة السامعين ، ويدرك التاجر اللعبة ، فيأمر التاجر حاجبه بإعطائه الاموال والهدايا والعطايا ، يزيد الشاعر بمدحه ويزيد التاجر بالعطايا ولكن عندما يطالب الشاعر بعطاياه تظهر حقيقة التاجر الذي يقول :

كذبت علينا وكذبنا عليك ... كيف تريدني ان اشتري كلام بفعل ..

اجعل الصفقة قول بقول .. لا يجوز ان تكون قول بفعل .

عند ذاك يأخذ الشاعر بالغضب و يهجو التاجر بأقسى الشعر والتاجر يضحك .

3- يطلب التاجر من اثنين من المكدين بشتم كل منهم الاخر (اشعب الطفيلي وبيان) يرجع التاجر الى عمق المسرح ، ويقف كل منهما في احد جوانب المسرح ويتبارون في الشتم , ينوع كل منهام في كل مرة اسلوب ادائه الصوتي حيث يلقون شعرهم الهجائي مصحوب بحركات ايمائية , في هذه الجزيء من اللوحة يتضح التكامل بين المرجعيات الادائية وعناصر الإنشاء السينوغرافي , يكون هناك مثلث قي زواياه التاجر والمكدين وان قوة مال التاجر هي التي تؤدي الى نشوب الصراع بين المكدين.

اللوحة الرابعة

المسرح فارغ الا من حلقة الدرس التي يتوسطها (الحيقطان) الجميع يفترش الارض دون حراك , يدخل الراوي المعاصر حاملا بيده عباءة عربية و معلنا بداية اللوحة , ثم يرتدي عباءته ويجلس في حلقة الدرس ، والتي يؤكد فيها (الحيقطان) على ضرورة الانتصار للحق, واحترام العلم والعلماء وان الادب والعلم ليس حكرا ، وعلى ضرورة ان يتعلم الجميع , يدخل البطين الدعي (احمد بن عبد الوهاب) قاطعا الدرس ومحاولا تفكيك حلقة الدرس , ومستهزئا م والادب با(الحيقطان) وناكرا لفضله بالعلم والادب ، تبرز جليا في هذه اللوحة فضل السودان على البيضان قضية التمييز اللوني(الاسود والابيض) حيث يقوم الراوي المعاصر بذكر الاعلام من السودان (لقمان

الحكيم , بلال الحبشي ، مكحول الفقيه والحيقطان) ودورهم المشرف في التاريخ العربي والاسلامي والمصدر كتاب (الجاحظ فخر السودان على البيضان) يختار الراوي المعاصر (الحيقطان) الشاعر الحكيم الانسان الذي ساهم في نشر العلم والادب بين العامة وكانت له حلقات للدرس والاخلاق , اما البيضان فيمثلهم في هذه اللوحة (احمد بن عبد الوهاب) الدعي البطين الوصولي الذي يعتبر العلم حكرا على البيصان وان السودان لا يصلحون لشيء مؤكدا لجهله حيث يزخر الادب العربي بالكثير من السودان يتحقق الصراع بين الاثنين ويطهر نبل وحكمة الشاعر الاسود الحيقطان وجهل وامية الدعي احمد بن عبد الوهاب .

تشكل الاقواس والقباب في هذه اللوحة ، الخلفية التي عندها الصراع ، فقد استخدام الاضاءة الخافتة في العمق مع إضاه اشد في مقدمة المسرح لخلق ايهام بصري ببعد المدينة عن الحدث , في يسار المسرح جلس طلاب الدرس ارضا على شكل دائرة حول معلهم الاسود (الحيقطان) بملابسهم البسيطة والخشنة وفي يمين المسرح يدخل الدعي البطين (احمد بن عبد الوهاب) مرتديا ملابس حريرية ملونة براقة ومزينة بخيوط الذهب والاحجار الكريمة , وعمامة كبيرة تتدلى منها قلائد بأحجار كريمة وخرز ملونة ، عززت هذه التضادات على مستوى اللون والخامة من قيم الصراع الفكري , فكان الانشاء السينوغرافي المتحرك هو العنصر الفاعل في قيم التكامل الدلالي .

