

ملامح السوبريالية واشتغالاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر

الباحث. مخلص جويد صاحب

أ.د. محمد حسين حبيب

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Features of the Supremacy and its preoccupations in the contemporary Iraqi theater

Prof. Dr. Mohamed Hussein Habeeb

Researcher. Moukhlid Jaid Sahib

College of Fine Arts\ Babylon University

mh_habeeb@yahoo.com

muokhlad.ali@gmail.com

Abstract

This research included four chapters, the first (the methodological framework) of the research, which includes the problem of research, importance and need, the purpose of it, the limits and the definition of terminology. The second contains in three sections: The first topic: Suprealism conceptually that is combined two axes, the first is supranality, and the second is the impact of the postmodernist trend on the supranial. The second topic: it discussed the approaches of the Suprealism in the arts. the third topic: it dealt with the supranational preoccupations in the theatrical presentation that includes two axes: the foreign models and the arabic models; the third chapter presents sample of research as the exhibition of the drama (Interview) by director Akram Essam. The research ended with the results, conclusions, recommendations and suggestions, then a list of references and supplements then followed by a summary of the research in English. One of the most important conclusions: Subrealism plays theatrical in real life aspects only without the intervention of the passion of the director, the supranational theater does not need a text to interpret it, expressively expressive by showing the truth itself rather than simulated, which makes persuasion more effective.

Keywords: profiles, supranial, theater.

المخلص

اشتمل البحث على اربعة فصول، وهي الفصل الاول (الاطار المنهجي) للبحث، ويتضمن مشكلة البحث واهمية والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات وجاء الفصل الثاني بثلاث مباحث: المبحث الاول: السوبريالية مفاهيمياً، وضم محورين، عني الاول بماهية السوبريالية. والثاني تأثير اتجاه ما بعد الحداثة على السوبريالية. اما المبحث الثاني: فقد ناقش مقاربات السوبريالية في الفنون والمبحث الثالث: فقد عني باشتغالات السوبريالية في العرض المسرحي، وتكون هذا المبحث من محورين: الاول للنماذج الاجنبية، والمحور الثاني نماذج عربية وعني الفصل الثالث بتحليل عينة البحث عرض مسرحية (انترفيو) للمخرج (اكرم عصام) وانتهى البحث بظهور النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المصادر والمراجع والملاحق ثم خلاصة البحث باللغة الانكليزية. ومن اهم الاستنتاجات: تشتغل السوبريالية مسرحياً في الجوانب الواقعية الحياتية فقط دون تدخل عاطفة المخرج فيها، المسرح السوبريالي لا يحتاج الى نص يفسره، تتجلى السوبريالية مسرحياً بواسطة اظهار الحقيقة نفسها بدلا من محاكاتها وهذا ما يجعل الاقتناع اكثر فاعلية.

الكلمات المفتاحية: الملامح، السوبريالية، العرض المسرحي.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

١. مشكلة البحث:

اعتمد نشوء فن المسرح في بادئ الامر على التقليد الذي استحضره من الحياة البدائية التي كان يعيشها الانسان آنذاك من اجل الاستمرار بالحياة والتعايش مع قوة الطبيعة فلم يخرج المسرح عن هذه السمة كونه ينطلق من البيئة الحية المحيطة فتكونت المسرحية على اساس فعل (الدراما) وبعد مسيرة للمسرح عبر الظروف والمناخات المتعددة بدأ ينبثق من مهيمنات تاريخيه اجتماعيه ثقافيه حددت من خلالها هوية العرض المسرحي لتنعكس على سمات العرض كاملة لخلق علاقة تواصلية بين ما هو مقدم في الفضاء المسرحي من جهة والمتلقي من جهة أخرى للوصول إلى لغة تشترك بها تلك المهيمنات لتشكل لنا مكونات سمعية وبصريه عبر الكلمة والحركة في فضاء العرض المسرحي اذ ان المسرح عالج موضوعات كان لها الدور الكبير في تقليل حدة تقلبات الانسان (كالقدر واثار الطبيعة) منذ نشأته والى الان حيث انبثقت من خلاله افكار وقيم سامية يهدف من خلالها الى حرية الذات الإنسانية والتقدم نحو افق مثالي اوسع ومما جعل الفن المسرحي فنا شاملا هو امكانية تقبله لكل وافد له من مصطلحات وعلوم وادبيات.. حيث ان اغلب المتغيرات الفنية والادبية يمكن توظيفها عن طريق سردها ومن ثم تحويلها الى عناصر مرئية خاضعة لعامل الدال والمدلول من خلال الطرح ومن خلال التلقي وهذا ما جعل المسرح مرناً في تعامله مع تلك المتغيرات.

وبما ان المسرح يعتمد على الابهار عن طريق الابهام بالجوانب الحياتية المشتقة من الواقع في الغالب ومن خلال الاتيان بما هو جديد وجميل فهذا يجعل (للسوريالية) مكاناً متميزاً في الحدث الدرامي بكل مكوناته السمعية والبصرية اذ ان اعتماد فن السوريالية على غير الموجودات في مجال الرؤية البشرية جعل منها منتجة لعناصر بنى فنية واقعية دون الحاجة الى التفسير والتأويل، فمن اهم السمات التي تميزت بها السوريالية هي خاصية الدهشة من خلال الدقة العالية في تصوير الواقع بعين الالة الفوتوغرافية والتعديلات اللونية لخلق واقع اكثر فاعلية وتأثيراً بالمتلقي ومن جانب اخر لم تخرج عن المواضيع الموجود في الشارع او الواقع العام وهذا ما جعل نفوذها واسعاً اذ اصبح فنها من الناس والى الناس ولم تقتصر على طبقة معينة من المجتمع فهي في تناول رؤى الجميع ولم يكن المسرح العراقي بمعزلاً عن تلك التجارب المسرحية العالمية من خلال الانفتاح والتناقص مع الاخر وهذا ما جعل منه محطة تجسدت فيها البنية البصرية للسوريالية لتصوير الدقة في الحوادث الاجتماعية والسياسية فقد جاءت العروض المسرحية غالباً محملة بهوم الشارع العراقي وما يطرحه من هموم ومآسي من جراء الحروب والقتل المستمر لتصل احيانا الى استخدام اشربة الفيديو الحية ودمجها في الفعل المسرحي لقوة الفعل الحياتي وعدم استيعابه اداًئياً لنقل ما هو واقع في ساحة لعب المسرح، فهذا الابهار يصل بذاكرة المشاهد ليأخذه الى ماضٍ قريب داخل منظومة العرض ان يكن هو جزء منه احياناً. وبناء على ما تقدم يصوغ الباحث مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: ماهي السوريالية؟ وكيف اشتغلت في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

٢. اهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى اهمية هذا البحث كونه يبحث عن المفهوم العام للسوريالية من حيث النشأة وكيفية تبويب ملامح هذا المصطلح الفني الى المسرح كما انه يبحث في مدى تحقيق ملامح السوريالية في العرض المسرحي بشكل عام وفي المسرح العراقي بشكل خاص فضلاً عن كونه يبحث في اهم اراء الفلاسفة والباحثين التي تتقارب من صورة المعنى والفعل لفن (السوريالية) ومدى التشابه في وجهات نظرهم ومدى اختلافها وتقديم تباين هذا المصطلح من عرض الى اخر على مستوى الاشتغال اضافة الى ان هذا البحث يسلط الضوء على الثيمات المفصلية التي تتكون منها الواقعية المفرطة (السوريالية) من جراء تمازج الفعل بالصورة والخروج بها للعرض المسرحي. اما الحاجة اليه فقد يكون هذا البحث احد المفاتيح الذي يفيد الطلبة الدارسين في كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة الذين يرومون الاشتغال على هذه المنطقة الدراسية كما قد يفيد بعض المخرجين المسرحيين في اضاء هوية سوريالية لإعمالهم المسرحية سواء على المستوي اللغوي او على المستوى العام من ديكور وضاءة واكسسوار وموسيقى.

