الاستعارة البصرية في تشكيل العرض المسرحي العراقي

سيف الدين عبد الودود عثمان – كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة– العراق
saif. alhamdani75@ Gmail. com

الملخص

الاستعارة البصرية من المفاهيم التي انطلقت من اللغة والحقول المعرفية لتصبح ذات اتصال منطقي بالعروض المسرحية لتؤسس شكلاً جديداً قابلا للفهم والاستيعاب وذلك لما للاستعارة البصرية من قابلية كبيرة على انجاح العرض المسرحي فضلاً عن أسلوبها في تنظيم الرسالة على وفق منظومة علامتيه إلى المتلقي، لذا فان هذه الدراسة معنية بتتابع الاثر في وضع صيغ جديدة يمكن ان تتشكل في العرض المسرحي، فالبحث هو دراسة معاصرة لمفهوم الاستعارة البصرية وكيفية تكوينها في العرض المسرحي عبر محاولة لاستقراء افكار المخرجين المسرحيين محاولة منها في تأسيس اهمية الاستعارة البصرية لديهم مع بيان وكيفية الاشتغال عليها بطابع سيمائي وفكري وجمالي ودلالي ذي مضمون فعال.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، البصرية، العرض المسرحي

Abstract

The Visual Metaphor in Composing the Iraqi Theatrical Performance.

Saif Aldeen Abdalwadood Othman

Visual metaphor is one of the concepts that started from language and cognitive fields to relate a logical connection with theatrical performances. It establishes a new form that can be understood and comprehended due to the great ability of the visual metaphor for the success of the theatrical performance as well as Its method of organizing the message according to a sign system to the recipient. This study concerns the succession of impact in developing new formulas that can be formed in the theatrical performance.

The research is a contemporary study of the concept of visual metaphor and how it is formed in the theatrical presentation through an attempt to extrapolate the ideas of theater directors. It is an attempt to establish the importance of visual metaphor for them with an explanation and how to work in a semiotic, intellectual, aesthetic and semantic nature that effects content.

Keywords: visual metaphor, theatrical performance.

إشكالية البحث

تتكون الاستعارة البصرية من التشكيلات الأساسية التي تتشكل بدورها من منظومات الفن بكل فروعه ومتطلباته، ويمكن تنسيق الاستعارة البصرية في تركيبات الانُسان من حيث ارتباطها بتناسقها مع تكويناته ، فالأنسان البدائي نشأ من ارتباطه بتقاليده مع الحيوان وذلك بلغة توافقية تقليدية مما أدى الى تأثره به فتكونت لغة اتصالية بينهما، فالإنسان هو حيوان استعاري لأنه يحيا بالاستعارة فتأثر تأثراً كبيراً بتلك العناصر البصرية المؤثرة على وفق إشكال وأفاق منسجمة مع مكملات العرض فأدى ذلك إلى الأدراك بصدمات متنوعة الأغراض والأشكال مما كون أُساليب منطلقة من اللسان إلى الجسد فصارت" الاستعارات الخلاقة تنبثق من صدمة إدراكية، أي من نمط علاقتنا بالعالم الذي يسبق الفعل اللساني ويحفزه" [1] فشكلت استعارات متعددة ومتنوعة بترابطها وتوافقها مع الإنسان وتأثير تلك البيئة عليه والناتج من مؤثر بصري فكونت انساقا واضحة بين المكونات الواحدة بعملية تواصل بين الإنسان ومؤثرات البيئة الخارجية مثل الرعد والنار والمطر مما أدى الى نشوء تناسق وادراك للمؤثر الخارجي على الانسان وبما ان البعد والقرب بمستويات مختلفة أصبحا من العوامل الفاعلة في اقتراب الهيأة من الأثر، فإنها أسهمت في تحقيق فاعلية أكبر في عملية التبادل فيما بينها على وفق افتراضات حقيقية.

إن الفنان هو المنظومة الاساسية التي تُبنى عليها عملية الإبداع من معرفة الخاصية الاستعارية منذ القدم، فالسومريون والبابليون والفراعنة هم أصحاب أقدم حضارة في تاريخ البشر.

وقد أصبح الشعر من المصادر الرئيسة لنشأة الدراما في العالم فانحدرت الاستعارة البصرية نحو النصوص المسرحية بتكوينات العرض المسرحي الذي يحمل تركيبات متعددة من المعادلات الاستعارية، المخرج ينبغي ان يكون ذا المام وأحاسيس فكرية في اكتشاف الاستعارة البصرية بفعل الممثل عبر عصور متغيرة. فالتأثيرات البصرية في العرض المسرحي أدت الى تشكيل عناصر متنوعة يمكن للمخرج أن يبنيها بشكل واضح ومعلوم من تفاعل وتواصل بعضها مع البعض الآخر بأشكال توافقية فالمخرج عليه ان ينشأ لحمة بين (الممثل والازياء والمكياج والديكور والاضاءة) وحدة فنية التكامل بين هذه العناصر البصرية لتصبح ذات مؤثر واضح على المتلقي ، ليكون وحدة تواصلية بين العرض المسرحي ومكوناته والمتلقي بشكل مباشر وذلك كله يرجع إلى المخرج وماذا يريد أن يوضح من الخطاب البصري الذي يتكون "من تركيب متعدد العناصر بواسطة تقنيات متعددة ، تقوم بتوصيل علامات ورسائل الى المتلقي" [2]

إن التقنيات البصرية التي يبنيها المخرج كلها لابد أن تكون بشكل انسجامي مع ما يرغب به المتلقي في الفترة التي يمر بها والعصر والزمن، وأن العلامة المسرحية تعتمد على تفسير المتلقي لها وما التأويل الملفوظ الا تأويل استعاري لذا يبقى المعنى مفتوحاً وذو تشتت بدلالات متفاوتة في معانيها ومتطلباتها الاجتماعية والفكرية.

إن المخرج المسرحي عندما يتعامل مع الاستعارة البصرية فأنه ينبغي ان يكّون شيئاً جديداً أي بالاعتماد على العناصر البصرية، الأولى عناصر التكوين الخط والشكل واللون والثانية العناصر البصرية الازياء والاضاءة والديكور منطلقة من النص هنا فالمخرج يكون خط اتصال فعلي مشترك.

فالأفكار التي يطرحها المخرج ينبغي ان تكون بانسجاميه تناسقية منطلقة من النص ومع المتلقي لتكوين وحدة استعارية بصرية بين مكملات العرض الواحد على وفق ما تبتغيه معاني المفردات اللفظية والدلالية في العرض المسرحي الا أن الاستعارة البصرية تتحول الى تركيبات وتوافقات جديدة وذلك بأساليب متنوعة على وفق إشكالية المفردات البصرية من حيث ما تكونه تلك الصور في العرض الواحد من تشكيلات وتركيبات صورية على وفق تصورات المخرج لينشئ اشكالاً، فالأيقونات يجب أن تفرق الواحدة عن الأخرى فتختلف بذلك "مستويات عمل الصورة المسرحية والتطور المتتابع للصور المتميزة إلى استعارة بصرية" (3)

إنّ ذروة الصورة وتطورها يؤدي الى تشكيلات صورة ذات تأويلات تعتمد على ما تشكله تلك الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي بأساليب متنوعة ومتسلسلة حسب ما يرد ان يوضحها المخرج. فدراسة الاستعارة البصرية في مسرحنا العراقي على وفق تركيباتها ومعادلاتها وتكويناتها في العرض المسرحي هي من الاسباب التي دعت لبحث هذا الموضوع، لأنه وجد الكثير من العروض المسرحية قد فشلت في توظيف الاستعارة البصرية وتأثيرها.

وبناءً على ما تقدم فإن الباحث يرى أن دراسة الاستعارة البصرية وتكوينها في العرض المسرحي من العناصر المهمة لتطوير مسرحنا العراقي وبذلك صاغ مشكلته على وفق السؤال الاتي: هل يستطيع المخرج توظيف الاستعارة البصرية وفق دلالات فنية وفكرية وسيمائية في العرض المسرحي

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي قدمت على مسارح البصرة للفترة 1991–2001

عينة البحث: إن اختيار عينات البحث قصدياً من مجتمع البحث وذلك للأسباب الآتية:

أ– إن جميع العروض المنتقاة هي لمخرجين وممثلين وكادر من محافظة البصرة وهي محافظة الباحث، ليساعد الباحث على إجراء المقابلات والاتصال معهم بصورة مباشرة وسريعة.

ب– لكثرة العروض المسرحية التي قدمت في الفترة 1994

ج– فالعروض التي أختارها الباحث من العروض التي نالت على جوائز على صعيد القطر من نواحي التمثيل والأخراج كما انها لمخرجين مرموقين على صعيد القطر.

د– لتوافر شروط وجمالية الاستعارة البصرية في تكوين تلك العروض

ت	عنوان المسرحية	تأليف	الممثلون	الديكور	الاضاءة	الموسيقى	الازياء	المخرج
1	طائر البحر	انطوان تشيخوف	وجدان عبد الله اركادنيا صادق عبد الصمد ثربليونابنها ضياء عباس سورين، اخيها لمياء هاشم نينا محمد سالم ثريجورين حسن عبد الرزاق	حسن عبد الرزاق	لطيف هاشم ضياء عباس	جهينة خليل ثائر شاكر محمد هادي	واثق طلاب هناء صالح	كريم عبود

منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته للاستعارة البصرية في تشكيل العرض المسرحي على المسرح العالمي وتجاربه في الإطار النظري، واتخذ الباحث من دراسة الحالة طريقة في تحليل عينات بحثه وفي استنتاجه للنتائج والاستنتاجات.

