Journal Of the Iraqia University (73-8) June (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

توظيف السرد الصوري سينمائياً في العرض المسرحي العراقي مسرحية انا وجهي (انموذجاً) بحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة (سرد الصورة السينمائية وتوظيفها في العرض المسرحي العراقي "نماذج مختارة")

كرار ليث عدنان
أ.د فرزدق قاسم كاظم أ.د علي صباح
كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة

ملخص البحث

ينطلق البحث من فكرة التلاقح الفكري ما بين السينما والمسرح من خلال تتبع الفوارق الموجودة بين الفنين وبذلك الوصول الى عملية البث التراكمي على اعتبار ان كل من السينما والعرض المسرحي مكمل بعضهم للبعض الاخر لما يتميز به كل فن من خصائص ومميزات بشكل مستقل تنصهر لتشكل منظومة عرض تتجاوز الزمان والمكان من خلال توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي واهمها السرد الصوري فتناول البحث ذلك التوظيف تحت عنوان (توظيف السرد الصوري سينمائياً في العرض المسرحي العراقي مسرحية انا وجهي (انموذجاً)) لبحث الترابط والأثر الذي تتركة الصورة السينمائية من خلال سردها للأحداث بالتجانس مع منظومة العرض المسرحي فتناول البحث عدد من الفصول التي صيغت بالشكل الاتي :الفصل الاول :وتمثل بالاطار المنهجي وفيه نوقشت مشكلة البحث والحاجه الي حيث تلخصت مشكلة البحث بالسؤال التالي: ما هي اشتغالات الصورة السينمائية وتأطيرها في تشكيل سرد الأحداث بما يولد دفقا علاماتيا يكون مركزا جماليا لبناء العرض المسرحي العراقي ؟ اما الحاجة الى البحث فتكمن في استشراق بؤرة القراءة الجمالية التي تعبر عن تشاركية انتاج العرض وبثه للمتلقي ما بين صورة السينما والعرض المسرحي. الفصل الثاني : وفي الاطار النظري واحتوى على ثلاث مباحث :المبحث الاول : مفهوم السرد قراءة في النشأة والتطور .المبحث الثاني : بنائية التشكيل الفني والجمالي للصورة السينمائية. المبحث الثالث : اشتغالات الصورة السينمائية في المسرح العالمي. الفصل الثالث: ويتضمن اجراءات البحث وينقسم الى مجتمع البحث ومنهج البحث واداة البحث واختيار عينة البحث التي شملت مسرحية : انا وجهي ,اخراج عواطف نعيم. اما الفصل الرابع فاحتوى على اهم النتائج والاستنتاجات ثم قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه :

استغل الانسان قدرته في التعبير والقدرة على المحاكاة لتأسيس شبكة من العلاقات ذات مستويات متعددة والتي اعتمد فيها المحاكاة الصورية اسلوبا من اساليب التواصل مع الاخر, فانشأ بذلك جسرا يمكن من خلاله العبور الى فهم الطبيعة ومحاولة اعطاء تفسير لما يجهله من مظاهر كانت تتحكم في حياته وتسبب له الام والخوف والدمار فحاول التواصل مع ما يهابه فاستغل بذلك عنصرين مهمين واعتمدهما كأساس للتعبير الذاتي والتواصل مع محيطه وهما التعبير الجسدي المعتمد على المحاكاة والتمثيل الصوري المعتمد على الرسم وللارتباط الوثيق ما بين فن المسرح والحاجات الانسانية استغل هذا الفن كل الامكانيات المتوفرة للتعبير عن ما يدور في خلجات النفس البشرية واظهار مكنوناتها النفسية وعلاقاتها المتشعبة و ارتباطاتها الاجتماعية والسياسية فالمسرح جامع للفنون بمختلف انواعها وملم بتوجهات الفكر والاتجاهات الفلسفية حتى وصلت سطوة المسرح الى استخدامه للسينما بشتى انواعها مثل الافلام القصيرة والافلام الوثائقية كما حدث في المسرح السياسي وتتبع خاصية التلاقح الفني ما بين المسرح والسينما من الفوارق الموجودة بين الفنين والتي يمكن من خلالها اعتبار فن السينما كعنصر مكمل في العرض المسرحي لما يمتلكه من خصائص ومميزات مثل امكانية تجاوز الزمان والمكان باستخدام خاصية المونتاج وامكانية عرض اكثر من حدث في وقت واحد وبالمقابل

يتمتع المسرح بقوة التجدد واستقاء افكار و رؤى جديدة في كل مره يقدم فيها العرض المسرحي على الخشبة بعكس السينما التي يكون النص فيها ثابتا في كل مره بالتالي يعطي استخدام السينما في المسرح مرونة للمخرج في تجاوز الحدود التقليدية للعرض وتساعده على الابداع والابتكار لذلك يحدد الباحث مشكلة البحث في السؤال التالي –ما هي اشتغالات الصورة السينمائية وتأطيرها في تشكيل سرد الأحداث بما يولد دفقا علاماتيا يكون مركزا جماليا لبناء العرض المسرحي العراقي ؟

ثانيا : اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث من خلال دراسة موضوع **(توظيف السرد الصوري سينمائياً في العرض المسرحي العراقي مسرحية انا وجهي (انموذجاً) في** دراسة طرق توظيف السينما وعناصرها في العرض المسرحي واساليبا المتعددة ليسهل على الباحثين المخرجين الاطلاع على التجارب المسرحية التي تحتوي على عروض سينمائية وكيفية اشتغالها وتوظيفها بشكل سردي في داخل العرض المسرحي لاجل الوصول الى رسالة العرض وتحقيق الهدف منه.

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على الاشتغالات السردية للصورة السينمائية في تشكيل بؤرة تتابع الاحداث فكريا وجماليا في عروض المسرح العراقي.

رابعا : حدود البحث

١- الحد الزماني : ٢٠٢٢

٢- الحد المكاني : العراق – البصرة

٣- حدود الموضوع : وشمل تتبع دراسة سرد الصورة السينمائية وامكانية توظيفها في العرض المسرحي العراقي للوصول الى الابعاد الفنية والفكرية التي تسهم في تعزيز الفعل فوق خشبة المسرح .

خامسا : تحديد المصطلحات

ليقف الباحث على تعريفا اجرائيا لمصطلح "سرد الصورة السينمائية" كان لا بد من تعريف (السرد) لغويا واصطلاحيا ثم تعريف (الصورة السينمائية) اصطلاحا.

السرد :

السرد باللغة "سرد الشيء – في التنزيل العزيز : (ان اعمل سابغات وقدر في السرد) و–الشيء : تابعه ووالاه ... يقال : سرد الحديث اتى به على ولاء " [١]

السرد اصطلاحاً" ان كل السرد يعرض لنا قصة , وان القصة هي تتابع احداث تستلزم شخصيات , لذا فان السرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع احداث تسببت فيها او جربتها الشخصيات "[٢]

الصورة السينمائية اصطلاحاً:الصورة السينمائية هي تلك الصور المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض داخل ذلك الاطار المستطيل الافقي الاسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل حتى نراها زاهية جميلة كبيرة متسعة [٣]

سرد الصورة السينمائية اجرائيا :هو طريقة لعرض الاحداث بشكل متتابع من خلال استخدام الصورة المرئية للمقاطع السينمائية وتداخلها الجمالي والعلاماتي مع مجريات العرض بشكل تشاركي ما بين العرض المسرحي والصورة السينمائية المعروضة .

الفصل الثاني : الأطار النظري

المبحث الاول : مفهوم السرد قراءة في النشأة والتطور.

يعد السرد ظاهرة انسانية ذات طابع شمولي لما يملكه من سطوه ووجود في التاريخ الانساني فله نطاق واسع يتمثل في كونه " يحضر في الأسطورة والنقش والخرافات والحكايات والقصص القصيرة والتاريخ الملحمي والمأساة والدراما (الدراما التشويقية) والكوميديا والتمثيل الإيمائي واللوحات والرسم على النوافذ الزجاجية والسينما والاخبار المحلية والمحادثة"[4] فيكون السرد حاضرا متى ما اراد الانسان التعبير عن نفسه على اختلاف الاساليب والطرق المتبعة لتحقيق ذلك الغرض.ولاحظ الانسان مدى تأثير العملية السردية في جعل الاخرين ينجذبون له فقدم نفسه كشخصية سردية تروي ما تملكه من مواصفات وميزات وما مرت به من احداث وصعاب كأن تكون احداثا تسرد شجاعة الشخص او تبين مقدار الصفات النبيلة والمحببة التي يمتلكها (فتطورت الاساطير واصبحت اكثر تعقيدا عن طريق الجمع بين السرد البسيط وبين اسلوب المحاكاة أو الحوار وتنويع هذا الحوار رغبة في محاكاة طريقة ونطق وشخصية انماط مختلفة من الأفراد) [5] فاستخدم الانسان السلوك الفني لتسجيل ما يمر به من احداث حياتية يومية

