**المغايرة الحداثية في العرض المسرحي العراقي ( هسهسات انموذجاً )**

**أ.م.د. محمد عبدالزهرة محمد**

**الباحث : علي عبدالله عبدالباقي**

**جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة**

**nahidhster@gmail.com**

**المستخلص:**

شهد الفن المسرحي منذ نشأته الاولى والى وقتنا الحاضر جملة من التحولات والمتغيرات والخروج المستمر على الاطر والتقاليد والاعراف السائدة التي اتبعها بعض المسرحيون ، ومنها ما طور لينتج لنا مفاهيم وافكار واشكال مسرحية جديدة تواكب روح العصر على صعيد الجدة والمغايرة ، وترتقي بمستوى التلقي ، والتفاعل مع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية ، بوصفها مهيمناً فكرياً على الفن بشكل عام والاخراج المسرحي بشكل خاص لتشكل هذه العوامل تغيرات فكرية وجمالية وطرح فني متجدد ، حيث اثرت هذه العوامل والمتغيرات على المدارس والتيارات الفكرية والفنية وأساليب المخرجين في انتاج الاعمال الحداثية المغايرة لتاتي بكل ما هو جديد ومختلف وخارج عن المألوف ، والكشف عن المغايرة الحداثية وجدليتها في العرض المسرحي من خلال اهم المخرجين الذين عملوا على انتاج المغايرة الحداثية ، والاعمال المسرحية التي حملت طابع المغايرة ، وكيف عمل فعل المغايرة على خلق وصناعة خطاب عرض مسرحي متجدد .

لذا فقد يرصد هذا البحث دراسة المغايرة الحداثية وجدليتها في العرض المسرحي ومواطن المغايرة الحداثية في المدارس والتيارات الفكرية والفنية في المسرح وكذلك المخرج المسرحي بشكل خاص واساليب المخرجين المغايرة والعروض المسرحية التي عملت على فعل المغايرة الحداثية وما احدثت هذه (المغايرة الحداثية) من جدل فكري ومعرفي وجمالي في الحقل المسرحي.

حيث اتجهت المغايرة الحداثية في تأسيس عروضها باعتمادها علي الجانب التقني والتكنلوجي في تشكيل لغة العرض وخطابها ، حيث هيمنت لغة الصورة في تشكيل فضاءات العروض المغايرة .

لذلك فقد شكلت العروض المسرحية المغايرة نزعة ورغبة كبيرة لدى المخرج المغاير من التمرد على مسرح العلبة نحو الخروج الى فضاءات اخرى جديدة لإقامة الحدث والفعل الدرامي .

لذا فقد يوصي البحث الى ادراج مفهوم المغايرة الحداثية ضمن المناهج الدراسية الاولية كمنهج مستقل ضمن مادة الاخراج المسرحي في كليات ومعاهد الفنون ، لدراسة العروض والتجارب المسرحية المحلية التي تحتوي على ملامح المغايرة الحداثية ومقاربتها بالتجارب المسرحية العالمية المغايرة .

حيث يتكون البحث المعنون ( المغايرة الحداثية في العرض المسرحي العراقي . مسرحية هسهسات إنموذجاً ) من اربعة فصول ، قسم الباحث هذه الفصول الى مباحث فرعية . حيث يتضمن الفصل الاول ( الاطار المنهجي : مشكلة البحث ، واهمية البحث والحاجة اليه ، واهداف البحث ، وحدود البحث الزمانية والمكانية وتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائيا) . اما الفصل الثاني ( الاطار النظري والدراسيات السابقة) فقد قسم الباحث هذا الفصل الى مباحثين هما : المبحث الاول : (المغايرة والحداثية) والمبحث الثاني هو (المغايرة الحداثية في العرض المسرحي) .اما الفصل الثالث ( اجراءات البحث) فقد تناول الباحث فيها : مجتمع البحث ، ادوات البحث ، عينات البحث ، طريقة اختيار العينة ، تحليل العينة اما الفصل الرابع : ويشمل النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث عبر تحليلها والتي ارتبطت بأهداف البحث كما شمل هذا الفصل قائمة المراجع والمصادر.

**The modernist heterogeneity in the Iraqi theatrical show Hissat as a model))**

**dr. Muhammad Abdul Zahra Muhammad**

**Researcher: Ali Abdullah Abdul-Baqi**

**Basra University / College of Arts**

**Abstract:**

Theatrical Art has witnessed from its early inception to the present day a set of transformation and changes and a continuous exit from the frameworks , tradition and prevailing harms that some theatrical followers , and some of them were developed to produce new concepts , ideas and forms of theater that a company the spirit of the time and raise the level of reception interacting with social economic , political , and Psy . Cho logical variables as on intellectual dominate of art in general and theater Directing in Particular to form a special from these factors intellectual , a esthetic changes , renewed artistic discourse where these factors changes currents and directors methods in production of the contrasting modernity art works of produce all that in new , different and out of the ordinary .

Therefore , this research may monition the alter modernism source in schools .

The first Section : The alter modernism is a conceptual study .

The Second Section : The Presence alter modernism in the dialectic of the international theatrical show .

The Third Section : The alter modernism in the Arab And Iraqi theatrical show.

As for the Third chapter : (Search procedures ) . The researcher discussed the researcher community , Research tools , research samples , method of selecting samples , analyzing samples .

The fourth Chapter : It Incudes the results and conclusion Reached by the research through their analysis , with are related with targets as the chapter included the list of References , |Source and the summary of the search in English language .

**الفصل الاول : الاطار المنهجي**

**اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه**

 خضع المنتج الفني المعرفي الى جملة من المتغيرات تجسدت من خلالها حضور الفنان، معبراً بذلك عن افكاره وثقافته في تطور هذا المنتج ، ليشكل لنا لغة معرفية تواصلية تحاكي افكاره وانطباعاته منعكسة على الواقع ، فالمسرح وسيلة ثقافية ولغة تواصل تعبر عن روح الفنان وافكاره.

لذا فقد شهد المسرح منذ نشأته الاولى منذ زمن الاغريق وصولاً الى ما هو عليه الان انعطافات ومتغيرات كبيرة في الشكل والمضمون ، فبرزت على وفق ذلك الكثير من المدارس الفنية والمذاهب والتيارات المسرحية المعبرة عن افكار مؤسسيها وتوجهاتهم ومتطلبات عصرهم والضرورات التي دفعتهم لايجاد هذه الاتجاهات والتفكير في تأسيسها ، حيث تميزت كل واحده من هذه ( المدارس ، والمذاهب ، والتيارات المسرحية ) في الاسلوب وطرائق التفكير والطرح وكلا منها اخذت شكلا وسياق خاص بها ، الا انها اجتمعت على تفعيل فعل المغايرة والمخالفة وتجاوز الأطر التقليدية والثوابت ، فأنتجت اشكالاً فنية متجدده وحديثة مغايرة لما طرح في السابق حيث ان "الابداع هنا يأتي في بحث ينطلق من الرغبة الجدية في الخروج عن الأطر المألوفة الى فضاءات جمالية وفكرية أوسع ، فالمسرح فضاء للمعرفة لا يتوقف فيه ثوابت .. انه ظاهرة قادرة على التجديد والانجاز ، لكن هذه الظاهرة تحتاج الى فضاءاتها وأماكنها التي تكون حاضرة لفتح ذراعيها للتجديد والمبتكر والمجرب" ([[1]](#footnote-1)) ، حيث تشكل هذه المتغيرات الفكرية عبر فعل المغايرة الحداثية الى جدل وصراع فكري يهدف الى ايصال المنجز الفني الى لغة خطاب عرض متجدد ، ورغبة جدية في البحث والغور والسعي وراء الاشتغال على فعل المغايرة الحداثية للبحث عن الجدة في الرؤى الفكرية والجمالية لانتاج خطاب عرض مسرحي متجدد في الشكل والمضمون . وبهذا فقد استطاع اغلب المخرجين المسرحيين من ايجاد اسلوب واتجاه خاص بهم في المسرح .

لذا فقد وجد البحث ضرورة الوقوف عند هذه النقطة لكونها تشكل محطة جدل وصراع فكري ساهمت في تنوع اليات خطاب العرض المسرحي وتغير مسار المسرح مما انتجت لنا افكار متنوعة ومختلفة في الشكل والمضمون مما دعا البحث الى صياغة عنوانه على النحو الاتي :(المغايرة الحداثية في العرض المسرحي العراقي) وبذلك فقد يطرح البحث التساؤل الاتي : (هل استطاعت المغايرة الحداثية من انتاج اشكال مسرحية جديدة ومستحدثة ، ام انها توقفت عند التعزيز والتحسين او التجديد في طابعه المحدث).

**ثانيا : اهمية البحث :-** تكمن اهمية هذا البحث في الاتي :

1. المخرج المسرحي بشكل خاص لتعرفه على التجارب المسرحية التي تجلى فيها فعل المغايرة الحداثية وجدليتها في تشكيل العرض المسرحي .
2. يفيد العاملون في مجال المسرح من مخرجين ، ومختصين النقد حداثة العرض ، والمؤلفين ، وذلك لما يقدمه البحث من معلومة معرفية تسهم في رفد الحركة المسرحية العراقية .

**ثالثاً: هدف البحث :-** يهدف البحث الى التعرف على :

الكشف عن المغايرة الحداثية وجدليتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

**رابعاً : حدود البحث :-**

1. حدود المكان : العروض المسرحية في وسط وجنوب العراق .
2. حدود الزمان : 2008 – 2018 .
3. حدود الموضوع : دراسة جدلية المغايرة الحداثية في العرض المسرحي العراقي .

**خامسا: تحديد المصطلحات :-**

المغايرة : لغة واصطلاحاً :- حيث جاءت كلمة المغايرة في المعاجم والقواميس في باب (غير)

المغايرة : "تعني المعارضة والاختلاف" . ([[2]](#footnote-2))

والمغايرة ايضا : "احد تصورات الفكر الاساسية ، ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف او متميز"([[3]](#footnote-3))

**التعريف الاجرائي للمغايرة :-** يشتق الباحث تعريفه الاجرائي من خلال ما تقدم من تعريفات للمغاير لذلك فأنها: (هي المعارضة والاختلاف بوصفها نشاطاً عقلياً يمارسه الفرد والمخرج المسرحي على وفق ايديولوجياته الفكرية والثقافية وما يملكه من وعي وقراءات مختلفة لأجل طرح فكر مختلف ليشكل ازاحه للتقليدي والثابت ومجاوزته . فالمغايرة هي خلق رؤى مسرحية جديدة تضع المخرج المغاير امام حاجة وحالة من التغيير ليعبر خلالها عن متغيرات روح العصر ومتطلباته لخلق شكل عرض مسرحي مختلف) .

**الحداثية – الحداثة**

استخدم الباحث كلمة ( الحداثية ) كمصطلح مركب لكلمة (المغايرة الحداثية) والمقصود بالحداثية هي الحداثة ، لذلك سوف يعرف الباحث الحداثة لغةً واصطلاحاً كما جاءت في قواميس اللغة والمعاجم تحت الجذر ( حدث ) .

**الحداثة : لغة واصطلاحاً :-**

تعرف الحداثة مصدر : حدث يحدث حداثة : الشيء : كان جديدا ، عكسه قدم .([[4]](#footnote-4))

وعرفت الحداثة ايضاً " بأنها حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة " ([[5]](#footnote-5))

وتعرف ايضا : "جده في الابداع ، وتحرر من إسار المحاكاةِ والاحتذاءِ والنقلِ والتقليد الحرفي ، وذلك بإنجازِ عملٍ لم يؤتَ بمثله من قبل ، ولم يُسبق اليه مُبدِعُهُ على صعيد الشكل والمضمون"([[6]](#footnote-6))

ويعرف (نبيل راغب) الحداثية على انها " ثورة متجددة وشاملة في شتى أنواع المعرفة والرؤى والاجتهادات ، ولذلك فهي ليست قاصرة على الادب والفن ، بل تمتد لتشمل العلوم الإنسانية مثل الاجتماع والنفس والسياسة والاقتصاد والانثربولوجيا والايدولوجيا .. الخ ، فهي ثورة فكرية وعقيدية تمس العقل البشري في الصميم "([[7]](#footnote-7))

**التعريف الاجرائي للحداثة** : ( هو توجه فكري للمخرج المسرحي يعمل على مغادرة كل ما هو قديم وثابت للخروج على الاطر والقوالب الثابتة والاعراف السائدة ، لانتاج اشكال فنية متجددة تحاكي التطور التقني والتكنلوجي والانفتاح الفكري والثقافي في تلك الفترة ).