أدوات البحث: أعتمد الباحث في عينات بحثه على الأدوات الاتية:

- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات تمثل معياراً في التحليل لتأسيس الأداة
- مشاهدة الباحث لتلك العروض
- المقابلات الشخصية مع المخرجين وكادر تلك العروض
- الوثائق المنشورة كتب ومجلات وصحف واطروحات ورسائل
- جهاز عرض اشرطة الفيديوتيب VHS – CD
- جهاز تسجيل صوتي يوثق المقابلات الشخصية
- قام الباحث بإجراء مقابلات مفتوحة مع بعضهم ممن شارك في تلك العروض من مخرج وممثل وكادر العروض من المتخصصين في الفنون المسرحية والاستفادة من نتائج هذه المقابلات لغرض ايجاد التفسير المناسب لما توصلت اليه الدراسة من نتائج واستنتاجات ومقترحات مناسبة.

تحليل العينة: مسرحية طائر البحر

تأليف: انطوان تشيخوف إخراج: أ.د عبد كريم عبود

ملخص المسرحية:

هذه المسرحية تنتمي الى (المسرح داخل المسرح) ففي البداية تعرض المسرحية ويجلس الممثلون ويشاهدون المسرحية الا ان الممثلة اركادينا وهي

الام لديها موقف واعتراض من العرض المقدم وهي فكرة غير مطروقة بالنسبة للممثلين.

فمؤلف المسرحية وقف موقف الحيادية في كتابة النص ثريجورين فيرى ان العرض كان مهلهلاً ورديأً على وفق اساسيات المسرح المعروفة فصار حوار مخرج العرض وبين اركادينا وذلك من خلال مشاهدة العرض لم أشاهد الا هذيان انحلالي فأستفز المخرج الشاب الثوري وذلك بتحطمه من خلال انقلاب الشخصية وزاد الإحباط لنينا وانها ملت وتراجعت من المحلية وتريد ان تنطلق الى العالمية وذلك للانطلاق من البحيرة والاجواء الهادئة للعرض لتنتقل الى المستقبل كما تراهُ ،فرحلت الى موسكو والذي ساعدها في ذلك ثريجورين بعرض أعمال مسرحية نينا التي تتكلم عن طائر بحر، وذلك من خلال انها هجرت البحيرة لتغير حياتها ففقدت الأحاسيس لطائر البحر فاختلطت باجواء موسكو أي أجواء المدينة فاصبح هنالك انتقاله في حياتها فكان المؤلف ثريجورين وهو يتمشى على البحيرة ويصادف نينا تسأله ماذا تكتب؟ يقول: أسجل خاطرة مشروع قصة قصيرة عن فتاة مثلك، إنها شابة تعيش على البحيرة يتراوح سنها بين الثامن عشرة والتاسع عشرة سنة فجأة يسرح ويمشي بغير عالم يقول لها فجاء الصياد وخطف روحها كطائر البحر الا إنها لم تتوفق في موسكو فتقرر الرجوع مع المؤلف والمخرج وإنها كبرت في سنها فقال لها لا أستطيع ان أرجعك وذلك لأني مُتُّ بعد ذهابك الى موسكو فتقول له أصبحت قاسياً إلا أنه يقتل طائر النورس الطائر مذبوح بيده نينا اصبحت أكرهك وأمقتك وأمزق خطاباتك وصورك فأرجوك ان ترحلي وبعدها تخرج نينا من المسرح ثم ياتي ثربليوف يقتل نفسه لو كان الحب كافياً لتغير كل شيء.

إن مخرج العرض مع مصمم الديكور بنى فضاءه على وفق مستويات متعددة منطلقة من بداية المسرح بمستوى هابط بتدريج انسيابي الى الخلف، فكانت الأجواء توحي بالهدوء الذي تتمتع به البحيرة أما الديكور فقد صمم بشكل يوحي بجناحين من الخشب ورأس الطير على مربعٍ خشبيٍ وجسد الطير على شكل مربع كبير وخلفية الطير كانت ايضاً مربع خشبي وعليها طاولة وكرسي وفي الوسط مستطيل خشبي أيضاً على شكل فكان لون جميع قطع الديكور أبيض عدا الكرسي والطاولة فكان لونهما الاحمر فشكل المخرج استعارات بصرية لونية وذلك بانتقالات لونية للأضواء فشكلت انطباعات عديدة.

إن المخرج جعل حركة اركادينا في جميع مناطق المسرح وفي جميع التعاملات الديكورية الا الجناحين الذي قيد فيها حركتها واعتمد في الانتقالات على الجناحين نينا وثربليوف فكان تعامل الممثلين وما قصده المخرج مع أجواء العرض الاستعارية البصرية وذلك بأيهام المتلقي بان رأس الطير يظهر في أثناء كل حوار لنينا فيخبرها لا بأس بها كانت مسرحية وحسب أما من ناحية ذنب الطير فقد اصبحت البحيرة وذلك باستخدام اللون الأزرق بالنسبة للإضاءة، فالمخرج استفاد وبشكل كبير من اللون الأبيض بالنسبة للديكور وذلك لأنه يتأثر بالألوان الاخرى بشكل واضح أزرق وأصفر وأحمر فكانت هنالك في أعلى المسرح شماعة ملابس وبجانبها طاولة وكرسي كانت توحي بغرفة ثريجورين فقام المخرج بتصنيف المنطقة الى مكانين الأول اصبح غرفة المؤلف والثاني أصبح بحيرة وذلك بتأثير الالوان الاستعارية للإضاءة وانتقالاتها المتعددة من مشهد الى آخر وخروج الممثلين كان من جانبي جناحي الطير يخرجون ويدخلون فأصبحت كواليس الممثلين جناحين له، كما اصبحت احاسيس الممثلين فاعلة لإعطاء اجواء الامطار ثربليوف يخاطب نينا: إني اكرهك

وامقتك وامزق حظا باتك وصورك انك لا تعلمين انا اتمزق فكانت الكلمات ذات ابعاد استعارية تأثيرية على المتلقي من جانب وعلى المؤثرات البصرية التي وظفها المخرج بأجواء ذات ابعاد نفسية مؤثرة في كادر العرض من جانب اخر.

إن المخرج وظف اشكالاً متعددة من الإكسسوار فكانت ذات أثر بصري باشتغالات الممثلين فكان غليون ثريجورين ذا تأثيرات تعبيرية على نينا اما عصا مع قبعة مع نظارات طبية فلها أبعاد متعددة على الشخصية فأعطته تأثيرات بصرية متوافقة مع أفكار النص وما تحمله شخصيته من انتقالات بين الحين والآخر اما اركادينا فكانت قلادتها الحمراء الكبيرة الحجم ذات دلالات متعددة من خلال توظيف المخرج لها وخاصة عندما تخاطب ثربليوف انت تفرض علينا هذا الهذيان الانحلالي وتسميه مسرحية الا ان البندقية اللفافه ذوات اللون الأبيض مع قليل مع السواد فشكلت استعارة بصرية مع مكملات الديكور والازياء بشكل توافقي وذلك بمعالجات عامة للخطوط العمودية والافقية للمكان.

شكل الزي الجانب البصري الذي أعتمده المخرج بجانب تأثيري على العرض وفق أشكال وخطوط تلك الأزياء فهي تشكلت فيما بينها بتناسق بين الوانها فكونت مؤثراً بصرياً وذلك بلونين الاسود والأبيض بشكل أساس فنرى ازياء نينا في المشاهد 1و2و 3 بالأبيض المتسخ بسواد اما المشاهد 5 و6و الختام فكانت اسود موشح بأبيض، اما ثريجورين فكان يرتدي معطفاً اسوداً طويلاً وبنطلوناً اسوداً ورباطاً اسوداً وقميصاً أبيضاً ، فشكل هذا الثنائي بين الاسود والابيض باستعارات بصرية لما تحوي بفكرة الحوارات بينها وذلك لأن المؤلف هو الذي كون عند نينا افكاراً ومؤلفات وانتقالات من مكان إلى آخر مرة في

الكتب وأخرى في البحيرة فكانت انتقالات لونية مدروسة من قبل المخرج وذلك وفق الإضاءة الموظفة بشكل متقن فكان الخط الأول هو الاسود والأبيض اما الخط الثاني فبنى العرض مع شخصتين الأولى مع ثربليوف فكان يرتدي بنطلوناً رصاصياً وسترة رصاصية وقميصاً سمائياً اماسورين فكان يرتدي بنطلوناً رصاصياً غامقاً ومعطفاً رصاصياً فشكل تأثيراً لونياً اخراً هو اللون الرصاصي. إن الألوان في الازياء شكلت الرصاصي والأسود فكونت خواص من خلال النوعية والقيمة والإشعاع الحراري وذلك بانسجاميه مع الوان الإضاءة فكونت بذلك تأثيرات ذات أبعاد نفسية مبنية على وفق استعارات بصرية من حيث تناسق ألوان الازياء وذلك ما كونه اللون الأزرق الذي يوحي بالصفاء والهدوء بانطلاقات استعارية هادئة، فمخرج العرض فصل بين الخطين والوانهما الاسود والرصاصي بفاصل من خلال ازياء اركادينا التي كانت ترتدي قطعتين من الملابس الطويلة ذات اللون الأحمر فكون وحدات متناسقة ووحدات تفصل بينها الاحمر وذلك بتأثير أزياء العرض وخلفية الديكور البيضاء التي اصبحت مادة مفتوحة لاشتغالات المخرج بألوان وأزياء وأضاءه تأثيره لما شكله الفراغ العام للعرض وذلك بخطوط واشكال لكي يملأ بالكتل مما أدى إلى ترابط الوحدات بعضها مع البعض الآخر من حيث تناسق الألوان باستعارات بصرية وفق دراية وما تحمله أبعاد الشخصيات من انسجاميه في زيها لتكوين استعارات بصرية مؤثرة في المتلقي فأما ثربليوف وسورين فكونا بينهما تناسقاً في الازياء وذلك من ارتداء البنطلون الرصاصي لكليهما فسورين كان يرتدي معطفاً رصاصياً وبلوزة سوداء اما ثربليوف فكان يرتدي الرصاصي اما القميص فكان سمائياً إلا أن توافقات الإخراج باستخدام الأزياء كانت ذات أبعاد تنسجم مع فكرة النص وما يحمله ذلك النص من أحداث فكان المتلقي دائماً ينتظر شيئاً ما وأن المخرج أستعار باللون الاحمر أزياء بعض الممثلين التي يوحي بالقتل أما