٣. هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

تعرف ملامح السوبريالية واشتغالاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

٤. حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بـ:

زمانياً: ٢٠١٠ - ٢٠١٥

مكانياً: العراق | بغداد، بابل.

موضوعياً: ملامح السوبريالية واشتغالاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

٥. تحديد المصطلحات**١. ملامح****أ: لغة**

"اللمحة/ اسم من الملح (مفردة الملامح)، يقال (رأيت لمحة البرق)، اي قدر لمحة البرق من الزمان ... ملامح، جمع لمحة على غير لفظها: اي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه. يقال (فلان لمحة من ابيه او ملامح من ابيه) اي مشابه^(١). اجرائياً: وهي العناصر او السمات الجمالية والفكرية التي تتبثق من فن السوبريالية وتشترك مع العرض المسرحي.

٢. السوبريالية (supranial)

"وهي حركة اشتملت على الرسم والنحت الواقعيين من خلال اعادة انتاج كاملا للتفاصيل الدقيقة التي تكون قريبة من الصورة الفوتوغرافية والتي تحاول اعادة انتاج الحقيقة الواقعية بشكل اكثر دقة مما يمكن ان تقتضي العين العابرة وتحققا لهذا الغرض فقد تم استخدام وسائل مباشرة مثل الالة الفوتوغرافية (الكامرة) وكذلك الشرائح المنقولة الى الشاشة"^(٢).

كما يعرفها الفيلسوف الايطالي امبرتو ايكو: على انها ثقافة معاصرة تسعى الى خلق ونتاج واقع مزيف ومصطنع قائلا ان وراء هذه الاقنعة والكائنات مجادله لتسويق شيء افضل من الحقيقة المعاشة فأمریکا مثلا ارض التزييف حيث التاريخ المصطنع والطبيعة المصطنعة بينما ايكو يسعى لخلق مهم لحقيقة لا يمكن ان توجد في الصورة الفوتوغرافية^(٣).

السوبريالية اجرائياً: هي مجموعة من الرموز والألوان والمواد المتنوعة تستخدم في العمل الفني (الرسم او النحت) لتضفي دقة عالية تكاد تكون طبق الاصل من واقع الشيء المرئي او المادي بحيث تصل الى الابهار.

التعريف الاجرائي: السوبريالية والمسرح

وهو خطاب ثقافي وانساني يعتمد على العناصر السمعية والبصرية المتجلية في الحياة الطبيعية والمسرح السوبريالي هو مسرح ينادي بالواقعية الفائقة المسكوت عنها رؤيوياً مما يجعله مصدراً للمهمش او الثانوي بعين المدرك لكل التفاصيل في صورة العرض المسرحي الجمالية والفكرية ببغية تركيز الانتقاد على المواضيع الاجتماعية والسياسية التي تنتج واقعاً مضخماً.

الفصل الثاني: الإطار النظري**المبحث الاول: السوبريالية مفاهيمياً**

من المتعارف اجمالاً ان الكوارث المفتعلة في هدم الصورة الحياتية يقابلها شعور بالاسى ازاء السواد الذي تخلفه تلك الافعال، وردة الفعل تأتي من المؤسسة الثقافية بوصفها بنية استقرائية تدعو للحياة فلذا بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت مجموعة من الحركات الفنية التي تعبر عن واقع الألم والفوضى العارمة التي خلفتها الحرب مستخدمه بذلك انواع عديدة من الالوان والاشكال والرموز التي تعبر عن رفضهم عن تلك الحقبة الزمنية وما انتجته من تهميش للذوات الحية بكافة صنوفها والرعب المهول الذي جعل ارضية البلدان المتنازعة ارضاً خصبة بالنسبة للفن بصفة معالج جمالي وفكري لما قام بتخريبه الاخرون ومن ضمن تلك الحركات ظهر فن يقترب من معظم الموجودات الحياتية سمي (فن السوبريالية) وحملت بعد ذلك العديد من الاسماء الدالة عليها.

اذ ان هناك نموذجاً يتجلى فيه الفن السوربالي هذا النموذج هو (مدينة دزي لاند) الواقع في امريكا اذ تعد هذه المدينة هي عالم مصغر للواقع (عالم وهمي) حيث تمثل الضوضاء والابنية العمرانية وما يرافقها من مجاورات اذ انها تعطي للإنسان طابعاً بشعور (الانتظار) مثلاً في الطوابير حيث تعطي هذه المدينة مثالا للولايات المتحدة الامريكية بما فيها من زحام ومثالية وملاح قيمة تخرج للمتلقي عن طريق المحاكاة عبر الفضاء المفتوح فهنا تصور المدينة حقيقه هي ليست الواقع بل ما وراء الواقع^(٤) ومن ضمن المنوعات التي نعت بها الفن السوربالي هي واقعية الصورة الفتوغرافية حيث "سميت بالواقعية الفتوغرافية اشارة الى اعتماد فنان هذا الاتجاه الة التصوير وتعد السوربالية من الاتجاهات الرصينة الجادة التي تتوافر فيها عوامل المعاصرة في الفكر الفلسفي والاسلوب التقليدي والصنعة المتقنة مع ان هذه الالة ظهرت الى الوجود في العقد الرابع من القرن التاسع عشر حيث اجتذبت العديد من عظماء الفن فاستعانوا بها في تسجيل الازواضع الصعبة فضلا عن ان جميع فناني (الجرافيك) اصبحت الكاميرا من ادواتهم الاساسية"^(٥).

وهناك فنون اخرى تقرب من (السوربالية) من حيث الاشتغال او من حيث اللون والمظهر ومن هذه الحركات الفنية التي اقتربت من الفن السوربالي هو فن (البوب ارت) لذا قد تبدو السوربالية التي اعقت الفن الشعبي (البوب) على طرفي نقيض مع ما ذكرناه عن حلول فن الفكرة محل فن الشيء في ظاهراً، نحن هنا نواجه برد فعل في اتجاه اكثر انواع الرسم والنحت التشبيهيين تزامناً، واكثر حتى من فن (البوب) فان الشهرة التي حظيت بها السوربالية كان مردها التحالف الذي قام بين الوسطاء والجماعة لمواجهة الحمى النقدية المعادية^(٦).