من خلال الرسومات على باطن الكهوف ومن خلال الرقصات والاصوات التي كان يصدرها وهو يدور حول النار فهذه الافعال تمثل سردا للحقائق والمعاناة المعاشة يوميا فان القراءة المتفحصة للسرد والتي ترتكز على النتاجات الفنية للحضارات السابقة من ادب ومسرح وغيرها يمكن ان تشكل بؤرة تاريخية لدراسة تلك الحضارات والتعرف عليها بالاستناد الى الادلة السردية التي تناقلتها الاجيال واحتفظت بها الكتب من خلال ما يعرف بالسرد التاريخي (وهو عبارة عن خطاب يضع الحوادث المتفرقة في نظام يمكن فهمه, ومثل هذا السرد عبارة عن تتابع يمكن استيعابه من الروايات المنفردة عن حوادث وتجارب الناس في الماضي وبالتالي يمكن للقارئ ان يتابعه كرحله عبر الزمن للوصول الى الخاتمة)[6] ومن هذا المنظور يكون السرد كمرجع تاريخي قابل للتأويل والتفسيرويخضع هذا الارتباط للنظرية التواصلية المبنية على وجود مرسل ومرسل الية ورسالة " وبحسب عالم اللغة السويسري فريدناند دي سوسير (موجد البنائية) فأن اي سيماء تتكون من الدال والمدلول هي في الأساس شكل ومعنى . وبالنسبة للنص السردي – سيمياء معقدة – فأن الدال هو الخطاب (طريقة العرض) والمدلول هو القصة (تتابع الافعال)"[7] والخطاب هنا يمكن ان يكون اداء مثل الموجود في التمثيل السينمائي والمسرحي او يكون على شكل نص مكتوب او على شكل صور تهدف الى ايصال رسالة. فلا سرد من دون فكرة او حدث يصل الى المتلقي على شكل جزء من كل فيكون مرتبطا مع باقي عناصر العرض الاخرى ليكون صورة واضحه ومفهومه لدى المشاهد على اختلاف طريقة سرد الحدث سواء كانت تستعرض ماضي الشخصيات او احداث سبق لها ان وقعت واحيانا يكون الحدث بشكل رمزي يتمثل بإيماءة او صورة تتطلب من المتلقي الايجابي خلق عوالم متخيلة وربطها بباقي عناصر العرض ليصل الى نتيجة عامه تصب في وحدة الموضوع وبالتالي الوصول الى الرسالة الفنية المراد عرضها ونشير بذلك الى ان عملية الانتاج الفني على مستويي النص والعرض قد تطورت بشكل ملحوظ من مصادر يمكن تحديدها في (توفر الموهبة الفردية فلا ريب ان كل مظهر من مظاهر التجديد في الفن والادب وغيرها من ميادين النشاط الانساني مرده في بادئ الامر الى ميزة شخصية وموهبة فردية ثم يشق طريقة ويؤثر في الاخرين وايضا وجود مجتمع ذا حاجات ونزعات محدده تحتاج الى استلهام طرق تحفز الموهوب على اتقان فنه والتأنق في تجويده)[8] وهذا ما نلاحظه في تطور العملية السردية بعدما كانت عند الاغريق مثلا تعتمد على مواهب الشعراء وما تجود به مخيلتهم من اساطير ومسرحيات يحاول المؤلفين نقلها الى المجتمع اصبحت الحاجه الانسانية لدى المجتمع في القرون الوسطى ترتبط ارتباط وثيقا بالمنظور الديني والذي احتاج بدوره الى اساليب جديده لبناء العملية التواصلية المناسبة مع افكار ومعتقدات الكنيسة والية تصديرها الى الاخرين.بذلك يكون السرد نظام اتصالي يتم التعبير فيه عن شيء يقدم قصة او حكاية سواء اكان هذا التقديم على شكل صورة او فيلم او عرض مسرحي وبذلك من الممكن ان يكون صوتيا منطوقا او مرئيا على شكل حركة صامته مثل الاداء التمثيلي والرقص او تشكيليا مثل اللوحات المرسومة وغيرها فنجد السرد في اغلب الفنون التي تعتمد على التواصل وفي مختلف الازمنة والعصور ويقتضي تحديد مفهوم السرد التمييز ما بين السرد والقص وذلك لوجود تشابه وتقارب في الابحاث المختصة بهذا الجانب فالقص يعنى بصناعة العمل الفني بكل مستوياته فهو اعم من السرد لما يتضمنه من خلق للشخصيات والأحداث و للزمان والمكان وتحديد الوظائف الأساسية لكل ما موجود في داخل النص الفني اما السرد فيعنى بطريقة التعبير عن ما هو موجود في النص وبهذا يكون السرد كوصف او كطريقة لإظهار الاحداث في القصة كذلك" اذا كانت القصة هي تتابع الأحداث فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها . وبما ان النص هو الخطاب فلا بد له من كاتب او متكلم. لذلك فان فعل او عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد " [9] فيمثل عملية انتاج للنص شاملة لجميع مستويات التعبير .ولا تقتصر العملية السردية على العمل الفني فقط بل تتعداه الى الحياة الواقعية ايضا فتقوم بين اشخاص حقيقيين من السارد والمسرود له فيكون الأثنان موجودان في مكان واحد ويتلقى المسرود له الحدث مصحوبا بتعابير صوتية واداء حركي ليتم السرد بالطريقة التي يستطيع من خلالها المتلقي فهم ما حصل ويحصل وهو سرد ظاهري مرئي اما في العمل الفني فيحصل ان يكون السارد متخفيا فلا تستطيع سماعه او رؤيته وذلك لأنه يتخفى خلف السطور , بالنسبة للسرد الروائي , وكذلك خلف الصورة في الفلم لكن من يشكل صوت ذلك السارد وكينونته هو المتلقي نفسه فعند قراءة نص من رواية يتم تحديد صوت مناسب للسارد بحسب المعطيات والعوامل التي يتبناها المؤلف والمنتقلة الى القارئ من حيث كون الشخصية القصصية لطفل او شاب او عجوز رجلا كان او امرأة فيسمع المتلقي السرد بأذنيه من دون صوت ويرى الاحداث في مخيلته من دون صورة فعلية وايضا تكون لصورة مرسومة او مصورة قدرة على تفجير مخيلة المشاهد وتثير مشاعره فان الخطاب السردي يكون احيانا قويا وذا قدرة على اعطاء عوالم كبيرة وتصوير واضح للأحداث تسمح للمتلقي من تكوين صور متعددة وصياغة متينه لأبعاد الشخصيات وفي احيان اخرى يكون ضعيف ومشتت يجعل من يراه يصاب بالحيرة لعدم القدرة على تحديد المفاهيم الموجودة في بنيته لضعف في الصياغة الفنية او عدم استعمال اساليب الوصف التي تساعد على فهم الشخصيات والاحداث على حد سواء.فيقع السرد في العمل الفني بشكل ظاهري تارة وبشكل مخفي تارة اخرى فيمكن ان نسمع صوتا قادما من مكان مجهول يدلنا على شيء