ولذلك فأن **التعريف الاجرائي للباحث لمصطلح (المغايرة الحداثية) كمصطلح مركب على انها**

( كل طرح جديد يقدمه المخرج المسرحي ومختلف عما سبق ، لإعادة خلق الاشياء والموضوعات بصورة حداثية لإنتاج فعل تطويري يتسم بطابع الجدة والمخالفة والتميز ).

**الفصل الثاني ( الاطار النظري )**

**المبحث الاول : المغايرة والحداثية**

إن مفهوم (المغايرة والحداثة) يبدو مفهوما إشكاليا ، وذلك للتداخل الواضح بين مصطلحي (الحداثة) و(المغايرة) ، فأي حديث عن (الحداثة) يتطلب البحث عن مغايرة فيما هو تقليدي أو مألوف أو قار ، وأي حديث عن (المغايرة) يتطلب دراسة الحداثة التي تطرأ على هو تقليدي أو مألوف أو قار ، ذلك لأن البحث يرى أن (الحداثة) هي المفهوم وأن (المغايرة) هي الأسلوب الذي تتم به تلك الحداثة. ومن هنا فأن البحث يجد نفسه ملزما حتى يقدم فهما واضحا لهذه الجدلية التي تحدث بين المفهوم والأسلوب أن يفكك عنوان هذه الجدلية الى عناصرها الأولية ، ليركب بعدها معاني ومضان مصطلحاتها ، لذا فأنه سيبدأ أولا بمفهومي (المغايرة والحداثة) .