تعج السوربالية بالكثير من الطروحات والأفكار المختلفة على أرض الواقع، ففي الوقت الذي يجري الحديث عن كافة المواد الثقافية الذاهبة إلى تشكيل بعد انتاجي واضح، "الواقعية المفرطة هي اثر للواقع الذي من خلاله يكون الواقع نفسه منتجا وفق نموذج يتجلى ليكون اكثر واقعية من الواقع في حد ذاته. تبعاً لذلك، ينهار التمييز ويتهدم بين الواقع والتمثيل... والواقعية المفرطة التي اتقنا بالصور والمعلومات اليوم. كما أكد، نعيش واقع الحياة اليومية، بمعنى، الواقعية المفرطة لليومي. ومن ثم فنحن نعيش داخل هלוسة جماله"^(٧). وهناك تفاوت في الفن السوربالي بين مجال الرسم والنحت من ناحية التشبيه الاكثر دقة والوصول الى الحقيقة وقد يبدو النحت اكثر قرابة من الواقع لأن النحت السوربالي، بخلاف الرسم السوربالي لا يتضمن القيام بالتحول من الابعاد الثلاثة الى البعدين، لذلك، "فالنحت اكثر التزاما بتشبيهه الحقيقة، او قد يبدو الامر هكذا حين ننظر الى اغلب الاشكال الممثلة بالحجم الطبيعي. فاذا نظرنا الى اعمال (دوان هانسون) مثلاً فسفاجئ بنوعيتها الفائقة في درجة شبيها بالحياة. لوهلة يبدو لنا كان الشخص الممثل يقف حيا ويتنفس امامنا ويقينا ان هناك عناية استثنائه قد بذلت لتعطينا هذا الاحساس بالشكل لا يرتدي ملابس حقيقية وحسب بل هو مزود بمستلزمات اضافية بعناية".

ومن باب آخر (فالسوربالية) تعتمد على فهم العمل الفني دون التوضيح او الشرح او حتى (نص مكتوب) حيث تعد امتداد تاريخياً وتطوراً (للفن الكلاسيكي والطبيعي والواقعي) الذي كان يستخدم المعالم الواضحة فنياً. حيث ان هناك منحوتات تستخدم فيها الاحجام الطبيعية التي هي نفسها في الواقع وبنفس القياس وباختلاف المادة التي يصنع منها النحت كالشمع مثلاً بشرط ان تكون مثلها مثل بشرة الانسان من حيث المظهر الخارجي، ومن ناحيات اللوحات فهي تعطيك حاسة للمس عن طريق الاستشعار على الرغم من انه لا يوجد فيها شيء ملموس حيث ان الفنان السوربالي يذهب بالعين الى اشياء لم تعدت العين على مشاهدتها فعند رؤية سيارة حديثة الصنع فانك لا تنتبه الى الانعكاسات المحيطة او التي تقع على الجهة المقابلة للسيارة، لكن عندما يقوم الفنان السوربالي الى توظيف هذه السيارة الى (عمل فني) فانه يجعلك ترى ما كنت لم تراه.^(٨)

هناك محطات يمر بها العمل السوربالي منذ نشوئه حتى نهايته تبدأ من الملاحظة الاستباقية للواقع بشكل تجريبي قصدي ومنطقي للأشياء الدقيقة قبل الشروع بالعمل الفني والمرحلة التي تليها هي عملية ربط الخيال بالواقع عن طريق وهي عملية ليست واقعية بقدر ما هي انتاج لواقع اخر ومثال على ذلك (انعكاس الابنية) على الزجاج. اما المرحلة الاخرى فهي مرحلة البناء التي يتم

فيها استخدام الالوان على الفضاءات المنتوجة وهنا تأتي لعبة الفنان السوبريالي من اعطاء مشاهد في بعض تفاصيل العمل الفني تمثل التشبيه عن طريق المحاكاة. اما المرحلة الاخيرة فهي صيغة التكبير او التصغير في الاجزاء المعكوسة لتعطي بذلك واقعاً فائقاً.^(٩) كما تأخذ السوبريالية جانباً خيالياً علاوة على الجانب الواقعي الذي يضيف عليها الطابع العام وهذا ما يتجلى في (الثقافة الرقمية) حيث تأخذ طابع الشمولية لما يتسم بالحدث باختلاف مصطلح (الما بعد) لذلك ان غالبية الحركات الفنية التي جاءت متممة بثقافة ما بعد الحدث لا توجد عليها علامات او دلالة واضحة المعالم فهي تحتاج الى تفكيك وتفسير حتى في واقعيتها أي ان الاستخدام يأتي مصحوباً بتساؤل (لما هذا الشيء دون غيره ؟) وهو بحد ذاته صورة للخداع البصري فالفنان السوبريالي جعل المتلقي يرى ما يريد ان يراه هو لا المتلقي^(١٠). وان اعتماد اصحاب هذا الفن على الصورة الفوتوغرافية من خلال آلة (الكامرة) جعلت فهم اداة تلاقي بين الوسائط الرقمية وبين اعمالهم الفنية نحتية كانت او على شكل لوحات. وهذا ما جعل الصورة الفوتوغرافية تصبح كعامل اول للخوض في اعماق فن السوبريالية للتوصل لما يدعى بالفن (العالي) كمصطلح بديل الذي يجمع شتات الاشياء ليجعلها في شكل واحد متنوع من ناحية الموضوعات الفكرية والجمالية، اضافة الى ان الصورة الملتقطة التي تكون مشروعا للسوبريالية هي بحد ذاتها تجمع بين العنصر البصري واللغوي والاعلامي في ان واحد فهي يمكن ان تعمل كإشهار لبعض المنتجات او المواد الاخرى لذا من المتعارف هنا تصبح سلطة استجواب فعالة لنص مرئي يفرض مستخرجاته على المجال الرؤيوي^(١١) وهناك اشكال مختلفة تعبر عن انخراط السوبريالية في معالمها واثارها " اولاً: مشروب رياضي ذو نكهة غير موجودة اصلاً (توت الحماس الثلجي البري) ثانياً: شجرة عيد ميلاد بلاستيكية اشد واقعية من اي شجرة عيد ميلاد فعلية. ثالثاً: صورة على غلاف مجلة تم معالجتها حاسوبياً. رابعاً: جميع العاب الفيديو تقريباً. خامساً: حديقة مرتبة بعناية فائقة (الطبيعة بوصفها شيئاً واقعياً فائقاً). سادساً عالم دزني ومدينة لاس فيغاس اضافة الى العديد من مدن العالم التي لم تشيد لأغراض وظيفية لها اساس بالواقع وانما لأجل الابهار العمراني مثل فلوريدا"^(١٢).

يرى الباحث ان (الفن السوبريالي) يضيف خبرة مكتسبة لخبرة المتلقي المخزونة من خلال الملاحظة للتفاصيل الدقيقة التي تعطيها (السوبريالية) للعقل البشري في اثناء التلقي للمبتوتات المرئية عبر فضاء العمل الفني واطافة الى ذلك ان اكمال مسيرة الفنون الكلاسيكية والواقعية والطبيعية صار جلياً في الفن السوبريالية كون اصحاب هذا الاتجاه تناولوا فقط الاعمال الحقيقية الموجودة في الواقع بأسلوب يثير الدهشة حيث جاء ابداع هذا الاتجاه ليس حصراً في تمثيل الواقع بل باستخدام افق جديدة لم نشهدها في الواقع وهنا يأتي الفرق بين الفنان المنتمي لهذا الاتجاه وبين الانسان الاعتيادي فهو يجعلك ترى ما لا ترى وهذه مهارة فنية بحد ذاتها اضافة الى ان كل واقع حياتي او فعل او ليس اصيلاً بل هو امتداد لفعل بدائي تطور لاحقاً حتى جسد الانسان فمرحل نموّه تجعل منه سوبريالياً اذا قارناه بعدة سنين من بنائه.