موجود امامنا على الخشبة ويمكن ان يصدر ضوءاً او غباراً من مكان غير معلوم نستنتج من خلاله وقوع حدث ما خارج اطار المشهد وهنا يظهر وجهات نظر مختلفة لعملية السرد تنطلق من وجود السارد الضمني وهذه الوجهة موجوده في اغلب الاحيان في الاعمال الادبية مثل الرواية والقصص والتي يكون فيها السارد متواري خلف السطور فالكاتب هو المحرك والمبتدع للشخصيات وتكون افعالها وكلامها صادرا منه ومع ذلك فهو غي مرئي ولا يمكننا معرفة شخصيته او افعاله الحقيقية في مواقف معينه بالرغم من اننا نقرأ لنه لكننا نعرف ان هناك انسان يقدم لنا وجهة نظرة في الحياة من خلال الموضوعات التي يكتبها اما في المسرحية " فأن كل ما يقال لنا يحكيه احد ما , وغالبا ما نهتم بالطريقة التي يعكس بها وعي السارد الأحداث الواقعة , بنفس درجة اهتمامنا بما يخبرنا به الكاتب نفسه في مجال اخر"[10] فغالبا ما يكون الوسيط بين الكاتب والمتلقي ظاهرا امامنا وعلى المشاهد ان يعي ان ما يحدث على الخشبة ليس صادرا من الممثلين انفسهم فهم يتكلمون بالنيابة عن شخصيات تم ابتكارها.فالعقل البشري ذا قدرة واسعه على استقبال جميع المعطيات وادراجها ضمن نظام موحد ليصل الى الفكرة المراد ايصالها له لكن ضمير المتكلم يمكن ان يشكل من الممثل بؤرة مركزية ينطلق منها السرد وهناك من الساردين اللذين لا يشار لهم بأي ضمير " حيث يستخدمون لأخبار الجمهور بما يجب عليه معرفته , في الوقت الذي يبدو وكأنهم يقتصرون ببساطة على القيام بدورهم واهم هؤلاء الساردين غير المعلن عنهم هو دائما ذلك (الوعي البؤري) بضمير الغائب , الذي يصفي الكتاب عنه محكياتهم"[11] فيمثلون شعله لأثارة ذهن المتلقي ووعيه على مجريات احداث لم تكن خطرت له واحيانا اخرى يكونون مجرد مرأة عاكسة لما يحدث او يسببون تضارب فكري لدى المتلقي. فيتطلب التركيز على الوعي البؤري وجود خزانه معرفية ورؤية موسوعية فنية وجمالية لدى المتلقي للوقوف على نسق محدد للعملية السردية في الخطاب الفني بشكل عام والخطاب المسرحي بشكل خاص وذلك لان العمل الفني يتمثل كبناء محكم من العلامات والعلاقات التي تكون شبكة سردية تحتاج الى ذهن واعٍ في التأويل والتحليل للانتقال بين الدلالات المعروضه في العمل الفني على اختلاف انواعها ودقتها وتفاصيلها وصولا الى المدلولات المتكونة لدى المتلقي ونرى هذا جليا في الرؤية الخاصة بالسيميائيين من حيث (ان العلامة تفصح عن علامة ثنائية تجمع بين المفهوم الذهني والصورة او الدال والمدلول وهذا يشمل دراسة الأساطير والازياء وانظمة الطعام والثقافة والصور والحركات والاصوات والكتابات وغيرها فالعمل الفني عبارة عن شبكة من الثغرات يقوم القارئ بفكها مثلما يفعل الصيدلي اذ يقرأ وصفة طبية مشفرة لذا لابد من مشاركة المشاهد الفعال لاكتمال العمل وللعثور على وحدة الدلالة الكامنة فيه وليس معناه الكلي فحسب) [12] وبهذا يكون التحليل مبني على اساس فهم طرق السرد للوصول الى المعنى الحقيقي الذي يكشف عنه العمل الفني فيشترك المشاهد في تجاوز التفسيرات التقليدية والشرح السهل لمعني ما يقدم الى تبيان وتقصي البنية التحتية وهذا يتطلب ان تكون هناك مسافة يقف عندها المشاهد ليضيف اراءة وأفكاره وما تفيض به مخيلته انطلاقا من ما يراه فعملية التلقي تمثل تعقب العمل الفني في متاهاته ودهاليزه لإيجاد المفتاح الذي يفتح اسرار العمل ويكشف عن جوهرة ويمثل حجر الأساس في العمل فقد يناقض معنى العرض العميق المعنى السائد بعد اخضاع العمل للتفكيك فالمفردة سردية واحدة القدرة على هدم جميع المباني الفكرية التي كونها المتلقي طوال العرض او على مدى سنوات عديدة في حياته . ويظهر نوعان من السرد واللذان يبرزان في مجال دراسة علم السرد ويصنفانه الى صنفان وهمااولاً_ سرد الحكي الداخلي : وفيه يكون وسيلة تقديم سرد الحدث موجوده في الحدث نفسة " فهو سرد يكون فيه السارد شخصية في الوقائع والمواقف المحكية , سرد يقوم به سارد من العالم الداخلي للحكي"[13] كان تسرد الاحداث على لسان شخصية من شخصيات المسرحية المشاركة في العرض او احد شخصيات الرواية وبذلك يكون هذا النوع من السرد سردا متجانسا بمعنى ان طريقة القاء السرد تتضمن صيغ ضمير المتكلم الأول ثانيا_ سرد الحكي الخارجي : وفيه تتم عملية السرد بواسطة سارد خارجي اي ليس شخصية من شخصيات القصة وهو بذلك يكون سرد غير متجانس لان السارد يكون شخصا ثالثا يرى الاحداث من موقع اعلى ويقوم بسرد ما يراه من الخارج ويستخدم ضمائر الشخص الثالث .فنلاحظ ان من اهم العناصر التي تميز العملية السردية هما الزمن والشخصية التي تقوم بالأفعال. فأول من جعل الزمن مبحثا في العملية السردية هم الشكلانيين الروس وطبقوه على العديد من الاعمال السردية وكان تركيزهم لا يقتصر على الزمن الطبيعي للأحداث وانما على الروابط والعلاقات بين هذه الاحداث " فإما ان يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص , وإما ان يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي"[14] وهنا يظهر التمييز في المتن السردي الذي يحتوي غالبا على زمن يرتب الاحداث في تسلسل واضح معلوم ينسج من خلاله الزمن الكلي لصيرورة الاحداث ويعتمد على الارتباط السببي والمبنى الذي لا يلتزم بالضرورة بزمن محدد لأنه ينتقل بالمشاهد من زمن الى اخر بحسب رؤية المخرج.

المبحث الثاني: بنائية التشكيل الفني والجمالي للصورة السينمائية

ان كون الانسان عبارة عن كتلة من المشاعر والاحاسيس والانفعالات المتكونة نتيجة الاحداث التي يعايشها في بيئته ومجموعة المواقف التي يجد نفسه موضوعا فيها وأكثر ما تستقطب هذه الاحداث من خلال العقل الانساني على شكل صور تخزن في ذاكرته ويستطيع بذلك استرجاعها وتذكرها وعرضها كما لو كانت امامه في الوقت الحاضر ولا يتم استرجاع الصور كأشكال مجردة بل تكون عملية التذكر عملية شاملة من حيث العودة الى تلك المشاعر والانفعالات التي صاحبته اثناء مروره بذلك الموقف فتكون الصورة احد اهم الطرق التي يستخدمها الانسان للاستفادة من تجربته الحياتية لما لها من قدرة وقوة على التأثير بذاته او بالأخرين .فظهرت الصورة السينمائية كنظام متكامل يتم من خلاله نقل التجربة الانسانية على اختلاف مستوياتها الاجتماعية والسياسية والثقافية سواء اكانت هذه التجربة واقعية بمعنى انها حدثت بالفعل ويتم تناقلها واعادة انتاجها مثل الاحداث العسكرية كالحروب والاحداث السياسية وغيرها أو من خلال التجربة الخيالية المبتدعة فمهما تكن هذه التجربة بعيدة عن الواقع , مثل الصور المنتجة في السريالية والتي تعود محركاتها الى الحلم , الى انها تبقى ذات مرجعيات واقعية تبعا لتكوين العقل الانساني الذي ينتج الصور المتخيلة بالاستناد الى الصور الواقعية مضافاً لها بعض التأويلات والتركيبات الصورية الخاضعة لأمزجة العقول تقوم هذه الصور بخلق لغتها الخاصة بعيدا عن اللغة المحكية (فتبحث الصور في طريقها لإنتاج المعنى عن اسلوب سردي مختص تغيب فيه اللغة الفعلية لتنشئ لغة اخرى تعتمد على العلاقات السببية لتصنع اشكال متعددة للمعنى السينمائي) [15] فتتخلى الصورة عن حاجتها الفعلية للغة المنطوقة وحتى الصوت المصاحب للحدث المعروض لقدرتها الفائقة على التأثير في المتلقي فحين يرى الصورة يخلق صوتا للبيئة الموجودة مصحوبة بتساؤلات وبحث عن اجوبة فللصورة الواحدة قدرة على انتاج عدد غير محدود من الكلمات وطرح العديد من الاسئلة وقد تستمر بالبحث لسنوات طويلة بغية الوصول الى اجابات لها كما حصل مع السينما الصامتة التي تطورت بمعزل عن اللغة المنطوقة مصحوبة بالمؤثرات الصوتية الاخرى والبصرية للوصول الى مرحلة الاستغناء عن وجود حوار منطوق لكن تجري في مثل هذه الصور السينمائية حوارات سردية من خلال تتابع تلك الصور وارتباط كل صورة بالتي تليها والصورة السابقة لها مكونة سلسلة سردية مشهديه تبنى من خلالها الاحداث وتصل بها الرسائل فتعتمد الصورة , بمعناها الموسع, على عدد كبير من المعطيات والمحددات التي تسعى للوصول الى اللقطة المتكاملة فهي ذات نظام اتصالي تعتمد على تبادل المعلومات من خلال حفظها ونقلها من شخص الى اخر (فتترك السينما في نفس المشاهد اثر قوي يعود الى تنوع المعلومات المنقولة فمنها ما هو شديد التعقيد والتنظيم يعد بمعناه الواسع مجموعة من البنى الذهنية والانفعالية تُخضع المشاهد الى تأثيرات بالغة تتدرج من الانطباع البسيط الذي تتركه في خلايا ذاكرته وصولا الى صقل شخصيته وتثقيفها)[16] فمثلما تؤثر اللغة المنطوقة بنقلها للمعاني عن طريق مجموعة من الحروف تقوم الصورة بنقل المفاهيم عن طريق التشكيلات والالوان البصرية بالاستناد الى المرجعيات الفكرية للمتلقي وبالاستناد على العناصر والمميزات التي تتمتع بها الصورة لخلق صورة علامتيه لنقل الواقع الفعلي او المتخيل الى المتلقي من خلال الشاشة على اختلاف ما تكونه من علامات تعتمد على الصورة البصرية المنظورة و الصوت المصاحب المسموع.فيمكن للصورة التحكم بالزمان والمكان بشكل كبير من حيث قدرتها على البدء من اي مكان او نقطه يراها المخرج مناسبة كذلك بالنسبة الى بداية المشهد من ماضي الحدث او من المستقبل حيث يظهر نهاية الحدث والعودة الى بدايته بالتدريج وهذا مشابه لعملية الاخراج في المسرح من حيث تصور النص واعادة انتاجه لإيصال مضامينه مصحوب بالرؤية الاخراجية وبذلك تكون العملية الاخراجية (السينمائية منها والمسرحية) مترابطة من حيث الهدف والمبدأ ففي كلاهما يكون المتفرج جزءا من الحدث المعروض على الخشبة او على الشاشة على الرغم من معرفته المسبقة بان ما يراه هو شيء غير حقيقي لهذا يتأثر به ويقابله بتصرف انفعالي فيكون على عاتق الصورة ان تجعل المتفرج ينتقل فكريا الى ازمان وحضارات وبيئات مختلفة ويعتقد بوجودها ويتفاعل معها وهو جالس على كرسيه

مميزات الصورة السينمائية :

