



التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

أ. د . علي رضا حسين

كلية الفنون الجميلة

جامعة بابل - العراق

م. م. نادية علي عبد السادة

مديرية تربية بابل - وزارة

التربية - العراق

nadia.ali2644@gmail.com

البريد الإلكتروني Email :

fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الحافز . التحول . التقنية.

كيفية اقتباس البحث

عبد السادة ، نادية علي ، علي رضا حسين، التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، ٢٠٢٣، المجلد: ١٣، العدد: ٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

Registered مسجلة في

ROAD

Indexed في

IASJ

The Technical Transformation of the Stimulus and its Role in Shaping the Iraqi Theatrical Show

Asst Lect. Nadia Ali Abdul Sadah

Directorate of Education in Babil-
Ministry of Education- Iraq

Prof. Dr. Ali Ridha Hussein

College of Fine Arts, University
of Babylon, Iraq

Keywords : Motivation. Fate. Technology.

How To Cite This Article

Abdul Sadah, Nadia Ali, Ali Ridha Hussein, The Technical Transformation of the Stimulus and its Role in Shaping the Iraqi Theatrical Show, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2023,Volume:13,Issue 3.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

[This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract:

This study deals with presenting a different vision of theatrical techniques, and analyzing it according to the foundations and narrative rules established by the formal studies of (motive) as an objective equivalent to the theatrical act rooted in the dramatic structure. The research consisted of four chapters, the first chapter included(Methodological framework) starting with the research problem, which centered on the following question: (What is the technical transformation of the stimulus and its role in shaping the Iraqi theatrical show?), and the importance of the research that stemmed from the fact that it sheds light on the nature of (the stimulus) and its artistic outputs that form the intellectual and aesthetic fabric in theatrical presentation techniques; the aim of the research: to identify the technical transformation of (the incentive) and its role in shaping the Iraqi theatrical show; the temporal limits of the research: 2013 AD, spatial: Iraq, and objectivity: a study of the technical transformation of the



stimulus and its role in shaping the Iraqi theatrical show, in addition to defining terms and procedural definitions. As for the Second Chapter (theoretical framework), it came in two sections, the first topic centers on studying (the motivation) in terms of the concept and references, while the second topic sheds light on the directive visions of the incentive in light of the technical transformations of the theatrical show. The researcher devoted the Third Chapter to the research procedures, in which the research sample was identified and chosen in an intentional way to be a model in the analysis, and it was represented in the play (Camp Iraq) written and directed by (Muhannad Hadi), The researcher adopted the (descriptive) approach in analyzing the sample, according to what was dictated by the nature of the current research. At the end of the study, the researcher mentioned the below results:-

1. The technical transformation in the performance of the actors, using the art of invisibility and transfiguration, compatible with the technique of moving doors, nominated a dynamic stimulus whose mission is to break the balance of the initial situation of the theatrical event.
2. The austere scenography designed for the trial scene: (torture room, chairs, and military uniforms), embodied a semantic role for (the delayed stimulus).

The researcher arrived to a set of conclusions that came in accordance with the previously nominated results, and eventually finalized the study with the list of sources

ملخص البحث

تتصدى هذه الدراسة إلى تقديم رؤية مغايرة للتقنيات المسرحية ، وتحليلها على وفق الأسس والقواعد السردية التي وضعتها الدراسات الشكلانية لـ (الحافز) كمعادل موضوعي للفعل المسرحي المتأصل في البنية الدرامية ، وقد تألف البحث من أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) ، تناول أولاً مشكلة البحث التي تمحورت بالسؤال الآتي: (ما التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي؟) ، وأهمية البحث التي تنطلق من كونه يلقي الضوء على ماهية (الحافز) ومخرجاته الفنية التي تشكل النسيج الفكري والجمالي في تقنيات العرض المسرحي ، وهدف البحث: تعرّف التحول التقني لـ(الحافز) ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي ، وحدود البحث الزمانية: ٢٠١٣م ، والمكانية: العراق ، والموضوعية: دراسة التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي ، بالإضافة إلى تحديد المصطلحات والتعريفات الإجرائية . أما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد جاء في مبحثين ، اهتم المبحث الأول بدراسة (الحافز) من حيث المفهوم والمرجعيات ، أما المبحث الثاني فقد ألقى



الضوء على الرؤى الاخراجية للحافز في ضوء التحولات التقنية للعرض المسرح . وخصّصت الباحثة الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث واختيارها بالطريقة القصدية لتكون نموذجاً في التحليل ، وقد تمثّلت في مسرحية (كامب العراق) من تأليف وإخراج (مهند هادي) ، واعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تملّيه عليها طبيعة البحث الحالي ، وقد خلّصت الباحثة في نهاية بحثها هذا إلى ذكر النتائج ، كان منها:-

١. رشّح التحول التقني في أداء الممثلين ، باستعمال فن الخفاء والتجلي المتوائم مع تقنية الأبواب المتحركة ، حافزاً ديناميكياً مهمته تحطيم توازن الوضع البدئي للحدث المسرحي .
٢. جسدت السينوغرافيا التشفيرية المُصمّمة لمشهد المحاكمة: (غرفة التعذيب ، الكراسي ، الأزياء العسكرية) ، الدور الدلالي لـ (الحافز المؤخّر) .

وقد بنّت الباحثة مجموعة استنتاجات جاءت على وفق ما ترشّح من نتائج تحليل العينة ، ثم قائمة المصادر .

الفصل الأول

(الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث

يؤدي العرض المسرحي دوراً أساسياً وفاعلاً في بلوغ البنى الفكرية والجمالية التي يتوخاها المرسل بكافة مسمياته: المخرج ، الممثل ، عناصر التشكيل البصري ، من الخطاب الفني ، فهو يعمل على إثراء الجانب الدلالي لنص العرض ورصد التحولات الدرامية التي تطرأ عليه ، إذ تتحد عناصر العرض المسرحي جميعاً لتصب في هدف واحد هو انتاج سلسلة من الصور التي تتحول الى أفكار أو رؤى مسرحية تحقق حضوراً واضحاً داخل متن العرض ، تفسر عادة سلوك الإنسان وطريقة أدائه من خلال تشكيل (الحوافز) التي تتحرك بأسلوب فني يعبر عن رؤية متكاملة للحياة الانسانية ، ويلتقي الأداء التمثيلي في نطاق العرض المسرحي بعناصر التشكيل البصري التي تمثل قوة محايثة للممثل في تجسيد الغرض الأساس (أو الحافز) ، ومن حيث أنّ العمل المسرحي هو مجموعة أفكار أو موضوعات تؤدي إلى غرض وحيد بارز ، فإن هذه الأفكار تتحول إلى دلالات تنتظم مع بعضها البعض في متواليات سردية من الوحدات الصغرى ، تكون مسوّغاً لإنتاج فعل أو وظيفة على خشبة المسرح .

يمتاز (الحافز) عادة بالصيرورة والحركة الديناميكية التي تؤدي فعلاً تحريضياً معادلاً للحدث الدرامي الذي يتوافر عليه نص العرض ، متحقق ذلك بالسينوغرافيا التي تتصهر فيها جميع عناصر العرض المسرحي وتأتلف في كُلاً واحد لبيان ماهية الحدث ، ونوع الصراع الواقع

على الركح بشكليه ، الداخلي: صراع البطل مع نفسه ، والخارجي: صراع البطل مع القوى المجاورة له لأجل تعقيد الفعل المسرحي وإضفاء عامل التوتر عليه بشكل متوازن تمهيداً إلى الحل والنهائية ، استناداً إلى هذا المعنى يظهر (الحافز) بوصفه تقنية فنية تتخطى حدود الملفوظ اللساني (الحوار) ليصبح علامة أو رمز مكثف يثير معنى لدى المتلقي يمكن قراءته وتفسيره على خشبة المسرح عبر التحول التقني المائل في عناصر العرض المسرحي المتوائمة مع الفعل الذي يؤديه الممثل ، ومن حيث أنّ المسرح يمثل الحاضنة الفكرية والجمالية في الوسط الفني العراقي ، فهو يرتكز على منظومة عرض يشكل فيها (الحافز) العنصر الرئيس في بث رسالاته ذات الدلالة السمعية والبصرية بأسلوب فني قائم على التحول التقني في جميع مخرجات العرض المسرحي ، على وفق ما تقدم تمحورت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: (ما التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي؟) .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتعلق أهمية البحث الحالي من كونه يلقي الضوء على ماهية (الحافز) ومخرجاته الفنية التي تشكل النسيج الفكري والجمالي في تقنيات العرض المسرحي . أما الحاجة إليه تكمن في أنه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والمختصين في الاخراج المسرحي في التعرف على مفهوم (الحافز) والتحويلات التقنية التي تطرأ عليه في أثناء العرض المسرحي .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى: تعرّف التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي .

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزمني: ٢٠١٣ م .
2. الحد المكاني: العراق - بغداد .
3. الحد الموضوعي: دراسة موضوع (التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي) .

خامساً: تحديد المصطلحات

1. التحول (transformation): " مذهب يُسَلَّم بأنَّ عناصر الأشياء غير ثابتة ، بل يمكنها التحول بعضها الى البعض"^(١). وعرّفه أرسطو: " بأنه تغيير حظ البطل من حال السعادة إلى حال التعاسة ، أو بالعكس"^(٢).

٢. التقني (Technical): " مجموعة طرق محددة بدقة وقابلة للتوصيل ، مخصصة لإحداث بعض النتائج المُعتَبَرة نافعة"^(٣). وقد عرّفه (صليبا): " صفة على كل كيفية فنية ، أو علمية ، أو صناعية تُمكن من إتقان العمل وإحكامه "^(٤).

التعريف الإجرائي: (التحول التقني Technical Transformation)

الأساليب أو الطرق المستعملة في الفن المسرحي التي تُظهرُ رؤية جديدة لتقنيات العرض المسرحي تمتاز بالتحول والسيرورة ، وتأخذ حيزاً في الوعي الفكري لمنظومة الخطاب الجمالي تتفاعل فيه كل العناصر المسرحية لتشكل الثيمة الرئيسة .

٣. الحافز ، الدافع ، الباعث (Motivation): " أصغر جسيمات المادة الموضوعاتية "^(٥). وعرّفه (باتريس): " الدافع هو الجزء الضروري للطبع المتميز ، وهو ينقل إلى المشاهدين ما ينتج آلية لدفع الحدث وأسباب نشاط الشخصيات التي غالباً ما تكون غامضة . وبحسب توماشفسكي (الدافع) هو التسويغ الحتمي لمنطق السرد والسابق لكل دافع خاص"^(٦). وعرّفه (كحيلة): " الحافز أو الدافع توفير أسباب لحدث معين تتولد عن عوامل نفسية داخلية أو خارجية"^(٧). وقد ورد تعريف الحافز بوصفه: " الباعث الرئيس في الدراما بصفة خاصة ، يهدف إلى ابراز التكرار للفت النظر إلى (فكرة) ، أو (حدث مسرحي) ، أو (هدف) ، أو (مصلحة معينة) . وتكون لهذه الفكرة أو الحدث المسرحي أو الهدف أو المصلحة المعنية ضرورة قصوى في تركيب البنية الدرامية المسرحية ... ويكون ابراز هذه التأكيدات المتكررة بأدوات فن التمثيل من حركة ووضعية شكلية وبوزات وتعبيرات الوجه واليدين ، وكل امكانيات الممثل "^(٨).

التعريف الإجرائي: الحافز في العرض المسرحي

باعث سمعي وبصري يشكل الغرض الكلي للحدث الدرامي ويتجلى من خلال الاستعمالات المتكررة لعناصر العرض المسرحي بوصفها وحدات غرضية صغرى ينتج عنها المعنى الكلي للغرض الأساس .