إن حركة التطور المسرحي في جانبيه التنظيري والتطبيقي يفتح الباب واسعا لمناقشة مفهوم الحداثة والحداثية، وذلك لما يقدمه من تعالق بين ما هو جديد وما هو قديم ، فالحداثة كما يفهمها (كمال أبو ديب) هي **"** وعي الذات في الزمن ، لكن هذا الوعي يتخذ شكلا ضديا ، فهو لا يعني الحاضر في عزلة ، بل في علاقته بالماضي ، ومن هنا فأن الحداثة في جوهرها ، وعي ضدي للزمن ، ووعي ضدي للذات ، على أن يكون الوعي حاصلا للتغيير والتقدم **"**([[8]](#footnote-8)) . لذا فأن أي عمل أبداعي حداثي لكي يحدد هويته وملامحه ، لذلك فهو "عمل يناهض النتاج الفني للماضي القريب ويتجاوزه سعياً الى تأسيس قواعده الخاصة ، واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التي تؤسس شرعيته " ([[9]](#footnote-9)) ، لذلك فأنه يسعى الى تجاوز النتاج الإبداعي الذي سبقه محاولا مناهضته ، بهدف تأسيس قواعده وشروطه الفنية المتفردة الخاصة به . وعلى الرغم من النظرة التشاؤمية لـلشاعر الفرنسي (بودلير) عن (الحداثة) حين يصفها على أنها **"** ما هو عابر ، سريع الزوال ، طارئ ، ما هو نصف الزمن الذي يبقى نصفه الآخر أبديا راسخا بثبات **"**([[10]](#footnote-10)) . غير أن المفكر الإيطالي (جياني فاتيمور) يدافع بقوة عن (الحداثة) ويرى بأنها **"** حالة وتوجه فكري تسيطر عليها فكرة رئيسة فحواها أن تاريخ الفكر الإنساني يمثل عملية استنارة مطردة ، تتنامى وتسعى قدماً نحو الامتلاك الكامل والمتجدد عبر التفسير وإعادة التفسير لأسس الفكر وقواعده**"**([[11]](#footnote-11)). وهنا يرى البحث أن (فاتيمور) جعل من (الحداثة) عملية تتطور تاريخيا مستهدفة إنارة الفكر ، وموسعة الطريق نحو المزيد من فضاءات التفسير التي تسمح للمبدع والفنان المفكر الانطلاق في عوالم الخيال لابتكار وابتداع وإضافة ما هو جديد ويزيد من حيوية المنتج الفني والجمالي بشكل عام، لذلك فأن (يورغن هامبرس) يصف (الحداثة) على أنها **"**عملية انتقالية تشتمل على التحول من نمط معرفي الى نمط معرفي آخر ، يختلف عنه جذريا ، وهي انقطاع عن الطرائق التقليدية لفهم الواقع وإحلال أنماط فكرية جديدة "([[12]](#footnote-12)). ومع أن (هامبرس) يقطع صلة ما هو حديث عما قديم غير أن بالإمكان تعميم مفهوم (الحداثة) على مختلف مناشط الحياة الفكرية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية ويمكن عدها تحولا جذريا على كافة المستويات أعلاه ، بل يمكنها أن تقدم لنا تحولات على صعيد فهم المعرفة ، وفهم الأنسان ، وفهم الطبيعة ، وحتى على صعيد فهم التاريخ ، بوصف أن (الحداثة) كما يقول الكاتب المغربي (محمد سبيلا) على انها " تحول جذري على كافة المستويات ، في المعرفة ، في فهم الانسان ، في مستوى الطبيعة ، وفي معنى التاريخ ، وتنتقل عائمة في الفضائيات الثقافية الاخرى"([[13]](#footnote-13)) على وفق ذلك السياق فأن الحداثه يمكنهاأن تحلق في فضاءات واسعة من الثقافة والوعي والإشتغالات الإنسانية ويمكن توسيع مفهوم (الحداثة) والإفادة منه في وضع العديد من الأنظمــة التي تنظم المسيرة الإنسانية والتاريخ الإنساني برمته ، فمن خلال الإفــادة من (الحداثة) يمكن وضع **"** نظام العالم ، ونظام العيش الإنساني ، ونظام الذات الإنسانية ، ونظام الإتصال بين كل ذلك ، فالحداثة مسألة تفكير وانشغال ، وممارسة واعية بنفسها ، وواعية بأنها ممارسة واعية ، ومدركة الفراغ الذي قد تتركه إذا ما توقفت أو تراخت"([[14]](#footnote-14)) . من جانب آخر فان الباحثين والمفكرين والنقاد لم يكتفوا بوضع مفهوم لماهية (الحداثة) فحسب ، بل ذهب عدد منهم الى وضع مواصفات معينة لها ، من ذلك ما ذهب إليه الناقدان الأمريكيان المعروفان (مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن) حين يصفان (الحداثة) على أنها : "حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة على بعض الوسائل الفنية ، وأن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد ، وأنها سمة بارزة من سمات فننا المعاصر تكمن في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم الحياة المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الأولى ([[15]](#footnote-15)) وتأسيا على كل ما تقدم ، فإن هناك ثلاث توجهات لمسار الحداثة أولها " التوجه الثقافي ، وثانيها: هو التوجه التنويري ، وثالثها: هو التوجه الفردي، واذا كان التوجه الأول يختص بحركة الثقافة بشكل عام ، فأنه يعتمد على سمو المعرفة الحسية ورجاحة المنهج العقلاني ، في حين يذهب الثاني الى تطوير أساليب الحياة الفكرية والاجتماعية بشكل عام ، أما الثالث فأنه يذهب الى تفعيل أرادة الفرد ويساهم في دفع اختياراته نحو الأفضل بما يقدمه من مساحة للحرية الفردية التي يستطيع من خلالها تحمل مسؤولياته الأخلاقية والاجتماعية والسياسية بعيدأ عن ضغوطات المحيط الخارجي" ([[16]](#footnote-16)) .وبعد أن قدم البحث استعراضا لمفهوم (الحداثة) بوصفه المصدر الأساس لمصطلح (الحداثية) ، فأنه يحاول – فيما يأتي – تقديم فهمه للمصطلح الأخير بوصفه صفة مأخوذة عن المصطلح الأول (الحداثة) ، " فالحداثية ليست ظاهرة تاريخية أو مرحلية ، بل هي تعبير عن قيمة جوهرية ، ولذلك لا يستطيع الزمن أن يتخطاها أو يتجاوزها ، بل على النقيض من ذلك تماما ، فهي التي تسبق الزمن ، لأنها موقف متجدد ضد العصر الراهن بكل معطياته الراسخة والتقليدية ، وهي نظرية ديناميكية بطبيعتها ، لأنها ترفض أن تتحول الى بنية ثابتة ، لأن هدفها مستمر باستمرار الزمن نفسه "([[17]](#footnote-17)) . إن الرأي أعلاه – كما يعتقد البحث – رأيا تنظيريا مهما عن (الحداثية) ، إذ أنه يرى أنها تتجاوز الزمن ولا ترتبط بأي مرحلة تاريخية ، بمعنى أنها ذات ديمومة مستمرة لا تتوقف عند حد ، ولا تتأثر بأي قانون ، بل أنها تضع قوانينها ومبادئها وآلياتها بنفسها بدليل أن صاحب هذا الرأي (نبيل راغب) يعدها لوحدها نظرية حيوية بطبيعتها ، وتأسيسا على ذلك فأن ما تشتمل عليه (الحداثية) من ديناميكية يجعلها قابلة لتقبل جدليات من أنواع وأشكال متعددة ، ولربما بحسب اعتقاد البحث . وهذا ما يؤكده (نبيل راغب) اذ إن (الحداثية) في الأدب والفن لا تعد مجرد انقلاب على ما هو سائد أو مهيمن ، لذلك فأن " الحداثية ثورة متجددة وشاملة في شتى انواع المعرفة والرؤى والاجتهادات . ولذلك فهي قاصرة علي الادب والفن ، بل تمتد لتشمل العلوم الانسانية مثل الاجتماع والنفس والسياسة والاقتصاد والانثروبولوجيا والايديولوجيا . فهي ثورة فكرية تمس العقل البشري في الصميم ،مما يؤكد خطأ الذين يتصورون انها مجرد انقلاب على الشعر التقليدي أو الموزون أو المقفى ، أو الادب السردي في الرواية أو تصوير الشخصيات والمواقف والاحداث ، أو مدارس العرض المسرحي. فهذه كلها تداعيات وأسباب لنتائج أشمل ، تمس المنظور الفكري الشامل للحياة والعصر والمستقبل " ([[18]](#footnote-18)) . على وفق ذلك فيحيلنا هذا الراي على ان الحداثية لم تكن حبيسة اتجاه او مجال معين بل انها شملت جميع العلوم الانسانية والادب والفنون . فهي ليست – مثلا – تحولاً من شعر موزون الى شعر التفعيلة ، كما أنها ليست تحولا من أسلوب سردي الى أسلوب سردي آخر ، أو انتقالا كيفيا من أسلوب إخراجي الى أسلوب إخراجي آخر ، فتلك تعد نتائج وأسباب الى نتاج أبداعي أكثر شمولا وأكثر نجاعة ، أنها تغيير فكري شامل للحياة والمستقبل . ومن هنا فأن البحث يرى أن (الحداثية) – وعلى وفق هذا الفهم – تعد نقلة حضارية وجمالية تشمل الفكر والأبداع ولا تقتصر على حالة أو ظاهرة محددة أو معينة ، بل يمكن عدها ظاهرة شمولية تتجاوز الحدود والمسافات وتعطي المبدع آفاقا غير متناهية لتجديد وتحديث عطائه وإنتاج ما هو أكثر أوسع معنى ، وأكثر جدوى وفائدة لمتلقي الأبداع الذي يمل التكرار والتقليدية ويتطلع الى مزيد من التجديد والتحديث ليبقى على تواصل مع المتغيرات المتسارعة للحياة العصرية . من جهة أخرى فأن (الحداثية) كما (الحداثة) " تتأبى على قواعد وتقاليد متعارف عليها ، وترفض النظم والثوابت حتى تظل محتفظة بقوى الدفع الحداثية الكامنة فيها " ([[19]](#footnote-19)). ومن هنا فأن (الحداثية) قد اقتحمت المجتمعات التقليدية " من حيث هي حركة عاصفة ، المجتمعات التقليدية في وضع عسير،وخلق لديها وعياً شقياً . فإذا كانت الحركة الحداثية قد تمت في المجتمعات المتقدمة بفعل دينامية داخلية أساساً ، فإنها تحدث في المجتمعات التابعة بفعل دينامية خارجية ، اي تحت تأثير الصدمة التوسعية الاستعمارية . فقد كان الاستعمار هو القوة التحديثية الاولى والاداة التي اكتسب بها التحديث طابعاً كونياً "([[20]](#footnote-20))  تأسيساً على ما سبق فأن الحداثية قد خلقت وعيا مغايرا في المجتمعات المتقدمة بفضل عوامل داخلية فأنها اقتحمت المجتمعات التقليدية والمتخلفة بفعل عوامل خارجية ضاغطة ، وكان من أهم تلك العوامل الخارجية هي تأثر المجتمعات التقليدية بحركات التحديث في العالم الغربي ، وكذلك كان للعوامل الاحتلال والاستعمار التأثير غير مباشر في الضغط باتجاه التحديث في المجتمعات المحتلة ، وهذا ما أعطى فكرة (الحداثية) طابعا دوليا بل عالميا . لذا تتفاخر (الحداثية) بوصفها عملت على " تفكيك العالم بوصفها أعظم أنجازتها ، فالتفكيك هو المصدر الرئيس لقوتها ، والعالم المتداعي في كثرة المشكلات أنما هو عالم يمكن أدارته والسيطرة عليه ، مادامت المشكلات قابلة للإدارة والسيطرة **"**([[21]](#footnote-21)). ومن هنا فأن رائد التفكيكية (رولان بارت) حين يتحدث عن (الحداثية) فأنه يصفها على أنها " انفجار معرفي لا يمكن للإنسان المعاصر السيطرة عليه " ([[22]](#footnote-22)) . وبما أن (الحداثية) ترمي الى التجديد ودراسة دواخل النفس البشرية فأنها اعتمدت في أشتغالاتها على وسائل فنية جديدة، لذلك قرنها الفيلسوف الألماني (نيتشه) بالفن " على الفنان الا يحابي الواقع " ([[23]](#footnote-23)) حيث تحتم مهمة الفنان على تجاوز ما هو واقعي وتقليدي وما هو متفق عليه. وعند الحديث عن الحداثة والحداثية في الفن " فقد شهدت الازمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية . فكل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة . ثم اننا نجد ان لكل القرون ثورتها المتعاقبة التي انتجت ما نسميه الان ب (الفترات) " ([[24]](#footnote-24)) . على وفق ذلك نرى ان جميع العصور السالفة ومنذ الأغريق حتى اليوم ثورات فنية كانت تهدف الى التحديث ، ويرى (هربرت ريد) أن كل جيل فني من الأجيال جاء بثورة فنية ، وأن ما يعنيه الباحثون والنقاد بمصطلح (الفترات) يحمل في طياته معنى أن كل فترة من هذه الفترات تعني ثورة فنية، اقتلعت فيها (الحداثة) ما جاءت به الثورة التي سبقتها ، وهو يرى أيضا بأن لا قرن مر من القرون المنصرمة يخلو من أحدى تلك الثورات الفنية .ويرى البحث أنه بوجود الثورات التقنية التي شهدها القرن العشرين ، والثورة التكنولوجية ، والثورة الرقمية التي حدثت في نهايته وما زالت متواصلة مع بواكير القرن الحادي والعشرين فأن سباق الحداثة في الفن شهد تسارعا لا مثيل له ، وأن ما حصل على صعيد التطور والابتكار في كافة أنواع الفن وأصنافه يعكس **"** التطور الحاصل في الفن اللاهث وراء التجديد والاكتمال ، الفن الواعي الذي يصنع الحياة والبناء الذي يتجاوز الزمان والتاريخ والواقع الملموس والتكنيك الجديد"([[25]](#footnote-25)) . إن الفن التقليدي الذي عرفناه يخضع لقوانين ومبادئ وآليات خاصة لتحقيق غاياته الجمالية والفنية والفكرية ذلك " فالفن فاعلية ونشاطٍ إنساني خلاق ، يؤدي الى ابداع عالم تخيلي يتكون من (صور فنية) تجسد نظرة جمالية للواقع الموضوعي ، من منطلق رؤية الفنان الملموسة لهذا الواقع ، على وفق مرجعيات محددة في سبيل الوصول الى (الحقيقة) الفنية من خلال مقاربات الفن النسبية وما تعبر فيه من حالات (وجدانية) " ([[26]](#footnote-26)) ، وبذلك فقد يستهدف صورا فنية وجمالية تجسد نظرة جمالية للواقع المعاش والمرتجى ، ومن هذه المنطلقات يعمل الفنان بشكل عام ، والمخرج بشكل خاص على صياغة رؤيته الفكرية والجمالية ، على وفق مرجعيات محددة في سعي منه الى تقديم الصورة التي يرى أن فيها مقاربة للحقيقة ، ومثل هذه النظرة التقليدية تعارضها (الحداثية) وتعدها أقنعة لابد من التخلي عنها ذلك لأن الحداثية في الفن تستهدف ما هو أكثر عمقا ، إذ إنها تعمل على التعبير عن "حالات وجدانية يمتزج الانفعال الجمالي ، بالفكري والعاطفي ، أنها تعكس الجانب الروحي والجمالي للفنان ، لا بمعنى تقليد الظواهر ، وإنما بناء ظاهرة فنية جديدة**"** ([[27]](#footnote-27)) ، وهذا ما يسعى إلى تحقيقه الفنان المسرحي المعاصر أنه يحاول عن طريق (الحداثية) مغايرة ما هو مألوف في مجالات الإخراج والنص الدرامي والسينوغرافية والتقنيات الآلية والرقمية ، لذلك فالعمل الحداثي المغاير هو " الذي يحاول ان يقدم في مجال الاخراج او النص الدرامي او الاضاءة او الديكور ..الخ . اسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي ، .. بغية الوصول الى الحقيقة الفنية . وعاد ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج الى منطقة الخيال ، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الاحيان " ([[28]](#footnote-28)) وما لهذه الوسائل وغيرها من تقديم أساليب جديدة واشكال تتجاوز الأشكال التقليدية ، محققا من خلال تجاوزه أن يقدم معارضة للواقع والسمو به الى فضاء الخيال ، وهو قد يقع في المبالغة أو الزخرفة أو الفنتازيا ، ولكنه في كل الأحوال يستهدف مغايرة ما هو مألوف وقار. أن الرأي أعلاه يقود البحث الى الحديث عن المغايرة التي تعد الضلع الثاني من جدلية هذا البحث ، فالجمال الفني يعد – بحد ذاته – مغايرا لجمال الطبيعة ، فهو في – كل أحواله – يعد أرقى من جمال الطبيعة ، لأنه جمال يتولد عن عقل الفنان ، وبما أن عقل الفنان ومنتجاته هي أسمى من نتاج الطبيعة ومظاهرها وفي هذا الصدد يرى (هيجل) " ان الجمال الفني ارقى من الطبيعة لان جمال الفن هو الجمال المتولد من العقل وبهذا لما كان العقل ومنتجاته اسمى من الطبيعة ومظاهرها فان جمال الفن ارقى من جمال الطبيعة"([[29]](#footnote-29))  على وفق ذلك فأن جمال الفن سيكون هو الأرقى والأسمى والأنقى في كل الأحوال من جمال الطبيعة . والمغايرة كما يصفها التعبيريون على "أنها فن اللافن وبأنها الفن الذي يحطم كل الأطر التقليدية ، ويتبنى الرغبات الفوضوية للإنسان التي لا حدود لها" ([[30]](#footnote-30)) . وهذا ما يجعل المغايرة تعني **"** مغادرة المعايير المعدة سلفا، حتى وإن كانت أشتغالات نظرية أو فلسفية"([[31]](#footnote-31)) .على وفق ذلك فهي حاله من التجاوز والمخالفة وكذلك تتضمن المغايرة على "صيغ معرفية وصيغ انفعالية وصيغ دافعية تستثيرها المواقف المخالفة للواقع والطبيعة الإنسانية ، كما تتضمن المغايرة عمليات معقدة ومتشابكة تنتج من تصادم أو تفاعل المتغيرات المختلفة" ([[32]](#footnote-32)) . وبما أن المغايرة الحداثية تعد وسيلة فنية فقد أفادت منها العديد من المدارس والأساليب الفنية " التي اتسمت بالتحديث والتي تظم مدارس مثل ( الانطباعية والتعبيرية والدادائية والسريالية والمستقبلية والتكعيبية " ([[33]](#footnote-33)) ، فضلا عن إفادة تيار العبث واللامعقول منها. وقد أتصفت المغايرة الحداثية في الأدب والفن " بالتجريب والطليعية والغموض أحيانا واللامألوف والتحرر من الصيغ الواقعية والصور الفوتوغرافية وبإلغاء الحواجز بين الأنواع الأدبية – حيث تستخدم الرواية الشعر ، ويستخدم الشعر اللغة المحكية " ([[34]](#footnote-34)) . وذلك لما لها من اهمية في انتاج اشكال فنية مختلفة ومتجددة استطاعت ان تضفي روح التجدد وكسر المألوف في النتاج الفني ، "ومن أشهر الكتاب والأدباء الذين أتصفت أعمالهم بالمغايرة الحداثية: (ت.س.