للصورة العديد من المميزات والخصائص التي تجعل منها ذات تأثير قوي ومباشر على من يشاهدها ومن اهم هذه الخصائص هو احتواء الصورة على اكثر من بعد تفسيري منه ما هو ظاهري مرئي يمكن التعرف عليه بمجرد النظر الى الصورة ومنه ما هو ضمني باطني تابع للتأويل وذلك لما تمتاز به من شمولية واسعة فتتمثل الصورة (بكونها نص وككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات او كائنات في اوضاع متنوعة وان هذا التفاعل بين هذه العناصر حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحيل بها الصورة)[17] حيث يمكن للمشاهد استقبال المعلومات العامة التي تحملها مثل المكان واللون والشخصيات والاشياء الموجودة فيها بحسب الاجسام المادية المشاهدة وتحتوي, في ذات الوقت, على معلومات يستنتجها المشاهد من خلال طريقة العرض وزاوية التصوير وتصرفات الشخصيات الموجودة فهي منتجة للمدلولات لوجود العديد من الدلالات في حيز واحد تستطيع العين ان تنظر له دفعة واحدة وتتمكن من اكتشاف تفاصيله والتي تعطي كل واحدة بدورها فكرة معينة يتم استقطابها من قبل المدركات الحسية والفكرية للوصول الى نتائج ومعانٍ جديدة فيمكن من

ناحية تفكيك الصورة الى الاجزاء الرئيسية المتكونة منها والوقوف على كل واحد منها على حدة ثم ربط الاجزاء بعضها ببعض بشكل تدريجي مما يعطي سلسلة من التأويلات والمدركات على اعتبار ان الصورة مجموعة من العلامات .كذلك تمتلك الصورة خاصية اخرى وهي الاستعارة والرمز والكناية (الاستعاضة وفيها تستعيض بشيء من اجل ابراز مفردة لا يسمح القانون بالتعبير عنها او لأنها لا تمتلك عناصر ملموسة يمكن اظهارها تصويريا)[18] والاخذ بعين الاعتبار ان عملية استبدال صورة واستخدام مفردات بسيطة انتاجيا ومتوفرة يوفر الجهد والوقت الذي يُبذل للوصول الى نفس الهدف وتحقيق ذات الغاية فبدل ان نصور مشهدا كاملا لعملية اجتياح برية تستخدم فيها الاليات الحربية وعدد كبير من الجنود يمكن الاستعاضة عنها بصورة رجل بزي عسكري يقف على عدد من الجماجم فيستطيع المشاهد بذلك ان يستنتج ان ما حدث هي حرب كبيرة ونتج عنها العديد من القتلى ويشعر بوحشية المنظر من خلال العلامات الموجودة في الصورة وهذا يحيلنا الى ميزة اضافية كون ان الصورة الواحدة لها مفهوم ينطبق على العديد من المواضيع واكثر من مصداق ففي مثالنا على الحرب نحن نعرض صورة لقسوة الحروب بشكل عام فتعطي الصورة قيمة دلالية واسعة النطاق وقابلة لتعدد التأويلات والاسهاب فيها.**عناصر التكوين في الصورة السينمائية :** تعتمد الصورة السينمائية على العلاقات الترابطية ما بين عناصر التكوين لتشكل افضل منظور يسهم في الارتقاء بالتأثير الذي تتركه الصورة لدى المشاهد وذلك تبعا لمدى التناسق والترابط بين الاجزاء المكونة للصورة وذلك يؤدي الى جذب انتباه المشاهد في كل لحظة الى التكوينات المتفاعلة في داخل الاطار وبالنتيجة تحقيق الغاية الاساسية من العرض بواسطة التكوين لوصول الى افضل طريقة لسرد القصة.**زاوية الكاميرا وحركتها :** وتعنى بمكان وجود الكاميرا والزاوية التي تتوجه بها عدستها نحو الشيء المراد تصويرة فهناك العديد من الزوايا التي يمكن للكاميرا التواجد فيها ولكل واحدة منها تأثيرها على طابع الصورة الملتقطة وابراز جماليتها على اختلاف نوع الكاميرا والعدسة المستخدمة فتستخدم مثلا الزاوية الافقية والتي تكون فيها زاوية العدسة في نفس زاوية مستوى العين التي ينظر بها الشخص في الحياة الواقعية ويستخدم هذا النوع في اللقطات التي تجري فيها محاورات او عملية تواصل بصري بين الاشخاص وتعكس موقف الحياد والتساوي واحيانا تستخدم لتبيان موقف التحدي بين ندين متساوين في بعض الخصال ويمكن ان تستخدم الزاوية لإظهار عظمة شخصية او شيء ما.**الألوان والإضاءة :** ان للألوان في الصورة قدرة كبيرة على احداث التواصل لفاعليتها في نقل الدلالات كونها تحمل رمزية خاصة تصل الى مرحلة العرف في كثير من المجتمعات والبلدان فكل لون يحمل مفهوما مصحوبا بمشاعر تختلف عن اللون الاخر, فلجمع الالوان وتدرجها في داخل الصورة مقومات معرفية نستطيع من خلالها التعرف على العديد من المعلومات الضمنية من دون اسهاب في عرضها باستخدام العناصر الاخرى (فيكاد اللون ان يسيطر على كل المعنى والشعور في المشهد أو اللقطة تاركا القليل جدا للخيال خلافا لما يتركه الشكل التجريدي بالأبيض والأسود فلتنوع وتكرار الصيغ الفنية ذات الاشكال والالوان المتعددة قدرة على خطف العين والجسم الى احضان جمال مقدس)[19] فادراك الصورة ككل يعتمد على مجموع الاشياء المكونة بها والمرتبطة بدورها بعلاقات داخلية وتتجه نحو تكوين علاقة اوسع ما بين المُشاهِد والشيء المُشاهَد وابرز مكون لها هو التفاوت في درجة اللون وشدة حدته وهو ما يحدد لنا الأشكال الموجودة في اطار الصورة فاذا كان اللون واحد لجميع الاجسام الموجودة ولا يوجد بينها تفاوت فإن ما سنراه هو ضوء ذا لون محدد ينتشر على مساحة الصورة ككل وبالتالي نحن لا نرى شيء.**الاشكال والخطوط :** تحتوي الصورة على عدد من الاشياء التي تمتلك تنظيم معين يمكن ادراكها بواسطة العين وبالتالي نقول ان لهذه الاشياء شكل معين وبذلك نقصد الشكل الدال على ذاتية الشيء والتي يمكن تحديدها جراء وجود حدودها التنظيمية المميزة عن باقي العناصر وهذه الحدود المكونة للشكل تتضمن الخطوط والمنحنيات المحيطة بالجسم والتي تظهر الحيز الذي يشغله في داخل الصورة كذلك ابعاده المتمثلة (بالطول والعرض والارتفاع) وكذلك موقع الجسم وتمركزه في داخل الاطار فالخطوط هي من عناصر التكوين التي تساهم في تحديد الفهم العام للصورة ومنها ما هو واقعي يتمثل بخطوط مرئية في الصورة او تشكيل خطي لمجموعة من الاجسام واحيانا تنشأ الخطوط بشكل وهمي تبعا لعين المشاهد وقد تكون تلك الخطوط مستقيمة عمودية او افقية او خطوط منحنية ولكل خط من تلك الخطوط معناه الذي يتفرد به وفي نفس الوقت تعطي التراكيب المختلفة من انواع مختلفة من الخطوط معاني اخرى تتجاوز المدلول الواصل من نوع واحد من الخطوط وتكون متأثرة في ما يحيطها من عوامل في داخل الصورة مثل الخط الناشئ نتيجة جريان نهر او الخط الناشئ جراء سقوط شجرة من الاعلى (فيحمل كل خط من الخطوط معنى مختلف عن الاخر فمثلا توحي الخطوط المستقيمة بالذكورة والقوة اما المنحنية بنعومة فتوحي بالانوثة والرقة والمنحنية بحدة توحي بالحركة والمرح اما الخطوط الافقية الطويلة توحي بالهدوء والاستقرار واذا كانت مستقيمة فتدل على السرعة) [20]

المبحث الثالث : اشتغالات الصورة السينمائية في المسرح العالمي

عمد المسرح على الاستفادة من جميع الوسائط المتوفرة للاستفادة منها في تعضيد العملية التواصلية (ومهما كان الافق الوسائطي ضيقا فانه لا يجهل بان اي عمل فني لا يلزم ان يخضع للوصف والتفسير بمقولات التواصل المرتبطة باللغة فقط بل اهتم بالتوصيل بشتى الطرق اذ ينشر