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول

الحافز- المفهوم- المرجعيات

يستمد مفهوم (الحافز) جذوره المعرفية من (علم السرد) ، إذ أنّ هذا العلم لم يقف عند حدود المحكي من الناحية الشكلية وحسب ، فهو يتخطى ذلك ليشمل البعد الدرامي أيضاً ، طالما أنه يقدم شخصيات تؤدي أفعالاً معينة ، وهذه الأفعال تكتسب الى حد ما طابعاً تمثلياً . إنّ



استدراك هذه الرؤية جاء على وفق تعريفات (السرد) التي تم رصدها في الدراسات ذات العلاقة بموضوع البحث ، إذ يُعرّف " علم السرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه وتلقّيه"^(٩). وهناك تعريف آخر يوسع من نطاق المعنى لهذا العلم ليشمل جميع الأنشطة الثقافية بما في ذلك الفنون التي تعتمد على المحاكاة ، ويضع جميع التقنيات المسرحية المصاحبة للنص الدرامي تحت مظلته ، ف " السرد يمكن أن يُروى شفاهاً ، أو يُدَوّن كتاباً ، أو تُمثّله مجموعة من الممثلين أو ممثل واحد ، أو يُقدّم في باننومايم صامت ، أو يُمثّل كمتواليّة من الصور البصرية ، بكلمات أو غيرها ، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو غيرها"^(١٠). وتجدر الإشارة إلى أنّ علم السرد يمتح من معين الدراسات البنوية الشكلانية التي يشكل (الحافز) أحد مرتكزاتها ، إذ يرتبط هذا المفهوم مع رائد علم السرد الشكلاني الروسي (توماشفسكي)*صاحب نظرية (الأغراض) التي أفاد البنويون والسيمايون منها في تحليل النصوص القصصية والحكاية والروائية والدرامية ، وتستند هذه النظرية إلى رؤية مفادها " أنّ النص أو العمل الأدبي يتكون من غرض أساسي بارز، أو مجموعة من الأغراض . وهي بمثابة أفكار أو ثيمات أو موضوعات"^(١١). تصب في هدف محدد ذا قيمة يُعبّر عن رؤية متكاملة للحياة الإنسانية ، إذ يمتاز العمل الأدبي والفني " بوحدة عندما يكون قد بني انطلاقاً من غرض وحيد ، يتكشف خلال العمل كلّهُ ، ولا يقصد توماشفسكي بالغرض مجرد الإحالات الوقتية التي يختلف المفسرون في فهمها في النص ، نتيجة لتغير الظروف ، ولكنّه يقصد المعنى الثابت الذي يتعلق بقضايا إنسانية ثابتة ومتحددة ، مثل مشاكل الحب ، والموت"^(١٢). استناداً إلى هذا المعنى حدّد (توماشفسكي) منهجه في تحليل الخطاب السردية مشيراً إلى ذلك بالقول: " يستند النص أو العمل الأدبي إلى المعنى أو الدلالة أو الغرض . لذا ، تستوجب منهجية التحليل أن تُقسّم النص أو العمل إلى فقرات ومقاطع ومتواليات سردية أو شعرية أو درامية ، مُحدّدة بعناوين غرضية أو ثيمات جزئية أو بثيمة كُلية ، كأن نقول: ثيمة الاختطاف ، وثيمة الهروب ، وثيمة التحول ، وثيمة العودة"^(١٣). وهكذا فإنّ كل غرض سواء كان كلياً أو جزئياً لا يخلو البتة من دلالة تنتظم مع قرانها في متواليّة سردية تشكل المعنى الكلي للحدث المحكي ، بناءً على ذلك فإنّ " كل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى ، وهذه أيضاً تتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزئة ، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجُمْل التي يتألف منها الحكى . ويُسمّى (توماشفسكي) هذه الوحدات الصغيرة: حوافز، وهكذا تكون كل جملة تتضمن في العمق ، حافزاً خاصاً بها"^(١٤). ف(الحافز) هو ترجمة للمصطلح الانكليزي (motif): الوحدة الموضوعية الصغرى ، وهو يعد مصطلحاً مركزياً عند

الشكلانيين وموضوع النظر في نظرية (الأغراض) ، والحافز هو ببساطة " السبب المساعد على خلق مسوغ للقيام بوظيفة ما"^(١٥). استناداً إلى هذا المعنى يُعدُّ (الحافز) المادة الأساس في الخطاب السردي بمستوييه: المتن الحكائي ، والمبنى الحكائي ، وهو التصنيف الذي وضعه (توماشفسكي) للعمل الأدبي ، فمن حيث أنَّ الغرض يشكل وحدة كُليَّة ، فهو " مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين . إنَّ تنظيم هذه العناصر الغرضية يتحقق حسب نمطين أساسيين: فأما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاماً وقتياً معيناً ، وأما أن تُعرض دون اعتبار زمني - أي في شكل تتابع لا يراعي أي سببية داخلية . في الحالة الأولى ، نكون بإزاء أعمال (ذات مبنى a sujet) (قصة قصيرة ، رواية ، قصيدة ملحمية) ، ونكون ، في الثانية ، بصدد أعمالاً لا مبنياً لها ، أي وصفية (شعر وصفي وتعليمي ، غنائي ، كتابات رحلات)"^(١٦). إنَّ هذا التصنيف للأعمال الأدبية أفاد منه (توماشفسكي) في التمييز بين " المتن الحكائي والمبنى الحكائي . فقد عرّف المتن الحكائي (FABLE) بأنه مجموع الأحداث المتعلقة فيما بينها التي يقع اخبارنا بها خلال العمل ، وهو يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نُظِّمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل . ويُعرّف المبنى الحكائي (SUJET) بأنه يتألف من الأحداث ذاتها التي يتألف منها المتن الحكائي بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل"^(١٧). على وفق هذا الفهم تتكشف لنا رؤية مفادها أنَّ (الحدث) هو (الحافز) ذاته الذي يتشكل في ضوئه الخطاب السردي ، على المستويين: المتن الحكائي ، والمبنى الحكائي ، ف " السند الغرضي للعمل يتشكل من الحوافز المتمازجة فيما بينها . على هذا النحو ، يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز ، متتابعة زمنياً ، وحسب السبب والنتيجة ، كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها ، لكن مُرتَّبة حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل"^(١٨). على وفق هذه المعطيات شرعَ (توماشفسكي) باجتراح نوعين من الحوافز المتعارضة تكتسب خصائصها من التصنيف الثنائي للعمل الأدبي ، ففي معرض حديثه عن الخرافة يقول: " إنَّ بعض الحوافز يمكن أن تكون منسية ومع ذلك لا يهدم تتابع السرد في حين أنَّ أخرى لا يمكنها أن توجد دون أن يكون الرابط السببي قد أُثِّلِف . وتُسمَّى التي لا يمكننا إبعادها بالحوافز المشتركة والتي نستطيع إبعادها دون أن نخرق التتابع الكرونولوجي والسببي للأحداث ، هي حوافز حرة"^(١٩). بمعنى آخر أنَّ " الحوافز المشتركة تكون أساسية بالنسبة للمتن الحكائي ، أما الحوافز الحرة فتكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة"^(٢٠). ولتوسيع هامش المعنى ذهب (توماشفسكي) إلى إعادة تصنيف الحوافز المشتركة والحوافز الحرة ، حسب طبيعة الفعل



الموضوعي ، إلى (ديناميكية) و (قارة) ، مع ضرب الأمثلة على ذلك ، إذ يقول: " إنَّ الحوافز يجب أن تُصنَّف ، من جهة أخرى ، حسب الفعل الموضوعي الذي تصفه . إنَّ تطور المتن الحكائي يتحقق ، في العادة ، بفضل وجود بعض الشخصيات أو الأبطال الذين يرتبطون فيما بينهم بمصالح مشتركة أو بروابط أخرى (مثلاً: القرابة) وتشكل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات ، في لحظة معينة ، وضعية ... مثلاً: يحب البطل البطلة فيكون محبوباً ، غير أنَّ الأقارب يعرفلون الزواج . البطل والبطلة يطمحان للزواج ، ويطمح الأقارب للفرقة بين البطلين"^(٢١). ويستطرد في ذلك قائلاً: " إنَّ المتن الحكائي يمثل المرور من وضعية إلى أخرى . وهذا المرور يمكن أن يتحقق بفضل ادماج شخصيات جديدة (تعقيد الوضعية) أو إخراج شخصيات قديمة (موت المنافس) أو تغيير الروابط . إنَّ الحوافز التي تغير وضعية ما تسمى حوافز ديناميكية ، أما تلك التي لا تغيرها فتسمى حوافز قارة"^(٢٢). بمعنى آخر أنَّ " أن الدافع الدينامي [هو] المشهد الذي يدفع بالفعل إلى الأمام"^(٢٣). من هنا نفهم أنَّ الحوافز (المشتركة) هي ذاتها الحوافز (الديناميكية) ، في المقابل أنَّ الحوافز (الحرّة) هي ذاتها الحوافز (القارة) ، وعادة ما تسمى بـ " الدافع السكوني أو الثابت [وهو] مشهد يميز الشخصية للفعل مؤقتاً"^(٢٤). وتختص الحوافز القارة بسمات تميزها عن الحوافز المشتركة ، إذ يُعدُّ " وصف الطبيعة والمكان والوضعية ، ووصف الشخصيات وطبائعها ، من وجهة نمطية ، حوافز قارة ، أما أفعال وتحركات البطل فهي ، من نفس الوجهة ، حوافز ديناميكية . إنَّ الحوافز الديناميكية هي ، بالنسبة للمتن الحكائي ، حوافز مركزية أو محركات . خلافاً لذلك ، يقع التأكيد ، في المبنى الحكائي ، على الحوافز القارة"^(٢٥). استناداً إلى هذا الفهم يمكن القول أنَّ الحوافز (المشتركة = الديناميكية) هي الحوافز التي تتحكم بديناميكية بالفعل الذي غالباً ما يبدأ بجملة فعلية ، مثل (يحب البطل البطلة) ، ليصبح مسوغاً لنشوب علاقة صراع بين البطل والمعيق ، التي تتحول على وفقها الأحداث من وضعية إلى أخرى ، ويسمى المعيق هنا " الدافع المؤخّر الذي يمنع تحقيق مشروع ، ويُدبّر بعض التوتر ... إنه يعني إضفاء بعض القلق والتوتر ، وإعطاء الأبطال الفرصة الأخيرة لاتخاذ قرار نهائي أو التراجع أمام العائق"^(٢٦). الذي يقف حائلاً أمام تحقيق رغبة البطل .

إنَّ الحوافز (المشتركة) تؤدي دوراً مهماً في البناء الفني للحكاية ، فطالما أنها تشكل حدثاً ، فينبغي أن تكون هناك بداية تؤدي إلى صراع ينتهي بدوره إلى حل ونهاية ، وبين البداية والنهاية هناك (حوافز مشتركة) تسهم في تغيير (وضعية) البناء السردية ، وهذا ما نجده في الحكاية السردية التي ناقشها (توماشفسكي) ضمن موضوع الحوافز ، ففي معرض حديثه عن الحكاية " يُعرّف المتن الحكائي أنه عبارة عن مجموعة من الوضعيات السردية التي تخضع

للتحول ايجاباً وسلباً ، اتصالاً وانفصالاً . وبالتالي ، تشكل هذه الوضعيات السردية ما يسمى بالحبكة السردية التي تتضمن مجموعة من الوضعيات الأساسية هي: وضعية الاستفتاح أو الاستهلال أو ما يسمى أيضاً بالوضعية البدئية ، ووضعية الاضطراب (العقدة والمشكلة) ، ووضعية الصراع ، سواء أكان داخلياً (صراع نفسي) أم خارجياً (صراع واقعي) ، ووضعية الحل ، ووضعية النهاية^(٢٧). وكون التحول من وضعية إلى أخرى هو محصلة صراع القوى على اختلاف مسمياتها ومكوناتها ، يمكن إذاً " وصف تطور المتن الحكائي- حسب توماشفسكي- بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى ، نظراً لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح ، أو بالصراع بين الشخصيات ... وفي الوقت نفسه ، كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم"^(٢٨). وتشكل هويته .