أليوت) و(جميس جويس) و(مارسيل بروست) ، و(عزرا باوند) و(أندرية جيد) ، و(فرانز كافكا) " ([[35]](#footnote-35)) . أما من الفنانين التشكيلين البارزين الذين أتصفت أعمالهم بالمغايرة الحداثية – كما يعتقد البحث – الإسبانيان (بابلو بيكاسو وسلفادور دالي) ، و من المسرحيين يمكن أن نذكر الكاتب والمخرج السينمائي الفرنسي (جان كوكتو) ، والمخرج الإنكليزي ( كوردن كريج) ، والمخرج الروسي (فيسفولد مايرهولد)، والمخرج الألماني (آرفين بسكاتور). على أن المغايرة بحد ذاتها " تعد الجذر المشترك لكل المتعارضات المفاهيمية التي تسهم في شرح اللغة واختراق نظامها ، اي المغايرة هي اللغة المنهجية للاختلافات وللتباعد الذي يجعل العناصر يحيل الواحد منها الاخر ، وبهذا تحيل الانتاجية التي توحي بها المغايرة الى حركة توالدية داخل لعبة الاختلافات التي هي اساساً نتاج للتحولات" ([[36]](#footnote-36)). والمغايرة اجتماعيا كما يعدها (كيسلر) " تغيرا سلوكيا يأتي نتيجة لضغوط الجماعة المحيطة بالفرد" ([[37]](#footnote-37)) وهذا الرأي يعضده (كريتش) في قوله بأن (المغايرة) تعد **"**ظاهرة تنتج بسبب ضغوط الجماعة وتتضمن صراعا بين قوى موجودة لدى الفرد تدفعه الى أن يفكر ويتصرف بطريقة معينة وقوى أخرى في الجماعة تؤثر فيه كي يفكر ويتصرف بطريقة مخالفة" ([[38]](#footnote-38)) وهكذا يمكن أن تفهم (المغايرة) على أنها "حالة عقلية تتسبب بها الضغوط الأجتماعية وتؤثر على سلوكه ، ولربما تصبح سمة ملازمة لشخصيته" ([[39]](#footnote-39)) . ومن خلال ما تقدم فأن البحث يرى أن المغايرة اجتماعيا تعني مخالفة للسلوك الأجتماعي العام ، وهي حتى وأن كانت تحمل علامات إيجابية ، فأنها تكون مرفوضة في المحيط الاجتماعي ، أما إذ خضع الفرد لضغوط الجماعة بعد مخالفته لها ، فأنه يتحول من (المغايرة) الى (المسايرة) ، أي أنه يبدأ مسايرة رغبات الجماعة لكي ترضى عنه وتجعله جزءً منها . وبخلاف ذلك فأن المغايرة في الفكر والمغايرة في الادب تنطلق من مبدئين ، حيث ان " المغايرة في الفكر كانت تسير الى هدف محدد سلفاً هو الانخلاع عن الماضي برمته بما يعنيه من دين وقيم واخلاق ، بينما المغايرة في الادب لم تتخذ لها هدفاً محدداً سوى المغايرة في الاسلوب ، وان لم تحمل اي فكر على الاطلاق " ([[40]](#footnote-40)) وهذا الرأي يمكن أن يوصل البحث الى مفهوم (المغايرة) فكريا وأدبيا وفنيا ، فتأسيسا على ما تقدم فأن (المغايرة) فكريا تبدأ بمغايرة فرد لفكر الجماعة باتجاه هدف محدد سلفا هو الانخلاع عن الماضي برمته من دين وقيم وأخلاق ، في حين أن (المغايرة) في الأدب والفن لا تتخذ هدفا محددا غير المغايرة والمخالفة في الأسلوب ، وبذلك فأنها تجديدا في الحداثة وليس نسفا لها أو معارضة لها وفي ذلك يقول الروائي الفرنسي (فلوبير) : أن **"** كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتابا جميلاً حول لاشيء ، وغير مترابط إلا مع نفسه" ([[41]](#footnote-41)). وقد شغلت المغايرة والطروحات الجديدة في المسرح تفكير أغلب المنشغلين بهذا الفن , ولاسيما بعد ظهور شخصية المخرج كقائد للعرض المسرحي حيث إن " المسرح هو التعبير عن أحوال إنسانية بطريقة متجددة ومغايرة لما هو سائد , والتعبير عن تطلعات الفنان ضمن بيئة زمانية ومكانية معينة " ([[42]](#footnote-42)) ، وذلك بوصف ان المغايرة والتجديد في المسرح تعد " رؤية جديدة في الشكل والمضمون , في التأليف وفي الإخراج في التمثيل .. وفي الوسائل التعبيرية .. وفي التكنيك , أنها في النص الذي يقدم من خلال رؤية جديدة تماما ولو كانت قديمة قدم أبي الهول , وفي الإخراج إذ استطاع أن يشير إلى آفاق جديدة ويطرح قضايا جديدة ويحاول أن يبحث لها عن حلول ويستخدم وسائل تعبيرية جديدة "([[43]](#footnote-43)). وبما أن (المغايرة) تعد أسلوبا يغاير المألوف والتقليدي ، أو يغاير ما سبقه ، فأن البحث يعتقد أن أول مغايرة في المسرح ، عندما خرج الكاتب الفرنسي (بيير كورنيه 1606 - 1684) عن المألوف بإدخاله مشهدا كوميديا في مسرحية تراجيدية ، تلك هي مسرحية (السيد) التي كتبها بين عامي (1636 – 1637) والتي أثارت عليه حفيظة الأكاديمية الفرنسية ، وقاطعته لمدة عشرين سنة كاملة ، خضع بعدها لضغط الأكاديمية الفرنسية وأضطر الى تصنيفها على أنها (تراجيكوميدي) وليست (تراجيديا) ([[44]](#footnote-44)) . أما المغايرة الثانية – كما يعتقد البحث – التي أحدثت تغييرا بالحركة المسرحية العالمية ، فهي تلك التي أقدم عليها الكاتب النرويجي(هنريك أبسن 1828 – 1906) وتمثلت بتحويل لغة الحوار الدرامي من الشعر الى النثر ، ذلك لأن " الدراما بقيت تكتب شعرا وأستمر هذا الحال الى أن ظهرت الواقعية كمذهب أدبي في القرن الثامن عشر ، إذ لم يكتب خلال أكثر من سبعة عشر قرنا غير الشعراء"([[45]](#footnote-45)). فضلا على ذلك فأن (هنريك أبسن) هو الذي لفت الانتباه الى القضايا الأجتماعية ، ودخل الى خصوصيات الأسرة الاجتماعية وأعلى من شأن المرأة عندما جعلها تتمرد على سلطة الرجل ، وهو بهذا التوجه أقدم – ليس فقط على مغايرة درامية فقط – بل تجرأ على القيام بمغايرة اجتماعية ودينية ، غيرت من قوانين الأحوال المدنية الأوربية ، كما خالفت التعاليم الكنسية التي كانت تلزم الأزواج المسيحين بعدم الافتراق أو الأقدام على الطلاق ، لكن (ابسن) بعد عرضه لمسرحية (بيت الدمية) أستطاع أن يجعل من حق المرأة طلب الطلاق في حال تضررها من العلاقة الزوجية([[46]](#footnote-46)) . أما المغايرة التي هي أكثر حداثة من الواقعية ؛ فتلك هي المغايرة التي أحدثتها المدرسة الرمزية والتي سادت في الفنون التشكيلية ، ثم تأثرت بها الحركة المسرحية شيئا فشيئا منذ ظهور (أبسن) والكاتب السويدي (أوغست يوهان ستنرنبرج 1849- 1912) ، وقد تمثلت تلك المغايرة بما قدمه الكاتب البلجيكي (موريس ميترلنك 1861 – 1949) من مسرحيات جعل فيها لحظات الصمت والتأمل هي السائدة ، فضلا عن جعل اللغة حيادية خالية من الانفعالات ، إذ يهاجم كتاب عصره قائلا: "يركز مؤلفونا المسرحيون أهمية أعمالهم في عنف القصة التي ينقلونها ، ويزعمون تسليتنا بنفس نوع الأفعال التي كان يمتع برابرة اعتادوا المؤامرات والخيانة والقتل . في حين أن أكبر جزء من حياتنا ينقضي بعيدا عن الدم ، والصراخ ، والسيوف ، وأن دمع البشر أصبحت صامتة لا ترى ، تكاد تكون روحانية" ([[47]](#footnote-47)). ويلاحظ أنه في مسرحياته أنسن الأشياء ، وجعل الزهور تتكلم ، وجعل للأصوات روائح ، وأضفى على شخصياته نوعا من الروحانية ، وجعل أحداث مسرحياته تدور في عوالم من السحر([[48]](#footnote-48)) . وقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر مغايرة مهمة جدا ، ألقت بظلالها على كل ما جاء بعدها من مسارح ، تلك المغايرة التي أقدم عليها – شكلا ومضمونا – الفرنسي (الفريد جاري 1873 – 1907) ، الذي دعا الى مسرح لا واقعي ، وأن يكون قوامه الأحلام والكوابيس والهجاء العنيف([[49]](#footnote-49)) ، إذ وجد هذا الكاتب في الثالثة والعشرين من عمره "الطريقة التي مكنته من الأبتعاد كليا عن كل من الواقعية المبتذلة والرومانسية المغرورة لدى بعض الرمزيين" ([[50]](#footnote-50)) وهما الأسلوبان اللذان كانا سائدين في ذلك الزمن. وتعد المسرحية الشهيرة (الملك أوبو) من المسرحيات التي شكلت مغايرة فارقة في المسرح الفرنسي بخاصة والمسرح العالمي بعامة ([[51]](#footnote-51)) .وكان عرضها بحق يعد ثورة مسرحية تمخضت عنها الاتجاهات التجريبية والمغايرة التي أعقبتها بالظهور، والتي قال عنها اندرية جيد " بأنها الشيء الخارق للعادة الذي لم يرى المسرح مثله منذ وقت طويل " ([[52]](#footnote-52)) . إن عرض (الملك أوبو) المذكورة تزامن مع ظهور حركة فنية جديدة أطلقت على نفسها تسمية ( الحركة المستقبلية) ابتدأت بإيطاليا في عام 1909 " ثم أمتدت الى بلدان أوربية أخرى مثل إنكلترا وروسيا ، لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط به (المتاحف ، الآثار ، المكتبات ، الأكاديميات ، التقاليد ..ألخ) ، وتمجد السرعة ، والحرب أيضا ... وتجرد الفن من قيمه الأستييتيكية"([[53]](#footnote-53)) ، وهذه الحركة كانت هي القاعدة الأساسية التي تأسست عليها الحركة الفنية التي غيرت من وجه الفن على جميع الصعد والاختصاصات تلك الحركة التي عدت حركة طليعية في وقتها وهي (الحركة الدادائية)، إذ "هتفت دادا بسقوط الفن والأستيتيك ، ودعت الى فن وأستتيتيك مضادين ، بل دعت الى ألغاء الفن والأستيتيك في سورة من سوراتها" ([[54]](#footnote-54)) ، لقد كانت (الحركة الدادائية) فوضوية – بكل معنى الكلمة – أذ هدمت كل القيم الأخلاقية والجمالية والفنية وقدمت على المعرض والمسرح أشياء مقززة ومنفرة وخارجة عن الذوق العام مثل: المبولات ، وقاعدات المرافق الصحية والأزبال ، والقناني الفارغة ، وحاولت تجاوز الكلمة في الأدب والشعر والمسرح ، ودعت أحيانا الى إلغائها تماما ، كما أنها تجاوزت النوتة في الموسيقي وأدخلت الضوضاء والضجيج والأصوات اللاموسيقية ، وتجاوزت القماشة في اللوحات التشكيلية ، كما تجاوزت المواد الخام للنحت المعروفة مثل الطين والخشب والحجر والرخام واستبدلتها بالمعادن والأدوات المستعملة وغيرها ، ولكن من أهم وايجابياتها التي كان الأثر الكبير على الحركة الفنية لاحقا هي دعوتها لخروج الفن الى الشارع وسعيها الى رفع الحدود بين الفنون وتداخلها في عروض واحدة ، مثل مزج المشاهد المسرحية مع عزف حي للموسيقى وعرض للوحات تشكيلية وقطع نحتية وألقاء القصائد وقراءة الخواطر في عرض واحد([[55]](#footnote-55)). ومن أشهر عروض الدادائية ذلك النموذج الذي قدمــه الدادائيون في 26 آيار 1920 ، إذ أعلــن الدادائيون أنهم سيحلقون رؤوسهم على خشبة مسرح (غافو) في باريس ، وعند أبتداء العرض :وقف (اندريه بريتون) مسددا مسدسين الى صدغه ، وظهر (بول إليــوار) وهو يرتدي زي راقصة باليه ، أما (تيودور فرانكل)فقد ملتفا بمئزر ، في حين أرتدى (فيليب سوبو) كمي قميص بدلا من القميص ، ووضع كل الدادائيين إطارات أو أقماعــا على رؤوسهم ، وظهر أن العرض هو ليس حلقا للرؤوس كما أعلن الدادائيون مسبقا بل هو أعلان عن عرض مسرحي ([[56]](#footnote-56)) . وعلى وفق ما تميزت به من فوضى ، إلا تركت آثارا كبيرة في الحركة الفنية العالمية لاحقا ، ومن آثارها المهمة أنها كانت مصدرا ملهما لكثير من المغايرات الفنية التي اعقبتها مثل السريالية والوجودية والتمرد والعبث واللامعقول والاحتجاج والغضب. على أن موت (الدادائية) كان إيذانا لظهور حركة فنية وأدبية مغايرة هي الأخرى ، تلك هي الحركة (السريالية) التي أعلنت عن ميلادها الرسمي بالبيان السريالي الأول الذي أصدره (أندريه بريتون 1896 – 1966) وأكد فيه على : إن السريالية هي ثورة على كل شيء ، تهدف الى تقويض كل ما هــو متداول في المجتمع البرجوازي ، وتدعــو الى مغادرة ما لــه علاقة بالمنطق والعقل ، والذهاب نحو اللاوعي والكوابيس والأحلام([[57]](#footnote-57)) ، ولقد "عمل بريتون ، الذي كان طالب طب قبل ذلك ، على تدعيم آرائه بمعطيات التحليل النفسي الفرويدي ، كما دافع عن الفوضوية الفنية التي طبعها بطابعه الخاص والتي كان قوامها الكلمات والصور القائمة على التداعي الحر ، وهذا ما سمي ب((الكتابة الآلية))" ([[58]](#footnote-58)) . وتعد مسرحية (ثديا تريزياس) التي كتبها السريالي الفرنسي (جيوم أبولينير) مثالا نموذجيا للمسرح السريالي ، إذ غاير فيه (أبولينير) كل ما هو مألوف اجتماعيا وعرفيا بأن جعل الرجل هو الذي يحمل ويلد الأطفال ، ويجعل من المرأة ذات لحية وشوارب ، تفتح أزرار قميصا ليطير ثدييها كبالونين في الهواء ، ووسط هذه الأجواء الكابوسية يلد الرجل آلاف الأطفال ، وغيرها من الأحداث غير المنطقية والمغايرة تماما لما هو منطقي وواقعي ومألوف ، أن هذه المسرحية مثلت في عرضها مغايرة صادمة للجمهور([[59]](#footnote-59)). تأسيسأ لما سبق فأن السرياليين كانوا يدعون الى مسرح مغاير تكون الأولوية فيه للإخراج وقدرته على خلق عالم من الأحلام والكوابيس من خلال الاعتماد على العديد من الوسائل الفنية الجمالية . وفي الحديث عن المغايرات الحداثية في المسرح العالمي لابد من التوقف عند المغايرة التي أحدثها الإيطالي (لويجي بيرانديللو 1876 – 1936) في فلسفة الدراما ، أذ ترتكز نظرته للدراما على ثنائيتين أولاهما هي : ثنائية الوهم/ الحقيقة ، وثانيتهما هي : ثنائية الفن/ الحياة ، فبحسب رؤية (بيرانديللو) فأن الأنسان يعيش في الحياة اليومية بعدة أقنعة هو مضطر لارتدائها لكي يساير الحياة ، فهو داخل أسرته مثلا تراه تارة يرتدي قناع الزوج ، وتارة يرتدي قناع العاشق ، وتارة يرتدي قناع الأب ، بحسب الحالة والظرف الذي يعيشه ، وتزداد الأقنعة التي يضطر لارتدائها عندما يخرج للمجتمع فهو تارة يرتدي قناع الموظف المسؤول ، وتارة يرتدي قناع الموظف الخاضع لمرؤوسيه الأعلى ، وتارة يرتدي قناع المهادن ، وتارة يرتدي قناع المخادع ... وهكذا تصبح الحياة التي يعيشها الأنسان بأكملها هي مجرد أقنعة تحمل زيف وخداع الحياة المحيطة بالإنسان ، وبما أن القناع هو أحدى وسائل الوهم ، لذلك تصبح الحياة اليومية التي يعيشها الأنسان هي مجرد وهم ، أما بالنسبة للفن فأن مهمته الأساسية بحسب – رؤية بيرانديللو – هي كشف الزيف والوهم والخداع المحيط بالإنسان ليصل من خلاله الى الحقيقة التي زيفتها وأخفتها الحياة تحت ستار الأقنعة ، وهكذا يصبح الفن هو الحقيقة في مقابل الحياة التي هي مجرد وهم ، وهذا ما ظهر واضحا في مسرحياته التي اتخذت من فكرة (المسرح داخل مسرح) وسيلة لها ، ويمكن أن تعد هذه الوسيلة هي المغايرة الثانية التي طبقها (بيرانديللو) في مسرحياته الكبرى (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و(هنري الرابع) ، و(كل شيخ له طريقة) و(الليلة نرتجل) ، أما المغايرة الثالثة التي أدخلها (بيرانديللو) في بنية مسرحياته ، وكانت سمة مهيمنة في أغلب مسرحياته فهي : أن الجدل الفكري في مسرحياته يتحول دائما الى عاطفة ، أي أنه يصبح جدلا (عاطفيا أو نفسيا ) أن صح التعبير ([[60]](#footnote-60)) .ودفاعا عن جدلية المغايرة التي أثارها (بيرانديللو) في فلسفته الدرامية ، فأنه يقول: " عندما يعيش الإنسان فهو يعيش بدون أن يرى نفسه ، ضع أمامه مرآة لكي يرى نفسه وهو يعيش . فهو إما أن يدهش لمنظر نفسه ، وأما أن يدير عينيه بعيدا لكيلا يرى نفسه ، وإما أن يبصق على صورته في اشمئزاز ، وإما أن يقبض يديه ليحطمها ، موجز القول أن ذلك يؤدي الى أزمة ، وهذه الأزمة هي مسرحي" ([[61]](#footnote-61)). ومن المغايرات الحداثية التي شهدها منتصف القرن العشرين تلك المغايرة التي قام بها تيار العبث واللامعقول الذي جعل من الخيبات والانكسارات والأنتظارات موضوعات أثيرة له ، حيث تأسس هذا التيار على مخالفة ومغايرة ما هو مألوف وسائد ، عندما رأى أن الحياة هي مجرد عبث ولا تستحق العيش مطلقا ، وأن كل ما هو معقول في هذه الحياة أصبح غير معقول ، وكل ما هو لا معقول أصبح معقولا ، وبدلا من أن يزرع الأمل في نفوس متلقيه، أصبح يزرع الخوف واليأس في نفوسهم ، مما غير حتى من وظيفة الفن الداعية الى الجمال والخير ، وملأ المسرح بخاصة والفن بشكل عام بمشاهد وصور اليأس والعجز والإحباط والشذوذ والفشل.([[62]](#footnote-62)) وفي دراسته لمسرح (العبث واللامعقول) يؤكد الدكتور (نعيم عطية) على أن العبث واللامعقول: "هو النشاز ، هو عدم التناسق ، وهو ما يثير الضحك ، بل وما يثير الأسى أيضا ، هو الخلو من الهدف ، والانفصام عن الأصل مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء" ([[63]](#footnote-63)). وتأسيسا على كل ما تقدم يمكن القول بأن المغايرة والحداثية كانت تشتغل منذ العصر اليوناني القديم ، وأن "هذه الجدلية تعمقت عندما ارتبطت الدراما بالفلسفة ، خاصة فلسفة هيجل وماركس ، بل وازدادت سعة في التطبيقات الفنية تلك التي أعادت إنتاج مسرحيات عصر النهضة أو المسرحية الإيزابيثية والشكسبيرية (...) لكن رؤية المخرجين اسبغت عليها معاصرة وحداثة " ([[64]](#footnote-64)) . على وفق ذلك فقد اتاحت المغايرة الحداثية الفرصة للمخرج المعاصر على اعادة انتاج وعرض مسرحات العصور الكلاسيكية برؤية حداثية تمثل روح العصر ، واستطاعوا ان يقيموا جدلاً وتحاوراً مغايراً مع تلك النصوص ذات السمات الارسطية التقليدية .