الشاعر دواوينه ويقيم الرسام المعارض ويقوم المهندس المعماري بأنشاء المباني وكذلك ان عملية الترميز والرمزية لا يحتاجان لاستعمال اللغة)[٢١] فللمسرح حضوره الخاص الذي يتبنى الاحساس الجمالي والتأثير بالحضور على اختلاف الطرق والأساليب التي يتبناها المخرج ويطبقها بمختلف الوسائط اللغوية والمرئية والصوتية فيتبنى الممثل على خشبة المسرح الكلمات المنطوقة والدلالات الجسمانية من حركات جسدية وايماءات والاستعانة بالصور والمقاطع الفيديويه والسينمائية والمؤثرات الصوتية وغيرها من الوسائط التي تصبح مصادر للأرسال والتي يتقبلها المتفرج بشكل جيد كذلك بالاستعانة بالعناصر المسرحية الاخرى مثل الازياء والديكور والاكسسوارات التي تعمل مع بعضها لتمثل جسد مسرحي واحد. وبغض النظر عن العناصر والوسائط المتنوعة المستخدمة في المسرح فيتمحور البحث عن الصورة سواء كانت صورة منفردة او صور متعددة تمثل مشهدا او اكثر ومدى الانسجام ما بين تلك الصور والاشكال الحية الموجودة على الخشبة "فأن الانواع السينمائية تشترك مع المسرح الحي في كثير من النظم الدلالية , لدرجة انه يمكن ادخال هذه الفروق , على نحو مفيد ومثمر , في سياق المفهوم الواحد (للدراما) او العرض الدرامي ... وفيما يتعلق بالمسرح (الحي) فان سمته الوحيدة المميزة ... هي قدرته على اقامة تفاعل مباشر بين المؤدين والمتفرجين – اي تغذية مرتدة مستمرة من ردود الفعل"[٢٢] فيسمح هذا التفاعل على انشاء العرض بشكل اني في ذهن المتفرج بشكل موازي مع العرض المقام على الخشبة ويسمح للممثل بالتفاعل المباشر مع ردود الفعل والاستجابة المتنوعة التي يتلقاها من الجمهور فيتعايش مع الموقف بشكل مباشر مما يعطي الممثل الحرية في التعديل , بقدر ما يقر له المخرج , من حيث الانتقال والتحرك والايماءة اما الصورة المعلقة او المشهد المعروض فيكون مسجل مسبقا فينظر له المتفرج على انه حدث واقع في زمن ابعد نسبيا فتأتي رؤية المخرج الابداعية في قدرته على التوليف والجمع بين العناصر الثابتة نسبيا المتمثلة بالسينما والعناصر الحية على الخشبة وجعلها سردية درامية متوافقة لرفع مستوى التأثير والايصال من خلال الاندماج "وبطبيعة الحال لا يقلص هذا الاندماج فضاء العرض بقدر ما يجعله مشرعا على عوالم افتراضية غير محدودة عن طريق الوسائط والشاشات التي تسمح بظهور احداث وامكنة وازمنة مختلفة , قادرة على مساندة وتعزيز الحدث الدرامي الحي بشكل عام وشخصيات افتراضية تتشارك وتتفاعل مع الممثل الحي بشكل خاص ويتم ذلك في فضاء تتقاسمه الحقيقة والافتراض"[٢٣] فتبنى عملية الاتصال على الجمع بين الدوال المعروضة حية كانت او افتراضية تكون احيانا مدركة بشكل واعي من قبل المتفرج حيث يقوم بتفسيرها وتحليلها او تكون غير مدركة اي يستقبلها اللاوعي من دون اخضاعها لعمليات تحليلية ولكنها تبقى جزء من المدرك الكلي للعرض المسرحي والناشئ من اعمال العقل البشري الذي يجمع ويربط ثم يكثف ما تم تجميعه للوصول الى المعنى العام للعرض.ان هذا التأثير الذي جمع ما بين الحضور الحي للمسرح والافتراضي للسينما وبالتحديد اللبنة الاساسية للسينما والمتمثلة بالصورة لاقى اهتماما خاصا من قبل انصار (المسرح السياسي) وما تبعه من افكار (المسرح الملحمي) وذلك لان هذا المصطلح يمتلك من المرونة والقدرة على ان يدخل تقنيات وعناصر فنية لم تكن مستخدمة في المسرح انطلاقا من كونه يهدف الى التحرر من قيود الواقعية التي فرضها المسرح الارسطي مثل الالتزام بوحدة الزمان بأن لا يتجاوز دورة شمسيه واحدة وكذلك بالنسبة للالتزام بوحدة المكان والاندماج بين الممثل والشخصية بصورة تجعل من الممثل يتقمص الشخصية من جميع جوانبها وغيرها من القواعد المسرحية في حين ان المسرحية الملحمية تبنت ان يكون العرض معتمدا على اعمال العقل وتصدير الافكار لا العواطف فوظفت الآلات الحديثة والموضوعات التي تمس واقع المجتمع بشكل مباشر وابرز من عرف بذلك الاستخدام هو المخرج *(اروين بيسكاتور) حيث كان لا يترك حيلة من حيل المسرح الا حاول استخدامها وتوظيفها بما يناسب رؤيته المسرحية والتي تعكس رغبته بالحداثة "فمنذ البداية , استخدمت السينما كأداة سردية مستقلة مكنته من الاستغناء عن المناظر الجامدة للخشبة الواقعية , وكان احيانا يعرض اكثر من صورة في ان واحد كخلفية للمسرحية التي يجري تمثيلها , وبهذه الطريقة , يصبح شريط الاخبار السينمائي والصور الفوتوغرافية الصامتة تعليقا بصريا , وامتدادا للدراما, فضلا عن ذلك يساعد الممثل على خلق الموضوعية المطلوبة"[٢٤] فاخذ بيسكاتور المسرح بانتقاله فكرية وتقنية من حلال استخدامه الافلام الوثائقية والتسجيلية والشرائح المصورة فاستخدم الشاشات واعتمدها لعرض الخلفية الاجتماعية والاقتصادية في مسرحية (الرايات, لالفونز باكيت) فعمد على الاستفادة من اغلب العروض الكلاسيكية ونقلها من بيئتها التاريخية الى بيئة معاصرة تجذب الجمهور وتستغل الواقع السياسي والثقافي المعاصر كما في اخراجه لمسرحية (راسبوتين)١٩٢٧ والتي تعد من التطبيقات الجلية لمنهجه (حيث كان الديكور بانوراما ضخمة من الخيش تمثل العالم وقد ركبت من اقسام تتيح للمخرج ان يفتح كلا منها على قطاع مختلف من خشبة المسرح ,يعرض عليه مشهد من العرض المسرحي, بينما تعرض الأفلام السينمائية على البانوراما ,الامر الذي تتشوه معه الاشكال بفعل ثنيات الخيش وكانت موضوعات هذه الافلام الاحداث الكبيرة ,السياسية والعسكرية , وقد لعبت السينما في هذا العرض ثلاث وظائف :التعليم والتفسير والمناخ الدرامي)[٢٥] تتمثل وظيفة التعليم في اعطاء بعد ادراكي زماني لربط الاحداث بين ما حصل في الماضي واعتباره سببا لما يشاهد على الخشبة والذي يعد نتيجة وبذلك تتسع دائرة الاحداث لتحتوي على اكبر قدر من الافعال لتساهم في خلق سردية موضوعية لما كان وما يكون وما