المبحث الثاني: اشتغالات السوبريالية في العرض المسرحي

قسطنطين ستانسلافسكي: يعد المخرج الروسي (ستانسلافسكي) احد رواد المدرسة الواقعية التي تنتمي الى المسار الحديث في الاخراج حيث " امتازت المدرسة الحديثة في الاخراج بانها قد كشفت عن مدلولاتها منذ اول الطريق، هذه المدلولات التي حددت بدقة العلاقات المختلفة بين المخرج والكاتب المسرحي والممثل والمتفرج. وبهذه الوحدة الفنية استطاع (ستانسلافسكي) ان يشق طريق مدرسته المسرحية، هذه الطريقة التي حددت ان العرض المسرحي وحده فنية لا يمكن ان تتجزأ. وعلى هذا كان العرض المسرحي يصور حقيقة الحياة"^(١٣) ومن جهة اخرى فقد عالج النص المسرحي من حيث الهدف الاساسي الذي يمتد على طول خط الفعل المسرحي كما تعامل مع مصمم الديكور اساس التدخل بالبناء الدرامي للممثل ليحس الابعاد العميقة مما يروم له من الالوان والتخطيطات التي تساعد على فهم العرض المسرحي من لدن المتلقي اضافة الى ان عنصر الموسيقى اخذ شكلاً جديداً عند (ستانسلافسكي) من حيث التوظيف اذ جعله يحل محل الحوار الذي عجز النص عن كتابته او الذي لم يرد في النص وهذا ما جعل الموسيقى تأخذ طابع الاسناد الى قوة الاحداث والسير معها في اتجاه واحد^(١٤) كما يرى (ستانسلافسكي) ان عملية الاخراج تكمن في "نقل فكرة المسرحية وهدفها الى الجمهور. وان افعال الشخصيات التي يخلقها المؤلف يجب ان تظهر مبررة ومنطقية ومتماسكة ومقبولة كما في الحياة الحقيقية. وان

يتضح هدف النص ومضمونه للجمهور، ليفهم هذا الجمهور القادم لمشاهدة العرض، لماذا كتب النص، ولماذا يمثله الممثلون. ذلك ان المخرج عند (ستانسلافسكي) هو المترجم الامين لأفكار المؤلف، وهو ايضا عقل فريق العمل المسرحي وقائده وعينه^(١٥). واضافه الى انه اهتم بتحقيق الواقعية والطبيعية على خشبة المسرح من خلال المنظر المسرحي حيث اكد على تجسيد المنظر للحياة الواقعية والاقتراب منها قدر المستطاع وحتى الزي والاكسسوار عمد الى ان تكون مقاربة او هي نفسها تستخدم في العرض اضافة الى المناظر التي كانت تستخدم خلف الشبائيك لتعطي واقعية عالية وتحديد مناطق المسرح تمثلت (بالبيوت الضخمة والحدايق الواسعة والاسوار العالية) اذ كان يريد ان يبين للمتلقي ان هذه حياته بكل تفاصيلها على خشبة المسرح^(١٦). وتعامل مع الديكور على اساس بناء روحي يمتد الى النداء بالطبيعة " كما اراد من الديكور ان يحدد حركة الممثل، وتحقيق الاجواء الخارجية من اجل الوصول الى الدقة المتناهية في العرض المسرحي وابعازها، وتعريفها الى المتلقي لتجسيدها على المسرح، معتمدا في ذلك على الممثل الجيد والمنظر المسرحي الواقعي. كما استخدم الاضاءة من اجل تحقيق الاجواء الخارجية، لذلك سعى الى الاهتمام بها من اجل تحقيق الواقعية، فأصبحت قادرة على تصوير الظواهر الطبيعية والتأثيرات النفسية للفرد والمجتمع فضلا عن استخدام الموسيقى في تحقيق الواقعية من خلال الموسيقى الحية^(١٧) وان للحياة الطبيعية الاثر في مسرح (ستانسلافسكي) اذ يعتمد اسلوبه الإخراجي على استنساخ الحياة الواقعية من خلال استلهامه للرسالة التي يبعثها النص في نفسه ويحاول ان يحافظ عليها وينقلها بصدق كما اعطى شيئاً من الحرية الى الممثل (بعدها كان يتعامل معه وكأنه دمية) وهذا ما يجعل من الممثل يقترب من الروح الانسانية لدى القيام بدروه متخلياً بذلك عن عملية التقليد والتزييف التي يقع فيها الممثل احيانا لذا اصبح لزاما على الممثل الذي يعمل تحت غطاء (ستانسلافسكي) ان يتحلى بالصدق الفني وتجسيد الشخصية المنسوبة اليه ظاهرياً وباطنياً^(١٨). ومن زاوية اخرى يرى ان المسرح ينبع من الحياة ولا يجب ان نشوه الحقيقة "ان المنطلق الاساسي في التفكير الفني عند (ستانسلافسكي)، هو المبدأ العضوي الذي يعتبر الطبيعة العضوية مجالا حقيقيا يخلق فيه الفن صورة المحاكبة للواقع حسب صورة هذا الواقع وقوانينه، هذا المبدأ الذي يعتبر حجر الاساس في الفكر الارسطي والفكر اليوناني عامة. وانطلاقا من هذا المبدأ يعلن (ستانسلافسكي) ان قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها ويرفض وجود اي منهج سوى منهج الطبيعة^(١٩). وفيما يخص تعامل المخرج (ستانسلافسكي) مع الممثل فليده وجهة نظر خاصة به وهي انه يشبه الممثل " شأن الممثل شأن الفتاة الصغيرة التي تؤمن ان دميته كائن حي قدر ايمانها بالحياة التي تحيط بها، ففي لحظة ظهور (لو) تراه ينتقل من مستوى حياة واقعية الى ضرب اخر من الحياة، حياة خلفها بنفسه في مخيلته، انه، ما ان يؤمن بها، حتى يكون مستعدا للشروع في عمله الخلاق^(٢٠). ويرى الباحث انه من الملحوظ ان (ستانسلافسكي) كان يميل في التكوين الصوري للعرض الى الضخامة في التشكيل وهذا ما نراه جليا في الواقعية المضخمة (السوبريالية) التي تعتمد احيانا على الاشكال المضخمة والافراط في تفاصيلها الدقيقة لكي تبدو كما لو كانت في حياة الطبيعية ومن جهة اخرى فأسلوبه في قيادة الممثل من الداخل الى الخارج اعطى صورا مغايرة لانبعاثات الممثل للشخصية بعدة معايير مثيرة للدهشة.

جون ليتلوود ترى المخرجة الانجليزية ان المسرح له عدة محطات يمر بها خلال مسيرة وفي المحطة التي تلت الحرب العالمية الثانية هناك فئات بشرية لم تعد تذهب الى المسرح وهناك صنوف اخرى لم تذهب نهائياً فأرادت (ليتلوود) ان تجعلهم على تماس مباشر مع الفن المسرحي وهذا بحد قولها " ان كل المسارح كمناطق لدراما ميته، فورشة المسرح التي انشأتها بعد الحرب العالمية الثانية، والتي انتقلت الى مقرها الدائم في شرق لندن في عام ١٩٥٣ كان الغرض منها هو الوصول الى الناس الذين لا يذهبون الى المسارح عادة، وهذا بواسطة ابتكار نوعيات جديدة من التجارب يشارك فيها المشاهدون^(٢١) ومن جانب اخر ترى ان الوجود مقترن بالروح والجماعة لذا سعت من خلال اقامتها للورش ان تكون حريصة على استخراج ما في ذات الانسان حتى تتمكن من ايجاد تشترك به الذوات الانسانية بمختلف هويتهم وبهذا فهي تتشد بمسرح " يتخطى حدود الوجود الفيزيقي الى مرحلة اطلاق العنان للطاقة الروحية، وقد اعتمد كل من المعمل والورش على استثمار روح الجماعة، والابداع الجمعي^(٢٢). والانتقال من الطبقة العليا الى الطبقة الشعبية حددت (ليتلوود) سمات لمسرحها الذي يقترب من كسر القواعد والافق المتعارف عليها اضافة لكونها ادخلت شيئاً من البهجة والسرور الى