ازياء الممثلين الآخرين فجاءت ذات مستويات متفاوتة فيما بينها فاللون الأزرق دائماً ما يوحي بالصفاء والهدوء من خلال الانغمار إلى الأجل فكون ايقاعاً بصرياً هادئاً والمتلقي يشعر إنه هنالك فورة ما وذلك من خلال قتل النورس الحقيقي في العرض.

إن اجواء العرض كانت هادئة من خلال فكرة النص وحوارات الشخصيات فاستطاع مصمم الموسيقى والعازفون وبمرجعية المخرج ان يؤسسوا تناسقاً وانسجاماً بين حركات الممثلين والموسيقى فكون وحدات منصهرة بعضها مع البعض الآخر وذلك باستخدام آلة البيانو التي تنتمي إلى الآلات الغربية والتي وظفها المصمم بموسيقى هادئة رومانسية إلا أنها في بعض الاحيان تحمل شيئاً مخيفاً فقد كانت هنالك بعض المؤثرات الصوتية كما في عصا سورين حيث يضرب ثلاث مرات اما المؤثر الاخر فهو في نهاية المسرحية عندما انتحر ثربليوف لأنه فقد كل شيء وخاصة الممثلة نينا فكان الايقاع السمعي له دلالات تأثيرية من خلال انسجاميه العرض بآلة البيانو.

إن الاضاءة لعبت دوراً كبيراً في قلب موازين العرض وذلك لكون الديكور كان يمثل اللون الأبيض فأصبح يتفاعل مع جميع الألوان ففي بداية العرض كان اللون الأزرق مهيمناً في المنطقة الخلفية ليوحي للمتلقي باستعارة بصرية للبحيرة التي دار المشهد حولها بين نينا وثريجورين فكانت الإضاءة فيضيه وذلك في المنطقة الخلفية التي كان فيها مكتب المؤلف الذي كان يخطط للانتحار في حواره سأقتل نفسي هكذا ، إن الإضاءة كانت ذات أبعاد سيكولوجية من خلال استخداماتها فكونت دلالات مبنية وفق افكار النص ومشهد القتل للطائر كان المسرح فيه باللون الاحمر وذلك بحوار سأقتل نفسي تماماً مثل هذا الطائر.

إن المخرج في طائر البحر أستطاع ان يعبد تركيب النص بصرياً وذلك لتهمين الصورة المتحركة التي تتكون من أنجاز معان عدة ومتنوعة وذلك من خلال العلاقات الانسانية بين شخوص المسرحية كما كونها انطوان تشيخوف مصدراً للتعابير الواقعية وبمشاعر مختلفة بين شخصيات العرض، فاعتمد المخرج على عناصر العرض ومن فعل تجريدها من واقعها ووضعها في نسق تعبيري شاعري ليكشف علاقات العناصر بعضها مع البعض الآخر فالديكور أخذ شكلاً تكوينياً يعبر عن طائر ميت فأخذ مساحة المسرح بأكملها فبنى العرض باستعارة بصرية كبيرة وذلك بانسجاميه مع نص وفكرة المسرحية على اعتبار أنَّ " الاشتغال الإخراجي يسعى للتقليل من صدى الكلمة ويبحث عن بديل بصري يجسد فيه المعنى عن طريق الرؤيا فقد سعى المخرج الى إعادة بناء النص من خلال أزاحه اللغة الكلامية واستبدالها بلغة الفضاء البصري" (40)، فقلل المخرج من الكلمات وذلك من بإعادة هيكلة النص الاصلي وتحويله الى نص جديد ينتمي الى أفكار المخرج فاعتمد على الأجواء النفسية التي تعتمد على الضوء والظل، والملابس التي اخذت الحيادية بلغة استعارية وبتجسيد المعنى الحقيقي بأسلوب فني ابداعي.

إن الاشتغالات التي أرتكز عليها المخرج هي وحدات استعارية بصرية لتحسين مستوى العرض وهذه الوحدات تناسقت فيما بينها لتنسجم مع أفكار المخرج والمؤلف في آن واحد فشكلت مؤثراً بصرياً يحمل في طياته العديد من الوحدات وأرتكز على الوحدة الرئيسة للعرض وهي الممثل فأشتغل عليه على وفق افكار ودلالات المخرج العالمي ستانسلافسكي وذلك من خلال تعامله مع الممثل وما يصبو اليه من قراءة النص تحليلياً ليكون الممثل قادراً وذا قابلية كبيرة ومتطورة لتكون له القدرة على التعامل مع الواقعية للانطلاق الى التجسيد وبعدها التحول الى مرحلة الاكتشاف وذلك من خلال تدريبات قدرات الممثلين

في التعبير الجسدي والصوتي والحسي للتخلص من القوالب الجاهزة للمسير إلى التجديد والابتكار بالاكتشاف الدائم للمخرج بان له القابلية على كشف قدراتهم الادائية في تصوير المعنى الداخلي ليتبنى الاكتشاف في التعامل مع الدور وذلك للوصول إلى التجسيد وبعدها ينتقل المخرج بالممثلين الى مرحلة التداخل مع وحدة العرض المسرحي.

إنَّ جمالية الإخراج المسرحي انطلقت من ثنايا النص لتؤسس للعملية الإخراجية أساليب خاصة مستنبطة من أدراك ووعي المخرج بالاستعارة البصرية وكيفية توظيفها وذلك من الواقعية التي حملها النص لتكوين واكتشاف دواخل الممثلين الذي يخلق معه لغة تبتعد عن الطرازية وتكون متناسقة وقريبة من سحر الشاعرية المسرحية فقد وفق المخرج في دمج المخرجين العالمين ادولف ابيا و كوردن كريك اللذين يعتمدان في عروضهم على الجانب البصري والسمعي فطائر البحر شكلها المخرج وفق قدرات الممثل على الاكتشاف والبحث لتظهر في العرض بوحدة فنية متواشجة مع مناهج المخرجين العالميين ستانسلافسكي ومايرهولد وكروتوفسكي ولكن كانت له حصيلة لتكوين نسق عراقي ينسجم مع المدينة والبلد الذي يسكن فيه.

إنَّ المخرج انطلق من المسرح داخل مسرح الذي شكله العرض وذلك برؤيا حديثة وذلك من خلال ثربليوف الأنسان الثوري وحاول اظهار أساليب جديدة بمرجعيات اخراجية لمخرجين عالميين الا أنه أضاف الى النص المسرحي مشهدين من مسرحية هاملت لوليم شكسبير إلا أن اعتراض اركادينا لم يقدم من روائع المسرح العالمي كما في دخول ثريبجورين كل واحد يفعل ما يريد ومتى يشاء فعقد المسائل بشخصية ثربليوف وهو ليس ببريء وليس ضحية ولكنه أراد أن ينجح من تلقاء نفسه والآخرين وأجواء الآخرين التي تتطابق مع الواقع

لتسويق نجاحاته على أكتاف الآخرين واركادينا وهي والدته أرادت أن تصنع منه شيئاً ما تريده وليس كما يريد هو وبذلك تحقق نجاحاتها بانها الممثلة الاولى في هذا المجتمع ودورها الاسلوبي لا يستطيع أن يؤديه أي شخص اخر . هذا الصراع أدى إلى انهيار ثريجورين وذلك من خلال انهيار علاقاته الانسانية والعاطفية والعملية فانتحر بقتل نفسه أما نينا فطموحها أدى بنفسها انسانياً وذلك بسبب رجعية التفكير لدى اركادينا وثريجورين التي أدت أن موتهم فكرياً مع موت تقليدي الاسلوب باعتبار انه المنسق والسائد من وجهة نظرهم.

فالعرض كان بتناسق على وفق تأثيرات استعارية بصرية وذلك من خلال توظيف المخرج للخطوط التي توضح لنا الشكل بانسجاميه الديكور والاضاءة والأزياء والممثل ، فمثله المخرج بالفراغ وذلك من ارتباط الأشكال مع الخطوط وبتوظيف الكتل التي شغلت الفراغ بتناسق طبقي بين مكونات العرض الواحد لتكوين وحدة فنية باستعارات بصرية متفاوتة، فالألوان جاءت بأنواع متعددة منها الحارة مثلاً الأحمر لدى اركادينا فشكلت نوعية وقيمة للإشعاع اللوني الحراري بتأثير مركزي للعرض بخلفية بيضاء كانت منطلقاً للون الاحمر وباقي الالوان أتت متفاوتة منها الرصاصي والاسود والسمائي والابيض.