سيحصل في مستقبل المسرحية بالإضافة الى استخدامه شاشات لعرض التعليقات والهوامش والتواريخ والتي تزيد من ادراك ومعرفة المتلقي بكل جوانب الحدث.اما الوظيفة الثانية التي نتجت عن استخدام التقنية في مسرحية راسبوتين فهي وضع المتلقي امام عوالم مختلفة تساعد في جعلة يقضا مفسرا محاولا الربط بين الاحداث الواقعة في ازمان مختلفة والمتداخلة بين التقنية والديكور وذلك ما يحقق الهدف الاساسي من مسرح بيسكاتور السياسي المعتمد على اليقظة والتفكر وبالتالي يكون المشاهد ناقدا للحدث فنيا وجماليا وتتمثل الوظيفة الثالثة في البيئة الدرامية التي اعتمدها المخرج بكونه صانع لعوالم مختلفة بين الواقع والافتراض والتي ترتبط بوحدة درامية سردية تصنع مناخا عاما متميزا عن العرض التقليدي , والذي لا يعتمد بطبيعة الحال على التقنيات السينمائية , فتصنع هذه الثنائية واقعا مرئيا ممثلا من قبل اشخاص مرئيين امام الجمهور وبين ما لا يمكن لهؤلاء الممثلين القيام به او عرضه لاختلاف منطقة الحدث او زمنه والذي يستعيض عنه المخرج من خلال ما يقدم على الشاشة فتتولد المعان من خلال المستويات المختلفة واعتماد الاستعارات والرموز التي تعكس العالم سواء على الخشبة او الشاشة اما في مسرحية (الجندي الطيب شفيك) فتدور احداث المسرحية حول الجندي الطيب شفيك ورحلته في الخدمة الالزامية حيث استخدم بسكاتور الستارة الخلفية للمسرح وحولها الى شاشة عرض سينمائي تعرض عليها رسوم هجائية يمكن التحكم بها من ناحية التشغيل والايقاف وتم استخدام ما يقارب من ثلاثمئة رسمة عرضت شخصيات متنوعة مثل القس الذي ثبت على انفه صليب صغير وظهور لجنرالين نمساويين ذوو شوارب كثيفة واوسمة متعددة وبذلك تكون الشخصيات المسرحية متعددة ما بين شفيك الحي على الخشبة والشخصيات الاخرى الافتراضية كذلك صورت الشاشة البيئة الديكورية للمشهد فمثلا عندما يتلقى شفيك دعوة للتعبئة في الجيش تعرض دعايات عسكرية على الشاشة وعندما يذهب الى الفحص الطبي يتم عرض مناظر لشوارع في براغ اما الطبيب الذي يفحصه فهو شخصية افتراضية معروضه ايضا فحاول بيسكاتور في مجمل عروضه استخدام الآلات المعقدة والرافعات والجسور والاذرع الطويلة واستطاع ان يجعل اجزاء من الخشبة تعلو وتهبط واستخدم الاضواء الكاشفة والطبول وغيرها بشكل مميز "وبقدر ما كانت هذه التقنيات مدهشة فقد استخدمت لتحقيق هدف واحد دون سواء: تقديم الحقيقة على نحو اكثر ضبطا وجدارة بالتصديق ,منح الدراما سلطة توثيق الاحداث , كان يرى المسرح جزءا متكاملا من وسائل الاعلام ومن ثم فان هدفه نشر المعلومات"[٢٦] فللمسرح قدرة خاصة تمكنه من الوصول الابداعي والفكري الى العقل المتفرج والارتباط معه بحالة خاصة لا تستطيع السينما وحدها من الوصول اليها للارتباط الجمالي الحاصل على خشبة المسرح وما يدور عليه من احداث وما يتواجد به من ديكور وممثلين وتقنيات فيرى المشاهد نفسة امام حياة واقعية تفسر وتؤكد ما هو معروض من صور وفيديوهات تبدا بانشاء علاقات مشتركة تبعا للخبرة والتجربة الحسية والنفسية التي خاضها المتلقي للوصول الى الرؤية الاخراجية التي يسعى لعكسها المخرج. فتكون العملية السردية تكاملية ما بين النص والعرض فالنص سردي يروى بواسطة الراوي والعرض الذي يحتوي على عناصر سردية تساهم في بناء المسرحية الملحمية الثورية وعمد بريخت على استخدام الجدلية الديالكتيكية (من خلال الاستفادة من المنهج العلمي والاجتماعي المسمى بالجدلية حيث يتعامل مع المواقف الاجتماعية باعتبارها مواقف في طور التكوين اي انها تتجه باستمرار نحو صيرورة ممتدة على مدار الزمان فيبحث في توظيف المتناقضات بهدف الوقوف على طبيعة حركة المجتمع فكل شيء متغير وفي خلاف وتناقض مستمر حتى مع ذاته وهذا يعكس حياة الانسان على مرور الزمن)[٢٧] فاعتماد المخرج على المتناقضات يؤثر بشكل مباشر على عملية التلقي فمن جانب تساعد على وضع المتلقي في مواضع شك وتغريب وبذلك يعمل عقلة في محاولة منه للوصول الى المعنى فهذه التناقضات الموجودة في الديكور والازياء والحركة تبني مبنى سردي خاص لا يعتمد على الحوار بل على الصورة والحركة كما في مسرحية *(الانسان الطيب) التي توضح وبشكل جلي كيفية قيام بريخت بعمل المتناقضات من خلال العديد من المشاهد مثل الحركة بين الممثل والديكور حيث تقترب الابواب من الممثل عندما يحاول ان يطرقها فثبت في اسفلها عجلات وتسير الابواب من خلالها كذلك يتم بناء المنظر المسرحي في المسرحية بشكل مباشر فتبدأ المسرحية بخشبة فارغة ثم يتم ملؤها شيئا فشيئا بحسب مقتضيات كل مشهد وكأن المخرج رسام يضيف الاشكال الى لوحته كذلك استخدم المخرج صورة كبيرة مصنوعة من الفلين لتشير الى ضخامة المدينة واستخدم التغريب في صناعة الاكسسوارات كما في مثال المقص الخشبي المبالغ في حجمة وبذلك فان العملية السردية لا يشترط بها ان تكون لترابط مباشر ما بين الصورة والمشهد التمثيلي لان ذلك الارتباط المنشود يتم في ذهن المتلقي الايجابي الذي يسعى للربط ما بين المتناقضات باعتبار ان ما يطرح هو موضوع للنقد قابل للتغيير بحسب ما يستوعب الذهن البشري على اختلاف قدراته وامكانياته (فان للصورة السينمائية في العرض المسرحي حضورها الذي يحول اللغة المنطوقة الى لغة مرئية اساسها الصورة الظاهرة على الشاشة حتى وان تصاحبت مع حكي سردي من خلال الحوار او من خلال الصورة المجسدة للفعل او الحدث الدرامي على خشبة المسرح)[٢٨] فيمكن للمخرج الاستعاضة عن الحوارات الطويلة من خلال صورة واحدة فمثلا في مسرحية *(بوابة رقم ٧) اعتمد المخرج على مجموعة من الصور والمشاهد ليستعيض بها عن الحوار من خلال اظهار صورة تدل على انقطاع الممثلين الذين يمثلون

المجتمع عن العالم الطبيعي المسالم الذي يستمتعون برؤيته ولو من خلال شاشة السينما لتمتزج دلالة الصورة مع إيماءات الممثلين اللذين يوجهون وجوههم نحو الجمهور وكأنهم يرمون اللوم على المجتمع الذي يعيشون فيه ليظهر بعدها مشهد يوضح الاخبار المتسارعة والاهوال والمصائب التي حصلت بعد الانقطاع ولا يوجد رد فعل او تعبير عن مدى البؤس والظلم المشاهد الا عن طريق الصراخ.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

١. يمتلك السرد قدرة على ابراز ابعاد الشخصيات ودوافعها الداخلية بشكل مركب لما يمتاز به من ترابط في الاحداث الممتدة في ازمنة واماكن متعددة .

٢. تتداخل الطرق الفنية في العرض المسرحي تحت سقف المنظومة السردية والذي تندرج فيه الدراما والموسيقى والغناء والعرض السينمائي واستخدام التشكيلات الفنية والعناصر التقنية.

٣. يساهم التركيب السردي الصوري في التجربة المسرحية في الانتقال من البنية السطحية الى البنية العميقة تبعا لوظيفته في خلق العملية التواصلية.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث : تألف مجتمع البحث انطلاقا من العنوان المتمثل ب (سرد الصورة السينمائية وتوظيفها في عروض المسرح العراقي) من مجموعة من المسرحيات التي قدمت في مسارح العراق وللفترة الزمنية المتمثلة ٢٠١٣-٢٠٢٢

ثانيا : منهج البحث :

اعتمد الباحث منهج البحث الوصفي التحليلي في بنائه للأطار النظري بالأعتماد على المنهجية الاساسية لهذا النوع من المناهج والمتمثلة بالتجريد من خلال تمييز خصائص وسمات الحالة المراد دراستها بغرض الوصول الى استخلاص حكم او مجموعة احكام من الممكن تعميمها على شكل نتائج

ثالثا : اداة البحث :

من خلال الشروع بدراسة سرد الصورة السينمائية وتوظيفها في عروض المسرح العراقي, يرى الباحث اعتماد عدد من النقاط كأداة للبحث وهي :

١-ما اسفر عنه الاطار النضري من مؤشرات .

٢-المشاهدة العيانية للعروض المسرحية من قبل الباحث.

رابعا : عينة البحث

مسرحية: انا وجهي , اخراج: عواطف نعيم , تاليف: عواطف نعيم , عرضت في البصرة

فكرة العرض :ثورة الانسان على نفسه الامارة في السوء سبيلة الى مجتمع النضج والرشاد

حكاية العرض : تدور حكاية المسرحية حول معاناة المرأة والصعاب والمشاكل التي تواجهها حيث تمت مناقشتها بمحاور وطرق متعددة في محاولة لتوسيع دائرة الموضوعات التي يتم عرضها للوصول الى عرض جامع يتغلغل في داخل عقل المرأة كاشفا عن ما لا يمكن ان تبوح به وابراز المشاعر المكبوتة وما يدور في اعماق النفس البشرية فتنطلق المخرجة من حرية التعبير المسلوبة

تحليل العرض : تنطلق المخرجة في رؤيتها الابداعية من التركيز على محور المسرحية الرئيسي منذ اللحظات الاولى للعرض لتبيان ان ما يقدم على الخشبة هو عملية تشظي لروح منكسرة تعددت الى اشلاء ذات مستويات متعددة صورتها من خلال سردية صورية تمثل الانطلاقة الفعلية للمسرحية من خلال صور ثلاث احدهما لشخصية على المسرح والباقي انعكاسات مصورة بواسطة الشاشة تنطلق اولى المشكلات الانسانية بشكل عام والنسوية بشكل خاص وبحسب رؤية المخرجة من كون الانسان عاجز عن التعبير والكلام وهو منطلق لمفهوم التحرر فمن خلال ايمائات وحركات البطلة نفهم انها تعاني من سيطرة الاخرين وعدم تحكمها بذاتها بشكل ارادي وذلك لعدة اسباب منها ما تعانيه المرأة من سيطرة المجتمع عليها بشكل يجعلها منغلقة احيانا وعدم قدرتها على التصرف بشكل سليم نتيجة الارباك الاسري والذي تتداخل فيه محاولة الحفاظ على المرأة من جهة وطمس هويتها وشخصيتها من جهة اخرى فلا تستطيع البوح بما تفكر فيه ولا تتخذ القرارات الخاصة بها وهو امر يتطلب بناء شخصيتها من قبل العائلة وتمرينها على مواجهة التحديات بشكل موازي مع حفاظها على قيمها ومبادئها الاخلاقية ويمكن ذلك من خلال اول خطوة تراها المخرجة وهي حرية التساؤل لانها البداية للبحث عن الاجوبة والغوص في الحياة ودهاليزها المظلمة فيركز العرض على الاختلال الحاصل لدى البطلة وهو اختلال عضوي تعبر عنه بإصابتها بداء الزهايمر وهو من الاضطرابات التي تصيب الذاكرة وتجعلها تتدهور بشكل تدريجي مما يؤثر على السلوك