المتلقي فضلا عن ادماجه بالعرض المسرحي حيث تعد "ليتلوود من المخرجات الانكليزيات الاكثر التزاما بتقنيات برخت مع اجراء بعض التغيرات عليها. ويعود ذلك لتبنيها فكرة شعبية المسرح وايمانها بضرورة تجسيد احلام وامال الطبقة العاملة، من عمال المصانع والنقابات وغيرهم من البروليتاريا. ففي عروضها اعتمدت على صورة الحدث المسرحي المتعدد الوسائط" (٢٣) اضافة الى ان المخرجة (ليتلوود) نادت بمسرح بسيط يتناسب مع بساطة المجتمع التي تروم للعرض فيه فابتعدت عن البهرجة والفخامة وحذت التجمعات الانسانية مشدوة على ان من التقاء الاشخاص ببعضهم لبعض يتكون الفعل المسرحي " وهذا ما قالته الفنانة المسرحية جيون ليتلوود في مؤتمر المسرح الذي عقد في نيودلهي عام ١٩٦٦ برعاية اليونسكو (ان المسرح في الشارع وليس في الكتب ودور العرض الغالية، فحين يلتقي الناس بالناس ينشأ المسرح)" (٢٤). ويرى الباحث ان ما جاء عن جون (ليتلوود) من ثيمات مسرحية شعبية جعلها تقترب من بعض ملامح السوربالية وتشارك بالصفة الشعبية فكل منهما يشتركان في الملامح الشعبية التي ينادون بها والنزول الى الشارع اصبح الهدف المشترك ما بين اسلوب جون (ليتلوود) المسرحي وجوهر فن السوربالية.

الدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

قام الباحث بالبحث والتحري في قوائم رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه والأبحاث العلمية المتخصصة في الجامعات العراقية والعربية التي تناولت الدراسات المسرحية وما يتعلق بها، وبالخصوص موضوع (ملاح السوربالية واشتغالها في العرض المسرحي العراقي المعاصر)، لكن الباحث لم يقف على أية دراسة مسرحية أكاديمية تصب في هذه الموضوعات أو قريبة منها. وفي الوقت نفسه وجد الباحث ان هناك دراسات أكاديمية درست مفهوم السوربالية في الفن التشكيلي كجزء من الدراسات، وهي بعيدة عن موضوع الدراسة الحالية.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. ابراز المهمش / اللامركزي بوصفه معياراً اساسياً في الخطاب المرئي للمتلقي.
٢. للسوربالية توترات ناتجة عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية والإفادة منها في العمل الفني.
٣. شكالت الدهشة والدقة العالية من خلال الهلوسة الجمالية مضامين رئيسة للسوربالية.
٤. لخاصيتي التكبير والتصغير السورباليين طريقة مثلى في تدشين حاسة اللمس للعمل الفني دون وجود شيء ملموس
٥. اعتماد الممارسة الانسانية للوصول الى واقع متجذر من الحقيقة غير المزيفة تعد احدى أهم الرؤى المتشابكة مع المحيط السوربالي.
٦. المادة والصورة الخلقية تشكل طروحات ثنائية للممارسة الحية التي تنطلق من الوجود المادي.
٧. تقديم القديم التام الى الحديث المستقبلي وهو يقترب الى حد ما من الممارسة الطقوسية في المسرح.
٨. الواقع المضخم عن طريق كثافة التزييف ينتج للتسويق او الاعلان لشيء ما مقترناً بالحاجة الانسانية (كالتلاعب بالألوان) للوصول الى واقع اكثر واقعية.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

١. مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من (٢٠) عرضاً مسرحياً، قَدِمَ في اماكن مختلفة في محافظة بابل وبغداد، التي امتلكت في سير احداثها الجمالية والفكرية بعضاً من ملامح السوربالية للمدة (٢٠١٠ - ٢٠١٥) كما موضح في ملحق رقم (١) جدول رقم (١).

٢. عينة البحث

تكونت عينة البحث من خمسة عروض مسرحية تم اختيارها قصدياً وعلى وفق المسوغات الاتية:

١. تنوع المسرحيات في اتجاهاتها الفنية والفكرية مما يجعل الباحث يكون صورة واضحة عن نتاج العروض المسرحية.
٢. توفر اقرص الـ (CD) للعروض.

٣. مشاهدة الباحث للعرض بشكل مباشر .

٤. تواجد مخرجها ساعد على التواصل معهم لمعرفة مكان وتاريخ العرض.

٥. حصول العينات على جوائز مهمة في مهرجانات دولية ومحلية.

جدول رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	اهريمان	علي دعيم	٢٠١٥	المسرح الوطني
٢	اوديب ملكاً	عباس الرهك	٢٠١٥	بابل معمل طابوق الحلة بناء المحافظة القيد انشاء قصر بابل
٣	انترفيو	اكرم عصام	٢٠١٤	المسرح الوطني
٤	الماء يعتذر يا حسين	علي محمد عبيد	٢٠١٢	بابل البكرلي
٥	مرض الشرق الديموقراطي	هيثم عبد الرزاق	٢٠١٠	بغداد الرصيف المجاور لمنندى المسرح

٣. منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث وذلك لتماشيه مع هدف البحث.

٤. أداة البحث

١. اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري للبحث بوصفها معايير تحليلية.

٢. المقابلات التي تمت مع المخرجين والحصول على بعض المعلومات حول عروضهم وتضمينها في متن تحليل العينة.

٥. تحليل العينات

عينة رقم (١)

اسم المسرحية: انترفيو (Interview)

اخراج: اكرم عصام (*)

تأليف: الاء حسين

سنة العرض: ٢٠١٤

مكان العرض: بغداد | المسرح الوطني

تمركزت الفكرة العامة للمسرحية حول المرأة العربية عامة والعراقية بوجه أخص، وحقوقها التي غيبت بسبب الرؤية الفوقية المتجذرة في كينونة الرجل الشرقي وما يحمله من تقاليد وعادات ورؤية ضبابية لمفاهيم الشرف والمرأة كونها اداة لأداء واجبات مفروضة ازلياً وقيود مجتمعية ملمعة بالتزويقات القيمية، قدم العرض طروحاته الفكرية من خلال الممثلين وما رافقهما من اشتغالات مرئية صورية وبقية مرافقات العرض التقنية بحرية تتناسب وحجم التغيب الذي مارسه المرجعيات القيمية للفرد العربي تجاه الاصوات النسائية، برفض عارم واستتكار لكل ما يمكن ان يحد من كيان المرأة ويحجمها، الصراع جاء بعدة اتجاهات في العرض، فتارة هو بين المرأة وذاكرتها المفخخة بمحطات الانكسار المتتالية مرة من ميليشيات التطرف الديني ومنعهم لها من ارتياد ذاتها واحلامها واخرى من الحبيب الذي كان يوماً ما كل ما تملك حتى تحول في نهاية المطاف الى شخص حامل للمرض، مرض الرؤية الفوقية وتحجيم المرأة الى ان هاجر تاركا اياها شظايا انثى، وتارة اخرى يكون الصراع بينها وانعكاسات التشويه المجتمعي لذاتها اذ يضعها في موقف التارجح بين القوة والضعف وامكانية التراجع عن حقها في رسم خطوط التطلع الى كيان انثوي متحرر من سلطة الذكر العربي والاعلال المترسبة تاريخياً في مخزونه القيمي، اعتمد العرض الاداء العفوي الواقعي في ايصال معاناة الشخصيات بلا اضافات فنطازية للألم فهو واضح جدا لا حاجة لوضعه تحت مجهر التعابير الشعرية ليكون مؤثراً، فنص العرض المسرحي لم يكن بحاجة لنص يفسره