على وفق هذا الفهم يُصار إلى القول: " إنَّ تطور الفعل ، ومجموع الحوافز التي تميزه ، يسمى حبكة (تختص الحبكة بالشكل الدرامي)"^(٢٩). وتسهم أفعال الشخصيات المتنازعة (بوصفها حوافز ديناميكية) في تشكل الحبكة السردية الراشحة من تطور الوضعيات ، إذ أنَّ " الحبكة السردية هي انتقال من وضعية حديثه إلى أخرى ، أو هي تطور في الوضعيات السردية . وأكثر من هذا ، فالوضعية هي بمثابة صراع بين الشخصيات حول المصالح أو حول المواضيع ذات القيمة ... وقد تتعدد الوضعيات عبر مسار المتن الحكائي ، أو تنفرج أزماتها وتتلاشى ، أو تتشابك وتخلق من جديد . فثمة حركية درامية متوترة دائماً . وغالباً ، ما تنتهي القصة بانتصار الخير وسقوط الشر ، أو بانتصار الفضيلة وانهيار الرذيلة"^(٣٠). وتجدر الإشارة إلى أنَّ الانتقال من وضعية إلى أخرى لا يتأتى ابتداءً من حدث غير متوازن ، ومن ثم يصعب الوصول إلى (العقدة) ، فلكي يتحقق فعل التحول ينبغي " وجود وضعية متوازنة في بداية المتن الحكائي (من نمط: كأنَّ الأبطال يعيشون في سكونية ، وفجأة حدث ...). فلكي يبدأ هذا المتن سيره ، يتم إدخال حوافز ديناميكية تُحطِّم توازن الوضعيات الأولى . إنَّ مجموع الحوافز التي تغتصب سكونية الوضعيات الأولى وتستهل الفعل تسمى عقدة ، وتتحكم العقدة ، عادةً ، في مجرى المتن الحكائي ، بينما تنحصر الحبكة في تبدلات الحوافز الرئيسية التي يتم ادخالها بواسطة العقدة . هذه التبدلات تسمى تقلبات (أي المرور من وضعية إلى أخرى)"^(٣١). وتسهم الحوافز الديناميكية التي تغير مجرى الأحداث بخلق حالة (التوتر) وهو عنصر أساسي في الحكي ، كونه يسهم في تحقيق (الانقلاب) من وضعية إلى أخرى ، وفي هذا الصدد " يقول توماشفسكي كلما كانت الأزمان التي تميز الوضعيات المعقدة ، وكانت الشخصيات متعارضة ، كلما كانت الوضعيات



متوترة . إنَّ التوتر الدرامي يزداد بقدر ما يزداد قريباً موعد انقلاب الوضعية . ويتم الحصول على هذا التوتر ، عادة ، بالتهيؤ لذلك الانقلاب^(٣٢) . الذي يقود بدوره إلى الحل والنهاية .

المبحث الثاني

الرؤى الإخراجية للحافز في ضوء التحولات التقنية للعرض المسرحي

يشكل فن الإخراج الأفق الرحب الذي تكتمل فيه عناصر الرؤية لدى المتلقي وتنتقل به من مستوى التصور الذهني للفعل الدرامي إلى مستوى الإدراك الحسي للأغراض الأساسية التي تشكل وحدة كئيبة ، والذي بدوره يكون مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين ، ويتأتى ذلك بالدرجة الأساس من قدرة المخرج التخيلية للممارسة المسرحية التي تعد في أصلها فعلاً اجتماعياً ، ف " من الممكن أن تكون الصعوبات التي يصادفها أكثر النقاد (فلاسفة كانوا أم مؤرخين) ناشئة فعلاً عن التشويه الذي يفرضونه على فن ، عنصره المسرحي كامن في التأليف . إنَّ ممارسة المسرح لا تُحدُّ بدراسة نص ، إنها تشتمل على الإخراج وعلى مختلف تصورات العرض المسرحي ، وقيام الممثلين بأدوارهم ، ومختلف صور المشاركة التي تبرز جدوى ذلك كله"^(٣٣) . ذلك أنَّ الفن هو الوصلة التي تشد العلاقة بين العرض المسرحي والممارسة الاجتماعية ، من حيث أنَّ الأخيرة تمتلك أيديولوجيات شكلت عبر التاريخ رموزاً ثقافية قارة داخل نسيج المجتمع ، وهو الأمر الذي يستلزم تدخل علم الدلالة في العرض المسرحي بوصفه المسؤول عن إنتاج المعنى في المجتمع لأفكار أو ثيمات ذات قيمة تتعلق بقضايا إنسانية ثابتة ومتحددة ، إذ " أنَّ المجتمع يقوم بتجسيد الأدوار الاجتماعية من أجل تأكيد وجوده وفعاليتها ، وقدراته على تغيير بناه الخاصة ، بينما يقوم المسرح بتجسيد الأفعال من أجل التأكيد على صفاتها الرمزية الواقعية"^(٣٤) . أي خلق ضرب من التكافؤ بين الصورة الواقعية الماثلة في الحياة اليومية ، والصورة الرمزية المختزلة لها على خشبة المسرح ، ويقضي ذلك ، بالطبع ، أن تمتاز مجمل عناصر العرض المسرحي بأن تكون حقلاً رمزياً مستعاراً من عالم الواقع أو بمثابة وضعيات تشكل مجموعات اجتماعية حول مصالح أو مواضيع ذات قيمة تخضع للتحول إيجاباً وسلباً ، وإذ هو كذلك ، نجد " أنَّ الأشياء التي تؤدي دوراً رمزياً ودلالياً على خشبة المسرح تأخذ وهي في حالة استعمال مسرحي خصائص صفات وطبائع لا تحملها في الحياة العادية ، فهي كالممثل تماماً ، تخلق من جديد مُغَايِرَةً لطبيعتها الأولى"^(٣٥) . وتمثل (حافزاً) يُعبّر عن فعل يستمد أهميته ودلالته من الثيمة الأساس التي يدور حولها العرض المسرحي .

ويمكن أن نلاحظ هذا مع الاتجاه الفني الرمزي الذي تبنى قواعده المخرج الانجليزي (جوردون كريج ١٨٧٣ - ١٩٦٦م) ، فهو يقول: " إنَّ الانسان ليحيا ويعمل ويدرك وجوده في

الرموز ، سواء تعرّف ذلك بعقله الواعي أو عقله الباطن ، وإنّ تلك الأجيال التي تُعلي من قيمة الرموز ، وتعرف لها قدرها خيراً مما يعرفه غيرها ، لثُعبّر ، فضلاً عن ذلك ، أنبل الأجيال كلها^(٣٦). استناداً إلى هذا المعنى كان الهدف الأساس من العرض المسرحي يكمن لدى (كريج) في " محاولته للتعبير عن الجمال المطلق ، لذلك فهو لا يهتم بالمظهر اليومي ، وإنما يشغل الميزانسين على كشف العالم الروحي للخيال ، ذلك العالم الغامض والعميق ، فالجمال لا يمكن أن يُعبّر عنه مباشرة ، وإنما يكشف عنه بواسطة (الرمز) والايحاء ، من هنا كان تجسيد (الحوافز) يرتحن إلى هذا اللون من الإخراج ، مثلما هو الحال في مسرحية (هاملت) التي أخرجها (كريج) " فإذا كانت الوظيفة النحوية للشخصية يمكن أن تتبلور في أحد أشكالها في الفاعل والفعل والمفعول ، فإنّ مسرحية هاملت تتمركز حول فعل الانتقام الذي يقوم به هاملت من أجل أبيه^(٣٧). إنّ تصور هذه الرؤية يمكن أن نجده في مسرح (كريج) الذي امتاز بخصوبة المعنى والتكثيف الرمزي في تقديم المسرحية التي تتكون من غرض أساسي بارز ذا قيمة متمثل بالانتقام وهو ثيمة العرض ، ويكمن دور (هاملت) في التكلف بمهمة الانتقام من عمه (كلاوديوس) لأجل أبيه الذي ظهر له في صورة (شبح) ، وعلى وفق هذا التصور يتضح لنا أنّ (هاملت) في حالة تحول ذاتي عن (السعادة) إثر دخول الحوافز الديناميكية التي حطمت توازن الوضعية الأولى وتحكمت في مجرى المتن الحكائي ، حيث موت (الملك/الأب) وتكليف (هاملت) بمهمة الانتقام كونه يمثل نفر من المجتمع الذي يأمل بعودة النظام إلى أصله السابق . ولا شك أنّ الحوافز الديناميكية تسهم في صناعة التوتر الدرامي حيث الصراع بين المؤدين: (كلاوديوس) والبلاط المحيط به من جهة ، و (هاملت) ومساعدوه الذين لعب أدورهم كل من (الشبح) و (هوراشيو) . إنّ تصوير هذه العلاقات في مسرح (كريج) يتخذ أسلوباً غاية في الرمزية ، فالممثلون الذين يؤدون هذه الأدوار عبارة عن رموز دالة تعبر عن عمق المعنى الذي يشيده " الجسد الانساني وقدراته التعبيرية الدالة من خلال علاقاته المختلفة مع عناصر التشكيل الأخرى في العرض المسرحي"^(٣٨). فمن نافل القول أنّ (كريج) كان يؤمن بوجود قوى غامضة فوق طبيعية ممكن أن تتحكم في المواقف والأحداث على مستوى الحياة اليومية ولها أثر كبير في الوجدان الفني سواء أكانت هذه القوى خيرة أم شريرة ، إذ يقول: " حيثما كانت الحياة ، وثمة مع هذه الزحمة من الناس ، وجنباً إلى جنب ، زحمة من الأشياء غير المنظورة ، زحمة من الامارات والسلطات والامكانيات التي لا ترى ، ولكنها تُحس ! "^(٣٩). ولعل هذا الشعور نابع بطبيعة الحالة من الاعتقاد السائد بوجود عالم ما ورائي قادر بأن يفكر ويعي وجوده في العالم المادي ، ومن ثمّ ، لا يمكن التغاضي عنه أو فض العلاقة الروحية معه ، ولا سيما أنّ هذا



العالم هو المعادل الموضوعي لعالم الواقع ، وعلى المستوى الفني يبدو ذلك جلياً عندما عرّف (كريج) بماهية الشبح في مسرح (شكسبير) بحديث جاء نصّه: " إنَّ شكسبير عندما كتب: (يدخل شبح بانكو) لم يكن يدور في خلدّه مجرد ممثل متدثر بقطعة من قماش شفيف ، بل هو لو كان يفكر في شيء من ذلك ... لما أمكنه أن يخلق الشبح في (هاملت) ، لأن شبح والد هاملت ، ذاك الذي يتحرك إلى جوانب الستائر في أول المسرحية العظيمة ، ليس أضحوكة . إنه ليس سيداً من سادة الممثلين مدرعاً بشكّته ، أو خيالاً سخرياً . إنه تكشف مؤقت للقوى غير المنظورة التي تهيمن على الحركة المسرحية" ^(٤٠). وهي قوى قادرة بأن تلعب ذات الدور الذي تؤديه الشخصيات المنظورة ، وهو المعادل الموضوعي لـ (التحول) الدرامي الذي يتعين فيه (انقلاب مضاد للاتجاه أو الهدف يكون معاكساً للأول ، يشكل - بنائياً - أزمة درامية أو نقطة تحول في الحدث) . على وفق هذا المعنى فإنّ (الشبح) يعد تمثلاً للحافز الديناميكي ، ولغرض تصوير هذا الحافز فقد تضافرت جميع التقنيات المسرحية: الديكور، الأزياء ، الإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، في تحويل (الشبح) من رمز لغوي إلى صورة بصرية تُعبّر عن فقدان موضوع ذو قيمة هو موت الملك ، وقد جاء ذلك في المشهد الأول ، إذ صمم (كريج): " خشبة المسرح- بستائرها الشاهقة الباذخة- كأنها مليئة بالزوايا الغامضة والممرات والظلال العميقة ونثار من ضوء القمر والحُرّاس الذين يمرّون بين الحين والحين ، كما كانت تسمع أصوات غير مفهومة صادرة عن مكان خفي ، إلى جانب صوت الريح وصيحات بعيدة . من بين الستائر الرمادية يبرز الشبح ، لا يكاد يُميّز بلباسه الرمادي أمام الجدر الرمادية ، وعباءته الطويلة تنزلق وراءه ، وفجأة يبدو الشبح في قطعة من الضوء فيجفل الحراس لكنه سرعان ما يدخل إحدى فتحات الستارة ويختفي" ^(٤١). إنّ تجسيد المكان ووصف الشخصيات على هذا النحو ، هو تمثيل بصري للحوافز القارة التي تعطي السلطة الحقّة- ملك الدنمارك المقتول- مكانة عليا عصية على المنال من قبل البلاط بعد أن طالتها يد الخيانة ، ولذا نجد أنها تتسم بالروحانية التي تنم عن الشعور بالرهبة والجلال .