ومن خلال ما تم استعراضه من آراء تختص ب(الحداثة) و (المغايرة ) تتضح العلاقة بين هذين المفهومين ، وتتضح مساحة الجدل بينهما ، إذ يرى البحث أن المفهوم الأول يعد مصطلحا فكريا يمكن أن يشتغل في كافة الميادين المعرفية وأن يحمل معه سمات التطوير والتجديد والتحديث وهو ينبني على ما هو قائم وسائد ومألــوف وقديم ، في حيــن يعــد المفهوم الثاني أسلوبا أو وسيلة تعمــل على مخالفة ومغايرة ما هو قائم أو سائد أو مألوف أو تقليدي ، محطمة ما هو قديم ورافضة له رفضا تاما ، إذ ترفضه وتناقض كل سماته وتكويناته وآلياته ، في محاولة منها لإيجاد نقيض يهدم الثابت ويحرك الساكن ويرسخ ما هو مخالف ومغاير.

**المبحث الثاني**

**المغايرة الحداثية في العرض المسرحي**

شهد المسرح منذ نشأته الاولى الى يومنا الحاضر متغيرات كثيرة تسير نحو تطوير المنجز الفني عبر الفكر والرؤى الاخراجية المغايرة لتنبثق منها تجديدات في منظومة العمل المسرحي ، فأولى بوادر الطرح المغاير والتجديد جاء بها (ثسبس) الذي ظهر بفكرة العرض (المونودرامي) خلال عربة جواله بعدما كانت تقدمها مجاميع انشاد للاله (ديونسيوس)، ومن ثم جاء (اسخيلوس) بفكرة الممثل الثاني مضيفاً فكره مغايره في تطوير الفعل الدرامي واعطائه مساحة اوسع، ومن ثم طرح (سوفوكليس) فعل المغايرة لانتاج شكل جديد جديده لهذه المساحة بأضافة ممثلاً ثالثاً ، اما (يوربيدس) الذي احدث مغايرة في الرؤى والمفاهيم انذاك حيث جعل الصراع بين الإنسان وقرينه وسخر من الآلهة ، وكسر القوالب الفنية القديمة ، بعدما كانت الاعمال المسرحية عبارة عن تمجيد للالهه ، و(أرستو فانيس) الذي قدم شيئاً مغايراً لما قدمه الإغريق ، فأتجه نحو الملهاة التي جعل منها اداة ساخرة .

فكل هذه المتغيرات التي طرأت والتي حملت معها طابع الجدة في الطرح والفكر المسرحي فهي بوصفها انطلاقة ومبادرة اولى للمشاكسات والتمرد على ما سبق ، فقد شهد المسرح متغيرات كثيره وحاله من التطوير والتجديد في العرض المسرحي على المستوى الفكري والجمالي ، حيث تطورت المفاهيم الفكرية مما انتج عن ذلك رؤى مختلفة متجددة ومغايرة حيث ان كل حركة او اتجاه جدید في اي نوع من انواع الفنون ما هو الا نتاج ظروف جديدة .

**اولاً : قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938) :**

يعد من المتأثرين بمنهج بالدوق (ساكس مايننغن) حيث قام منهج (ستانسلافسكي) على عنصرين مهمين هما (النص المسرحي) له رسالة أو وظيفة اجتماعية و(الممثل) المسؤول عن نقل هذه الرسالة او الوظيفة الى الجمهور. حيث "يتميز هذا المنهج عن معظم المناهج المسرحية ، التي وجدت قبله ، بأنه لم يبن على اساس دراسة نتائج الخلق النهائية ، وانما على توضيح الاسباب التي تتولد عنها هذه او تلك من النتائج وأن ما يجذب ستانسلافسكي ليس التعبير الخارجي عن المشاعر ، بل المنطق الداخلي الذي تتولد به هذه المشاعر وتتطور"([[65]](#footnote-65)). ومن هنا يتبين لنا ان التطوير والتجديد يتمخض عبر الاشتغال المغاير على المشاعر والاحاسيس الداخلية وتطويرها ومن هنا تميز (ستانسلافسكي) عن غيره في هذا الجانب فقد بحث عن اعماق النفس البشرية وما تشكله من صراع جدلي داخلي في انتاج الفعل في اداء الممثل .

ومن اراء التجديد التي طرحها في سياق العمل المسرحي وتجسيده على خشبة المسرح حيث قال "من الضروري أن نصور الحياة لا كما تحدث في الواقع ، ولكن كما نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي "([[66]](#footnote-66)) ، في ضوء ذلك يتشكل التطوير الفكري في رؤية المخرج عبر تحرر المخيلة الفكرية في انتاج الصور المتجددة والاشتغال المغاير لما جاءت عليها الطبيعية والمخرجين الطبيعيون الذين كانوا يصورون الحياة تصويراً فوتوغرافيا ونقلها على المسرح كما هي دون تغيير او اجتهاد .

قبل (ستانسلافسكي) كان المخرجين يهتمون بالشكل الخارجي للمنظر المسرحي ، اما ستانسلافسكي فقد طرح فكراً جديداً في طريقة استخدامه ، "فقد اهتم بالهدف العام للمسرحية (الفكرة الاساسية) ومضمونها الاجمالي ،وكان خطه الاساس يصب في خدمة الهدف وابراز المضمون ، وتوضيحه للجمهور (...) وعنده صارت الستارة تعلن عن بدء العرض المسرحي ، فالستارة في حقيقة الامر ما زالت موجودة لكنها رفعت لتسمح بالرؤية ، اي ان الممثل لم يعد يمثل للجمهور ، انما يمثل الشخصية والستارة بمثابة الجدار الرابع (...) فقد اسهم في عملية البناء الدرامي لذلك ركز على كشف الشخصية ، تاريخ الشخصية ، تقديم الشخصية ، كشف انفعالاتها وعواطفها، علاقتها بالشخصيات الاخرى "([[67]](#footnote-67)) ، في ضوء ذلك نجد المغايرة الحداثية تكمن في اشتغالات (ستانسلافسكي) على ابرازه للمضمون واستخدامه للستارة المسرحية والتركيز في عملية البناء الدرامي كل هذه محاولات للتجديد والتطوير استطاع (ستانسلافسكي) من طرحها والعمل بها ، من اجل تطوير الفكر المسرحي واعادة تنشيطه لكي لا يكون جامداً وذا شكل وقالب ثابت

ومن اهم ما قام به منهجه وطريقته في التفكير والتطوير في العرض المسرحي واسقاطاته التحداثية في سياق المنظومة المسرحية التي عمل عليها وجاءت بتجاوز ما قبلها او ازاحه وتجديد ما سبقها في اماكن اشتغالات داخل الشكل المسرحي والاتجاه والمدرسة التي عمل بها حيث ان الواقعية التي عمل بها (ستانسلافسكي) هي ثورة على ما قبلها من (كالرومانتيكية والكلاسيكية والطبيعية) التي تصر على الالتزام بالوحدات الثلاث والطبيعية التي بالغت في نقل الواقع كما هو حيث اتسمت ثورة التحديث لديه بما يلي :- ([[68]](#footnote-68))

1. ان قوانين الصراع قد تغيرت عما هو سابق كما هو الحال مع نظرية القدر بالمعنى الميتافيزيقي وحلت بدلا عنه النظرة الموضوعية العادلة .
2. تخليص الأدب المسرحي من الكثير من القواعد التي أدت الى تجميده .
3. تجديد البيئة المادية للعرض المسرحي فحل التجسيد في المنظر المسرحي بدل نظرية خداع البصر التي قامت على المنظر المرسوم على وفق قواعد المنظور
4. تطور الاضاءة بحيث تستجيب للتأثيرات النفسية والفردية والاجتماعية . بعد ان كانت سطحية غامرة وغير معبرة .
5. تقدم أداء الممثل خطوات الى الامام وظهور مفهوم التقمص والاندماج والفعل الداخلي واهمية التدريب
6. اهتمام المسرح بالعلوم الانسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة والعلوم المجاورة الاخرى .