يتقدم الراوي المعاصر الى مقدمة المسرح مذكرا بفضل السودان على البيضان ، ومعددا لاعلامهم (لقمان الحكيم ومكحول الفقيه والشاعر الحيقطان) ، والمصدر (كتاب الجاحظ مفاخر البيضان على السودان) , يرجع الراوي المعاصر الى حلقة درس الشاعر الاسود بعد ان ارتدى عبائه عربية وجلس مع طلاب الحيقطان ، يبدأ الدرس بالحيقطان قائلا :

ثلاثة لا تعرفهم الا في ثلاث .. الحكيم عند الغضب .. الشجاع عند الخوف .. والاخ عند حاجته ...

يرد عليه طلابه : احسنت ايها الحكيم

ينتقل الحيقطان الى موضوع اخر ، فيقول :

اذا اردت ان تخالط رجلا ... اغضبه ... فان انصفك فلا تحذره ... اعلم انك لاتعرف الاخ حتى تخالطه في السفر ... او تزامله في الحرب ... (يعلو صوت الطلاب

بالرضى مما يسمعون من حكمة) ، ويقطعهم الدعي (احمد بن عبد الوهاب) بخط مستقيم ، شاطرا لحلقة الدرس ، ومهاجما الشاعر من كونه اسود قائلا(باستغراب) :

حكيم ما هذا .. اسود وحكيم ويتفلسف ... يا للعار يا للعار... هذا لا يجوز

يرد عليه الحيقطان :

فان كنت اجعد الراس والجلد فاحم ... فاني لسبط الكف والعرض ابيض

اني نافع للناس ... شاحذ لعقولهم ... محرك لقلوبهم ومؤثرا بأرواحهم

هنا تتفكك دائرة الدرس ويقف خلف الحيقطان شيخ الشطار والعيارين , يرد الدعي بعد ان يشتت الدائرة قائلا :

كيف... اسود نجس لا يجوز ان يكون حكيما ... وان العلم والحكمة للبيضان ...

وان السودان لا يصلحون لشيء ... وان العلم والادب للخاصة دون العامة ... (يخرج)

يقف الحيقطان وسط المسرح مرددا :

لا خير في الشيء اذا كان للخاصة دون العامة ...

يخرج هو ايضا مع طلابه ، يبقى شيخ الشطار مرددا :

لا خير في الشيء اذا كان للخاصة دون العامة ...

ان وقوف الحيقطان وسط المسرح ، والقاءه هذه العبارة بقوة وبتركيز عبر اعادتها لمرتين بارتفاع بين في طبقة الصوت وقوته كوسيلة من وسائل التركيز ، لهو دفع لهذه المقولة التي تجسد فكرة المشهد برمته، وتكامل الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي لدفع تلك الفكرة عبر تكثيف دلالي واضح .

اللوحة الخامسة

ينتشر العيارون في كل ارجاء المسرح على شكل حلقة كبيرة وبتكوينات متعددة تضم بين جنباتها كل شي. اعتمد المخرج توزيع الممثلين على وفق مستويات متعددة ويتوسطهم شيخ العياريين الذي يحمل لواء الثورة والتمرد .

في هذه اللوحة يعزز المخرج قيم الصراع الفكرية والدرامية حيث يؤسس خطابه الفكري والجمالي من خلال اذكاء روح الثورة بين الناس حيث يظهر (العيارون) وهم طبقة من الرعاع الذين لا يملكون شيئا، ينامون في الازقة وتحت الجسور ، يهاجمون الاغنياء ويساعدون الفقراء, كل هدفهم تحرير المجتمع وتوزيع الثروة بشكل عادل بين

الناس ، وظف المخرج اسلوب الخطابة المباشر في قصائد نثرية معاصرة تحمل روح التمرد والثورة والامل ، بمستقبل افضل حيث الزمن القادم الرحوم الذي يحمل في يمناه الشمس وفي يسراه العدل . عمد المخرج في مشهد الختام الى استعراض لكل الشخصيات وهي تردد بعض من حواراتها وكأنها تعرض حالها من عمق التاريخ ولحد هذه اللحظة ، بايقاع بطيء مع تداخل الحوار العامي بالفصيح ، تتلاشى الاضاءة يتحول الجميع الى اشباح وتبقى بغداد بأقواسها تنتظر القادم من الزمن الرحوم .

يعرض المخرج جميع شخوصه في عمق المسرح وعلى جانبيه ، وفقا لأنشاء متداخل ، تأثرت مرجعيته بأسلوب فن التشكيل او النحت البارز ، وكان المخرج استقدم لوحة او نصب من احد المتاحف ليؤكد استمرار الصراع الانساني في كل مراحل التاريخ، وان المدن باقية بشعوبها اما السلاطين فهم المنسيون .