وقد صور المخرج شخصية (هاملت) بحالة رثة من خلال الأزياء للدلالة على أنّ البطل مُثقل بالواجب الصعب حيث الانتقام لأبيه ، إذ توحى الملابس الخشنة الثقيلة إلى أنّ (هاملت) بحاجة إلى مساعدة (الملك) ذاته ويُعزى ظهوره لأجل تحقيق هذا الغرض ، إذ " كان على الشبح أن يظهر كصورة ظلّيه أثريّة على منصة عالية ويكون هاملت بشكل رمزي في الأسفل بملابسه الخشنة الثقيلة" ^(٤٢). ولتأكيد هذا النوع من العلاقة نجد أنّ (كريج) في " مشهد لقاء هاملت بروح أبيه فقد جعله يدور فوق أعلى جدار القلعة ، ومن ورائه سماء حمراء اللون ، بحيث أنّ الضوء



مجلة

مركز بايل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٣ العدد ١٣ / ١٣



الذي يتخلل عباةته المصنوعة من نسيج شفاف ، جعله يبدو كما لو كان سيتلاشى ، ويذوب في ضوء الفجر الوشيك^(٤٣). وطالما أنَّ الاداء التمثيلي لـ (البطل) هو رمز مُكثَّف للصراع النفسي الذي يعيشه ولا سيما بعد ابتعاده عن البلاط ، أصبح الأخير مسوغاً لدخول المسار السردى في وضعية (العقدة) ، وقد صوّر (كريج) هذه العلاقة برؤية إخراجية رمزية أظهر فيها (هاملت) وكأنه لا ينتمي الى بني جنسه ، عبر اشتغاله على تقنية الماكياج والاكسسوار، إذ " جسد كريج أميره الدانمركي كعملاق من الناحية الجسدية والعقلية . رأسه بشعر كشعر الأسد وكأنه جبل مُكَلَّل بالثلج ... وكان كريج يرى فيه شخصاً معزولاً يواجه بلاطاً مليئاً بالنفاق والرياء ، كما أراد للمشاهد الأول في البلاط أن يمثّل (كابوس هاملت) . وكان على البلاط ذاته أن يبدو كمجموعة من الوجوه الشاحبة تظهر عبر فتحات في قطعة قماش ذهبية كبيرة وهي تتدفق في حفل استقبال يقيمه الملك والملكة ... والملك على قمته يتكلم كإنسان آلي^(٤٤). وهو علامة دالة على تصحر العاطفة لدى (كلاوديوس) باعتباره الخصم الذي أحدث اضطراباً في البلاط .

ومن حيث أنَّ (الحوافز الديناميكية) قابلة لأنَّ تتحول رمزياً إلى شخصية تؤدي (فعلاً) دوراً تمثيلاً ضمن سياق العرض ، وجد المخرج في القناع حافزاً سيميائياً معادلاً لـ (كلاوديوس) لتأكيد فعل الصراع بين قوى الخير والشر، فقد " كان كريج يعتبر القناع أداة لإزالة الطابع الشخصي عن الممثل . فوجّه الممثل نزق وغير قار تنعكس عليه الكثير من الانفعالات الذاتية مما يولد وضعيات مسرحية غير منتظرة ، وغير مرغوبة ، ويقلص بالتالي حدود الاشتغال بإمكانات الجسد الأخرى . لذا فإن القناع بالنسبة إليه ، هو (الرأس المثالي) للمسرح^(٤٥). استناداً إلى هذه الرؤية فلم يتورع المخرج عن اختزال أفعال هذه الشخصية الكلية في القناع كونه علامة مكثفة لثيمة الشر، وإذ هو كذلك فقد " رأى كريج أن يكون الملك مُقنَّعاً ذا رأس كبير وعينين متوهجتين ويدين ضخمتين كمخالب الصقر^(٤٦). وكذا الحال بالنسبة للشخصيات الأخرى التي لعبت دور الحوافز المشتركة المعرقلة (المؤخّرة) لجهود (هاملت) في انجاز مهمة (الانتقام) ، فقد جرّدها (كريج) من صفاتها الإنسانية وتعاطى معها على وفق ما أسماه بـ(الدمية المثالية) أو (السوبر ماريونيت) ، إذ يقول: " يجب أن يذهب الممثل ... ليحل محله التمثال الذي لا روح فيه - الممثل الدمية ، او الـ ubor - marionette كما يجوز أن نسميه الى أن يفوز لنفسه باسم أحمى^(٤٧). أي الرمز المُعقّد الذي يتعذر توصيفه طالما أنَّ جوهر هذا الكائن لم يُفك إسهاره من قبضة الصراع بين قطبي ثنائية (إنسان/دمية) ، وهكذا بالنسبة لشخصيات البلاط ، فقد أملى عليها المخرج " التصرف كدمى- لقد حاول تعليمها استخدام نبرات صوتية أكثر رقة بمساعدة آلات موسيقية وجعلها تقف كصور ظلّية ذات أذرع ووجوه شمعية وبناءً على ذلك رسم ملابسها بشكل

يظهرها كتماثيل ومنحوتات^(٤٨). عارية عن العاطفة الانسانية وأقرب إلى الآلة . على وفق ما تقدم يمكن القول أنّ (الحوافز) في مسرح (كريج) تمتاز بالعمق التجريدي المائل في العلامات التشكيلية والأيقونات الرمزية التي تعبر عن المضمون الدلالي لمحتوى العرض المسرحي ، إذ تتفاعل كل النظم العلاماتية: الحركة ، الماكياج والملابس ، مع جسد الممثل بوصفه عضواً مفكراً في انتاج مجموع الأوضاع الجسدية الدالة داخل الفضائين الزماني والمكاني في ذاكرة المتلقي .

إنّ هذا الفهم يجد له حضوراً مماثلاً في مسرح (بيتر بروك ١٩٢٥ - ٢٠٢٢م) ، إذ نلاحظ أنّ (الحوافز) تتخطى عنصر التركيب اللغوي المتوائم مع الفعل الحركي التقليدي لصناعة المشهدية ، إلى كونها رموز يتم استيلاؤها من التكوينات الصوتية التي تمتاز بقدرتها على محاكاة حالة الفعل الجسدي ، ضمن النطاق الذي يرسمه نص العرض ، وتساهم السينوغرافيا بكافة عناصرها: (اللون ، الكتلة ، الضوء ، الفراغ ، الحركة ، الصوت ، الأزياء ، الاكسسوار ، الماكياج) التي تمتاز بالقدرة التحويلية في انتاج المعنى الدلالي للصوت ، ولأجل تطبيق هذه التقنية أثر المخرج قلب المعادلة في عملية التواصل ، إذ تزداد أهمية العناصر الثانوية الخاصة بالإيماءة ، والنبرة ، والطبقة الصوتية ، والحركة ، وهي عناصر لها قيمة تعبيرية ، على حساب العناصر البصرية الأخرى . يقول (بروك) في هذا الصدد: " هدفنا أن نكتشف - على نحو أكثر اكتمالاً - ما يكون التعبير الحي . ومن أجله كان علينا أن نعمل خارج النظام الأساسي للتواصل في المسرح ، أي أن نطرح مبادئ التواصل عن طريق الكلمات المشتركة والاشارات المشتركة والأطر المرجعية المشتركة واللغات المشتركة واللهجات المشتركة والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة"^(٤٩). وهي بمثابة (أغراض) أو ثيمات محدد ذات قيمة تتعلق بقضايا إنسانية ثابتة ، ولعل درجة الدقة في التواصل التي يمكن أن تحرزها أي من أشكال اللغة اللفظية منها أو الصوتية أو الرمزية أو الجسدية تعتمد على مدى معرفة وشيوع رموز هذه الأشكال اللغوية التعبيرية بوصفها (حوافز) ، إذ يتفق أن تُمثّل (الحوافز) بلغة الصوت العالمية بوصفه فعل حركي تم اختزاله في صورة شفرية رمزية منطوقة تمتاز بقدرتها على محاكاة حالة الفعل الجسدي ، فتزداد أهمية العناصر الثانوية الخاصة بالإيماءة ، والنبرة ، والطبقة الصوتية ، والحركة على حساب العناصر البصرية الأخرى لتبرز وظيفة الحوافز القارة ضمن النطاق الذي يرسمه نص العرض ، ومن ثمّ ، فإنّ هذه الأشكال سيكون لها قوة وعمومية الأنماط الأصلية باعتبارها الجذر العضوي المشترك الذي يجمع البشر بعامة ، مثال ذلك رموز (الأفستا) التي توافر عليها مسرح (بروك) في تجاربه المسرحية ، فقد تفرد هذا الكتاب بـ " لغة طقسية احتفالية ، كان لغة تؤدي

على نحو معين في طقوس لها معان مقدسة ، وحرروف الأفيستا تحمل بداخلها مؤشرات خفية لكيفية اخراج الأصوات الخاصة بها ، وحين يتم اتباع تلك المؤشرات يبدأ المعنى العميق في الظهور^(٥٠). إذ تتكشف من خلاله قوانين النشاط الإنساني التي تحدد أفعال البشر، ومن ثم ، تصبح هذه الرموز الصوتية تجريدات تنطبق على الحوافز، وأبرز مثال على ذلك عرض مسرحية (أورجاست) الذي قُدم عام ١٩٧١ ، بترجمة جديدة عن مسرحية (بروميثيوس) للكاتب الاغريقي (اسخيلوس) ، فقد استعمل (بروك) في هذا العرض لغة المراسيم الدينية المهجورة كالتراتيل التي تلقى بلغة الأفيستا (لغة فارس القديمة التي كانت تستخدم في السحر والرقى الزرادشتي) ، والتراتيل الأفريقية واللاتينية غير المفهومة ، إذ قام الشاعر الانكليزي (تيد هيز) - أحد أعضاء الفرقة- بصياغة لغة خاصة بالعرض ذات تأثير سحري أكسبت الأصوات البشرية قيماً انفعالية معينة ، وقد أسماها (أورجاست) ، وقد كان الهدف منها تشكيل قوالب صوتية لها نفس حالة الفعل الجسدي ، وعلى الرغم من أن كلمات هذه المسرحية عصية على التحليل الذهني إلا أن لها من الناحية العملية معاني دلالية ، فالكثير من جذور الكلمات التي تم تشكيلها كانت محاكاة صوتية لحالات فيسيولوجية ، من ذلك مثلاً: كروجون التي تعني (المبدأ التدميري) ، و (أورجاست) التي تعني (نار الوجود) ، فهي كلمة ذات مقطعين: (ORG بمعنى حياة/وجود) ، و (GHAST بمعنى روح/لهب) ، وهي صورة مجازية للشمس^(٥١). وأهم ما يطالعنا في هذا العرض الأدوار التمثيلية للحوافز التي ترشحت من هذه الرموز الصوتية ، إذ أن الحوافز تتحصل في الخطاب المسرحي من الملفوظ المركب الذي يصبح مشهداً (أو فرجة) ينتج قصصاً متجلية تحت شكل تصويري .