وحقق المخرج وحدات متناسقة للعرض الواحد ومنسجمة مع توظيفه وتوحيده لعناصر العرض البصري باستعارة مدروسة ومن تحقيق اللون والخطوط والاشكال والكتل فكانت الاستعارة البصرية في بعض الأحيان بسيطة وفي البعض الآخر معقدّة ولذلك اصبحت لها قيمة في التركيز الذي ادى الى جلب انتباه المتلقي بأشكال متفاوتة.

لقد شدّد المخرج على التركيز في العرض وذلك من الاشتغال على الممثل بتنقلات واضحة المعالم والمعاني وتنوع السطوح من خلال جناحي الطائر

وجذعه مما ادى الى تكوين استعارات بصرية مرتبة تصبح مستقيمة واخرى موزنة واخرى بسيطة.

أهمية البحث والحاجة اليه:

ان أهمية البحث تكتمل بطريقة تعامل المخرج المسرحي العراقي مع الاستعارة البصرية وتوظيفها في العرض المسرحي وذلك من خلال عناصر محددة المعالم، لكي يتمكن المخرجون والمصممون والممثلون من الاستفادة من هذا البحث بتطوير قدراتهم الخيالية لربط العناصر المطبقة على خشبة المسرح.
هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن الاستعارة البصرية وكيفية تكوينها في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث:

1. **الحد المكاني:** العروض المسرحية التي قدمت في العراق/ محافظة البصرة.
2. **الحد الزماني:** (1994).
3. **الحد الموضوعي:** العروض المسرحية التي صممت فيها الاستعارة البصرية

تحديد المصطلحات

1- الاستعارة Metaphor

لغةً: وهي" صورة بلاغية يمكن ان تكون لغوية او ايقونية مصطلح في البلاغة القديمة استعادته الشكلانية وتعمل الاستعارة على فتح فضاءات سردية بثنائية تصويريتها" (4)

يعرف أرسطو الاستعارة " باعتبارها نقلاً او تغيراً حيث انها نقل اسم شيء الى شيء آخر. ويمكن أن يفهم من هذا التعريف أن الاستعارة هي نقل دال إلى دال آخر دال1= دال2 في حين ان الاستعارة هي نقل دال إلى مدلول آخر" [5]

أما هيغل Heghel فقد تناولها بصفتها "حاجة الروح والنفس لعدم الاكتفاء بالبسيط وبالعادي من اجل الارتقاء والتسامي طلباً لمزيد من العمق" (6)

ومرجعيات الاستعارة " تكون الخدمة في التفكير الاستعاري بتركيب اطارين مرجعيين مركبين واجراء تنافس بينهما وهي ان واقعاً ما يتركب فوق واقع آخر"(7)

فالاستعارة وفق علم العلامات "تشتمل على واحد من المدلولات، ينشط او يوظف على أنه دال يشير إلى مدلول اخر مختلف عن المدلول الأصلي" (8)

2- **البصرية:**

البصيرة: بصر الروح.

البصري لغةً بصر بصيراً به نظر اليه هل يبصره، به رآه صار مبصراً أي بصر بالشيء عمله (9).

ان جميل صليبا ينظر ان "البصر وثاني الإحساسات البصرية الاحساس باللون، وهو متعلق بمخاريط الشبكة" [10]

التعريف الاجرائي للاستعارة البصرية هي تعابير بيانية لإظهار فكرة ما ضمن فكرة آخري من خلال استبدال المعنى المجرد بالتعابير المجسدة وذلك لتحقيق الرغبة والتخييل لحاجة الروح والنفس للارتقاء والتسامي لكي يتحقق تواصل منطقي لمكملات العرض المسرحي.

الاستعارة بين التشخيص * والألسنية

إن المؤلف المسرحي عندما يقوم بكتابة نص ما ينبغي ان يركز على عنصر الصراع بين قوتين متعاكستين تتصل بأفكاره وكيفية الانتقالية من كلمة إلى جملة ثم فكرة ما بعملية تواصلية مع الألفاظ الكلامية والاستعارية بين عنصرين أساسين من التشخيص والالسنية ليكونا بخط سير واحد على وفق متطلبات العرض بانسجاميه مع ما يحمله النص من مفردات كلامية بانتقالية توافقية مع الالقاء وبكيفية توظيفية بشكل واضح المعالم فنشوء تماثل بين المفردات المتغيرة تؤسس استعارات من حيث أن "التشخيص هو إعادة تشكيل اللغة ومنح اللفظة المفردة معاني جديدة مستمدة من ذلك الاقتران المدهش بين لفظتين منقولتين من عالمين مختلفين" (11) فيتعمد التشخيص على النص وهو توضيح معالم الممثل غير الطبيعة أي الانتقال الى ما وراء الطبيعة والفيزيقية بأشكال وتطلعات تصبح ذات توافقات من حيث الانسجام والتعاشق مع الممثل نفسه اولاً والانتقال الى المسرح مع صيغ تجسيدية بفكر لا واقعي يتحول الى أسس الخيال البصري.

فالاستعارة البصرية لها ارتباطاتها العديدة مع الشكل الخارجي للعرض على تركيبات فيها تناسقها مع موهبة الشخصية الطبيعية للوصول إلى تشابهات وتناسقات مع عناصر العرض الواحد، فالتشخيص ينبغي أن يحمل على عدد كبير من الدلائل فتكون في توافقات بين عناصر العرض الواحد لتكوين اشكال توافقية برؤيا واحدة من خلال تناسق الوحدات والأهداف بعضها مع البعض الآخر لتكوين أشكال منطلقة إلى عناصر الخيال الانسجامي مع أفكار المخرج والمؤلف بخط اتصالي واحد فيكون" التشخيص هو الشكل" [12]

فالمخرج ينبغي أن يصنع توافقات بين عناصر العرض ويكون تركيزه على الممثل لأنه مرتبط ارتباطاً كبيراً مع التشخيص وفي بعض الاحيان يكون التمثيل هو التشخيص من خلال طابع دلالي مع الأفعال المسرحية التي تتشكل على خشبة المسرح فأما أن يكون خيالياً او واقعياً أو سريالياً وذلك مع شكل الإنجاز للوصول إلى فكرة ما بشرط أن يقوم مقام شيء آخر وذلك كله يعتمد على توظيفات وتركيبات الاشكال التي جسدها المخرج على المسرح.

المخرج الذي يعتمد على التشخيص في العرض المسرحي على وفق استعارات توافقية ينبغي أن يركز على عنصرين أساسين هما الغناء والموسيقى فهمُا يصلان بتعظيم التشخيص إلا أن المدارس الاخراجية اختلفت فيما بينها في التعامل بالتشخيص* فكل مدرسة لها أسلوبها وأفكارها بكيفية التعامل مع الممثل وكيفية التعامل مع عناصر العرض المسرحي وحتى "ستانسلافسكي كان يتكلم عن ممثلي التشخيص باحترام شديد وكان بعد ابداعهم فناً حقيقا ويضعه مع فن التقمص نقيضاً للحرفة" (13) فأنه بدأ مشخصاً خارجياً ساعياً إلى محاكاة النماذج البشرية من الخارج أي ارتباطات الممثل الخارجية وانسجاميه مع الممثل الآخر والعناصر الفنية الأخرى على توافقات شكلية تكون بنسق واحد ومدروس ضمن أنظمة استعارية. أن التقمص مع التشخيص لكل واحد منهما فكرة مجردة تكون مفصولة الواحدة عن الأخرى فان ستانسلافسكي بدأ مشخصاً خارجياً ساعياً الى محاكاة النماذج البشرية من الخارج ولكن بعد ذلك تحول بفنه الى دواخل الشخصيات ضمن مفهوم الواقعية النفسية.

المخرج عندما يقوم بالتركيز على تشخيصات الممثلين وذلك بالاهتمام بالمظهر الخارجي أما التمثيل فهو تبني الشخصية من الداخل باستيعاب دواخلها وابعادها وهضمها بوعي وانتاج سلوك وحركة وصوت وايماءة وذلك بتكوين وحدة متلائمة الأجزاء بعناصر العرض المسرحي لأنشاء ابعاد جديدة

للمنظور تعتمد على الاستعارات من خلال رؤية المخرج من مظاهر حقيقية وليدة للاستعارة نفسها التي تعتبر في حالة تناسب مع باقي أجزاء العرض وما يحمله من أفكار قابلة للتأويل بدلالات متعددة الأغراض والوظائف ، وفي بعض الأحيان يكون هنالك تشابه مثبت بدلاً من ان يصبح ظاهراً مثلما يحدث لخشبة المسرح عند الجمهور الواعي فيراها مرةً قصراً او زنزانة او ساحة كرة او صحراء او استعارة تعتمد على رؤية المخرج وتوظيفه للأشكال الدلالية وبما أنَّ "التشخيص في العرض المسرحي يعمل على دلائل متعددة، فان الحمل الاكبر يقوم على ظهر جسد بشري يتغذى ويتحرك. فالممثل يؤدي دوراً او يجسد شخصية وبتموضع في قلب الحدث المسرحي لأنه الرابط الحي والفعال بين المؤلف والنص وتوجيهات المخرج ونظرة ومشاهد المتفرج" (14)

وتعتمد رؤية العرض على تراكيب وتشكيلات العناصر الفنية وكيفية تركيبها على ما يبتغيه المخرج من دلالات بصيغ التشخيص وباستعارات بصرية ذات ابعاد توافقية مع ما يشكله العرض من رؤى بأبعاد ذات تأثيرات نفسية واجتماعية ودلالية ليتمكن المتفرج من رؤية العرض بوحدة واحدة أما رؤية المخرج فتمكنه من التركيز على عنصر واحد مثلاً ليتسلط على العرض ويطغي على باقي العناصر الأخرى ذلك كله متصل برؤية المخرج والفكرة التي يستطيع أن يوظفها في العرض باستعارات توافقية ذات صيغ وأشكال ليتمكن المخرج من تفسيرها وتوظيفها.