على وفق ما طرح من نقاط ما هي الا جملة من المتغيرات التي سعى اليها (ستانسلافسكي) ومنهجه الواقعي الذي دعا الى تجديدات كثيره وعملية تطوير واشتغال مغاير لما سبقه من مفاهيم فكرية مسرحية مطروحة ، عبر فعل المغايرة الحداثية لإنتاج صورة خطاب عرض متجدد ومختلف.

**ثانياً :- انتونان ارتو (1896\_ 1948) :**

لقد دعا ارتو الى بناء معرفي مغاير عبر تشكيل اجساد الممثلين لانتاج شكل مسرحي مختلف والبحث عن فضاءات اخرى خارج اطار المسارح المغلقة " وقد تميز الشكل لدى ارتو بإثراء ابعاد المسرح التقنية وقد رفض المسرح الغربي الذي يرتبط بالنص ويخضع له ، ودعا الى مسرح حقيقي قائم على لغة العلامات داخل الفضاء المركب الذي يعمل ، كبناء تركيبي ذات انساق وعلامات متعددة هي التي تكون تشكيل العرض من اضاءة ، ديكور ، ازياء ، ومكياج ، وممثل، ومهمة المخرج التوازن بينهما" ([[69]](#footnote-69)). وهذا البناء الذي اعتمده ارتو ما هو الا تجاوز فكرة هيمنة النص والاخضاع له التي كانت سائدة انذاك ، والرؤية المغايرة في توظيف عناصر العرض المسرحي من (ديكور وازياء وواضاءة ... الخ ) من مكملات العرض والية اشتغال الممثل وانصهارها مع بعضها لانتاج خطاب عرض مسرحي مغاير ومتجدد عبر ايجاد فضاءات بديله ومغايرة لانتاج صورة مسرحية جمالية عبر تهشيم تلك الثوابت واعادة صياغتها وتركيبها لتعطي دلالة فنية ومعرفية لدى المتلقي ، حيث ان " ذلك التغيير في القيم الجمالية التي تغيير في مهمة المتلقي التي لم تعد محصورة بتحسس الاثر الفني بل تحليله وأدراكه ، وهذا ما يلزمه بمعرفة فنية أساسية لا يمكنه بدونها فهم الاثر الفني ، فقد يقدم الفن سياقات مهشمة وبنى غير متناسقة ومعان ودلالات معقدة وصور مركبة وانشاءات غير متجانسة فيصبح على المتلقي مهمة اعادة انتاج ذلك الاثر الفني وفقا لتجربته ومعارفه الذاتية " ([[70]](#footnote-70)). على وفق ذلك فقد استطاع ارتو من طرح رؤية مغايرة في التعامل مع تنشيط ذهنية المتلقي وإيقاظها في المشاركة الجمالية للعرض في انتاج المعنى المرسل عبر حركة الممثل وتعامله مع عناصر العرض في الفضاء المسرحي ، وما على المتلقي الا قراءة تلك المرسلات وانتاجها ذهنياً عبر ثقافته وأيديولوجياته الفكرية للإتمام المعنى المنشود " ان الانفعالات يجب ان تترجم غالبا الى لغة جسدية من الاستعارات المستنبطة من الاساطير ، ولذلك وظف اكثر من استعارة من كل ما هو بدائي او طقسي ، كاستخدامه للآلات الموسيقية البدائية والاجواء واللغات الميته مثل الهيروغليفية ذات العلامات الرمزية ولغات اخرى زرادشتيه وسنسنكريتية وغيرها غير ان النتيجة تنحصر في عملية إقلاب ، حينما يشتغل عنده مفهوم الخير والشر بصيغة تفضي الى كل ما هو اجتماعي وديني "([[71]](#footnote-71)). لذا فقد تكمن المغايرة الحداثية لدية من اعتماده على منطلقات بدائية وشعائر وطقوس دينية كانت اصولها من المسرح الشرقي حيث تاثر فيها وعمل على طرحها بطريقة مغايرة لانتاج صورة معرفية حية يمكن من خلالها التواصل عبر منظومة الجسد والصورة البصرية ، ان المجتمعات تختلف عن بعضها بأختلاف ثقافاتها كما في اليابان والصين والهند . الا ان ارتو استطاع من خلال الفعل المغاير ان يلتمس في تلك الطقوس ملامح مسرحية فعمل على العودة الى الاصول واستنباط تلك الملامح المسرحية وتطويرها لإيجاد رؤية فنية حداثية مشتركه بين هذه المجتمعات ومعارفها في انتاج لغة خطاب مسرحي مغاير اعتمد على الاصوات والاشارات الجسدية بلغة مشتركة تكمن في صورة واحدة بالغة المعاني وتعتبر لغة موحدة وشمولية في تركيب الصورة المسرحية في العرض المسرحي. " يعلن ( ارتو ) بان العرض المتقن هو العرض الذي يعتمد على مجموعة دقيقة من الحركات المعينة والحقيقية بكافة انواعها من ايماءات واشارات بما يناسب ظروف الحياة وبصورة مختبرية تنتج عند تحديد زمن مناسب للاداء" ([[72]](#footnote-72)). على وفق ذلك فقد استطاع ارتو من تأسيس مسرح مغاير عبر العلامة ولغة الجسد واستهداف المتلقي والرجوع الى الطقوس واعادة انتاجها بشكر فني متجدد يحاكي النفس البشرية .

**ثالثاً : مايرخولد :**

ان اهم ما قام به (مايرخولد) خلال عملية الاشتغال المغاير لرؤية العرض المسرحي هو اكتشافه قيماً ومفاهيم فنية جديدة كمصطلح (البيوميكانيك) وهو علم حركة الجسم ، آلية الحركة ، او مكانيكية الجسم ، وكذلك من خلال مفهوم الأسبلة والمسرح الشرطي ، حيث بوصفها اضافات جديدة في الية الاشتغال المسرحي ، حيث أكد على استخدام السينما في المسرح وخاصة مبادئها التقنية واللغوية ، إذ رفض خشبة المسرح المغلق داعياً إلى استخدام المسرح الدائري المفتوح ، كما أكد على ضرورة التفكير في إيجاد منصات مرنة سواء كانت أفقية أم عامودية وتوظيف الأبنية المتحركة ، مؤكداً على أن اللعبة المسرحية لعصر ما تتطابق دائماً مع سلوك هذا العصر العام، والسلوك العام يعتمد بدوره على مستوى المعرفة ودرجة الوعي . ([[73]](#footnote-73)) على وفق ذلك استطاع (مايرخولد) من اضافة جنس فني اخر للمسرح وكذلك خرج عن المألوف واتجه تطابق سلوك العصر مع العمل المسرحي ، حيث استخدم في بعض مسرحياته التي اخرجها مثل مسرحية (دون جوان ) لموليير ومسرحية (الحفلة التنكرية) ليرمونتوف ، ولمترلينيك والاخرى لهاوبتمان ، حيث استخدم في هذه الاعمال الستائر بدلاً عن الديكورات التقليدية ، وكذلك حطم الفواصل بين الجمهور والممثلين من خلال استمرار انوار الخشبة مضاءة ، ايضاً حطم الخشبة وجعل ممرات وسلالم لجعل الممثلين يتحركون بين الجمهور ، لذلك نجد في العرضين المسرحيين الذي قام بإخراجهما احداهما (لمتيرلينيك ، والثاني لهاويتمان) ما يلي :- ([[74]](#footnote-74))

* البساطة المعبرة في الديكور .
* قدرة الموسيقى والاضاءة كوسيلتين تجريدتين على التعبير عن افكار المخرج
* اعتبار الفراغ المسرحي فراغاً مجرداً يعطيه الفنان المسرحي التسمية التي يريدها .
* البحث عن أسلوب لاداء الممثل ( عودة الى الكلاسيكية ) .

على وفق ذلك استطاع مايرخولد من خلال رفضه للواقعية والطبيعية ان يجد صيغاً واساليب جديدة في طريقة الاشتغال المسرحي حيث تعد اضافاته بوصفها تجارب مغايره لما سبقته من طروحات ، بالاضافة الى ذلك استند في دعوته الى مسرحه (الشرطي)\* على عدة تحديثات في شكل العرض ورؤى مختلفة ومغايرة استطاع من خلالها ان يؤسس الى فكر متجدد عن ما هو سابق ومطروح واهمها هي :- ([[75]](#footnote-75))

* الغى الاضواء الامامية واستغنى عن المناظر المسرحية بشكلها المألوف وحول الكلمة الى صرخة ملحنة او صمت موسيقي .
* نزل بخشبة المسرح الى مستوى الصالة .
* خلق عرضاً اضطر فيه المتفرج ان يكمل ابداعياً رسم التلميحات التي تقدم من على خشبة المسرح، وقد جاءت نظرة ( مايرهولد) هذه من فلسفته في ان لا يدع المتفرج متأملاً للعرض فقط وانما مبدعاً ايضاً ، في اشتراك خياله في رسم الصورة التي يفسرها المتفرج نفسه .
* حرر الممثل من الديكورات ، وهيأ له فراغاً ذا ابعاد ثلاثة ووضع في خدمته البلاستكية النحتية الطبيعية.
* المسرح الشرطي لا يبحث عن التنوع في ( الميزانسين) كما يحدث في المسرح الواقعي والطبيعي .
* يطمح المسرح الشرطي في التمكن من رشاقة الخط ، وتكوين المجموعات وتلوين الازياء وبسكونه يعطي حركة اكبر الف مرة من المسرح الطبيعي .
* المخرج في المسرح الشرطي يحصر مهمته في توجيه الممثل فقط وليس ادارته ، على الضد من مسرح ( مايننغن) .
* المسرح الشرطي يجعل المتفرج لا ينسى انه امام ممثلين يؤدون ادوارهم طيلة فترة العرض .

تأسيساً لما سبق نجد ان مايرهولد اكد على اهمية اعادة النظر في تجديد الفكر المسرحي خلال التفكير المغاير في آلية اشتغال الممثل وكذلك في طريقة تناوله للنص بالإضافة الى تغير شكل العرض وايجاد وسائل تعبير جديدة لخلق مسرح يكون بديلاً عن المسرح الواقعي .

**المؤشرات :**

1- تنطلق المغايرة في انتاج العمل الفني بمجموعة من المتغيرات داخل العرض المسرحي ، من خلال توظيف انساق العرض المسرحي بصيغ مغايرة تختلف عن السائد والمتداول شكلاً ومضموناً وضمن رؤية متجددة للعرض المسرحي .

2- التصميم السينوغرافي المغاير هو منتج تركيبي دال يرتبط ببيئة العرض وفضاءه الجدلي ، ويؤثر في آليات التلقي السمعي والبصري.

3- تتشكل فضاءات العروض المسرحية المغايرة بحزمة مشحونة من الدلالات تعتمد على التقنيات السمعية والمرئية.

4- أتجه العرض المسرحي المغاير نحو مبدأ الهدم والبناء المتجدد لصورة النص كمحاولة لزعزعة الاستقرار الذهني للمتلقي .

5- عملت المغايرة الحداثية على اعادة توزيع الحدث زمنيا على وفق التشكيل البصري عن طريق تكسير وحدات الحدث الموضوعة في النص واعادة توزيعها زمنيا على وفق المنظور البصري في لغة العرض المسرحي .

6- ان التقانة التكنولوجيا المتسارعة وانعكاسه على العرض المسرحي عبر المنظومة الضوئية ، الذي شكل نمطاً بصرياً موازي للحدث الدرامي في فعل المغايرة ، من خلال التوظيف واالاستخدام للديكور ومساقط الضوء.

7- تنطلق المغايرة / الحداثة من التأكيد على فلسفة الصورة وتقليص دور الكلمة بوصفها معادل موضوعي للغة العرض المسرحي المعاصر من خلال منح الجسد أولوية في انتاج المعنى وتحقيق التواصل ، عبر تطور قابليات الممثل الادائية .

8- المغايرة الحداثية عملت على تطوير جسد الممثل وتقنياته الادائية على وفق تحفيز الدواخل النفسية بصياغات جديدة في الاداء التمثيلي (من الداخل الى الخارج او من الخارج الى الداخل ) مما يجعل عمل الممثل في تطور دائم.

9- عملت المغايرة الحداثية على تصدير أشكال جديدة متعددة للمضمون الواحد او العكس . مؤكدة بذلك على مبدأ التأكيد في فاعلية التكوين المسرحي، على وفق البناء المشهدي للحدث، ليشكل تكوين منسجم ما بين فضاء الصورة ومفردات العمل المسرحي .