ويتوافق هذا المآل مع الصورة المشهدية التي صممها (بروك) في الجزأين الأول والثاني من العرض المسرحي ، إذ " يدور الجزء الأول من العرض - حيث يقوم كروجون بقلب النار الأصلية الخالقة والمُعبرة عن التناغم الالهي - عند الغروب ، إذ يتم خرق الطبيعة واستعبادها بشكل يتوازى مع تعاظم الظلمة ، أما الجزء الثاني فينتهي بهذه الدورة عند الفجر حين تشرق الشمس وتسطع على إحدى معابد زرادشت"^(٥٢). هنا يأتي دور (الجوقة) في تجسيد حالة اختلال (كروجون) بوصفه حافظ ديناميكي تم إدخاله لتحطيم توازن الوضعية الأولى وسكونها بفعل قلب النار، باستعمال التكوينات الصوتية والاشارات الحركية الدالة التي تستهدف معان رمزية مثل الخوف والحزن والغضب والثورة ، وذلك بالتناغم مع ايقاعات الآلات الموسيقية ذات النغمات الغربية ، ف " على الرغم من (الإلقاء الصوتي) الذي أبرز (الموسيقى الحيوانية) في نص هيز ، وعلى الرغم من وجود الجوقات التي أصدرت موسيقى تشبه الموسيقى الجنائزية ، مع وجود



التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

صوت مفرد solo يتصاعد أساً أو غضباً ليغطي على تراتيل الكورس يصحبه ايقاعات ذات دوي تصدرها طبول ومزامير من المعدن^(٥٣). إنَّ هذا المشهد الطقسي المركَّب الذي تفرزه الأصوات يلقي بظلاله على نظام العلاقات التي توجه القوى المتصارعة من خلال تكتيك الحضور المادي للممثل ، إذ تتفاعل العناصر السمعية مع جسد الممثل ، بوصفه عضواً مفكراً ، في انتاج مجموع الأوضاع الجسدية الدالة على قوة (كروجون) التي يتكشف من خلالها وجود ذات مهيمنة تعبر عن حوافز كبرى ، مثل: (الموت ، الشر) حيث انتهاك القانون الطبيعي بعملية قلب النار .

لقد أفرزت هذه الرؤية صيغة للمسرح اطلق عليها المخرج " المسرح المقدس The Holy Theatre وهو في نظر (بروك) ذلك المسرح الذي يحاول (جعل غير المرئي مرئياً) ، وفي الوقت نفسه يبحث عن الأسس التي تجعل من ادراكه ممكناً ، ولذا فإنَّ هذا النوع من المسرح يتجاوز حدود الكلمات واللغة المنطوقة ، ويميل الى العوالم السحرية الغامضة ، ذات الأصول البدائية ، ويعتمد في ذلك على الجسد الذي بمقدوره اطلاق الطاقات الروحية ، وتحرير كل من الممثل والمتفرج من أسر التقنع والزيف^(٥٤). الذي يكتنف المجتمع الجديد في ظل الحضارة الغربية المعاصرة ذات النزعة الوحشية ، ومن أجل محاكاة هذه الظاهرة تطلَّب أن يتسم الأداء التمثيلي في هذا المسرح " بلغة الأصوات والاشارات والحركات واطلاق العبارات والكلمات المبهمة الصادمة الصارخة كعودة الى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان ، أو يطلب من ممثليه القيام بسرد الحكايات والقصص ليس باللغة المنطوقة وانما بالأصوات والحركات فقط ، وبهذا يتألف لديهم معجم حركي صوتي خاص بهم^(٥٥). وإذ يكون المسرح على هذه الشاكلة نجد أنَّ (الحوافز) في عروض (بروك) لا تتفك تُمثَّل بذات الرؤية التي أراد أن تكون عليها ، إذ سمح لبعض منها أن تؤدي من قبل مجموعة ممثلين ، كونها تمتاز بنظام اشاري وعلاقات دلالية معقدة تحتمل التعميم " وهذا ما نجده مثلاً في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥ - ٤٠٥ ق. م)^(٥٦). ففي مسرحية (أوديب) يكون الغرض الأساسي هو (الطاعون) الذي يتبدى ذهنياً عبر التشكيل الصوتي والحركي للممثلين ، والأجواء الطقسية الحزينة المتناغمة مع الاشارات الحركية الدالة التي كان يبثها جسد (أوديب) ، و (الكورس) الممثل عن المدينة ، إذ نجد البطل " في افتتاحية مسرحية أوديب ... وقد تحدد أدائه في حركة رمزية بسيطة هي رفع ذراعيه الى السماء . وقد أبرز هذا التجريد مجموعة المؤثرات الصوتية الانفعالية الصادرة عن الكورس ، والتي كانت تكتنف قاعة المشاهدة بأكملها ، فقد كان أفراد الكورس يكررون كلمات الأبطال ، وذلك بهدف خلق تراتيل ذات صدى تصاحب وصف الطاعون ، وقد اتسمت هذه

التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

التراتيل بلهات ايقاعي سريع ، وكان أفراد الكورس يبرزون الأجزاء الحوارية من خلال أصوات العويل ، وكانوا يضربون على صدورهم بشكل طقسي عندما وجّه أوديب الاتهام الى نفسه^(٥٧). بمعنى آخر أنّ (الطاعون) يمثل حافز ديناميكي ساهم في خلق مُسوِّغ للقيام بطقوس التطهير والاعتراف بالذنوب ، فالكلمات المتكررة المصاحبة للإيقاع السريع وأصوات العويل والضرب المتكرر على الصدور تمثل جميعاً المعادل الموضوعي لاختلال التوازن الكوني الراشح عن دخول حافز (الطاعون) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:-

١. يتحدد العرض المسرحي بغرض أساسي بارز تساهم في تشكُّله ثيمات محدد ذات قيمة تتعلق بقضايا إنسانية ثابتة ، مثل: الحب ، الموت ، الحياة ، يتكشف من خلالها العمل كلّهُ .
٢. يتكون الغرض الرئيس من وحدات غرضية صغرى تسمّى (الحوافز) ، وهذه تعمل على وفق مبدأ السببية ، إذ مهمتها افتعال مُسوِّغ للقيام بفعل ما .
٣. تُصنّف الحوافز حسب طبيعة الفعل الموضوعي ، إلى:
أ. حوافز ديناميكية: مُحرّكة لمتن العرض ، وتتصل بأفعال الممثل (البطل) وتحركاته ، مثل: وجود بعض الأبطال الذين يرتبطون فيما بينهم بمصالح مشتركة أو روابط (القرباة مثلاً) ، وتشكل العلاقات المتبادلة بينهم .
ب. حوافز قارة: مسؤولة عن الصياغة الفنية للعرض ، وعادة ما تسمى بالدافع السكوني أو الثابت ، وهو مشهد مؤقت لفعل الشخصية ، مثل: وصف الطبيعة . المكان . وصف الشخصيات وطبائعها .
ج. حوافز مؤخّرة: تمنع تحقيق مشروع ، وتُدبّر بعض التوتر ، وتمنح الأبطال الفرصة الأخيرة لاتخاذ قرار نهائي أو التراجع أمام العائق .
٤. تتحصل الحوافز من التحول المائل في التقنيات السمعية والمرئية التي تؤدي دوراً رمزياً ودلالياً على خشبة المسرح ، إذ تعمل كالممثل تماماً ، تخلق من جديد مُغايرة لطبيعتها الأولى ، تعبّر من خلالها عن فعل يستمد أهميته ودلالاته من الثيمة الأساس التي يدور حولها العرض المسرحي .
٥. يساهم جسد الممثل ، بوصفه عضواً مفكراً ، في إنتاج مجموع الأوضاع الدالة التي تعبّر عن العمق التجريدي للحوافز بأنواعها الثلاثة: الديناميكية ، القارة ، والمؤخّرة .



٦. تشمل (الحوافز) التكوينات الصوتية المشفرة التي تمتاز بقدرتها على محاكاة حالة الفعل الجسدي ، وتساهم السينوغرافيا بكافة عناصرها: (اللون ، الكتلة ، الضوء ، الفراغ ، الحركة ، الأزياء ، الاكسسوار ، الماكياج) في انتاج المعنى الدلالي للصوت .
٧. تمثل العناصر الثانوية الخاصة بالإيماءة ، النبيرة ، الطبقة الصوتية ، حوافز سببية تساهم في انتاج علاقة الوضعيات المتتالية الراشحة عن اختلال التوازن في الوضعية الأولى ضمن النطاق السردي لمتن العرض .
٨. يُعبّر جسد الممثل عن مجموع الوضعيات السردية- التي تخضع للتحول ايجاباً وسلباً اتصالاً وانفصالاً- التي تُشكّل (حبكة) المسرحية وتتضمن مجموعة الوضعيات الأساسية: وضعية الاستهلال (الوضعية البدئية) ، والاضطراب (العقدة والمشكلة) ، والصراع ، سواء كان داخلياً (صراع نفسي) ، أم خارجياً (صراع واقعي) ، ووضعيتا الحل والنهاية.
٩. تُركّز الحوافز المشتركة (الديناميكية) في العرض المسرحي على مبدأ التحول في الوضعية مثل: ادماج شخصيات جديدة (تعقيد الوضعية) أو إخراج شخصيات قديمة (موت المنافس) .
١٠. تُعرّف الوضعية: صراع بين شخصيات أو مجموعات اجتماعية حول موضوع ذا قيمة ، وقد تتعدّد الوضعيات عبر مسار الحدث المسرحي ، أو تنفرج أزمتها وتتلاشى ، أو تتشابك وتخلق من جديد ، وغالباً ما تنتهي بانتصار الفضيلة وانهيار الرذيلة .
١١. تساهم الحوافز الديناميكية في صناعة التوتر الدرامي الذي يؤدي إلى الانقلاب من وضعية لأخرى ويقود بدوره إلى الحل والنهاية .

الفصل الثالث

(الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث

تضمنت عينة البحث عرض مسرحية (كامب العراق) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها نموذجاً في التحليل ، إذ توافرت هذه العينة على القواعد الفنية والجمالية التي ساهمت في تجسيد مفهوم التحول التقني للحوافز داخل العرض المسرحي .

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تملّيه عليها طبيعة البحث الحالي .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة .

رابعاً: تحليل العينة

مسرحية (كامب العراق)

تأليف واخراج: مهند هادي

حكاية المسرحية

تروي حكاية المسرحية مأساة الانسان العراقي في الوطن التي احكمت عليه الوثاق وأجبرته على الهجرة إلى دول الجوار كلاجئ سياسي وبالتحديد في سوريا ، وتبدأ أحداث المسرحية في مبنى الأمم المتحدة إذ يلتقي مهاجرين: (رجل وامرأة) كانا ينتظران دوريهما في التحقيق حول أسباب الهجرة ، وبينما هم كذلك ، يبدأ كل واحد منهم بسرد حكاية الوطن ومآسيه المفجعة التي أجبرت أبنائه على الرحيل بحثاً عن فرصة للحياة ، إذ يستعرض (الرجل) صوراً مأساويةً فاضحة عن الغزو الامريكي للعراق عام ٢٠٠٣م ، ولا سيما عمليات النهب التي طالت ثرواته ، بينما تسرد (المرأة) حكايتها مع السلطة السياسة الدخيلة وصنّاع الطائفية في بلد تقاسمته كيانات غريبة ذهبت بكل شيء إلى الخراب ، إذ ترشحت عن قصة (المرأة) عدة حكايات ، فتارة نجدتها تسرد حكاية الزوجة المهزومة التي تقبع تحت سلطة الزوج الدكتاتور بعد أن رفض والدها أن تكون زوجة لحبيبها الجندي الذي ينتظر الموت ، وتارة ثانية تسرد حكاية (الأم) المُفخخة التي أعدّها الدخلاء لوأد الحياة تحت الضغط والتهديد ، وتارة ثالثة تسرد حكاية (الأم) التي تحاكم ابنها العاق على قتل جيرانه وتهجيرهم ، أما (الرجل) فقد أثر الامعان في سرد حكاية (الزوج والأب) الذي اجتهد من أجل الحفاظ على تراث وطنه ، ووثائقه ، وقد كان ثمن هذا الاخلاص أن تتحول القضية ضده ويصبح مُدان في نظر القانون بعد أن كان مُدين ، وتنتهي المسرحية بأن يعلن (الرجل) في مكتب التحقيق عن رغبته في العودة الى أرض الوطن تلبية لنداء الواجب ، بينما تستنكر (المرأة) فكرة العودة الى العراق حيث لا أمل في الحياة هناك ، ويمثل هذا الصراع بين الشخصيتين صورةً للنهاية الحتمية التي صار إليها كل واحد منهم .