لواقعيته العالية استهل العرض بدايته بوجود الممثلين على خشبة المسرح، وغناء الممثلة لأبيات شعرية بصوت حزين تحت اضاءة خافتة تدخل المتلقي في جو الذات الانثوية المحاصرة بثقافة الاقصاء والتهميش، وعلى الجانب الاخر يشاركها الممثل في رسم خطوط مرسومة مسبقا على خشبة المسرح يسلط عليها مصدر ضوئي لتبدو وكأنها تنمو باتجاه الاستكمال من خلال حركة درامية مدروسة وهذا تمظهر لتحريك الساكن وجعله ناطقاً لمسير فعل حياتي فالخطوط المرسومة تتيح بمسيرة حياة الشخصيات فعدم التقائهما على خارطة التخطيط اشارة واضحة على فجوة الافكار وتناقضها بين الشخصيتين (الحبيبين) والتي كانت سببا في افتراقهما، بدون الاستعانة ببعد ميتافيزيقي او غيبي لإيصال المعنى.

ومن ثم يشترك الداتاشو في المشاهد التالية ليقدم لنا صورة واقعية عن مقابلة مفتعلة للممثلة، نتحدث من خلالها عن اقصائها بواسطة المجتمع، حيث تجلس الممثلة قبالة الكاميرا التي تنتقل صورتها بشكل مباشر على الشاشة، اذ يظهر جسد الممثلة كاملا على خشبة المسرح وعلى الداتاشو يظهر وجهها بصيغة مكبرة مبالغ بها، حيث يتركز انتباه المتلقي على جزء مقتص من الجسد (الوجه في الداتاشو) في حضور الجسد كاملا (على المسرح) وهذا ما يتجلى في تصدير ادراج الثانوي (والذي كان وجه الممثلة كونه جزء من كل بحضور الكل) في معيارية البنية الفنية المتصدرة للمتلقي وبشكل عام فأن تناول تيمة المرأة وتهميشها ما هو الا ضرب من تصدير المهمش على السائد، فمازالت الرؤية الجمعية تتفق على اقصاء المرأة في حضور الرجل وادراجها في قائمة (انسان من الدرجة الثانية) ومازالت المؤسسات المؤدلجة دينيا وعرفيا تمارس ثقافة الاقصاء تجاه المرأة من خلال ربطها بقيم الرجل وشرقيته بتطرف، فتسليط الضوء على رغباتها وتطلعاتها واحتياجاتها وحقوقها هو انصاف للمهمش وسياق العرض كان كفيلا بذلك فالممثلة كانت بطلقة القصة والرجل على الرغم من تصدره ايضا الا ان شخصيته كانت متقلبة ركيكة تحركها تيارات الرؤية الجمعية على النقيض من شخصية المرأة التي كانت مصدر قوة وثبات باتجاه تطلعاتها في وسط دائرة من الحرب الضروس على كل هذه الاتجاهات وارتباط المرأة بها، ولم تكن عوائق المجتمع الا دوافع اخرى لزيادة عزيمتها فتحطمت سيادة الرجل المتخلخلة في حضور كيان انثوي ثابت واثق، وهذا ما تتجلى فيه رؤية السوبريالية في تصدير المهم.

تتسلسل الاحداث وهنا يأتي دور الممثل ليجلس امام عدسة المقابلة ليتحدث عن خلجاته ويبوح بماضيه فيبدأ بجملة (طفولتي عادية (متحدثا عن الماضي البسيط الذي لا يشويه تعقيد الحياة المتطورة والمتسارعة بل ابعد ما كانت تمثله الحياة بالنسبة له على حد قوله (بس الدنية بالنسبة الي من جنت طفل مو اكثر من بايسكل اطمح يجيبه اليه ابوية من انجح من المدرسة) ويكمل الممثل حوار المليء باستحضار الطفولة وبراءتها الخالية من تشويهاات التقدم بالعمر وتكبيلات المسؤولية لأجنحة الانسان ليرسم الممثل رغبة عارمة بالعودة الى الوراء لاستنزاف مكامن الطفولة وحيثياتها من خلال حوار وادائه ليوهم المتلقي بكونه لايزال يمارس طفولته الان بتعبيراته وإيماءاته وادائه مستحضرا (الماضي القديم) الى اللحظة الانية وهذا ما يتمظهر من خلاله تقديم القديم التام الى الحديث الانبي المستقبلي في الممارسة الانسانية فامتداد ماضي الممثل اصبح حاضرا لدى الشخصية التي يؤديها الممثل وهذا الاشتباك بين ماضي الممثل وحاضر الشخصية ما هو الا دليل على غياب الموضوعات الخيالية واقتراب بنية الشخصية من الواقع المعاش جماعيا، اذ تشكل موضوعة التراث خزينا جمعيا لأفراد مجتمع ومعاناة متساوية عادةً مما جعل الممثل يحط تحت يافطة الذكريات للوصول الى هدف مستقبلي قادم.

ولم يخرج نص المسرحية من اطار اللهجة الشعبية الا في مواضع بسيطة فقيمة العمل واقعية لا تحتاج الى تكثيف الالفاظ وتزييقها بل جاء النص شعبيا واقعيا الى حد الافراط في استخدام بعض الإيماءات والمفردات التي تستخدم في الشارع العراقي انياً وهذا ما يسحب المتلقي الى فسحة الواقع البيئي المعاصر فالمتلقي امام يوميات واقعية وعفوية خالية من التصنع والخيال، وقد استخدمت الممثلة في اكثر من موضع مفردات مليئة بالبساطة اليومية وعدم التكلف والمواقف العفوية (النبكة والسخان والجرادة وسكول سبانة والتفلون...الخ) ماهي الا مفردات ليوميات معاشه لا تخرج عن اطار الواقعية البحتة. وحتى على مستوى الاداء فكانت الاداءات مشتبكة مع واقع الممثلين حتى ان المتلقي احيانا يجد نفسه يشاهد فعلا قد يصنف تحت يافطة الخروج عن التمثيل او الارتجال فالممثلة

في احد المشاهد تخرج عن النص لتوجه رسالة انتقاد لطريقة تقديم مسرحيات المونودراما حيث تقول (طبعاً بمسرحيات المونودراما هواي يغيرون اصواتهم، اموت من هاي الحالة) فالواقعية على مستوى النص والاداء كانت حاضرة بقوة وهذا ما يتلامس بقوة مع اعتماد خاصية الارتجال واللهجة الشعبية المنطوقة لمعرفة (اصل الحقيقة) المستوحاة من الواقع ونقلها حرفياً الى الخشبة.