**الفصل الثالث/ اجراءات البحث**

**أولاً: عينة البحث :**

 لابد من الاشارة الى ان اختيار العينة قد تم بشكل قصدي لاحتوائها على الاداة التي خرج بها البحث من خلال مؤشرات الاطار النظري فضلاً عن مجموعة من الاعتبارات والتي هي :

اولاً : ان يكون العرض محط جدل فكري وجمالي خلال طرحها المغاير في تشكيل انتاج وصناعة عرض متجدد في الشكل والمضمون .

ثانياً : يتلاءم العرض ومتطلبات البحث للوصول الى النتائج المتوخاة .

ثالثاً : ان يكون هذا العرض ذات رؤية اخراجية مغايرة وبناء درامي مميز وشكل مختلف في الطرح يرتقي بها الى الدراسة والتحليل . وفي ضوء هذه الاعتبارات جرى تحديد هذا العرض .

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| المسرحية | المخرج | مكان العرض | سنة العرض |
| 1. هسهسات
 | د. ماهر الكتيباني | منتدى المسرح | 2013 |

**ثانياً : منهج البحث** :

 يستمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه اداة للتحليل حيث يوفر هذا الاجراء امكانية البحث في المغايرة الحداثية في العرض المسرحي العراقي، عبر تحليل العينة المختارة للوصول الى اهداف البحث .

**ثالثاً : اداة البحث:**

بعد استكمال الاطار النظري حدد الباحث مجموعة من المؤشرات التي سيعتمدها كأدوات لتحليل العينة، بعد ان تم اخذ موافقة الخبراء والمحكمين في الاختصاص المسرحي، ولقد تم بناء الأداة على وفق استمارة الاستبيان والتي وضعت امام اساتذة مختصين، وكذلك مشاهدة العرض مشاهدة مباشرة ومسجلة.

**رابعاً : تحليل العينة :**

العرض المسرحي : هسهسات .

تأليف واخراج : ماهر الكتيباني .

تمثيل : مناف حسين – ماهر منثر .

مكان العرض : بغداد / منتدى المسرح /سنة العرض : 2013 .

انتاج : كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .

تمتاز تجربة المخرج ( ماهر الكتيباني ) باسلوب خاص يحاول من خلاله الى تأسيس مسار مسرحي خاص به من خلال مجموعة عروض مسرحية تنحصر تحت مسمى ( مسرح اللاتوقع الحركي ) يؤسس لنا مسرح جديد وتوجه مغاير له دعائمه ومرتكزاته ومميزاته .

يتشكل عرض هسهسات واخواته ( المقصود به سلسلة مسرح اللاتوقع الحركي ) من ان لا توجد هناك فكرة مهيمنة يسير عليها العمل وهذه الفكرة تبنى بصراع تصاعدي وانما يفترض العرض افكار متعددة ما ان تطرح فكرة تغادرنا لتأتي فكرة اخرى وهكذا . الا ان هذه الافكار تدور حول ما يعيشه الانسان وما انتجته افرازات الحروب والازمات الاقتصادية وكيفية تعامل الانسان مع ما يحيط به . وانما توصل اليه او ما سوف يصل اليه الا بفعل سوء تصرفه وعجزه من تدارك بحدوث الاشياء قبل وقوعها , لذا فقد يفترض العرض جملة من الطروحات الفكرية التي تستهدف ذهن المتلقي لكي توقظه وتنبهه على ما يجري وما سوف يجري بالمستقبل . حيث يتخذ العرض اتجاه اللعب الادائي للمثل لاتمام وايصال فكرة العرض وفلسفته .

عملت المغايرة الحداثية على اعادة توزيع الحدث زمنياً على وفق التشكيل البصري عن طريق تكسير وحدات الحدث الموضوعة في النص واعادة توزيعها زمنياً على وفق المنظور البصري في لغة العرض حيث يتأسس النص على مجموعة قراءات فكرية وجمالية تحمل في متنها الحكائي جملة من الدلالات التي تحاكي وتستهدف ذهن المتلقي لانتاج المعنى من جهة وازاحته لانتاج معنى اخر وهكذا , حيث عمل مخرج العمل كونه مخرج ومؤلف العمل في الوقت نفسه على استخدام حوارات وجمل قصيرة جدا ومكثفة لكنها غنية فكريا لانتاج اكثر من معنى دلالي وقراءات مغايرة. حيث تنطلق هذه المغايرة ابتداءً من عنوان المسرحية الذي حرص المخرج على اختيار عناوين مسرحياته ومنها ( هسهسات ) بشكل غير مألوف وغير مطروق سابقا .

اذ تحيلنا التسمية في معناها اللغوي الى الصوت الخافت جدا مما يشكل ذلك جدلية الشخصية العراقية خلال صراعاته النفسية الداخلية وما يدور حولها من ازمات , فالهسهسة هنا جاءت نتيجة مخاوف الفرد العراقي في واقعه المعاش وما تحمله تبعات صوت الحق الجهور والمرتفع من مخاطر قد يتعرض لها المواطن , لذا فقد شكلت هذه الهسهسات منطلق للبوح ما بداخلنا بأصوات خافته جدا .

فالمغايرة هنا تأتي على ان النص لم يكتب بالطريقة التقليدية التي تتبنى فكرة رئيسة وصراع بين الشخصيات لدعم هذه الفكرة في بنائها الهرمي للحدث المشهدي , انما عمل المخرج على مغايرة هذه القوالب الجاهزة وجاء بمجموعة افكار في النص الواحدة تزيح الاخرى لإنتاج فكرة مغايرة لتشكل وتؤسس الى معنى اخر لذا فقد غادر المخرج الانماط التقليدية في كتابة النص والتعامل معه التي تخلق لدى المتلقي حالة من الكسل الفكري والذهني لان كل ما يقدم له هو فكرة جاهزة لها بداية وحدث صاعد لتشكل الحبكة ونهاية وبالتالي يكون المتلقي هوه مستقبل فقط لما يبثه العرض . حيث تنطلق المغايرة الحداثية في انتاج هذا العمل بمجموعة من المتغيرات من خلال توظيف انساق العرض المسرحي بصيغ مغايرة تختلف عن السائد والمتداول شكلاً ومضموناً ضمن رؤية متجددة للعرض المسرحي . لذا فأن ( هسهسات ) تعمل على المغايرة في تركيز دعامها في كتابة النص وارسال دلالاتها , لانها تبحث عن متلقي ذكي يفكر في انتاج المعنى ويسعى جاهدا عبر ثقافته وايديولوجياته الى الامساك بفكرة العمل المتأسسة على مجموعة افكار مرسلة الى ذهن المتلقي ليحيلها الى مدلولاتها الفكرية ليكن جزءاً مشاركاً في العرض ذهنيا.

حيث ان بنية العرض الدرامي في ( هسهسات ) لاتبنى على حدث متصاعد وانما تتمحور حول نفسها , تبث فكرة لتنتج فكرة اخرى , على وفق ذلك ينطلق النص من اللافكرة المهيمنة , والحوار فيه بوصفه مؤشر لحالة تتبناها الفكرة الراهنة في لحظة ما لتغادرنا وتنتج حوار اخر مختلف عن الحوار السابق .

على وفق ما سبق فقد شكلت المغايرة الحداثية في تعامل المخرج مع النص على وفق ازاحة المرتكزات التقليدية والثابتة في عملية كتابة النص الى رؤية مغايرة في تأسيس نص عرض يزيح الانتماء والتسليم الى الفكرة الرئيسة , ومغادرة طريقة الحوار التقليدية الى حوارات قصيرة متداخلة بين الشخصيات . حيث ينطلق العمل بجملة من المتغيرات داخل العرض من خلال توظيف انساق العرض المسرحي وربط مكوناته بصيغ مغايرة تختلف عن ما هو تقليدي ومطروق لتشكيل لغة عرض متجددة ومغايرة

المغايرة الحداثية عملت تطوير جسد الممثل وتقنياته الادائية على وفق تحفيز الدواخل النفسية للممثل بصياغات جديدة في الاداء التمثيلي (من الداخل الى الخارج او من الخارج الى الداخل ) مما يجعل عمل الممثل في تطور دائم ، حيث استطاع ان يغادر بناء الشخصية المألوف والثابت المؤسس على الابعاد الثلاثة للشخصية الى تحويل تلك الشخصيات الى افكار , فان تكوين الشخصية لديه بوصفه مجموعة من الافكار ومن خلال هذه الافكار تتشكل شخصياته , لذا فالشخصية لديه ليست تجسيداً مادياً وانما حالات وافكار ذهنية , تتمثل على وفق الحركة السريعة للمثل في طريقة الاداء ليتضح على وفق ذلك ان الممثل ينتقل من فكرة لأخرى لذا فالممثل لا يمتلك الملامح الواضحة للشخصية وهو عبارة عن مجموعة افكار تتكون من خلالها شخصياته .

حيث يتشكل اللعب والاداء الفني للممثل عبر حركاته وانتقالاته وقصدياته في الكلام والتحول من حالة الى اخرى هو العنصر الاساسي في هكذا نوع من الاعمال . لذا فحركة الممثل وعدم استقراره في اتمام الجملة الحركية والانتقال الى جملة حركية اخرى احد اهم العناصر في عمل الممثل وتقنياته الادائية . لذا نجد الممثل في هذا العرض اشبه بلاعب السرك الذي ينتقل من مفردة الى اخرى , ومن حالة الى اخرى , ومن منطقة الى اخرى على وفق عملية البناء والهدم للتحول من حالة الى اخرى ، حيث تنطلق المغايرة الحداثية من التأكيد على فلسفة الصورة وتقليص دور الكلمة في بعض المواقف والاحداث في العمل المسرحي لتشكل معادلاً موضوعياً للغة العرض من خلال منح الجسد اولوية في انتاج المعنى وتحقيق التواصل ما بين الشخصية والاخرى وما بين الشخصية والفكرة وما بين الشخصية والمتلقي عبر حركة مكثفة وسريعة لا يتم معناها في البناء الحركي لتنتقل الى حركة اخرى وهكذا مستمرة عملية الازاحة والبناء خلال عملية الاداء التمثيلي بين الممثلين . تتشكل فضاءات العروض المغايرة بحزمة مشحونة من الدلالات تعتمد على التقنيات السمعية والمرئية . فالمكان في هذا العرض هو فضاء مكشوف ومساحات واسعة لا ترى الا بعض قطع الديكور المؤلفة على شكل مستويات متفاوتة في الارتفاع . لكي يتيح للممثلين سهولة الحركة فهو (المخرج) يعمل على وفق رؤيته الاخراجية الى انشاء الامكنة وتنضيدها فكريا عبر جسر الممثل ليتحول المكان من شكل الى اخر على وفق تحول الفكرة وتغيرها ، لذا يعمل المخرج على تهميش وحدة المكان فلا مركزية في المكان في هذا العرض حيث يؤسس المكان على وفق اشتغال الممثل ويغادره لينشئ مكاناً اخر مختلف عن المكان السابق فقد فرض هيمنته على سلطة المكان لخلق امكنة متغيرة باستمرار ، حيث يتجه نحو مبدأ الهدم والبناء المتجدد لأنشاء امكنة جديدة ومتعددة كمحاولة لزعزعة الاستقرار الذهني للمتلقي للتحول والتنقل ذهنيا لأمكنة الحدث .

ارتكز العرض على جملة من المفردات طرحها المخرج منها ما هو مادي ويتعلق بكل ما هو مرئي على خشبة المسرح وفضاء العرض من ( مكعبات خشبية – كرات – عصا – مضخة – اكسسوارات – ضوء – حركة الممثلين ) ومنها ما هو فكري تمخض في ما هو محسوس ومدرك ومخيل من خلال فكر المخرج في رؤية العرض الى وعي المتلقي وايقاف ذهنيته لكي يكون عنصر مساعد ومشارك في انتشال لغة خطاب العرض التي لا تتم ولا تتأسس الا بوجود متلقي مثقف وذكي قادر على استقبال الشفرات المرسلة من قبل العرض واحالتها لمدلولات على وفق ايديولوجياته الفكرية وثقافته لاستنباط المعنى المراد ايصاله ، حيث عمل المخرج على توزيع الحدث على وفق التشكيل البصري عن طريق تكسير وحدات الحدث واعادة انتاجها زمنياً من خلال انتقاله من فكرة الى اخرى . لذا فالقراءات المفاهيمية تختلف باختلاف ثقافة المتلقي ووعيه لفك تلك الشفرات المرسلة وكشف ما وراء المعنى لاتمام الرؤية .