تحليل العرض

ارتكز العرض المسرحي على البحث في التوازن الجمالي بين لغة النص والصور المرئية والسمعية التي شغلت فضاء العرض لتصوير عالم افتراضي متحرك يسعى إلى التعبير عن المعنى الكلي للعمل المسرحي ، إذ كانت اللوحات تتسابق لبناء مشاهد حركية يحكمها الإيقاع

السريع والمؤثرات الصوتية (الموسيقى والأغاني الشعبية) التي تقترب من زمن الحرب والغزو الأمريكي على العراق وتأثيراته على الزمن النفسي للشخصيات المسرحية ، ويأتي ذلك بالتزامن مع اشتغال المخرج على تقنية تشظي الفعل الحركي للممثلين إلى ثنائيات متوالية تؤمن تشكيل أزواج متناظرة من الأفعال المركبة داخل المشهد الواحد ، فهي تمثل حوافز ديناميكية تتصل بأفعال الممثلين الأبطال وتحركاتهم وتشكل العلاقات المتبادلة بينهم ، فقد جعل المخرج لكل ممثل نظائر له وشأن ذلك اكساء الغرض الأساس سمة كونية ، إذ نلاحظ أن مُحركَ الحدث في عرض (كامب) يتحول باستمرار من شخص إلى آخر، كما تتغير الوحدات الغرضية الصغرى التي يتكشف خلالها العمل كُله وهي بمثابة أفكار أو ثيمات محددة ذات قيمة تتعلق بقضايا إنسانية ثابتة ومتحددة ، مثل: الحب ، الموت ، الحياة ، الحرية ، إذ أنَّ الحدث هنا ناتج عن تغيير المتغير أو الدينامي الذي يتيح الانتقال بطريقة منطقية وزمنية من موقف لآخر، وتعد هذه السمة البارزة في إخراج مسرحية (كامب) .

لقد استخدم المخرج منذ المشهد الأول (حوافز قارة) مسؤولة عن الصياغة الفنية للعرض ، التي عادة ما تسمى بالدافع السكوني أو الثابت وهو مشهد مؤقت يتضح من خلاله مسار فعل الشخصية ، مثل: وصف المكان ، إذ لجأ إلى سينوغرافيا تعتمد على الفراغ المظلم الممتد إلى عمق المسرح ، ويُقطع هذا الفراغ عدة أبواب تمثل المنظر العام للمسرحية ، فقد كانت تغلق وتفتح بإيقاع سريع مع كل مشهد يمهد لحدث جديد ، وكان الممثلون يؤدون من خلالها لعبة الخفاء والتجلي بأسلوب فني جمالي يُعبر عن صرخة احتجاج في كل مشهد يتم الانفكاك منه للانتقال إلى غيره ، وتمثل تقنية الأداء هذه بمثابة حافز ديناميكي يستهل الفعل ويحطم توازن الوضعية الأولى بهدف الانتقال إلى الوضعية التي تليها ، وتساهم تقنية الموسيقى كفعل حيوي ذا قيمة تأثرية في تجسيد هذه المهمة لتصبح المعادل الموضوعي للحافز الديناميكي ، ففي المشهد الأول يطلق المخرج موسيقى تبعث على الشعور بالخوف والقلق واللاطمأنينة ثم أغنية ريفية ناعية تغلّف المكان بالحزن والأسى ، بينما تبدأ الأبواب تفتح الواحدة تلو الأخرى لنرى أمامنا ضياءً تنبثق من ورائها ، وشخصاً يحملون حقائباً يتقاسمون مع الأبواب أجزاء الضياء التي سرعان ما تختفي حال اغلاقها فيسود الظلام مرة أخرى ، وتمثل هذه السينوغرافيا الكثيبة علامة دالة على حدوث حالة التحول في حياة أبطال المسرحية (الرجل/المرأة) ، إذ تؤشر الحقائق التي يحملونها ، بالتزامن مع الموسيقى والظلام ، تصوراً يوحي بأنَّ الأدوار التي يلعبها الممثلون عبارة عن وضعيات سردية خاضعة للتحول ايجابياً أو سلباً ، اتصالاً وانفصالاً ، ومن ثمَّ فهي ترغب في تحقيق هدف ما ليحقق لها انسجاماً أوثق داخل عالمها ، وعليه فإنَّ البداية تكون هذا العالم

الذي تعيشه الشخصيات والعنصر غير المنسجم فيه ومثاله الغزو الامريكي ، وقد اشتغل المخرج على تقديمه بأسلوب رمزي من خلال أيقونات تحيل إلى معنى الاضطراب المهيمن ، ويتمتع بقوة الفعل ، ويظهر ذلك في اللوحة الأولى التي تخبرنا أنّ زمن الحدث: بعد عام ٢٠٠٣ م ، والمكان: الكامب ، إذ نشاهد جمّع من اللاجئين يحملون أوراقاً بأيديهم ويستجدون عطف المسؤولين في داخل المخيم للنظر في قضاياهم ، ولكن دون جدوى إذ لا يوجد من يسمع هؤلاء فيصبح الجميع في الظلام ، بينما يسقط ضوء خافت على (كرسي) وُضِعَ في عمق المسرح بزاوية منحرفة يشير إلى السلطة/الرقيب ، وكأن المخرج قد بث فيه الروح منذ بداية العرض ليصبح المعادل الموضوعي للحافز الديناميكي الذي يتحكم بدائرة العلاقات داخل منظومة الخطاب ، حتى إذا ما اكتملت الصور وبانت شرور السلطة ، أفرد لها المخرج في نهاية العرض مشهداً تُحاكِم فيه (الرجل/المرأة) بصورة مباشرة بأجواء تتم عن حُبث ودهاء وفرح وانتصار .

أنّ هاتين الشخصيتان نموذجان دالان على فكرتين متعارضتين ، هما (الواجب/الحرية) يسيران باتجاه موضوع واحد (الوطن) ، وحيث أنّ قضيتهم مرتبطة بموضوعة الوطن ، فإن القوة البشرية المعاصرة هي من تتحكم بمقدراتهم ، وهي التي تصنع السعادة والشقاء لمن تريد له ذلك ، وتمثلت القوة البشرية هذه بالغزو الامريكي والأيديولوجيات السياسية التي صنعتها ، وقد ساهم تصميم الديكور في تعضيد قيمة هذا الغرض ، فقد شاطرت الأبواب الدور الذي لعبه الكرسي في تحديد مهام العنصر المهيمن (الغزو الأمريكي) ، إذ تشير في واحدة من علاماتها إلى متاهة يستعصي الخروج منها حيث لا سبيل إلى النجاة من الشر المهيمن ذاته الذي أرسلهم إلى (الكامب) ، وهو يمثل حافز قار مسؤول عن الصياغة الفنية لبنية العرض ، ويبدو ذلك جلياً في اللوحة الثانية ، إذ نشاهد شخصان: (رجل وامرأة) يجلسان في أماكن منعزلة ينتظران دوريهما في التحقيق ، وبينما هم كذلك ، يبدأ الواحد تلو الآخر يقص حكايته على الموظف المكلف بالملف الخاص به ، عبر فتح ملفات الذاكرة واقتناص القضايا المصيرية التي آلت بهذه الشخصيات إلى التفكير بأوطان بديلة عن (العراق) ، وقد مثل هذا المشهد نقطة انطلاق الحدث الرئيس الذي تفرعت منه الأحداث الثانوية وفتحت الباب أمام تعدد الأدوار ، إذ نلاحظ أن الدور الواحد تم تجسيده بعدة ممثلين ، مثال ذلك ، حكاية المرأة التي تحب الجندي وترغب في الزواج منه بينما يرفض الأب ذلك ، حيث أنّ الأب يمثل معادلاً رمزياً لـ (الحافز المؤخّر) الذي يمنع تحقيق مشروع الزواج ، مما يضيف التوتر والقلق في دائرة العلاقات بين الممثلين الأبطال ، إذ تصبح (المرأة) أمام خيارين: أما المضي بالزواج أو التراجع أمام العائق (الأب) الذي يعرقل جهودها في الزواج من الجندي ، وقد تم تجسيد ذلك بعدة ممثلين يؤدون ذات الدور الذي يلعبه (الأب)



وكانهم ظلال له ، فهم مرآة عاكسة تعطي صورة كونية لثيمة (الشر) وتؤكد عمل (العائق) بوصفه ممثلاً لفعل الشرير كمعادل رمزي لأيديولوجيا الأب .

وقد ساهم التحول التقني للتشكيل البصري في تجسيد لعبة تعدد الأدوار، إذ كانت الأبواب التي ترمز كل منها إلى بيت الأسرة ، تفتح وتغلق تباعاً مع ظهور الممثلين النظراء تارة في الضوء ، وتارة أخرى في الظلام ، وهي إشارة إلى تضخم المشكلة في البيت العراقي وتماديها لتشمل جميع شرائح المجتمع ، وقد ساهمت نبرة الصوت المشققة التي امتازت بقدرتها على محاكاة حالة الفعل الجسدي ، بالتزامن مع الأزياء ، في إنتاج المعنى الدلالي لـ (الحافظ المؤخر = الأب) ، فقد كانت الأزياء ذات اللون الأحمر التي يرتديها المُجسّد لدور الأب علامة دالة على الفساد الفكري الراشح من الاعتقاد الخاطيء بأن موت الجندي قدرٌ بيد القوى البشرية ، وليس بيد (الله) ، إذ أصبح اللون هنا رمزاً للسلطة القهرية والهيمنة الذكورية المتحكمة بمقدرات الإنسان ولا سيما (المرأة) ، ويمثل مشهد (حفل الزفاف) الصامت امتداداً لثيمة السلطة القهرية ممثلة هذه المرة بدور (الزوج الشرير) ، ففي هذا المشهد يساهم جسد الممثل ، بوصفه عضواً مفكراً ، في إنتاج مجموع الأوضاع الجسدية الدالة التي تعبر عن العمق التجريدي للحافظ المؤخر، إذ تكشف الأوضاع الجسمانية التي اتخذها الزوجان في لقطة (ستوب كادر) لحفل الزفاف ، ازدواجية الشخصيات ، ففي الوقت الذي كان الزوج يضم زوجته إلى صدره ، تكون يده ممسكة بشعرها بقوة وتغطي وجهه ايماءة تنذر بمستقبل مظلم ، في المقابل تكون الزوجة في وضعية جسمانية أقل انتصاباً من الزوج ، إذ يغلب على جسدها الانحناء وتبدو ايماءة وجهها غير سعيدة وتبعث على الألم ، وحال انتهاء اللقطة يبدأ الزوج بتعذيب زوجته ، وفي أثناء ذلك يتشظى الزوجان إلى أزواج متعددة ، فكلما يخرج اثنان من أحد الأبواب يدخل اثنان آخران في سيرورة لا منتهية ، ويمثل هذا التكنيك (موتيف) يعبر عن ثيمة العنف داخل بيت الأسرة (أو الوطن) .