والقدرة على التعامل مع المجتمع وصولا الى عدم سيطرة الانسان على اداء وظائفه بشكل سليم واستخدمته المخرجة بشكل يمكن البطلة من استدراك ما قامت به من افعال ماضية وعرضها من جديد على الخشبة لان الزهايمر في مراحلة الاولية يقوم بتغييرات كبيرة على مستوى الذاكرة فيعيد احداث ماضية ويصورها على انها قد وقعت منذ لحظات وفي الوقت نفسة ينسى الاحداث التي لم يمر عليها زمنا طويلا وهذا ما ساعد البطلة من الانتقال بالزمن واستعراضها لأحداث ومواقف متعددة اثرت بشكل اساسي وكبير في صناعة شخصيتها وما الت له من تركيبات نفسية وفكرية. استخدمت المخرجة شاشة العرض السينمائي لإظهار صورة البطلة بشكل كبير والتركيز على ملامحها وتفاصيل تعابيرها وربطها بشكل سردي مع الحوار والفعل القائم على الخشبة من خلال اعطاء بعد فكري وفلسفي ما بين الشخصية والشاشة. عملت المخرجة على استخدام طرق نفسية لتبيان ما تمر به شخصية البطلة من حالات وتصرفات واساليب لتتماشى مع واقعها وما تعانيه من اضطرابات وبينت المخرجة احد تلك الاساليب المتبعة وهو استخدام ما يعرف بقصر الذاكرة وهي طريقة قديمة كان مصدرها من اليونان تستخدم لتذكر الاشياء والمواقف والمعلومات تبعا للمكان الذي يوجد به الشخص فلتذكر مجموعة من المعلومات يقوم الشخص بتخيل تلك المعلومات ووضعها في مكان يعرفه جيدا وكلما اراد تذكرها ما عليه سوى ان يمر بذلك المكان الذي تخيل نفسه واضعا المعلومات فيها فجسدت المخرجة هذا المفهوم من خلال تحويل الخشبة الى قصر ذاكرة بالنسبة الى البطلة فنراها تحدد اماكن معينة على الخشبة لتذكر مواقف خاصة بها فحين تريد التحدث عن القتل تتجه الى اسفل يسار المسرح وحين تريد ان تعود بالذاكرة الى الوراء لتتذكر ما نسته تتجه الى وسط يمين المسرح وحين تريد البوح بما تحمله من مشاعر واراء من دون خوف او تستر تتجه الى اسفل يمين المسرح وهكذا وذلك يعد ترسيخا وتعضيدا لفكرة ان البطلة تعاني من الزهايمر وبذلك تتخذ طرقا اخرى تساعدها على تذكر الاشياء وبالإضافة الى تلك الطريقة النفسية لجات المخرجة الى الاعتماد على نظرية نفسية اخرى وهي نظرية فرويد في التحليل النفسي انطلاقا من فكرة ان ما تقوم به الشخصية من تصرفات وافعال تنطلق من رغبات وامنيات مكبوتة لا تظهر الا من خلال الاحلام ويتحكم بها العقل اللاواعي عند الانسان ويمكن الوصول الى ذلك المفهوم بشكل اعمق واوضح عندما تظهر الشخصية الثالثة على الخشبة وهي شخصية الفتاة الشابة التي تدقعغ بالبطلة نحول القتل والدمار وتثير في نفسها الضغينة والكرة مما يجعلها فتنه تؤدي بالبطلة لتنحو منحى شرير وبذلك تكمل اركان نظرية فرويد النفسية من حيث توظيف كل من الهو والذي تمثلة الفتاة ذات الغرائز والافكار السيئة والتي تريد تلبية رغباتها بالقتل والدمار بشكل عاجل ودون وعي او تفكير منطقي وكذلك وجود الانا العليا والمتمثلة بالمرأة الكبيرة المقعدة وهي الضمير الذي يحاول اعادة البطلة الى رشدها وذاكرتها وتعريفها بكينونتها الطيبة والبريئة وجعلها شخصية محترمة لا تقوم بالأفعال الشريرة فهي تحاول كبح جماح الهو والسيطرة على الجزء اللاواعي من عقل البطلة وارشاد الجزء الواعي المتمثل بالانا والذي تعكسه شخصية البطلة وما تعانية من صراع داخلي بين الضدين وسيطرة كل منهما على عقلية البطلة وشخصيتها مع انتصار الهو لارتباطه بحاجة البطلة وغريزتها. عضدت المخرجة هذا المفهوم من خلال الازياء فحين ظهور شخصية الفتاة الشابة ارتدت وشاح احمر اللون لتعكس كونها تبعث الشر والقتل فهو لون الدم ويرمز الى الحرب والدمار وتحاول التأثير على البطلة لتعاود الانتقام اما البطلة فترتدي الرداء الوردي وهذا اللون هو مزيج من اللون الاحمر والابيض وهذا يدلل على الصراع ما بين الضدين ما يدعو البطلة الى الشر وما يدعوها الى الخير والتسامح والمعبر عنه باللون الابيض الداخل في تكوين اللون الوردي فتحاول تلك النفس الأمارة بالسوء دفعها الى ارتكاب اشد المعاصي واعظم الآثام فتظهر الصورة السينمائية على الشاشة لتعضد قول البطلة وتركز نظر المشاهد على ما تبوح به من تبريرات واراء فتحاول الهو السيطرة على الانا العليا برمزية اخراجية باستخدام الفتاة الشابة دخان السجائر تعبيرا عن دخان النار التي تحاول اقناع البطلة بها وتلف بها المرأة المقعدة .

الفصل الرابع: نتائج البحث

اولاً: النتائج ومناقشتها

١. استطاع المخرج في ضوء استخدامه للصورة السردية السينمائية من اظهار طبيعة الشخصيات وابعادها النفسية والفكرية ومشاكلها العقلية كما في مسرحية (انا وجهي) حيث كان للعرض الظاهر على الشاشة تركيزا على ما يدور في عقل البطلة ومحاولاتها المستمرة من السيطرة على افكارها التي تعكسها بشكل مغاير على الخشبة فكانت الصورة السنيمائية معادلا موضوعيا لما تقوم به البطلة ومن خلال ذلك برز الصراع النفسي واعطى مبررا فنيا وجماليا لما تقوم به البطلة من افعال وما يحصل لها من احداث .

٢. شكلت الصور السينمائية سردية تكاملية ما بين المشهد المعروض على الخشبة وما يحدث في داخل الصورة المعروضة على الشاشة مما يخلق بيئة متكاملة ذات سرد متجانس يصل الى المشاهد على شكل مدركات متنوعة مما يحفز عملية التلقي كما في مسرحية (انا وجهي) حيث

كانت الصورة المعروضة على الشاشة مكمل ومكبر لما تقوم به البطلة على الخشبة وذلك يرفع تأثير الحركة والايماءة التي تقوم بها وتزيد من جذب عين المتلقي اليها .

ثانيا : الاستنتاجات :

١. يشكل سرد الصورة السينمائي جزءا فعالا من اجزاء العرض المسرحي حيث يشترك مع احداث العرض بشكل مباشر مما يوفر شكلا من التنظيم والتأثير الفعال في عملية التلقي

٢. يوظف سرد الصورة السينمائي قدرات عالية للمخرج تمكنه من كسر حاجز الزمان والمكان مع الامكانيات اللامحدودة التي توفرها الصورة وبذلك يتخلص من محدودية الخشبة وينتقل الى عوالم وبيئات مختلفة تساعد في تحقيق الرؤية الاخراجية للعرض .

المصادر والمراجع

اولاً: القران الكريم

ثانيا: المعاجم

١-مجموعة مؤلفين , المعجم الوسيط ,(القاهرة: مجمع اللغة العربية بالقاهرة , ب.ت).

ثالثاً: المصادر

١- ابو الحسن سلام (هاني) , لغة الصورة في الاعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة , جريدة الحوار المتمدن ,العدد ٣٤٨٦ , ١٤ سبتمبر ٢٠١١.

٢- أدهم (علي) : على هامش الأدب والنقد (القاهرة : دار المعارف , ب.ت).

٣- اردش (سعد): المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب,١٩٧٩).

٤- اسلن (مارتن) : مجال الدراما ,ترجمة : سباعي السيد (القاهرة: مطابع هيئة الاثار المصرية , ١٩٩٢) .

٥- بحراوي (حسن) : بنية الشكل الروائي (بيروت: المركز الثقافي العربي , ١٩٩٠).

٦- بنكراد(سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية (المغرب :افريقيا الشرق , ٢٠٠٦).

٧- الجيلاني (الأرقم) : فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية (الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر , ٢٠١٣).

٨- جينيت (جيرار) و آخرون : نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير , ترجمة : ناجي مصطفى (البيضاء : منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ,١٩٨٩) ص٤٢.

٩- رايت (اليزابيث): بريخت ما بعد الحداثة , ترجمة: محسن مصيلحي (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة, ٢٠٠٥).

١٠- روس (جيمس) –ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك , ترجمة : فاروق عبدالقادر (الشارقة :مركز الشارقة للابداع الفكري ,ب.ت) ص١٠٥

١١- ستيان (ج.ل) : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق , ترجمة: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ,١٩٩٥) ص٥٦٤.

١٢- صكر (حاتم) : ترويض النص (القاهرة : الهيئة المصرية العاملة للكتاب , ١٩٩٨) ص١١٠.