تشكيل العرض المسرحي ومعادلات الاستعارة

تختلف المدارس الأدبية عن المدارس المسرحية بشكل كبير ولكنها انطلقت منها الاّ انّ هنالك أشكالاً وتراكيب مستوحاة من أنظمة متساوية ومتوازية، فالعرض المسرحي يبني على مستويين الأول سمعي والآخر بصري إلا أننا

سوف نعوض بمعادلات الاستعارة على مبدأ التأثيرات البصرية* فالمخرج المسرحي ينبغي أن يهتم بأبعاد العرض المسرحي من خلال تخطيطات بصرية وتصبح لها تأثيرات بقدراتها وبيئتها البصرية لكي يصبح لدى المتلقي أرضية خصبة لحل وفك شفرات ورموز وترجمة تلك العناصر البصرية وتكون مبنية على "تنظيم خاص يجعل المشاهد يشعر بأن هذه الاشكال غير مستقرة في مكانها، بل تشعره بأنها تتحرك فعلاً. وسر هذه الحركة يرجع الى نظرية عملية تتصل بالإدراك البصري، او ما يسمى بالخداع البصري" (15)

المخرج ينبغي أن يمتلك أحاسيس نفسية وحسية ليتمكن من توضيح الابعاد التأويلية للاستعارة ولتوضيح الاشكال البصرية على وفق عناصر مترابطة بنسق واحد على شكل تركيبات واضحة المعالم فالمكان المسرحي هو الذي ينشأ تأثيرات استعارية بصرية غير محددة أما الآن فأن الطابع البصري هو الذي يوضح اكثر تأثيراته في المتلقي التي تؤدي به إلى الدهشة وذلك بنسقية توافقية مع الاغلفة الخارجية فيكون "المكان الهندسي معطى التفكير البصري معطى الأدراك البصرية وآلياته العضوية والنفسية وهو تأطير للأشياء والموجودات عامة في ايقاعية متتابعة وهو انتظام الاشياء في مرتكزات اساسية هي الابعاد" (16)

فالمكان في العرض المسرحي بيئة بصرية تأثيرية على شكل ايقاع نسقي مع مكملات العرض البصري لون وخط وشكل لانسجامها بشكل واضح ومعلوم لتكوين استعارات دلالية مبنية بمنطق معلوم وواضح لعناصر بصرية وذلك بصيغ رمزية متصلة اتصالاً واضحاً مع فكرة المخرج من خلال رؤيته للأشكال باستعارات موضحة سلفاً للانتقال الى آفاق المكان.

فالأشكال البصرية تكون في أغلب الاحيان غير مستقرة متذبذبة بتوافقات متنوعة فنراها مرةً ليس لها اتصال مع الطبيعة الخارجية ومرة اخرى باتصال مع

ألوان صارخة التباين او الوان منسقة الانسجام إلا أنها في بعض الاحيان تصبح غير مستقرة وبحركة دائمة الانتقال من مكان الى آخر على التفاعل الاستعاري ليكون الأستبدالات الاستعارية التي تأتي على نسق متوافق مع "مؤثرات بصرية" تشمل الاختفاء والظهور التدريجي، المخرج والتعريض المتراكب" (17)

إنَّ وظائف الاستعارة تختلف بتكوين وظائف سيمائية من (المضمون+ التعبير) مبنية بأشكالها البصرية وإذا أصبح عدم ترابط بين التعبير والمضمون فيمكن توضيحه من خلال الشرح الطويل من اللغة المستخدمة او يكون من تسلسلات تقنية او من تمثيل او اشكال بصرية.

تختلف الاستجابة للعناصر البصرية حسب مقتنيات العرض وما يشكله من عناصر الديكور والاضاءة والحركة والازياء ولها دلائلها بشكل تنضيدي من خلال الادراك الخطي لإنتاج مكونات بنائية تماثلية تتشكل من الملفوظ الاستعاري لتكون البعد البصري للمسرح لتأسيس معادلات منسقة بين مكونات العرض الواحد باستجابات مختلفة للمتلقي لتكوين افكار ادراكية قادرة للمتلقي من الاحساس وفق افكاره وتوجهاته وان "الاستجابة للأشكال البصرية هي عملية معقدة وهي بحاجة الى عناية فائقة كعملية الابداع الفني ولكن واضحاً انه لا يتم أبداع أي شكل بصري في غياب العملية الادراكية" (18)

إن العرض المسرحي يحمل انواعاً من التوجهات وذلك من خلال افكار وقابلية المخرج في توظيف اساسيات استعارية فيبنى على وفق حركة الجسد باستعارة وذاكرة بصرية ليمكن الاعتماد على العناصر البصرية بأساليب لفظية واضحة المعالم والأفكار فيكون الفضاء المسرحي مليئاً بدلالات ورموز وبوظائف متعددة الأغراض بأشكال متناسقة ومتنوعة. فالاستعارة لها القابلية

على "التأكيد بانها تهتم بالبعد الزماني وليس المكاني فقط، لان الاستعارة اساساً تأويل زماني. فالعرض المسرحي البصري المعاصر مثلاً يمنحنا امكانية استخدام الاستعارة البصرية كوسيلة لتأويل الفضاء المسرحي وذلك من خلال وسائل غير لغوية وغير ادبية" (19)

اما المخرج فانه يجد وحدة ملائمة الأجزاء من خلال تأويلات الاستعارة بتفاعلية واضحة المعالم بين النص وأجزاء العرض كاملة، وينبغي على المخرج أن يعتمد على الممثل وذلك لإنتاج معنى ودلالات واستعارات جديدة وذلك بتعامله مع الفضاء ومكملات استعارية، ويكون المتلقي هو المؤول للعناصر البصرية والملفوظات تأويلاً استعارياً، فالعرض الجيد هو الذي يحمل آثاراً معنوية وليس الاهتمام بالأحاسيس فيكون التركيز على اشكال موسومة للتركيز على الخصائص لتتمكن من بناء اجزاء العرض المسرحي الاخرى.

إنّ بناء العرض المسرحي يتطلب تحقيق وحدات مرئية من خلال ارتباطات بين مكونات العرض المسرحي وذلك على اساسياتها بتناسق الاشكال المرئية مما ادى الى تكوين انساق بصرية من خلال شكلين الاول الحركة والديكور والازياء والثاني الخط والشكل واللون وأن ارتباط العناصر المتفرقة او المتوافقة تعتمد على المخرج ورؤيته للعرض المسرحي من خلال أساليب متنوعة في العرض، ووظيفة المخرج الرئيسة هي وضع ترابط ووحدة بين مكوناته بديناميكية وذلك من وحدة اسلوبية وفكرة متباينة للعرض "ولكن الاستعارة، من وظائفها تقريب عناصر مفضلة ومتمايزة تحت مظهر او مظاهر متعددة بإعادة مقولتها" (20)

على المخرج ان يجد معادلات بصرية بين المرئيات من جانب وكيفية بروز تلك المرئيات من جانب اخر ولكن بالاحتفاظ بتلك الخواص وكيفية تحويلها واستغلالها بشكل مباشر وتصبح التأويلات الاستعارية تعتمد اعتماداً كبيراً على

المؤول وذلك عبر وظيفة سيمائية تعتمد اعتماداً كبيراً على مضمون تلك المفردات.

إن الاستعارة البصرية** تكون ذات تأثير كبير على العناصر البصرية وتكون مبنية على طرفين الاول هو الممثل الذي يكون بعداً استعارياً وذلك باستخدام ادوات واكسسوارات والقطع الديكورية وبتأثيرات الاضاءة كلها عوامل تؤدي الى تكوين حركة ذات دلالات استعارية متنقلة عبر فضاء العرض، اما الطرف الاخر فهو المتلقي وهو الذي ينظر الى الاشكال البصرية التي يستطيع ان يقيم مدى تأثيرها وتصبح "الاستعارة هنا ذات طابع نسقي وليست جزئية ومحصورة في هذا القول الاستعاري الذي يستقبل بذاته وانما هو في حاجة الى غيره أي في حاجة الى السياق المحيط به" [21] .

للمخرج ذوق بصري تشكيلي وله قابلية على تغيراتها التي تكون بنسب متوازنة على خشبة المسرح وذلك من العلامات الموظفة في العرض، فالمخرج له قدرة على تحويل تلك العلامات بحرية تامة بمنظومة سيمائية بصرية استعارية ليتمكن المتلقي من فك شفرات تلك العلامات وفق نظام فكرية ناضج.