الفصل الرابع

خلاصة النتائج ومناقشتها

من خلال ما ورد في تحليل لوحات العينة ، يتضح التالي :

1- استند العرض الى مرجعيات تاريخية ، اعتمدت التراث العربي الاسلامي ومصادره الشفاهيه (الفولكلور) في صياغة شكل ومضمون العرض المسرحي ، ركز المصمم على توظيف العلامات المعمارية التراثية (الاقواس) كمرموزات تاريخية في بناء المشهد السينوغرافي عبر تكرار وتركيب وتداخل هذه الاقواس، وافاد ايضا من بعض المحلقات الشعبية المتداولة (راية الدراويش راية السلطان، حقيبة قارئ الكف) في تأكيد هوية العرض المسرحي و طرح نماذج شخصيات تاريخية شعبية (الحكواتي، المقامات، المستعرضون) وعمدها بمضامين معاصرة مما خلق مساحات للتأويل الفكري .

2- جاء الانشاء السينوغرافي كصور حلمية تستند الى مرجعيات تعاقدية بتعالقها مع الصور المتخيلة التي تعج بها الذاكرة الجمعية للمتلقي عن (الف ليلة وليلة) وكتب التراث التي تصف الحياة البغدادية ابان عصور الخلافة الاسلامية .

3 – انتمى العرض برمته الى عروض (المسرح الملحمي) بمرجعياته الفكرية (الايديولوجية) من خلال :

أ. تبني منطلقات الجدل في معالجة ثنائيات الجدل والصراع في المجتمعات العربية (الخير/ الشر)، (الفقر/ الثراء)، (العلم/ الجهل)، والطرق المتكرر على تأثير هذه الثنائيات في بنية المجتمع لاستفزاز ذهن المتلقي وايقاظه لاتخاذ موقفه .

ب. القصدية في جعل (السوق) بؤرة مكانية مهيمنة في الصراع ، وهو نقطة انبعاث الفعل المسرحي، حيث يمثل الاقتصاد الباعث والمحرك لعجلة الصراع الانساني .

ج . توظيف تقنيات المسرح الملحمي (الغناء، الأداء الحركي) وعدم ثبات الشكل في كل مشهد .

د. خلق مشاهد او لوحات لا تخضع للتسلسل الدرامي ولكنها خاضعه ومحكومة بنسق فكري ودرامي واضح متأسس على فكرة ثنائية الصراع بين الحق والباطل , العدل والظلم.

هـ. اعتماد الاداء الصوتي على توظيف اللهجة الشعبية البغدادية مع اللغة الفصحى واعتمد الاداء الحركي على الجوقة والتي خلقت تشكيلات بصرية ثابتة ومتحركة عززت من قيم الاداء .

و. وجود نوعين من الرواة ، اولهما معاصر بملابس معاصرة ، ومثلوا وجهة النظر المعاصرة او الحاضر ، فهم يمهدون للانتقال بين المشاهد يعرفون بالشخصيات المسرحية والاحداث ولا يتدخلون فيها. اما الراوي الاخر (القاضي بن المغازلي) فكان راوي وقائد جوقة ومغني ، يعمل على ربط المشاهد ويتدخل فيها ويعلق على الاحداث .

ز. وضع المصمم بعض الرموز المعاصرة في تصميم الزي المسرحي كما في زي (التاجر البطين) ذو المرجعيات الشكلية التي تشبه زي الامريكي (العم سام) والذي هو رمزعقدي للإمبريالية العالمية , وارتداء التاجر عمامة مزخرفة بأحرف انكليزية مع جلباب بخطوط مستقيمة عمودية وفقا لوحدة لونية بقصدية واضحة بين الاحمر والابيض والازرق (النيلي) وهي تفس الوان العلم الامريكي, مع لحية صغيرة وكرش مندلق .