تتابع المشاهد وهنا نقف امام نسخة من الممثلة على شاشة الفيديو ولكن بتسريحة مختلفة وتقوم الممثلة بمحاكاة النسخة من خلال لوحة رقص تعبيرية ومن ثم تذهب كل منهما في اتجاه حركة مختلف فتتفرد التحركات لكليهما والتلاعب اللوني الموجود في صورة الفيديو جعل جسد الممثلة اكثر كثافة ورشاقة مما تبدو عليه في الواقع على المسرح فهنا ادخال التقنية الرقمية جاء متمثلاً في مديات القبول بغض النظر عن الجزئيات المرئية للعيان في كلا الحالتين ما جعل المتلقي امام التساؤل ايهما اكثر قبولاً للرؤية الجمالية هل صورة الممثلة في الفيديو هي الحقيقة او الممثلة الواقفة على الخشبة؟ هذا الايهام الواقعي في طرح النسختين مثير للدهشة والتساؤل فكلاهما قائمتان بذاتهما وحركتهما ولا يمكن التمييز بين حقيقة الشخصية والتمثيل منها، فالترتيب في اعلى درجاته حاضر هنا حتى في الحوارات فان الاتجاهين المختلفين لوجهات النظر زاد الايهام الواقعي ضبابية وهذا ما يتمثل من خلاله انتاج لواقع مضخم من خلال كثافة التزييف فالواقع لا يخرج من دائرة الصراع بين الممثلة وذاتها وبحضور النسختين (الممثلة وذاتها) على خشبة المسرح وفي الفيديو، فالمخرج وضع المتلقي امام واقع مفرد في استحضار ذات الشخصية بحجم يتناسب وحجم جسد الممثلة واقعيًا، وهذا ما يشترك مع تضخيم الواقع فطرح الذات بهيئة وحجم ووجود وحركة ما هو الا تضخيم لواقعية الذات المغيبة حضورياً خلف ستار الشخص نفسه للتسويق الى اعلان ثورة التحرر من القالب المقترن وجودياً بالمجتمع.

وفي المشهد التالي يظهر الممثل على الداتاشو بشكل مكبر، مقتصاً منه الجزء العلوي من جسده وتمر الممثلة لتلامس ملامح وجهه بيدها وبهذا تجسد ملمساً بين واقع وافتراض أي ان خاصية التكبير للوجه هي خاصية من واقع رقمي افتراضي بالرغم من وجوده حياً في المسرح بهيئته الكاملة قبل ان تتدخل الكامرا لتكبر هذا الجزء من الجسم فالتلامس اصبح نصاً شعورياً لا ارادياً ناشئاً من مبعوثات الاستشعار التي تعزز من افراز الرغبة في تقويم الحواس هذا من جانب اما الجانب الاخر فوجود الممثلة اعطى بعداً نفسياً للدلالة عن الاثارة لدغدغة مشاعرها بواسطة وجود (المعشوق) عن طريق خطوات التقدم التي باتت بطيئة نحو (الوجه) وهذا الثنائية بين التصغير للحجم الطبيعي لجسد الممثلة والتكبير التقني لملاح وجه الممثل نتج عنه تفسير اخر مرتبط بخاصية الاستشعار الا وهي خاصية (الضئيل) لان اللوحة التي رسمها المخرج في هذا المشهد جعلت من مشاعر روح الممثلة اكبر من جسدها وهذا ما يحصل بين معشوقين في الحياة الطبيعية فالأجساد في الحب غير سامية لوجود فاعل شعوري اكبر لذا خرجت الممثلة من التعظيم الجسدي الى فضاء الاحساس فكونت بذلك جسداً كاملاً بكافة اجزاء الصغير امام وجه كامل بتفاصيله كافة

وفي مشهد استثنائي آخر تتجلى صورة جمالية خلاقة على المسرح حيث الممثلة وهي مقطوعة الرأس وتتربع على نحرها عمامة، وفي حضنها يقع رأسها وعلى الجانب الاخر يقف الممثل ممثلاً لسلطة الاعراف والتقاليد محاكماً اياها بقائمة مخالقاتها لمنظومة المجتمع (المحافظ)، الجمالية التي يحملها المشهد هي نفسها الالم الفظيع الذي ينزوي خلف المشهد وتأويلاته، فالجمالية هنا تعكزت على الوجع ومعطياته في خلق رؤى من منظار مختلف فتجميل الجمال ليس بمشكل بل بتجميل قبح الواقع ووضع على مصاف مع جماليات العرض بل في مقدمتها، وتدور الحوارات بين الممثلين او طرفي الصراع حول ما ارتكبه الممثلة من اخطاء (نسبية) وعهر ولازالت الممثلة في موضع القوة والرفض والاستنكار والمدافعة عن قيمها واحلامها وكيانها حتى في موقف كهذا، كمية الجمال في هذا المشهد ما تلبث ان تتحول بعد نظرة شمولية للحدث والنتيجة من قبل المتلقي الى كمية من الالم والذل بسبب ممارسة المحاصرة والاقصاء لكيان المرأة والذي قد يصل الى قطع رأسها احياناً فجسد الممثلة ها هنا لم يعد سامياً بل أحيل الى دلالة لأبدال لذة المتعة بالجمال الى لذة بالألم والشعور بالاسى من لدن المتلقي مع الفعل من جانب ومن سياق الحوار بين الشخصيتين من جهة اخرى.

الفصل الرابع

النتائج:

١. تجسدت السوبريالية في العرض المسرحي من خلال توظيف المواضيع الواقعية كما هي بدون زيادة او نقصان كما في مسرحيات (اوديب ملكاً، انترفيو، الماء يعتذر يا حسين).
١. تجلت السوبريالية مسرحياً في البحث عن الاشياء الحياتية بعين المدرك لكل التفاصيل المرئية كما في مسرحيات (مرض الشرق الديموقراطي، واهريمان، انترفيو).
٢. جاءت السينوغرافيا في العرض المسرحي السوبريالي مصاحبة بتكوينات جسدية ورقمية كما في مسرحيات (اهريمان، وانترفيو).
٣. اتسم المسرح السوبريالي بتضخيم الجزء وتقليل الكل بواسطة فعل حركي او اضاءة معينة كما في مسرحيات (اوديب ملكاً، مرض الشرق الديموقراطي، انترفيو، الماء يعتذر يا حسين، اهريمان).
٤. سعت السوبريالية في العرض المسرحي الى نقد الظواهر الاستهلاكية السلبية للإنسان ومن قبل الانسان نفسه، كما في مسرحيات (انترفيو، ومرض الشرق الديموقراطي، اوديب ملكاً).

الاستنتاجات

١. تشتغل السوبريالية مسرحياً في الجوانب الواقعية الحياتية فقط دون تدخل عاطفة المخرج فيها.
٢. المسرح السوبريالي لا يحتاج الى نص يفسره.
٣. تتجلى السوبريالية مسرحياً بواسطة اظهار الحقيقة نفسها بدلا من محاكاتها وهذا ما يجعل الاقتناع اكثر فاعلية.
٤. تدخل السوبريالية الى المسرح من منظور عدم الطعن بالمذاهب المسرحية القديمة، وبهذا اصبح مسرح السوبريالية التيار الوحيد الذي جاء بعد الحرب العالمية الثانية الذي لم ينفي او يهجم على المدارس الفنية الاولى.