ان قابليات المخرج الذهنية والفكرية تكون مبنية وفق توجهاته للنشاط المسرحي من حيث قدرته على بناء الكتل والخطوط وتصبح باشتغالات لها القدرة على ملء فراغات الفضاء المسرحي بما يطابق افكار النص، فالمخرج يكون هو المؤول للتعابير الاستعارية من حيث المامه بعناصر التأثيرات البصرية (التشكيل وعناصر والتكوين والاضاءة والازياء) أي العناصر البصرية بخلفية معرفية ووعي تام ليتمكن المتلقي على فهمها وتأويلها لتكوين معادلة استعارية تأويلية بين المخرج والمتلقي بشكل أتصالي لتصل إلى الحد الوظيفي النفعي ليكون وظائف دلالية وتكون انطلاقة المخرج من " انشاء تكويناته

البصرية على الخشبة من البعد التشكيلي حيث يوظف الوحدات البصرية تلك بمساحاتها وخطوطها وكتلها وتقاطعها، وتوافق الوانها او فضائها لكي يثير لدى المتفرج حالة شعورية" (22)

والعرض المسرحي يحمل عدداً من العلامات من خلال ارتباطها بالزمان والمكان في آن واحد ليتمكن من الوصول الى معادلات الاستعارة ورموزها التأويلية الفيزيقية، ان استخدام المخرج لتلك الرموز الاستعارية تعتمد عليه فأما أن تكون اتصالها مع العرض فعالاً ام غير فعالة وذلك يرجع الى العنصر التوظيفي الاستعاري للوصول الى تأويلات الاستعارة المرتبطة بقرارات المخرج وقصديته في امكنة العرض والمقاطع المسرحية وتكون "الايقونات الاستعارية كما سماها بيرس لا تتم علاقة تماثل فيها بين العلامة ومرجعها ولكن بين مرجعين دل على كليهما بالعلامة ذاتها وغالباً ما يكون الاول مباشراً والثاني غير مباشر" (23)

المخرج عندما يتعامل مع الرموز الاستعارية وكيفية توظيفها فينبغي عليه ان ينقلها من مرجعها الاصلي ويؤلها الى مراجع اخرى متنوعة لأن الاستعارات تنقلها إلى الرمز وفق تحليلها ثم تنقلنا الى علم الدلالة وفق أفكار المخرج وتوجهاته السيمائية نظراً الى نظرياته الدلالية والايقونية وما يملكه من قابليات من الانتقال والتحول من القراءة الاستعارية الى المسير التوليدي الاستعاري المتربط بنظرية استعارية بصرية.

وقد اوضح بيرس لأن كيفية بناء المعيار من خلال تأويل العلامة الى أيقونة او اشارة او رمز الا ان الايقونة تحتوي على الاستعارة من خلال استخدامها في العرض المرئي وذلك من تبادل السبب بالنتيجة ام من توظيف اجزاء الاشياء لتكوين وتجسيد الكل ليكون تشابه بين الدال والمدلول ليسهل على المتلقي تفسير العرض المسرحي.

فالمخرج هو الذي يضع العلامات بين عناصر العرض المسرحي البصرية أي انه يضع هذه العناصر بإشكال تقاطعيه وتصبح بانسجاميه أكبر فعلى المتلقي ان يشكل خصائص الاستعارة بتجانس بين عناصر العرض، فيجب على المخرج ان يركز على ما يأتي:

نظرية الاستعارة ⟵ نظرية الرمز ⟵ نظرية الدلالة

وفق تلك النظريات ينبغي ان ينشأ المخرج معادلات استعارة بصرية بين تلك النظريات وعناصر العرض المسرحي وفق صيرورة دلالية الافعال الفيزيائية والنفسية لتكوين إدراك ايقوني للعرض وما يسفره المتلقي من ذلك العرض اما من "الناحية الرمزية فان الصورة المسرحية تعكس تكثيفاً استعارياً للأفكار والايديولوجية التي يطرحها النص" (24)

وان الذي يقوم بعملية الاختزال الاستعاري ليس المخرج فقط ولكن الممثل ايضاً من خلال الاهمية الكبيرة للاستعارة البصرية بارتباطية الزمكان في آن واحد منطلق الى رمزية الاشارة وما أثرية الايماءة في العرض المسرحي لإنتاج تأويلات ومعان استعارية مرتبط بخيال بصري للمخرج بتباين واضح للمتلقي والممثل.

توظيف الاستعارة البصرية في الإخراج المسرح المعاصر

جوزيف شاينا***

أن بداياته كانت وفق الأعمال السينوغرافية من خلال تكوينات الأفق بأبعاده الثلاثية بتشكيلات متنوعة ليصبح المسرح ذا خلفيات متعددة ومجسدة بتكوينات سريالية لتصبح عنصراً شعرياً للعرض المسرحي وذلك من " معادلة موضوعية برؤياه الفلسفية من خلال إطار بصري سينوغرافي" (25)

لقد كانت التعبيرية والسريالية في أغلب عروضه المسرحية فأصبحت القيمة الرئيسة لمسرحه من خلال حضارة القرن العشرين التي اصبح الانسان هو مركز الاضطهاد وذلك من الافران البشرية ومدى تأثر ذلك الانسان بها من روئ فلسفية في تشكيل وإعادة نظر بتلك البيئة التي انعكست على عروضه المسرحية بتوظيفاتها بكل عنصر من عناصر العرض المسرحي فكونت لها ابعاد دلالية وفق ما تفتضيه تلك الفترة فأصبحت مثلاً الاكسسوارات التي ترمز إلى الكوارث والكوابيس المروعة، إلا انه "عارض النزعة التمثيلية في تصميم المناظر المسرحية واللجوء الى الاستعارة للتعبير عن قسوة هذا العصر والتهديد بالدمار والذي يواجه البشر واحتمال فنائه" (26)

وقد اهتم شاينا في توزيع عناصر العرض البصري وذلك من خلال تركيبات استعارية ذات ابعاد متعددة الاغراض من حيث انسجاميه تلك الأشكال وما تعانيه البيئة المحيطة به فاتجه إلى السريالية لتكون المنبع الوحيد لفلسفته الإخراجية كان عصره مملوء بالدمار والعناصر المتصارعة التي تؤثر بشكل كبير في الانسان في تلك الفترة اذ تصل به الى الانقراض مما أدى الى اللجوء إلى الاستعارات المتعددة بتصميم المناظر للتعبير عن قسوة تلك الفترة ولكن اصبح هنالك فرق في توظيف القطع الديكورية واحدة عن الاخرى باختلاف بينها وبين الممثل المسرحي لتكون هنالك ارتباط وثيق بين الممثل من جهة وعناصر العرض المسرحي بخلفية معرفية لمكملات العرض وما لعملية التواصل من الفن المتخيل، الذي تؤلفه وتحكمه العناصر المشتركة في الاداء التمثيلي ان الصوت والضوء يخدمان في التعبير. انهما يتدخلان مع الفعل المسرحي ويوسعان حدود المشاعر العاطفية لدى المتفرج" (27)

إن الخلفية الديكورية لها ابعاد تساعد المخرج والممثل على التخيل في اكتشاف ابعاد جديدة للاشتغالات الديكورية الجديدة وذلك من ابعاد ثلاثية

التكوينات المساحات سيريالية تكون ذات ابعاد وتساعد على ان يصبح الممثل بشكل شاعري مترابط مع العناصر البصرية المؤثرة في المتلقي، فيكون الممثل الباحث عن الفعل المسرحي وكيفية الاشتغال عليه ضمن افاق العرض المتخيل.

كان شاينا يُعنى بالجانب البصري أكثر من عنايته بالجانب السمعي، لذا شكل العرض بالنسبة له رؤية بلاستيكية بتكوينات من الانجازات الفنية وذلك من خلال تشكيلات متعددة من القطع الديكورية والخلفيات المتنوعة التي تساعد على بناء وتشكيل بزاوية مسرحية محددة، فأصبح العرض المسرحي بالنسبة له عبارة عن لوحات مرتبطة بالاستعارة البصرية والمتشكلة بالرموز والالغاز، لتصبح تلك اللوحات لها مدلولات منفصلة عن الواقع المعاش وانه "يتعامل مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية خالصة" (28)

فالجانب السريالي له استخدامات خاصة في العناصر البصرية للعرض المسرحي وذلك من المواد المستخدمة والمتنوعة بكل أشكالها وتفرعاتها وازياء الممثلين التي تنوعت فيها بينها في بلورة افكاره وصوره" ففي بعض الاحيان يستخدم لوحات ضخمة لتتسلط عليها الاضاءة ليكون لها دور من اللوحات الاستعارية التي تشكل فيها المواد واللوحات الشائهة الواقع الجديد للعصر في تصوره " (29)

كان يخلق لغة مرتبطة بعناصر بصرية استعارية ذات اتصالات مع السريالية والتعبيرية والرمزية ليقوم بأعاده صيغ العرض بعيداً عن الواقع المعاش فتلعب الاحجام الكبيرة للقطع الديكورية باستعارات بصرية مؤثرة في المتلقي ضمن جوانب بصرية من العرض إلا أنه في بعض الأحيان تكون مصحوبةً ببعض الاصوات المتفرقة أن كانت روك او الجاز أم مؤثرات مفرقة فالعرض

اصبح سلسلة من اللوحات" ذات المغزى الاستعاري والرمزي بمدلولاتها المستقل عن الواقع الذي يتكون من جزء ضئيل من المواد وازياء الممثلين التي تلعب فيها الاضاءة والمادة الديكورية دوراً كبيراً في التشكيل" (30)

يحمل العرض العديد من الاحاسيس لتأسيس تشكيل وتركيب ظاهرة تجريبية جديدة بأحداث مرئية، أن شاينا يقوم بتشكيل أنواع من الصور وفق المعاني والدلالات ضمن معاني ان كانت مفهومة أم غير مفهومة إلا أن لغة الرسم بقت في ذهنه فقام برسم العرض ضمن اجساد الممثلين في صيغ لطروحاته الفكرية في العرض المسرحي.