إنَّ امكانية تجسيد الممثل الواحد لعدة أدوار أصبح اللازمة الفنية والجمالية في عرض (كامب) إذ نشاهد ، ضمن جدلية لعب الأدوار ، أنَّ الرجل الذي يلعب دور (الزوج الشرير) يساهم في حكاية ثانوية ترويها المرأة ، ويؤسس علاقة معارضة لسعادة المرأة/الأم على أرض الوطن ، ولأجل تعميم وظيفة (الشر) من حيث أنها تمثل وحدة أصولية في نظام العلاقات الكونية المتضادة في بنية العرض ، صور المخرج هذا المشهد بأسلوب أظهر فيه (الخير) بوصفه وحدة كونية مضادة لـ (الشر) ، من خلال صراع البطل مع قوى الشر متمثلة هنا بـ (الابن العاق) ، وقد استعمل الممثلون في تجسيد هذا الصراع تكنيك (الحضور المادي للممثل) بوصفه فاعلاً مدمجاً لحافزين ديناميكي ، ومؤخر ، مهمته اغتصاب توازن وضعية: الأسرة ، البيت ، الوطن ،

التحول التقني للحافظ ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

إذ تتفاعل النظم العلاماتية ، مثل الحركة ، الماكياج ، الملابس ، الاكسسوار ، مع جسد الممثل بوصفه عضواً مفكراً في إنتاج مجموع الأوضاع الجسدية الدالة على هذين الحافظين ، إذ يظهر الممثل الذي يؤدي دور (الابن) بزى الأشقياء ، فهو يرتدي قميص مكفوف إلى أعلى الزند ويغطي نصف وجهه بلفافة من القماش ، ويمثل بأصابعه صورة المسدس كحافظ مرئي كلما واجه أمه بملفوظ لساني ، بينما ترتدي الأم السواد ويغطي وجهها لون شاحب يدل على وضعية اضطراب في جسد العائلة وغياب الانسجام والتوافق بين الأطراف المتصارعة ، وقد استعمل المخرج في هذا المشهد أيضاً تقنية الخفاء والتجلي لشخصية (الأم) عبر الأبواب التي تفتح وتغلق على الدوام ، فكلما ينتهي حوار تختفي (الأم) لتظهر أخرى تستكمل ما أنجزته السابقة حتى إذا ما شارف المشهد على نهايته تنتشظى (الأم) لتصبح كل الأمهات اللواتي اضطهدن من أبنائهن ، إذ تظهر عدة نساء يرتدين ذات الزي الذي ترتديه الأم ويشاطرنها بذات الحركات التي تؤديها وهي تواجه ابنها ، ثم ينقسم المسرح إلى ظل وضوء ويمتلئ الظل بالأمهات ليصبح صورة عاكسة لصوت الضمير في داخل الابن الذي يجبره على الانصراف خلف الباب ، بينما يظهر آخر من باب أخرى وهكذا حتى تغلق جميع الأبواب ، ويأتي ذلك بأداء تمثيلي سيميائي قائم على الاقتصاد في الكلام وبناء ما قل ودل في بث رسالة الاحتجاج على السلطة القمعية التي سرعان ما نشطت بعد (الغزو) وتفاقت داخل بيت الأسرة/الوطن ، وقد استخدم المخرج صوت الطائرات الحربية الأمريكية كمعادل رمزي للحافظ (العائق) الذي سرعان ما امتلأ المسرح به بعد تلك المشاهد ليؤكد بين الحين والآخر الحضور الحسي لفعل الشر من خلال العلامة السمعية ، وعمق جذوره التي ضربت بأرض الوطن متمثلة بالقوى الايديولوجية التي صنعت داخل بيت الأسرة .

ويتبلور هذا المعنى في مشهد (التفجير الانتحاري) الذي لعبت دوره (المرأة) ، فهو يمثل رمزاً مكثفاً للصراع الداخلي الذي تعيشه البطلة ، ويمثل هذا الصراع وضعية سردية لجسد الممثل تعبر عن حالة انفصال الذات عن الغرض الأساس (الوطن) ، ومن ثم يصبح (الحافظ المعيق) هنا قوة داخلية - البطل معيق لنفسه - تشكل عائقاً أمام مهمة البطل في تحقيق الانسجام ، وقد أظهر الجو العام لمشهد التفجير هذه الخصوصية ، ففي هذا المشهد تختفي الأبواب إذ لا خيار سوى الموت ، ويسود المسرح عتمة حالكة الظلام بينما يُسلط مسقط ضوئي على جسد المرأة فيحوّلها إلى كتلة مثقلة بأوزان الديناميت ، ثم تدخل في مونولوج طويل تعالج فيه الذوات المتضادة بداخلها بين الموت والحياة وينتهي المونولوج بقرار إلغاء المهمة ، وقد كان هذا بمثابة (حافظ ديناميكي) لظهور (الغزو) بدور (المعيق) في مشهد محاكمة (المرأة/الرجل) ، ويمثل هذا



التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

الحافز وضعية جديدة مهمتها تعقيد الحدث وصولاً إلى الحل والنهائية ، إذ تندمج الشخصيات الممثلة لـ (الحافز المعيق) لتشكل قوة معارضة لقرار المرأة الانتحارية بقرار مضاد من شأنه (موت المنافس) ، ويصدق ذلك على الرجل أيضاً الذي يقرر افتضاح أمر الغزو في موضوع سرقة ثروات البلد ، إذ يعاقب الاثنان لعجزهما عن انجاز الفعل ، فيحوّل الرجل إلى مدان وبتهم بانتمائه إلى خلية ارهابية لأنه حاول لمرة مواجهة السلطة الغازية استناداً إلى مبدأ الواجب ، وتدان المرأة أيضاً بتعاونها مع منظمة ارهابية بعد أن فشلت في تفجير الحزام الناسف واكتشافها أنّ الفعل التحريضي له مُحرك (موجّه) أساس هو الغزو .

وقد استعان المخرج في تجسيد مشهد المحاكمة بـ (اللغة) كدال رمزي يشير إلى (الحافز المعيق) ، إذ كان المحققون يستعملون اللغة الاجنبية بينما يستعمل المتهمون اللغة العربية ذات اللكنة المحلية وسط أجواء يسودها الخوف والفرع ، وقد أدت السينوغرافيا النقشفية المصممة لهذا المشهد دوراً دلاليّاً في تجسيد (الحافز المعيق) من خلال اختزال المكان الذي يجري فيه الحدث ، إذ يتحول المسرح إلى غرفة تعذيب يملأها شخوص يجلسون على كراسي بزوايا مختلفة ، يرتدي بعضهم سترة حمراء تحيل في الوعي الجمعي إلى الثقافة الغربية ، وبعضهم الآخر يرتدي سترة عسكرية وغطاء رأس ، فتبدو المحكمة عسكرية والأحكام التي تصدر منها لا تنتمي بشيء إلى القانون العراقي ، وتمثل هذه العناصر البصرية جميعاً (حوافز ديناميكية) ساهمت في تحديد نوع الصراع بين الطرفين من حيث أنه (صراع واقعي) ، وقد أمتد هذا النوع من الصراع إلى الشخصيات التي كانت متألّفة في بداية العرض ، ففي المشهد الأخير يؤدي صراع الأبطال (الرجل/المرأة) إلى انقلاب الحدث نحو الحل والنهائية غير السعيدة ، إذ يبدأ الممثلان بتراشق الاتهامات مع بعضهم البعض بأداء حركي وإيماءات تحاكي الصراعات السياسية اللا متوافقة ، وينتهي المشهد بلقطة (ستوب كادر) ، إذ يستعمل الاثنان تكنيك جسماني مُشَقَّر يأخذ فيه الرجل وضعية الهجوم ، بينما تأخذ المرأة وضعية الدفاع ، ثم يخنفي الاثنان ويظهر في المقابل كرسيان فارغان وُضِعَا في اتجاهين متعاكسين إشارة إلى غياب الانسجام والتوافق بين الكيانات السياسية .

الفصل الرابع

(النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج

١. مثلت سينوغرافيا العرض المسرحي: الفراغ المظلم ، الأبواب ، الحقائق ، الكرسي ، (حوافز قارة) ساهمت في تحديد مسار فعل الشخصيات الممثلة: (الرجل/المرأة) وطبيعة ارتباطها بالغرض الأساس (الوطن) التي امتازت بـ (الانفصال) .



التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

٢. رشح التحول التقني في أداء الممثلين - باستعمال فن الخفاء والتجلي المتوائم مع تقنية الأبواب المتحركة - حافزاً ديناميكياً مهمته تحطيم توازن الوضع البدئي للحدث المسرحي.
٣. امتازت التقنية السمعية بطابع جدلي تباين بين الوقع الشجي الحزين: (النعي الشعبي) ، والوقع المخيف الذي يبعث على القلق وغياب الطمأنينة: (صوت الطائرات العسكرية ، صافرة إنذار، موسيقى الحذر والترقب) ، وقد مثلت هذه التباينات السمعية معادلاً رمزياً لـ (الحافز المؤخر) ، و (الحافز الديناميكي) .
٤. مثل (الكرسي) التجسيد البصري لسلطة الغرب والأيدولوجيات السياسية ، ومن ثم فهو دال رمزي للحافز الديناميكي المتحكم بدائرة العلاقات داخل منظومة العرض .
٥. أفرز التجسيد البصري لأيدولوجيا الأب تصوراً دلالياً لـ (الحافز المؤخر) .
٦. ساهمت تقنية الأداء المتناظر بعدة ممثلين في تجسيد (العائق) بوصفه ممثلاً عن الفاعل الشرير كمعادل رمزي لأيدولوجيا الأب .
٧. امتازت نبرة الصوت المتناسقة مع الأزياء ذات اللون الأحمر، بقدرتها على محاكاة حالة الفعل الجسدي للأب كمعادل موضوعي لـ (الحافز المؤخر) .
٨. ساهمت لغة الجسد للممثلين: (الزوج/الزوجة) في انتاج مجموع الأوضاع الجسدية الدالة التي عبرت عن العمق التجريدي للحافز المؤخر: (الزوج الشرير) .
٩. أفرد العرض المسرحي تصوراً دلالياً للعلاقات الأصولية المتضادة: (الخير/الشر) في بنية العرض ، من خلال الصراع الرمزي بين طرفي الثنائية العائلية: (الأم/الابن العاق) باستعمال تكتيك الحضور المادي للممثل بوصفه فاعلاً مدمجاً لحافزين ديناميكين ، ومؤخر، مهمته اغتصاب توازن وضعية: الأسرة ، البيت ، الوطن ، بالتفاعل مع تقنية: الماكياج: (شحوب الأم) ، الملابس: (سواد الأم) ، الاكسسوار (مسدس الابن) .
١٠. مثلت وضعية الجسد الانتحاري لـ (الأم) سردية للصراع الداخلي المعبر عن حالة الانفصال ، ورمزاً دالاً على (الحافز المعيق: البطل معيق لنفسه) .
١١. جسدت السينوغرافيا التقشفية المصممة لمشهد المحاكمة: (غرفة التعذيب ، الكراسي ، الأزياء العسكرية) ، دوراً دلالياً لـ (الحافز المؤخر) .

ثانياً: الاستنتاجات

١. يساهم التحول التقني في إعادة انتاج المفهوم القار والثابت للحوافز، على وفق معطيات فنية جمالية تستمد دلالتها من قواعد السرد التي استنتجت الدراسات الشكلانية المجاورة لقواعد فن كتابة المسرحية .

٢. يستند التحول التقني إلى فن تشكيل الحركة والعناصر السمعية في توليد المغاير والمختلف للحافز بوصفه فعل لغوي حركي يمتلك القدرة على صناعة فرجة متخيلة للمتن الحكائي الذي تتأسس على وفقه منظومة العرض المسرحي .

٣. يعتمد تشكيل الحافز في العرض المسرحي على أسلوب المخرج في تقديم الغرض الأساس البارز، والوحدات الغرضية الصغرى التي تتضوي تحت مظلته كمعادل موضوعي للثيمة الرئيسة ، إذ تتعدد الرؤى الإخراجية وتتباين في تجسيد المعنى الكلي لمحتوى النص .

٤. يمثل الأداء الجسدي الصامت (البانتوميم) أحد التقنيات الفنية المهمة التي تحدد نوعية الحوافز ويبطنها العرض المسرحي ، والوضعيات السردية ذات القوام الشبيه بالدراما ، كالاستهلال ، الاضطراب ، الصراع ، الحل والنهاية .

الهوامش

(١) اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب: خليل أحمد خليل ، المجلد الاول A-G ، ط٢ (بيروت: منشورات عويدات ، ٢٠٠١) ، ص ١٤٨١ .

(٢) ارسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حماده (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٧) ، ص ٣٣ .

(٣) اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية ، مصدر سابق ، ص ١٤٢٨ .

(٤) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج١ (قم: منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥هـ) ، ص ٣٢٩ .

(٥) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية ، تر: عبد الرحمن مزيان (الجزائر: منشورات الاختلاف ، ٢٠٠٥) ، ص ٢٥ .

(٦) باتريس بافي: معجم المسرح ، تر: ميشال ف . خطّار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥) ، ص ٣٤٩ - ٣٥٠ .

(٧) محمود محمد كحيلة: معجم مصطلحات المسرح والدراما (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) ، ص ١٧٦ .

(٨) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي (القاهرة: دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ، ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٩) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي ، ط٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢) ، ص ١٧٤ .

(١٠) روبرت شولز: السيمياء والتأويل ، تر: سعيد الغانمي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤) ، ص ١٠٣ .