المصادر والمراجع

- ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي، ط١، ج١، (القاهرة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠٠٩).
- احمد، جنان محمد، الابستيمولوجيا المعاصرة (وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة)، م. س. ذ.
- باركر، كريس، معجم الدراسات الثقافية، ط١، تر: جمال بلقاسم، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨).
- بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، تر: عبد الوهاب علوب، (ابو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٥).
- الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨).
- الزيني، ابراهيم، فلسفة الدراما، (ارسطو وافلاطون ونموذج للتراجيديا والكوميديا)، (القاهرة: كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠١٤).
- ستانسلافسكي، كونستانتين، اعداد الممثل (في المعاناة الابداعية)، تر: شريف شاكرا، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧).
- سميث، ادورد لوسي، الحركات الفنية (بعد الحرب العالمية الثانية)، تر: فخري خليل، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٥).
- طابور مهند، الواقعية في المسرح، (بغداد: مطبعة الامة، ١٩٩٠).
- العطار، مختار، افاق الفن التشكيلي (على مشارف القرن الحادي والعشرين)، ط١، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠).
- عطية، احمد سلمان، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط١، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١١).
- عطية، احمد سلمان، جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة العراقية، (العراق: مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، مج: ٤، ع: ٢، ب.ت).
- عيد، كمال، دراسات في الادب والمسرح، (مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب. ت).
- القره غولي، محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، ط١، (بابل: مطبعة الدار العربية، ٢٠١١).

- كيريبي، الان، الحداثة الرقمية (كيف فككت التكنولوجيا الجديدة ما بعد الحداثة واعادت تشكيل الثقافة)، تر: زين العابدين سيد محمد، ط١، (القاهرة: مؤسسة اروقة للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠١٧).
- كيسار، هيلين، المسرح النسوي، تر: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٧).
- مجموعة بحوث في الفنون الابداعية، هل نعيش حقاً في عصر ما بعد الحداثة ؟ (قراءات في ما بعد الحداثة)، تر: هناء خليف غني، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة /وزارة الثقافة، ٢٠١٣).
- معلوف، لويس، المنجد في اللغة والاعلام: ط٣٨، (بيروت: دار المشرق، ٢٠٠٠).
- هتشيون، ليندا، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج اسماعيل، ط١، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩).
- شناوة، محمد فضيل، اساليب اداء الممثل المسرحي، ط١، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٦).

المجلات والدوريات

- يحيى، شذى، الهايبرديالزم، الواقعية المفرطة بين الحقيقة والمصطنع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة (المجلة)، ٢٤، ٢٠١٥).

مواقع الانترنت

- BBC News. (3, 9, 2014 م). آفاق: الواقعية المفرطة في الفن. (<https://www.youtube.com/watch?v=zVq9CejTVks>)

الهوامش

١. معلوف، لويس، المنجد في اللغة والاعلام: ط٣٨، (بيروت: دار المشرق، ٢٠٠٠)، ص٧٣٣.
٢. القره غولي، محمد علي علوان، تاريخ الفن الحديث، ط١، (بابل: مطبعة الدار العربية، ٢٠١١)، ص٢١٣.
٣. ينظر: يحيى، شذى، الهايبر ديالزم، الواقعية المفرطة بين الحقيقة والمصطنع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة (المجلة)، ٢٤، ٢٠١٥)، ص٤٣، ص٤٤.
٤. ينظر: بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، تر: عبد الوهاب علوب، (ابو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٥)، ص٢٤١، ص٢٤٢.
٥. العطار، مختار، افاق الفن التشكيلي (على مشارف القرن الحادي والعشرين)، ط١، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٠)، ص٥٣.
٦. سميث، ادورد لوسي، الحركات الفنية (بعد الحرب العالمية الثانية)، تر: فخري خليل، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٥)، ص٢٢٤.
٧. باركر، كريس، معجم الدراسات الثقافية، ط١، تر: جمال بلقاسم، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨)، ص٣٩٤.
٨. ينظر: BBC News. (٣، ٩، ٢٠١٤ م). آفاق: الواقعية المفرطة في الفن. (<https://www.youtube.com/watch?v=zVq9CejTVks>)
٩. ينظر: احمد، جنان محمد، الابستيمولوجيا المعاصرة (وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة)، م. س. ذ، ص٣٠٧، ص٣٠٩.
١٠. ينظر: كيريبي، الان، الحداثة الرقمية (كيف فككت التكنولوجيا الجديدة ما بعد الحداثة واعادت تشكيل الثقافة)، تر: زين العابدين سيد محمد، ط١، (القاهرة: مؤسسة اروقة للدراسات والترجمة والنشر، ٢٠١٧)، ص٢٣٧، ص٢٣٨.
١١. ينظر: هتشيون، ليندا، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج اسماعيل، ط١، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩)، ص٢٤٣، ص٢٤٤.
١٢. مجموعة بحوث في الفنون الابداعية، هل نعيش حقاً في عصر ما بعد الحداثة ؟ (قراءات في ما بعد الحداثة)، تر: هناء خليف غني، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة /وزارة الثقافة، ٢٠١٣)، ص٦٧.

١٣. عيد، كمال، دراسات في الادب والمسرح، (مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب. ت) ص ١٩٣.
١٤. ينظر: عيد، كمال، مصدر سابق، ص ١٩٥، ص ١٩٧.
١٥. عطية، احمد سلمان، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط١، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص ٣١.
١٦. ينظر: عطية، احمد سلمان، مصدر سابق، ص ٣٨، ص ٣٩.
١٧. الزيني، ابراهيم، فلسفة الدراما، (ارسطو وافلاطون ونموذج للتراجيديا والكوميديا)، (القاهرة: كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ص ١٠٢.
١٨. ينظر: شناوة، محمد فضيل، اساليب اداء الممثل المسرحي، ط١، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٦)، ص ١٣٢، ص ١٣٤.
١٩. ستانسلافسكي، كونستانتين، اعداد الممثل (في المعاناة الابداعية)، تر: شريف شاکر، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص ٥.
٢٠. طابور مهند، الواقعية في المسرح، (بغداد: مطبعة الامة، ١٩٩٠)، ص ١٧٣.
٢١. كيسار، هيلين، المسرح النسوي، تر: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٧)، ص ٤٢.
٢٢. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي، ط١، ج١، (القاهرة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠٠٩)، ص ٧٥.
٢٣. عطية، احمد سلمان، جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة العراقية، (العراق: مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، مج: ٤، ع: ٢، ب.ت)، ص ٣٦٧.
٢٤. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨)، ص ٦٠.
- * اكرم عصام: ولد في بغداد، العراق ١٩٨٥ / ٤ / ١٤ يعيش ويعمل في بغداد وأمستردام مخرج وممثل في المسرح ويشغل على الفنون البصرية الحديثة (فن الفيديو، التركيب { Installation } مخرج في المسرح الوطني العراقي له مشاركات ودراسات خارجية في ألمانيا وحاليا يدرس الماجستير في جامعة امستردام للفنون في هولندا التعليم/العضوية ٢٠١٨ ماجستير في داس أكاديمي جامعة أمستردام للفنون، هولندا ٢٠١٧ زمالة سنة واحدة اكااديمية الفنون، برلين، ألمانيا ٢٠١٥ المنتدى الدولي للزمالات في مسرح برلين، ألمانيا ٢٠١١ كلية الفنون الجميلة، جامعه بغداد، قسم المسرح منذ ٢٠٠٧ معهد الفنون الجميلة بغداد ٢٠١٨ عضو مجلس أداره معهد الفنون المعاصرة في بغداد منذ ٢٠١٥ عضو في مجموعه الفنانين المستقلين تركيب منذ ٢٠١٢ مخرج في المسرح الوطني، وزاره الثقافة، جمهوريه العراق. المصدر: مقابلة عبر شبكة الانترنت واتساب الساعة التاسعة ليلاً بتاريخ ٢٠١٨/١٢/١٠