فالممثل لديه كان يهتم به من خلال ابتكاراته المتعددة للعرض المسرحي ليصبح بمنظومة بصرية متناسقة مع الأبعاد البصرية ، ما يحمله العرض من اشكال ومواد وما تتبناه أفكاره المتعددة فالممثل يصبح ذات فكرة ثانوية جداً بالنسبة له وذلك من أشتغالاته اذ يُعده نقطة متحركة داخل الفضاء الكبير ولا يمكن للممثل أن يرتبط باي شيء الا فقط ارتباطه يكون مع التمرينات تم العرض وانه شاينا يُعده من الاشكاليات التي يعاني منها الممثل إلا أنه في بعض الاحيان يُعده ملكاً له وفق اشتغالاته البلاستيكية فيقوم بتوظيفها وتشكيلها كما يريد وتصبح له القابلية على أعادة وتنظيم شكله كيفما يريد بأبعاد بصرية مؤثرة في المتلقي لما يحمله فكرة السريالي من تنظيمات متلازمة مع عناصر العرض المسرحي بشكل كبير.

اوجينو باربا[****]

ان بواعث العرض المسرحي يحمل العديد من الافكار وفق تطويرات يسير عليها العرض من خلال الافعال الفيزيائية بأصوات متفرعة في فضاء العرض المسرحي يكون وفق تجريبات من العناصر المهمة التي اشتغل عليها باربا في اكثر عروضه مما ادى الى تشكيل عروض ذات ابعاد متنوعة ليختلف عن

العروض التقليدية مرتبطة بمشكلات الانسان وارتباطات الثقافية بالبلدان الاخرى وفق ما تفتضيه فكرة النص فانه كشف مسرح اسماه المسرح الثالث من خلال انها "حركة اجتماعية ترتبط وفق البشر وذلك من الفاظه من انماط الحياة، فاعتماده على الصياغة البصرية التي يقوم بها على المخرج بين السرد البصري والسرد المنطوق من خلال اجساد الممثلين" (30)

اشتغالات باربا الاخراجية يفضل الاسلوب التقديمي وأبتعد بشكل كبير عن الواقعية في العروض المسرحية ليؤسس إلى تمازج بين الثقافات وذلك من خلال تفضيله من حلبة العقل وفق حساب المعرفة ليصبح هنالك تواصل منطقي في العرض المسرحي في التجريب تصبح عملية تبادل التمثيلي بين الممثلون على خشبه المسرح فيقوم امام الجمهور في تبادل الادوار علناً وذلك ليصبح شيء جديد ولم يصف بهذا الشكل من قبل لتصبح هنالك عملية تبادلية في انتقال المؤدين للأدوار انه "يعد الاهتمام الاول في مسرحه بالممثل وتقنياته باعتبارها هدفا في ذاتها مما ادى الى الغاء بشخصية الممثل ومقوماته باعتباره العنصر الرئيسي للعرض المسرحي، ويخلق الظروف الملائمة التي تتيح له البحث عن مضى التمثيل وجوهره" [31] التي توصل اليها من حيث ترابطه مع الاستعارة البصرية التي شكلت اشارات وعلامات ايمائية وحركية وصوتية درامية وفق اتجاهات مترابطة بين الممثل والمتلقي، فجسد الممثل تصبح له عدة وظائف في تشكيل العرض المسرحي وفق قدرات ادائية من حيث ارتباط وتعاشق الممثل مع الطاقة الداخلية التي تبنى عليها شخصية فيكون التدريب هو محاولة "اكتشاف حياة الجسد لتكوين علامة لهذه الطاقة التي تنطلق نحو هدف ما لبناء دلالة على خشبة المسرح" (32)

يستطيع الممثل ان يبني طاقة داخلية وفق الأحاسيس التي يمتلكها لبناء متغيرات جديدة ضمن علامات ما لتأسيس شكل الاستعارات بصرية مؤثرة وفق إشتغالاته مبنية من الصياغة الدرامية لنص العرض وتركيبات وتشكيلات الممثلين التي تعتبر من أهم الركائز لبناء استعارات بصرية لتشكيل الانطلاق لإعداد نص العرض وفق مسافات قصيرة، أن الممثل يمتلك تفسيرات وتحليلات ليتمكن من فك شفرة العرض ومدى لتلك العلامات المسرحية من طاقة داخلية يستطيع من تحليلها لنفسه اولاً ومن ثم الى المتلقي بعملية تواصلية بين العرض والمتلقي وان "بعض الممثلين يكون المشاهد مشدوداً الى طاقة اولية يجد به بلا وساطة قبل ان يقوم بحجل رموز مختلفة الأعمال قبل ان يتساءل عن المعنى وقبل ان يفهمه" (33)

أهتم باربا بمكملات العرض المسرحي من العناصر البصرية على حساب العناصر السمعية فكون سرد في مجرى الاستعارة البصرية ليبقى المتلقي له قدرة في تفسير وتحليل الصور الفكرية والذهنية التي تعمل الغاز ير مفهومة بشكل بسيط، فاغلب عروضه كان يركز على الجانب الغنائي من خلال توسعها وانتشارها وقابليتها للوصول إلى المتلقي بشكل سهل وبسيط، فكان أسلوبه الإخراجي يتمتع بالدقة والاقتصاد وقابلية كبير على الحيوية، أما كانت هنالك صفة اخرى هو قطع الأكسسوارات يقوم بتوظيفها بالعرض المسرحي بعدة استخدامات بعيد عن الاستخدام الأصلي لتلك الإكسسوار، أي تحويلها من علامة إلى علامات اخرى ذات تأثير سيمائي كما في مسرحية فيراي استخدم ثلاث اكسسوارات.

1- السكين: أستخدم لدلالات مختلفة، فمرة يرمز للسوط وأخرى يرمز للسيف وثالثة هو رشاشة عطور وأخرى أداة حلقية مجردة.

2- البيضة: من عاج. استخدمت رمزاً لكرة الصولجان ومرة اخرى رمزاً لجمجمة ملك ومرة ثالثة ترمز لرأس طفل (34)

ما أسفر عنه الإطار النظري

- إن الاقوال الاستعارية تسهم في تشكيل فعل الخطاب بوصفه فعلاً تعاونياً لإعطاء فعل التكلم شكل تصرف عقلاني.
- إن مشكلة الاستعارة تنطلق من العلاقات بين معنى الكلمة والجملة ومعنى المتكلم او معنى التلفظ من جهة أخرى مما تؤدي الاستعارة – إلى الايجاز والاختصار على الحقيقة للوصول الى التشبيه معها.
- المخرج الذي يعتمد على توظيف التشخيص في العرض المسرحي وفق استعارات توافقية ينبغي أن يركز على عنصرين أساسين هما الغناء والموسيقى اللذان يصلان بتعظيم التشخيص ليصل به الى دلائل متعددة.
- الاستعارة تدخل ضمن التركيبات والألفاظ اللغوية الخاصة ببناء تركيبات الجمل في الخطابة والشعر والقصة والمسرح فعلى المخرج والمؤلف ان ينقلها إلى إشتغالات داخلية وانفعالات متنوعة ومكثفة.
- إن أبعاد العرض المسرحي تنشأ من تخطيطات بصرية وتصبح لها تأثيرات من خلال قدراتها وبيئتها البصرية ليصبح لدى المتلقي أرضية خصبة لحل وفك شفرات ورموز ذلك العرض لتصبح غير مستقرة.
- المخرج ينبغي أن يمتلك أحاسيس نفسية وحسية لتوضيح الأبعاد التأويلية للاستعارة لتكوين الأشكال البصرية وفق عناصر مترابطة بنسق واحد وفق تركيبات واضحة.

- المكان في العرض المسرحي هو بيئة بصرية تأثيرية وفق ايقاع نسقي مع مكملات العرض البصري لون وخط وشكل كي تتحد بشكل واضح ومعلوم لتكوين استعارات دلالية مبنية من العناصر البصرية الا ان الوظائف الاستعارية تختلف لتكوين وظائف سيمائية من المضمون+ التعبير مبنية بأشكال بصرية.
- إن وظيفة الاستعارة البصرية هي تقريب عناصر منفصلة ان كانت حركة وديكور وأزياء من جانب أما الجانب الآخر فهو خط وشكل ولون لتشكيل تراكيب متفاوتة بين تعابير واضحة المعالم والاشكال.
- أفكار المخرج وتوجهاته السيمائية تنظم الى نظرياته الدلالية والايقونية وما يملكه من قابليات الانتقال والتحول من القراءة الاستعارية إلى المسير التوليدي الاستعاري المرتبط بنظرة استعارية بصرية.
- ينبغي على المخرج أن ينشئ معادلات واستعارات بصرية بين تلك النظريات وعناصر العرض وفق صيرورة دلالية للأفعال الفيزيائية والنفسية لتكوين إدراك ايقوني للعرض وما يسفر عنه المتلقي.

نتائج البحث

- إن الاستعارة البصرية لها قدرة كبيرة على الترابط والانصهار والانسجام لتنشئ عرضاً مسرحياً متسلسلاً.
- ينبغي على المخرج والممثلين ان ينسقوا ويفرزوا الاستعارات البصرية وكيفية انسيابها في العرض المسرحي على وفق مبررات حقيقية وليست زائفة.
- جاءت الاستعارة البصرية في مسرحية طائر البحر متناسقة وفق الانطلاقة البصرية التي أنطلق منها العرض على وفق تركيبات بصرية من خلال عناصر العرض بارتباطية زمنية.