١٣- فينتور(فران) ا : الخطاب السينمائي لغة الصورة , ترجمة : علاء شنانة (دمشق : المؤسسة العامة للسينما , ٢٠١٢) .

١٤- لوتمان (يوري): مدخل الى سيميائية الفيلم , ترجمة: نبيل الدبس (دمشق: مطبعة عكرمة , ١٩٨٩) ص٥٩ .

١٥- ماشيللي (جوزيف): التكوين في الصورة السينمائية, ترجمة: هاشم النحاس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب,١٩٨٣).

١٦- مانفريد (يان) , علم السرد :مدخل الى نظرية السرد , ترجمة : اماني ابو رحمه (دمشق : دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع , ٢٠١١)

١٧- مونرو (توماس) : التطور في الفنون , ترجمة : محمد علي أبو درة واخرون , ج١, (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة , ٢٠١٤).

١٨- مونسلو (ألون): دراسة تفكيكية للتاريخ , ترجمة : قاسم عبده قاسم (القاهرة: المركز القومي للترجمة , ٢٠١٥) .

١٩- يقطين (سعيد), تحليل الخطاب الروائي (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع , ١٩٩٧).

رابعاً: الرسائل والاطاريح

١- عبدالمحسن حسن (بهاء): فاعلية الوسائط المتعددة في العرض المسرحي العراقي المعاصر , رسالة ماجستير غير منشورة , اشراف: ماهر عبدالجبار ابراهيم (جامعة البصرة : كلية الفنون الجميلة , ٢٠١٨).

خامساً: المجلات والصحف

١-النجار(محمد) : الانسان الطيب مغامرة مسرحية لقراءة الواقع المتهالك, مجلة مسرحنا , العدد (٦١٢) , ٢٠ مايو ٢٠١٩ .
https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=11962

٢-قحطان الحمداني (وضاء): ايرفن بيسكاتور ومسرحة السياسي ١٨٩٣-١٩٦٦(مجلة الفنون المسرحية : موقع الكتروني, ٢٠١٧)
. https://theaterars.blogspot.com/2017/09/18931966.html

Research Abstract

This study originates from the concept of intellectual cross-fertilization between cinema and theatre by tracing the distinctions existing between the two arts, thereby reaching a process of cumulative transmission. This is based on the premise that both cinema and theatrical performance complement each other, given that each art form possesses unique characteristics and features independently. These qualities merge to form a system of presentation that transcends time and space through the employment of cinematic techniques within theatrical performance, most notably visual narration.The research addresses this utilization under the title:"The Cinematic Use of Visual Narration in Iraqi Theater: A Case Study of the Play "Ana Wajhi."The study investigates the interrelation and impact that cinematic imagery, through its event narration, exerts in harmony with the theatrical presentation system.The research is divided into several chapters structured as follows: • Chapter One presents the methodological framework, discussing the research problem and the need for the study. The research problem is summarized by the following question:What are the functions and framing of cinematic images in shaping the narration of events, generating a semiotic flow that serves as an aesthetic focal point for constructing Iraqi theatrical performance?The necessity of this research lies in exploring the aesthetic reading center that reflects the collaborative production and transmission of performance to the audience through the interplay between cinematic imagery and theatrical presentation. • Chapter Two constitutes the theoretical framework and includes three sections:

1. The concept of narration: A reading of its origin and development.
2. The structural and aesthetic formation of the cinematic image.
3. The functions of cinematic imagery in global theatre.

• Chapter Three outlines the research procedures, comprising the research community, methodology, research tools, and the selection of the sample, which includes the play Ana Wajhi (My Face), directed by Awatef Naeem.
• Chapter Four presents the main findings and conclusions, followed by the bibliography and references list.

هوامش البحث

[1] _ مجموعة مؤلفين , المعجم الوسيط ,(القاهرة: مجمع اللغة العربية بالقاهرة , ب.ت) ص٤٢٦.

[2] _ المصدر نفسة , ص١٢

[3] _ المصدر نفسه , ص ١٣

[4] – يان مانفريد : علم السرد مدخل الى نظرية السرد , ترجمة : اماني ابو رحمة (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع,٢٠١١) ص٥٥.

[5] – ينظر , توماس مونرو : التطور في الفنون , ترجمة : محمد علي أبو درة واخرون , ج١, (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة , ٢٠١٤) ص١٠٣.

[6] – ينظر , ألون مونسلو: دراسة تفكيكية للتاريخ , ترجمة : قاسم عبده قاسم (القاهرة: المركز القومي للترجمة , ٢٠١٥) ص٢٧ .

[7] – يان مانفريد , مصدر سابق , ص ٥٢.

[8] – ينظر , علي أدهم : على هامش الأدب والنقد (القاهرة : دار المعارف , ب.ت) ص ٣٧ .

[9] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع , ١٩٩٧) ص٤٢.

[10] جيرار جينيت و آخرون : نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير , ترجمة : ناجي مصطفى (البيضاء : منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ,١٩٨٩) ص٤٢

[11] المصدر نفسة , ص ٤٣.

[12] ينظر , حاتم صكر : ترويض النص (القاهرة : الهيئة المصرية العاملة للكتاب , ١٩٩٨) ص١١٠.

[13] جيرالد برنس , مصدر سابق , ص١٠٦.

[14] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (بيروت: المركز الثقافي العربي , ١٩٩٠) ص١٠٧.

[15] – ينظر , فران فينتورا : الخطاب السينمائي لغة الصورة , ترجمة : علاء شنانة (دمشق : المؤسسة العامة للسينما , ٢٠١٢) ص ٢١ .

[16] – ينظر, يوري لوتمان : مدخل الى سيميائية الفيلم , ترجمة: نبيل الدبس (دمشق: مطبعة عكرمة , ١٩٨٩) ص٥٩ .

[17] – ينظر, سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية (المغرب :افريقيا الشرق , ٢٠٠٦) ص٣١ و ص٣٢.

[18] – ينظر , المصدر نفسه , ص٤١.

[19] – ينظر, الأرقم الجيلاني : فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية (الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر , ٢٠١٣) ص٨٣.

[20] – ينظر, جوزيف ماشيللي: التكوين في الصورة السينمائية, ترجمة: هاشم النحاس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب,١٩٨٣) ص٣٥وص٣٦.

[21] _ المصدر نفسة , ص٣٦.

[22] _ مارتن اسلن : مجال الدراما ,ترجمة : سباعي السيد (القاهرة: مطابع هيئة الاثار المصرية , ١٩٩٢) ص١٢٣ و ص١٢٤

[23] _ بهاء عبدالمحسن حسن : فاعلية الوسائط المتعددة في العرض المسرحي العراقي المعاصر , رسالة ماجستير غير منشورة , اشراف: ماهر عبدالجبار ابراهيم (جامعة البصرة : كلية الفنون الجميلة , ٢٠١٨) ص٧٤.

*اروين بيسكاتور(١٨٩٣–١٩٦٦): احد مؤسسي المسرح السياسي في العالم كان يؤكد على ان المسرح يجب ان لا يغفل السياسة ابدا والمسرح لديه وسيلة من الوسائل التعليمية في المجتمع وحاول ان يربط بين سياسته الفنية وبين الطبقة العاملة من اجل ان يضمن حياة كريمة لهم وتحقيق الحصول على حقوقهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ينظر, وضاء قحطان الحمداني: ايرفن بيسكاتور ومسرحة السياسي ١٨٩٣–١٩٦٦(مجلة الفنون المسرحية : موقع الكتروني, ٢٠١٧) https://theaterars.blogspot.com/2017/09/18931966.html .

[24] _ ج.ل.ستيان : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق , ترجمة: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ,١٩٩٥) ص٥٦٤.

[25] _ ينظر_ سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب,١٩٧٩) ص١٤١.

[26] _ جيمس روس–ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك , ترجمة : فاروق عبدالقادر (الشارقة :مركز الشارقة للابداع الفكري ,ب.ت) ص١٠٥

[27] _ينظر , اليزابيث رايت: بريخت ما بعد الحداثة , ترجمة: محسن مصيلحي (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة, ٢٠٠٥) ص٥٥.

*الانسان الطيب من سيتشوان مسرحية كتبها برتولد بريخت بين العامين ١٩٣٨–١٩٤٠ اي في فترة الحرب العالمية الثانية بما فيها من ارتباك في القيم والاخلاقيات ووضع الانسان في المجتمع وموقعة في الحياة بشكل عام تعكس صورة الارتباك القيمي والاخلاقي بعد الانفلات الاخلاقي البادي في تعاملات الانسان مع الانسان في هذا الزمن . ينظر , محمد النجار : الانسان الطيب مغامرة مسرحية لقراءة الواقع المتهالك, مجلة مسرحنا , العدد (٦١٢) , ٢٠ مايو ٢٠١٩ . https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=11962

[28] _ ينظر , هاني ابو الحسن سلام , لغة الصورة في الاعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة , جريدة الحوار المتمدن ,العدد ٣٤٨٦ , ١٤ سبتمبر ٢٠١١.

*مسرحية بوابة رقم ٧ , اخراج : سنان العزاوي , تاليف : عواطف نعيم , تمثيل : نضير جواد و حيدر خالد واخرون , ٢٠١٨ , شاهدها الباحث من على موقع يوتيوب https://www.youtube.com/watch?v=qmM3ww7AxNg