ح . تجسدت المرجعيات الفنية في تحديد قوة الصوت الادائية واعتمد العرض على الأداءين الايهامي و اللاإيهامي وهو من اساليب الاداء الملحمي واعتماد تقنيات كسر الايهام حسب طبيعة الموقف

4 – اعتمد المخرج مرجعيات اجتماعية عقدية ، وفنية حين وظف قدرات الممثلين الصوتية من قوة صوتية وطبقات الصوتية وتنغيمات ومظاهر صوتية اخرى ، للكشف عن ابعاد الشخصية , فالتاجر المترف يكون صوته رقيق ناعم ويمد بجمله ويطيلها ويلثغ بحرف الراء , اما (المكدي) فيكون ذا صوت اجش خشن قوي .

5– وظفت الاضاءة توظيفا دلاليا ، حيث تتركز في مقدمة المسرح حيث يقع الفعل المسرحي اما عمق المسرح فكانت الاضاءة خافتة على الاقواس المدينة وقبابها ، وايهاما باتساع الفضاء .

6 – استند العرض الى معطيات الاداء في الاماكن المغلقة من حيث الانشاء السينوغرافي وتكامله مع الخصائص الصوتية .

7 – خلقت بنية تكاملية بين انشاء السينوغرافي والاداء الصوتي على وفق متغيرات المواقف والافعال ، وبروز بناء تركيبي تكاملي بين الأنساق السمعية (اللفظية والغير لفظية) للممثل ، والأنساق البصرية للعرض لتحقيق دلالاته على وفق مرجعياته ، وساهم في صياغة الدلالات الفكرية والفنية ، وبصيغ جمالية .

8– استند بناء العرض المسرحي ، الى معطيات ومنطلقات النص ، والذي هو نص معد من قبل المخرج ذاته .

الاستنتاجات :

ويصل الباحثان الى الاستنتاجات التالية :

1. استند العرض المسرحي العراقي الى ذات مرجعيات العرض المسرحي العالمي ، مع اضفاء الخصوصيات المحلية عليه .
2. يهيمن على العرض مرجع اساسي (فكري و فني) يتمثل بمعطيات احد التجارب المسرحية العالمية ، مع بروز مرجعيات اخرى تكون ساندة للمرجع الاساسي ، لتقدم كنموذج جمالي فكري .
3. يرتكز الانشاء السينوغرافي ، والاداء الصوتي ، بشكل أساسي على معطيات النص المسرحي (نص مؤلف / نص مخرج) باعتباره مرجعاً فكريا فاعلا في صياغة بنية العرض .

4. يستثمر العرض المسرحي (الترميز) حيث توظف المرجعيات الرمزية (الانفعالية) و الرمزية (العقدية الاتفاقية) ، في الاداء الصوتي ، و تكوينات بصرية رمزية تعطـــى دلالات اشد تأثيرا للأفعال الدرامية .
5. يتحقق البناء الدلالي للعرض المسرحي ، عبر التكامل بين تقنيـــات الاداء الصـــوتي وتحولاتها ، وتصميم عناصر الانشاء السينوغرافي البصرية ضمن الانتماء المشـــترك لذات الاتجاهات والمرجعيات في صياغة مشاهد العرض .

التوصيات :

على وفق ما تقدم ، يوصي الباحثان على ما يأتي :

1. ضرورة دراسة النص المسرحي ، واراء المخرجين ، لتحديد المرجعيات التي استند اليها في بناءه ، ليتم تحديد الصيغ التنفيذية لمتطلبات العرض .
2. اعتماد تحليل نماذج لعروض مسرحية مختلفة لطلبة الفنون المسرحية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة للتعرف على طبيعة مرجعياتها ، وتدارس انعكاساتها على الاداء الصوتي والتصميم السينوغرافي ، وتكاملهما في صيرورة العروض .

المقترحات :

واستكمالا للموضوع ، يقترح الباحثان الدراسات التكميلية التالية :

1. مرجعيات التكامل بين الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي لعروض المسرح التجريبي في العراق .
2. مرجعيات التكامل بين الاداء الصوتي والانشاء السينوغرافي لعروض المسرح المفتوح في العراق

الهوامش

(1) – فون ، مارسيل فريد : فن السينوغرافيا ، ترجمة حماده ابراهيم ، في : السينوغرافيا اليوم ، القاهرة : (مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي) ، 1993، ص7 .

(2) – ينظر : ادوين ديور ، فن التمثيل – الافاق والاعماق ، ج (1) ، ترجمة مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (10) ،القاهرة : (مطابع المجلس الاعلى للآثار) ، 1998، ص ص 36 – 37 .

(3) – فائق الحكيم تاريخ المسرح ,اكاديمية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , بغداد (مطبعة الجامعة),1979,ص145 .