- أستخدم المخرج السطوح مما شكل استعارات بصرية توافقاً مع ادولف أبيا في مسرحية طائر البحر
- **الاستنتاجات**
- تحديد نوعية الاستعارة البصرية في العروض المسرحية واظهار الأثر الذي يحدثه العرض في المتلقي وذلك من درجة العلاقات الجمالية بمسافة على وفق التوسع الذي فرضته تلك النصوص.
- تضفي الاستعارة البصرية على المتلقي عمليات إدراكية تنشأ من العرض المسرحي لتكون منهجاً جديداً من التفاعل.
- ان الاستعارة البصرية تنشأ في العرض جمالية متميزة بحيث يكسب المسرح دلالات رمزية وانسانية او الاثنتين معاً لتنقل الى المتلقي وهو في الوقت نفسه حامل للعديد من العلامات والرموز فتصبح الاستعارة بالنسبة للمتلقي قلقاً برموز من تجربته العاطفية للعرض المسرحي
- إن النص هو الانطلاقة الأولى للاستعارة البصرية إذ يستطيع المخرج كشفها منطلقاً من الحوارات والأفكار برؤيته الذاتية وذلك بتوافقية مع عناصر التأثيرات البصرية لتكوين افكار استعارية جديدة.
- الاستعارة البصرية تقوم بربط مكونات العرض المسرحي بأشكال متساوية على وفق افكار المخرج وتوظيفه لها.
- بتوظيف الاستعارة البصرية نحصل على متعة ذهنية ومادية وحسية.
- اعتنى المخرج المسرحي ببناء استعارة بصرية لتحفيز المتلقين على التأمل والتخيل في العرض المسرحي.

التوصيات

- يوصي الباحث بتخصيص موضوعات تُعنى بدراسة مفهوم الاستعارة البصرية في العروض المسرحية وتأثيراتها في الاتجاهات الاخراجية وذلك بمفردات الاخراج.
- يجب على المخرجين تفعيل الاستعارة البصرية في العرض المسرحي على وفق اساسيات التفاعل بين مكونات العناصر البصرية

المقترحات

- يقترح الباحث دراسة موضوع الاستعارة السمعية في تشكيل العرض المسرحي
- يقترح الباحث دراسة موضوع تعدد الوظائف الدلالية للاستعارة البصرية في عروض المسرح العراقي
- يقترح الباحث دراسة موضوع توظيف الاستعارة البصرية من النص إلى العرض

الهوامش والمراجع

1. اومبرتو ايكو، **التاويل بين السيمائيات والتفكيكية**، ط2، ترجمة، سعيد بنكراد ، بيروت ، الدار البيضاء والمركز الثقافي العربي، 2004، ص 158.

2. قاسم مؤنس، **تفكيك الخطاب البصري ودلالاته في العرض المسرحي**، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2003، ص 35.

3. فاضل سوداني، **لغة الاستعارة وتأويل الفضاء في الفن البصري**، منديات بيت الفن، w.w.w. tshkeel. com. ص 2.

4. الين و جورج سافونا استون، **المسرح والعلامات**، ترجمة، سباعي السيد، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للأثار، 1996، ص 197.

5. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة**، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985، الصفحات 144–145.

6. عمر اركان، **ارسطو والاستعارة**، w.w.w.philomaroc. com ، ص 2 .

7. هيغل فردريك، **الفن الرمزي**، ترجمة ، جورج طرابشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1964، ص22

8. روجز فرانكين، **الشعر والرسم**، بيروت، دار الملايين، 1979، ص 154 .

9. تشاندلر دانيال. **معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات /السيميوطيقا** ، ترجمة، ا.د شاكر عبد الحميد، القاهرة، المجلس الاعلى للأثار، 2002. ص117.

10. احمد زكي بدوي ويوسف محمود، **المعجم العربي الميسر**، ط1، القاهرة–بيروت، دار الكتاب المصري واللبناني ، 1991، ص 172.

11. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج1، قم ، ذوي القربى، 1954، ص 211.

12. عبد الله الدحملي، **التشخيص الاستعاري في القصة اليمنية القصيرة**، مجموعة الظل العاري، w.w.w. 26sep. net ، ص3 .

13. بوريس زاخوفا ، **فن الممثل والمخرج** ، ترجمة ، عبد الهادي الراوي، عمان ، مطابع الدستور التجارية، 1996، ص24 .

14. طائع الحداوي، **سيمائيات التأويل / الانتاج ومنطق الدلائل** ، ط1، الدار البيضاء- بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 2006، ص 450-451 .

* المكونات البصرية: هي الخبرة البصرية في حالة متدفقة مستمرة العلاقة المركبة. ومن المهم من اجل مناقشة الشكل البصري ان تناقش الجوانب المتنوعة، المساهمة فيه وان نتعرف على العلاقة بينها، للمزيد شاكر عبد الحميد، **الفنون البصرية وعبقرية الادراك**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص99.

15. حمدي خميس، **التذوق الفني**، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت ، ص69 .

16. طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصور والمكان**، ط1، بغداد، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002، ص 69.

17. كين دالي، **الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي**، ط1، ترجمة، عصام الدين المصري، بيروت، الدار العربية للموسوعات، 1987، ص 195.

18. زياد سالم حداد، **النقد الفني/ابحاث في النقد الفني**، ط1، بيروت: دار المناهل، 1993، ص 80.

19. فاضل السوداني، **المصدر السابق**، ص2.

20. Introduction alanalys linghistique ،doelle Tamine Jean Molino ، delappesie,p166.

** استعارات بصرية (ينبغي التمييز داخل المجال البصري بين الانظمة التصويرية، والانظمة الحركية) او انه قد توجد كذلك استعارات شمية او موسيقية، ايما المسائلة هي ان الاستعارات اللغوية غالباً ما تحتاج، لكي يمكن طريقة من الطرق تفسيرها من حيث اصولها،

ان الاحالة على تجارب بصرية، سمعية، لمسية، شمية. امبرتو ايكو، **السيمائية وفلسفة اللغة**، ط1، ترجمة، د. أحمد الصمعي ، بيروت، المنظمة العربية للترجمة،2005، ص237.

21. طائع الحداوي، **المصدر السابق**، ص458.

22. فاضل السوداني، **المصدر السابق**، ص3.

23. عقيل مهدي يوسف، **متعة المسرح /دراسة في علوم المسرح نظرياً وتطبيقياً**. بغداد، دار الحرية للطباعة، 2002، ص113.

24. انظر: اومبرتو ايكو. **التأويل بين السيمياء والتفكيكه** . المصدر السابق ص145-165.

25. زياد جلال، **مدخل الى السيمياء في المسرح**، عمان، مطابع الدستور التجارية، 1992، ص 35.

26. سيزا قاسم، **مدخل الى السيميوطيقا**، تحرير، حامد ابو زيد، القاهرة، دار الياس العصرية، ص 253.

27. الين أستون وجورج سافونا، **المصدر السابق**. ص 205.

*** جوزيف شاينا: ولد عام 1922، بولندي الجنسية، رسام ومصور، وسينوغرافي، ومخرج لعروضه المسرحية في مسرحه الذي انشأه (مسرح الاستوديو)1962، ينظر: يوجينو باربا ، **تجريبتي في بولندا/أرض الرماد والماس**، ترجمة ، ا.د هناء عبد الفتاح، القاهرة : المجلس الاعلى للأثار، الدورة 13، ص270.

28. فراس خالد حمدان، **تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر**، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1988، 27.

29. سامي عبد الحميد، **ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين**، ط1، بغداد، دار الشعب للطباعة والنشر، ب ت، ص320.

30. رياض عصمت، **شيطان المسرح/ كتاب نقدي عن المسرح في العالم**، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ومطبعة العجلوني، 1986، ص31.

31. د. بابرا لاسوتسكا–بشونيال، **المسرح التجريبي ما بين النظرية والتطبيق**، ترجمة، أ.د هناء عبد الفتاح، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، 1999، ص 133.

32. فاضل خليل، **جوزيف شاينا**، مجلة القطرية للفنون، العدد الاول، 2001، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ص63.

33. زيجمونت هبنز، **جماليات فن الاخراج**، ترجمة، ا.د هناء عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص226.

***** باربا: ولد في ايطاليا ويعتبر مخرجاً ومنظراً مسرحياً فضلاً عن عدة معلماً ومربياً صاحب (المسرح الثالث)، أسس واداء فرقة (الاوديت تياتر) عام 1964. ينظر: توفيق الاسدي، **اوجينيو باربا ومسرح /اوديت**، مجلة الحياة المسرحية، العدد 11–12، دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1980، ص44–46.

34.انظر: مدحت الكاشف، **المسرح والانسان/تقنيات العرض المسرحي المعاصر**، من الملحمية الى انثروبولوجيا المسرح، تحرير، سعد اردش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008ص112.

35. هناء عبد الفتاح، **اصول التجريب في المسرح المعاصر/ النظرية والتطبيق**، مجلة فصول للنقد الادبي، العدد1، المجلد14، الجزء2، 2،1995، ص57.

36. مدحت الكاشف، **اللغة الجسدية للممثل**، القاهرة، مطابع الاهرام التجارية، 2006، ص127.

37. وجينو باربا اخرون، **طاقة الممثل/ مقالات في انثروبولوجيا المسرح**، ترجمة، د. سهير الجمل، القاهرة، المجلس الاعلى للأثار، 1999، ص 293.

38. كريستو فرانيز. **المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992)**، ترجمة سامح فكري، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للأثار، 1995، ص327.

39. سامي عبد الحميد، **المصدر السابق**، ص 334.

40. عبد الكريم عبود عودة، **مخرج مسرحية طائر البحر**، مقابلة شخصية، جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة17/ 1/ 2020.