(*) بوريس توماشفسكي (١٨٩٠-١٩٥٧م): رائد علم السرد من أهم الشكلانيين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي ، وبالأسلوبية والعروض وعلم السرد ، من أهم آثاره: (عن النظم) ، و (النظم الروسي) ، ينظر: جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن (منشورات شبكة الالوكة) ، ص ٧٠ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ٧١ .

(١٢) عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي (القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠٠٤) ، ص ١١٦ - ١١٧ .

التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

- (١٣) جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، مصدر سابق ، ص ٧٣ .
- (١٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) ، ص ٢١ .
- (١٥) سعيد عبد الهادي المرهج: نظريات السرد النشأة والتطور، ج ١ (بغداد: دار دجلة الأكاديمية ، ٢٠٢١) ، ص ٩٨ .
- (١٦) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، تر: ابراهيم الخطيب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢) ، ص ١٧٩ .
- (١٧) محمد الباردي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠) ، ص ٨٧ .
- (١٨) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، مصدر سابق ، ص ١٨١ .
- (١٩) تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .
- (٢٠) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .
- (٢١) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، مصدر سابق ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .
- (٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٤ .
- (٢٣) باتريس بافي: معجم المسرح ، مصدر سابق ، ص ٣٤٩ .
- (٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣٤٩ .
- (٢٥) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، مصدر سابق ، ص ١٨٤ - ١٨٥ .
- (٢٦) باتريس بافي: معجم المسرح ، مصدر سابق ، ص ٣٤٨ - ٣٤٩ .
- (٢٧) جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٢ .
- (٢٨) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .
- (٢٩) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ .
- (٣٠) جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- (٣١) مجموعة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ - ١٨٦ .
- (٣٢) جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .
- (٣٣) جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح - دراسة على الظلال الجمعية ، تر: حافظ الجمالي ، ج ١ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦) ، ص ٨ .
- (٣٤) مدحت الكاشف: المسرح والانسان - تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمة إلى انثروبولوجيا المسرح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص ٩٤ .
- (٣٥) عواد علي: شفرات الجسد - جدلية الحضور والغياب في المسرح (عرض وممارسة) (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦) ، ص ٦٥ - ٦٦ .
- (٣٦) ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي ، تر: دريني خشبة (القاهرة: عربية للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠) ، ص ٢٩٣ .
- (٣٧) رضا غالب: الممثل والدور المسرحي (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦) ، ص ٥٥ .



- (٣٨) مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، ٢٠٠٦)، ص ٨٤.
- (٣٩) ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص ٢٦٧-٢٦٨.
- (٤٠) ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص ٢٦٨.
- (٤١) جيمس روز- ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص ٧٨.
- (٤٢) ج. ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥)، ص ٢٣٢.
- (٤٣) جيمس روز- ايفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، مصدر سابق، ص ٧٨-٧٩.
- (٤٤) ج. ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص ٢٣٠-٢٣١.
- (٤٥) حسن يوسف: المسرح والاثروبولوجيا (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ب ت)، ص ٢٢.
- (٤٦) ج. ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص ٢٣١.
- (٤٧) ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص ١١٣.
- (٤٨) ج. ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص ٢٣٢.
- (٤٩) بيتر بروك: النقطة المتحولة - أربعون عاماً في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩١)، ص ١٥٧-١٥٨.
- (٥٠) بيتر بروك: نحو مسرح ضروري، تر: فاروق عبد القادر (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ٢٠١١)، ص ٢٨٤.
- (٥١) اينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، مصدر سابق، ص ٢٥٨-٢٦٢.
- (٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٥.
- (٥٣) كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، مصدر سابق، ص ٢٦٣.
- (٥٤) مدحت الكاشف: المسرح والانسان، مصدر سابق، ص ٤٨.
- (٥٥) عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث - الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢)، ص ١٩٢.
- (٥٦) ماري الياس (و) حنان قصاب: المعجم المسرحي، ط ٢ (بيروت: مكتبة ناشرون، ٢٠٠٦)، ص ٥٠٧.
- (٥٧) كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي من ١٩٨٢ حتى ١٩٩٢، مصدر سابق، ص ٢٥٠-٢٥١.
- (*) قُدِّمَت مسرحية (كامب العراق) في مهرجان بغداد الدولي للمسرح - الدورة الاولى، للمدة من ٢٢-٣٠/١٠/٢٠١٣ م، على قاعة المسرح الوطني. المسرحية من تمثيل: (مرتضى حبيب) و (لبوة صلاح)، وآخرون، كما هو موثَّق في قرص الـ (CD) الذي حصلت عليه الباحثة من أرشيف دائرة السينما والمسرح.

قائمة المصادر

أولاً: المعجم والقواميس:-

١. بافي (باتريس). معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطَّار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥).
٢. صليبيا (جميل). المعجم الفلسفي، ج ١، (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥هـ).

التحول التقني للحافز ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

٣. عيد (كمال الدين) . أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، (القاهرة: دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦) .
٤. كحيلية (محمود محمد) . معجم مصطلحات المسرح والدراما ، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) .
٥. لالاند (اندرية) . موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب: خليل أحمد خليل ، المجلد الاول A-G ، ط٢ ، (بيروت: منشورات عويدات ، ٢٠٠١) .
٦. الياس (ماري وحنان قصاب) . المعجم المسرحي ، ط٢ (بيروت: مكتبة ناشرون ، ٢٠٠٦) .
- ثانياً: الكتب:-
٧. ارسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حماده (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٧) .
٨. ايفانز (جيمس روز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، تر: فاروق عبد القادر ، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) .
٩. الباردي (محمد) . انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠) .
١٠. البازعي (ميجان الرويلي وسعد) . دليل الناقد الادبي ، ط٣ ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢) .
١١. بروك (بيتر) . النقطة المتحولة - أربعون عاماً في استكشاف المسرح ، تر: فاروق عبد القادر ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩١) .
١٢. _____ . نحو مسرح ضروري ، تر: فاروق عبد القادر ، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ٢٠١١) .
١٣. تودوروف (تزيطان) . مفاهيم سردية ، تر: عبد الرحمن مزيان ، (الجزائر: منشورات الاختلاف ، ٢٠٠٥) .
١٤. حمداوي (جميل) . النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن ، (منشورات شبكة الالوكة) .
١٥. دوفينيو (جان) . سوسيولوجية المسرح - دراسة على الظلال الجمعية ، تر: حافظ الجمالي ، ج١ ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦) .
١٦. ستينان (ج. ل. ل) . الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر: محمد جمُول ، (دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) .
١٧. شولز (روبرت) . السيمياء والتأويل ، تر: سعيد الغانمي ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٤) .
١٨. علي (عواد) . شفرات الجسد - جدلية الحضور والغياب في المسرح ، (عرض وممارسة) (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦) .
١٩. غالب (رضا) . الممثل والدور المسرحي ، (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦) .
٢٠. قلعة جي (عبد الفتاح) . المسرح الحديث - الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل ، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠١٢) .
٢١. الكاشف (مدحت) . اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦) .
٢٢. _____ . المسرح والانسان - تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى انثروبولوجيا المسرح ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) .





التحول التقني للحافظ ودوره في تشكيل العرض المسرحي العراقي

٢٣. الكردى (عبد الرحيم) . السرد ومناهج النقد الأدبي ، (القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠٠٤).
٢٤. كريج (ادوارد جردون) . في الفن المسرحي ، تر: دريني خشبة ، (القاهرة: عربية للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠) .
٢٥. لحمداني (حميد) ، بنية النص السردى من منظور النقد الادبي ، (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) .
٢٦. مجموعة مؤلفين . نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس ، تر: ابراهيم الخطيب ، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢) .
٢٧. المرهج (سعيد عبد الهادي) . نظريات السرد النشأة والتطور، ج ١ ، (بغداد: دار دجلة الأكاديمية ، ٢٠٢١).
٢٨. يوسفى (حسن) . المسرح والانتروبولوجيا ، (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة ، ب ت) .

List of sources

First: Dictionaries and dictionaries:

1. Buffy (Patrice). Theater Dictionary, TR: Michel F. Khattar, (Beirut: The Arab Organization for Translation, 2015).
2. Saliba (beautiful). The Philosophical Lexicon, Part 1, (Qom: Dhu al-Qurabi Publications, 1385 AH).
3. Eid (Kamal Al-Din). Flags and Terminology of the European Theater, (Cairo: Dar Al-Wafaa for the world of printing and publishing, 2006).
4. Kahila (Mahmoud Mohamed). Glossary of Theater and Drama Terms, (Cairo: Hala for Publishing and Distribution, 2008).
5. Lalande (Andre). Lalande's Philosophical Encyclopedia, Arabization: Khalil Ahmad Khalil, Volume One A-G, Edition 2, (Beirut: Oweidat Publications, 2001).
6. Elias (Mary and Hanan Katsav). Theatrical Lexicon, 2nd Edition (Beirut: Publishers Library, 2006).

Second: books:

7. Aristotle: The Art of Poetry, see: Ibrahim Hamadeh (Cairo: Anglo Egyptian Bookshop, 1997).
8. Evans (James Rose). Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, TR: Farouk Abdel Qader, (Cairo: Hala for Publishing and Distribution, 2000).
9. Bardi (Muhammad). The Structural Discourse in the Modern Arabic Novel, (Damascus: Publications of the Arab Writers Union, 2000).
10. Al-Bazei (Megan Al-Ruwaili and Saad). The Literary Critic's Guide, 3rd edition, (Beirut: The Arab Cultural Center, 2002).
11. Brock (Peter). The Transforming Point: Forty Years in Exploring Theatre, tr.: Farouk Abdel-Qader, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 1991).
12. Brock (Peter). Towards a Necessary Theatre, see: Farouk Abdel Qader, (Cairo: General Authority for Amiri Press Affairs, 2011).
13. Todorov (Tzvetan). Narrative Concepts, see: Abd al-Rahman Meziane, (Algeria: Al-Itifaq Publications, 2005).
14. Hamdawi (Jamil). Formal theory in literature, criticism and art, (Al-Alloka Network publications).
15. Dauphinio (Jean). The Sociology of Theater - A Study on Collective Shadows, tr.: Hafez Al-Jamali, Part 1, (Damascus: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, 1976).
16. Stian (JL). Modern drama between theory and practice, see: Muhammad Jamoul, (Damascus: Ministry of Culture, 1995).





- 17.Schulz (Robert). Semiotics and Interpretation, Translated by: Saeed Al-Ghanmi, (Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing, 1994).
- 18.Ali (Awwad). Body Codes - Dialectic of Presence and Absence in the Theatre, (View and Practice) (Amman: Azmana for Publishing and Distribution, 1996).
- 19.Ghalib (Reza). Actor and theatrical role, (Cairo: Al-Ahram Commercial Press, 2006).
- 20.Ji Castle (Abdel Fattah). Modern Theatre - Cognitive Discourse and Aesthetics of Formation, (Damascus: Arab Writers Union Publications, 2012).
- 21.The detector (Medhat). The Actor's Body Language, (Cairo: Al-Ahram Commercial Press, 2006).
- 22.Al-Kashef (Medhat). Theater and the Human - Techniques of Contemporary Theatrical Presentation from the Epic to the Anthropology of the Theater, (Cairo: The Egyptian General Book Organization, 2008).
- 23.Al-Kurdi (Abdul Rahim). Narration and Literary Criticism Approaches, (Cairo: Arts Library, 2004).
- 24.Craig (Edward Gordon). In theatrical art, see: Drini Khashaba, (Cairo: Arabia for Printing and Publishing, 200).
- 25.Hamdani (Hamid), The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism, (Beirut: The Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution, 1991).
- 26.A group of authors. The Theory of the Formal Approach, Texts of the Russian Formalists, see: Ibrahim al-Khatib, (Beirut: Arab Research Foundation, 1982).
- 27.Al-Marhej (Saeed Abdel-Hadi). Narrative Theories of Origin and Development, Part 1, (Baghdad: Dijla Academic House, 2021).
- 28.Yusufi (Hassan). Theater and Anthropology, (Casablanca: New Najah Press, BT).



مجلة

مركز بابل للدراسات الإنسانية

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣

الجلد ١٣ / العدد ٣

٢٠٢٣