(4) – ينظر : فرد ب . ميليت وجيرالد ايس بنتلي ، فن المسرحية , ترجمة صدقي خطاب ,بيروت: (دار الثقافة) , 1966 ،

ص ص 75 – 77 .

(5) – ينظر : ارسطوطاليس ، فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي ، بيروت : (دار الثقافة) ، 1973 ، ص19.

(6) – رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، القاهرة : (مكتبة الانجلو المصرية ، المطبعة الفنية الحديثة) ، د.ت ، ص1.

(7) – ينظر: فرد ب . ميليت وجيرالد ايس بنتلي ، مصدر سابق، ص 55.

(8) – ينظر: المصدر السابق، ص ص 66 – 77.

(9) – ينظر : ادوين ديور ، مصدر سابق ، ص 99 .

(10) – ينظر : عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثيل، ، بغداد : (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة) ، 1988، ص ص 28–29 .

(11) – رشاد رشدي ، مصدر سابق ، ص 76 .

(12) – وليم شكسبير ، مسرحية هاملت ، الفصل الثالث ، المنظر الثاني ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، القاهرة : (دار الهلال) ، د.ت. ص ص 86 – 87 .

(13) – ينظر : فرد ب . ميليت وجيرالد ايس بنتلي ، مصدر سابق ، ص ص 132 – 134 .

(14) – المصدر السابق ، ص 126 .

(15) – المصدر السابق ، ص127.

(16) – المصدر السابق ، ص ص 317 – 318 .

(17) – ينظر : محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، بيروت : (دار العودة ، دار الثقافة) ، 1973 ، ص ص 219 – 226 .

(18) – جمعة احمد قاجة , المدارس المسرحية وطرق اخراجها , بيروت المكتبة العصرية , 1979, ص42.

(19) – المصدر السابق ، ص47.

(20) – م.برامز , معجم المصطلحات الادبية , ترجمة عبد الله الدباغ , مجلة الطليعة الادبية . عدد مزدوج (5–6) بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) ,1985، ص27.

(21) – فرد ب . ميليت وجيرالد ايس بنتلي ، مصدر سابق ، ص 161 .

(22) – غيث، حمدي: فن الاخراج المسرحي عبر العصور، مجلة المسرح، العدد (111)، القاهرة، 1966، ص109.

(23) – ينظر : فرانك م. هوايتنج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف واخرون ، الجمهورية العربية المتحدة – وزارة التربية والتعليم ، القاهرة : (دار المعرفة – مطابع الاهرام التجارية ، ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر) ، 1970 ، ص ص 243 – 244 .

(24) – ينظر : فرد ب . ميليت وجيرالد ايس بنتلي ، مصدر سابق ، ص 338 .

(25) – سامي عبد الحميد ، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، بغداد : (الناشر بلقيس الدوسكي) ، د.ت. ص 119 .

(26) – ينظر : المصدر السابق ، ص ص 125 – 126 .

(27) – ينظر : المصدر السابق ، ص 131 .

(28) – انتونين ارتو ، المسرح وقرينه ، ترجمة سامية اسعد ، القاهرة : (دار النهضة العربية) ، 1973، ص 108 .

(29) – ينظر ، سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص156 .

(30) – انتونين ارتو ، مصدر سابق ، ص 78 .

(31) – ينظر: المصدر السابق ، ص 85 .

(32) – كريستوفر ايتز ، المسرح الطليعي ، ترجمة سامي فكري ، القاهرة : (وزارة الثقافة – اكاديمية الفنون الجميلة ، مطابع المجلس الاعلى للآثار) ، ص174 .

(33) – ج . ل . ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد جمول ، ط 1 ، دمشق : ( ) ، 1995 ، ص 330.

(34) – سامية احمد اسعد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، مج (10) ، العدد الرابع ، الكويت : (وزارة الاعلام – مطبعة حكومة الكويت) ، 1980 ، ص ص 74 – 75 .

(35) – ينظر ، سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ص 158 – 159 .

(36) – فرانك م. هوايتنج ، مصدر سابق ، ص 205 .

(37) – ينظر : ادوين ديور ، فن التمثيل – الافاق والاعماق ، ج 2 ، ترجمة مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ، القاهرة : (وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 11 ، مطابع المجلس الاعلى للاثار) ، د.ت. ، ص ص 433 – 435 .

(38) – ينظر : عقيل مهدي يوسف ، مصدر سابق ، ص146 .

(39) – جيمس روس ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي حتى بيتر بروك ، ترجمة فاروق عبد القادر ، الشارقة : (مركز الشارقة للإبداع الفكري – مكتبة المسرح) ، 2001 ، ص 42 .

(40) – ينظر : المصدر السابق ، ص ص 44 – 45 .

(41) – سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص 180

(42) – ينظر : عقيل مهدي ، ص 198 .

(43) – ينظر ، رشاد رشدي ، مصدر سابق ، ص ص 192 – 196 .

(44) – ينظر : سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ص 185 – 187 .

(45) – ينظر : سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ، فن الالقاء ، ج (4) ، بغداد : (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – اكاديمية الفنون الجميلة) ، 1981 ، ص 61 .

(46) – ينظر : سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص 299 .

(47) – جان جاكو واخرون ، جروتوفسكي يخرج (الامير الصاعد) ، ترجمة جمال شميد ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد (11–12) ، دمشق : (وزارة الثقافة) ، 1980 ، ص 127 .

(48) – ج . ل . ستيان ، مصدر سابق ، ص 382 .

(49) – المصدر السايق نفسه .

(50) – المصدر السابق ، ص ص 314 – 315 .

(51) – كريستوفر ايتز ، مصدر سابق ، ص ص 286 – 287 .

(52) – المصدر السابق نفسه .

(53) – سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بيروت : (المركز العربي للثقافة والفنون) ، ، ص 151 .

(54) – بيتر بروك ، ليس هناك اسرار ، ترجمة غريب عوض ، ط 1 ، البحرين : (دار الايام للنشر) ، 1998 ، ص 10 .

(55) – ينظر : عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص 226 .

(56) – بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، ترجمة فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة (104) ، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) ، 1991 ، ص 206 .

(57) – ينظر : جيمس روس ايفانز ، مصدر سابق ، ص 274 .

(58) – احمد زكي ، الاخراج المسرحي – دراسة عن بيتر بروك ، مجلة المسرح ، العدد (1) ، القاهرة : (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، 1987 ، ص 46 .

(59) – ينظر : عقيل مهدي ، مصدر سابق ، ص 234 .

(*) – مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) ، اعداد واخراج قاسم محمد ، المناظر والملابس كاظم حيدر ، انتاج (فرقة المسرح الفني الحديث) ، عرضت ابتداء على مسرح بغداد (1974) ، ثم عرضت في الجزائر ضمن الاسبوع الثقافي العراقي في الجزائر الذي اقامته وزراة الاعلام (1975) ، وشارك في التمثيل ، مثل : (ناهدة الرماح ، فوزية عارف ، مي شوقي ، زينب ، قاسم محمد ، خليل شوقي ، يوسف العاني ، سامي عبد الحميد ، فاضل خليل ، صلاح القصب ، عقيل مهدي ، جواد الاسدي ، فاروق فياض) واخرون . ينظر : الجمهورية العراقية – وزارة الاعلام ، الاسبوع الثقافي العراقي في الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) ، دليل العرض المسرحي .

Abstract

Iraqi theater witness throughout its long history much changes in the structure of text / performance, based on several changeable backgrounds. These changes affected several literary tendencies and directing.

This research is intended to investigate the backgrounds of the senographical structure as an incubator of the performance and the vocal performance as the carrier of the text language in the Iraqi theatrical performance, the research took the play (Baghdad alazal bayn aljidi wal hazal) {Baghdad the immortal between comedy and tragedy}, as a sample.

The research comes in four chapters, the first chapter deals with the methodology of the research. The second chapter is a quick look at the most basic known instructional senographical structures background and the voice performance through several steps and tendencies and to fixing the most indications that the researchers reached upon. The third chapter is a procedure chapter, a quick description of the methodology, which we use the method of descriptive analysis . the fourth chapter deals with the result of the research and discussion bases on theoretical indications and the conclusion .

The Iraqi theatrical performance depends basically upon international theatrical experience. With some local color. The semantic construction achieved by the integration of the technique of vocal performance and its transformation with the designing the elements the pectoral elements of stenography within the common belonging to the same trends and the background for the formulation of the performance of the scene. Finally, the research ended with recommendations, suggestions, and the margins in the research.