على وفق ما سبق فأن المخرج استطاع ان يصهر على وفق خطاب العرض ما هو فكري بما هو مادي لينتج لنا عرضاً مبنياً على فعل التفلسف في توظيف الرؤية الاخراجية واستنباط المعنى والمفاهيم لتلك المفردات , حيث جعل من مفردة ( المضخة ) وفلسفتها نقطة فاصلة في جدلية الوجود الانساني مع الثروات النفطية وما احدثته هذه الجدلية من صراعات بشرية منذ اكتشافها الى يومنا هذا من حروب وغزوات وتغيير خارطة العالم وتقسيم مناطق الثروة الى دويلات صغيرة لكي يبقى الاقوياء يسيطرون على المجتمعات ويسيرونها كما يشاؤون .

اما ( المكعبات الخشبية ) تشكلت على وفق مستويات واحجام مختلفة فهي تمثل تارة حياة الانسان ومراحلها من صعود ونزول والمطبات والمصاعب التي تواجهها ,وتارة تمثل المسير والخط المتعرج للسياسات وتقلباتها , وكذلك تمثل منصات الخطب الرنانة الفارغة التي لاتجدي نفعا للمجتمع وانما خطب تعبوية . وتارة توظف على انها منابر للفتنة التي نشرت الجهل في عقول المجتمع . فقد تتحول تلك المفردة بتحول فكرة المشهد , فقد تحولت الى سرير مشفى ومن ثم تحولت الى سرير غرفة وهكذا . فكل ذلك يرتكز بالدرجة الاولى على الفعل الحركي والاداء التمثيلي للشخصيات والمقصدية في ارسال المعنى ومن ثم القراءة الذكية للمتلقي لاحالتها الى معاني شتى وما على المخرج الا بث تلك الشفرات عبر خطاب العرض ليأتي دور المتلقي في تحليلها وتصويبها على وفق وعيه وثقافته وذهنه فهو مسرح يضمر اكثر مما يظهر ، فالتصميم السينوغرافي في هذا العرض هو منتج تركيبي دال يرتبط ببيئة العرض وفضائهُ الجدلي ويؤثر في اليات التلقي السمعي والبصري لدى المتلقي .

اما الموسيقى فهي تشكل عنصراً مهماً ومكملاً من عناصر قراءة البناء الدرامي المتخيل عند المتلقي، عبر محاولة استحضار مكان الحدث افتراضياً عبر ذهن المتلقي، وذلك من خلال محاولة مخرج العمل من استخدام اصوات ومؤثرات صوتية تحيل المتلقي ذهنياً الى مكان الحدث، حيث غادر المخرج في توظيفه للموسيقى من استخدامه للمقطوعات الموسيقية والالحان التقليدية الجاهزة المستخدمة في العروض , فقد عمل على اصوات ومؤثرات صوتية تحاكي الذاكرة الجمعية للمتلقي بوصفها اصوات عاشها المجتمع فلكل مؤثر يحيل المتلقي الى حدث مهم في حياته او لحظات واكبته في زمن ما , منها اصوات الحروب واصوات الضجيج والدمار بعد كل خطاب ديني او سياسي متمثل ذلك في صوت تكسير الصحون . وهنا ما على المتلقي الا استحضار هذه الصور المخزونة في ذاكرته ذهنيا على وفق المؤثر الصوتي .

 إنَّ التقانة التكنولوجية المتسارعة وانعكاسها على العرض المسرحي عبر المنظومة الضوئية، الذي شكل نمطاً بصرياً موازي للحدث الدرامي في فعل المغايرة . فقد كانت اضاءة العرض تتحول وتتغير بشكل مفاجئ مع تغير المشهد والفكرة المطروحة ومع انتقال حركة الممثلين السريعة فقد لعبت المنظومة الضوئية دوراً كبيراً في تعزيز فكرة المشهد فلم تستخدم المساقط الضوئية فقط لإظهار معالم الشخصية وانما لكشف عمق الشخصيات وشعورهم النفسي الداخلي وكذلك ساعد الضوء في اتمام فكرة المشهد.

اما الزي فقد عمد المخرج على اظهار شخصياته بزي غرائبي وهو زي اشبه بثياب النوم للرجال اشارة منه على اننا نبحث عن الطمأنينة ولو بأحلامنا , وكذلك تحيلنا الاشارة الى الكسل والخمول الذي ينتابنا فلا تغيير ولا جديد ما ان لا نصحو من غفوتنا . حيث عملت المغايرة الحداثية على تصدير اشكال جديدة ومتعددة للمضمون الواحد ، مؤكداً بذلك على مبدأ التأكيد في فاعلية التكوين المسرحي ، على وفق البناء المشهدي للحدث ليشكل تكوين منسجم ما بين فضاء الصورة ومفردات العرض المسرحي التي تحيل المتلقي الى مفاهيم عميقة وقراءات متعددة ، مما ينتج عن ذلك قديم خطاب مسرحي ولغة عرض جديدة ومغايرة .

**الفصل الرابع**

**النتائج والاستنتاجات:**

1. ابتعاد المخرجين عن النصوص العالمية واختيارهم للنصوص العراقية المحلية في تقديم عروضهم . لاقترابها من حياة المتلقي ويومياته . حيث تعبر هذه النصوص عن حياة المجتمع والفرد وما يواجهه من صعوبات ومشاكل .
2. هيمنة خطاب الصورة المرئية على خطاب الكلمة المرئية لتشكل قراءة جمالية وفكرية مغايرة . على وفق دلالات صورية في تجسيد الحدث مرسلة من قبل العرض الى المستقبل المتلقي.
3. باتت الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية مهيمناً كبيراً على رؤى المخرجين في تقديم عروضهم شكلا ومضمونا . حيث تستمد العروض موضوعاتها على وفق التغيرات السياسية والحروب واسبابها في التأثير على المجتمع وماتشكله من ازمات اقتصادية يعاني منها المجتمع . وقد حاول المخرج تقديم هذه الموضوعات وفق مبدأ التهكم والسخرية.
4. اتجه مسار عمل المغايرة الحداثية في ايجاد فضاءات جديدة ومبتكرة في تقديم عروضهم المغايرة.
5. شكلت المدارس والمذاهب والتيارات والاساليب المسرحية العالمية تأثيراً واضحاً على اساليب المخرجين العراقيين في تقديم عروضهم . فقد نلتمس من العرض سمات اللامعقول واقترابها من هذا التيار فقد تشترك معها في ازاحة ملامح الشخصية وكسر وحدة الحدث الصاعد ، وتختلف معها من حيث ان شخصيات المسرحية (هسهسات) عبارة عن افكار تتحرك على خشبة المسرح وفضاء العرض وتنتقل (الشخصيات) من فكرة الى اخرى لتجسيد الحدث ، اما اللامعقول فأنه يمتلك شخصيات واضحة الملامح والابعاد .
6. سعت العروض المسرحية المغايرة الى توظيف المناظر والديكور المسرحي كعنصر يمثل ثقافة ووعي المخرج المغاير في صياغة العرض المسرحي، كما ساهمت هذه الرؤية المغايرة للديكور والنظر من احداث تغيرات بصرية وقراءات جمالية وفكرية لدى المتلقي .
7. اثرت العلوم والمعارف المجاورة في تشكيل وثقافة ووعي المخرج المسرحي العراقي ، مما ساعدت على ابتكار وسائل فنية واليات اشتغالية جديدة في توظيف عناصر العرض وفلسفتها .
8. حمل الفضاء المسرحي جملة من التركيبات الصورية عبر تعدد الدلالات لتأخذ بعدا بصريا .

**الاستنتاجات :**

1. برز ملامح المغايرة الحداثية في العرض المسرحي العراقي على وفق خطابه البصري واللفظي بنسب متفاوتة من عرض الى اخر .
2. شكل العرض المسرحي العراقي نزعة ورغبة كبيرة لدى المخرج المغاير من التمرد على مسرح العلبة نحو الخروج الى فضاءات اخرى جديدة لاقامة الحدث والفعل الدرامي .
3. اخذ التشكيل السينوغرافي مساحته الواسعة في سياق العروض المسرحية العراقية المغايرة عبر اساليب ورؤى المخرجين في تقديم عروضهم .
4. اتجه العرض المسرحي العراقي المغاير على تدمير وحدة الزمان والمكان فقد تداخلت الازمنة والامكنة مع بعضها . وكذلك كسر وحدة المكان وسلطته ، حيث عمل على تفكيك وتشظي وحدة المكان .

**المصار والمراجع**

الهوامش :

سامي عبد الحميد وآخرون ، مسرح ما بعد التغيير : مسرح المستقبل ، ط 1 ( بغداد : منشورات المركز العراقي للمسرح ، 2013) ، ص 31-32 .

محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس ، مادة (غير ) ، ج 3 ، ص 460 .

مراد وهبه ، المعجم الفلسفي : معجم المصطلحات الفلسفية ،( القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، 1998 ) ، ص 486 .

جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الاساسي ، (بيروت: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989) ، ص 295 .

 مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987 ) ، ص 26 .

التأصيل والحداثة في الشعر العربي ، محمد شلبي ، مجلة اقلام ، العدد 12 ، لعام 1 ديسمبر 1985 ، ص 77 .

 نبيل راغب ، المصدر نفسه ، ص 263 .

كمال أبو ديب ، الحداثة سلطة النص ،((مجلة فصول :عدد 3)) ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ) ، ص، 35

 نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمة : نهاد صليحة ، ط2(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999) ، ص ه .

 مارشال بيرمان ، حداثة تخلف: تجربة الحداثة ، ترجمة: فاضل جنكر ، ط1(قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر 1993) ص، 124.

 نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص، (د)

 يورغن هامبرس ، الحداثة مشروع ناقص ، ترجمة : بسام بركة ، (بيروت: مركز الإنماء القومي، 1984 ) ، ص، 42 .

 محمد سبيلا ، مخاضات الثقافة: فلسفة الدين والكلام الجديد ،( بيروت: دار الهادي للطباعة وانشر والتوزيع ، 2007 )، ص، 26.

 زيجمونت باومان ، الحداثة والإبهام ، ترجمة : حجاج أبو جبر،(القاهرة: المركز القومي للترجمة ، 2008) ، ص،17

 مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ( 1890 – 1930) ، ترجمة: مؤيد حسن فوزي ، ط1(بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987) ، ص، 26- 27

 سامي عبدالحميد ، المصدر نفسه ، ص 62 .

 نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ط1(القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر - لونجمان ، 2003) ،ص، 262- 263.

 نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، مصدر سابق ، ص، 263.

 نبيل راغب ، المصدر نفسه ، ص ، 262 .

 محمد سبيلا ، مدارات الحداثة ، مصدر سابق ، ص، 130 .

 زيجمونت باومان ، الحداثة والإبهام ، مصدر سابق ، ص: 25.

 - علي رضا النحوي ، تقويم نظرية الحداثة ، ط1 ، (الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع 1992 ) ، ص،35.

 مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، مصدر سابق ، ص، 25.

 المصدر نفسه ، ص: 20.

 مالكوم برادلي ، المصدر نفسه ، ص، 25.

 عقيل مهدي يوسف ، أقنعة الحداثة ، ط1(عمان: دار دجلة، 2010 ) ، ص، 14 .

 عقيل مهدي ، المصدر نفسه ، ص ، 14.

 فرحان بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا ، ط2(دمشق: دار حوران ، 2002 )، ص، 11

 مجاهد عبد المنعم مجاهد ، جدل الجمال والاغتراب ، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع 1968) ص، 81

 عدنان علي النحوي ، تقويم نظرية الحداثة ، ط1 ( الرياض : دار النحوي للنشر والتوزيع ، 1992 ) ص، 35

 أماني أبو رحمة ، (الشعر المعاصر ومهمة ابتكار جماليات المغايرة – معن الطائي والعابرون نحو غياب مؤجل)،صحيفة الحوار المتمدن ، العدد ، 25/4/2011.

 سيد عثمان ، علم النفس الاجتماعي والتربوي : المسايرة – المغايرة ، ج ،2(القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، 1987)، ص، 8 .

 سامي عبد الحميد ، جدليات الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص، 62 .

 المصدر نفسه : ص ، 63.

 المصدر نفسه ، ص 63 .

 فلسفة التفكيك عند دريدا ، (مقالة مأخوذة من الأنترنيت)،WWW.Ta5atub.com ، مسحوبة بتاريخ 16/2/2020 الساعة 10,30 مساءً .

 علاء الشريف ، التوجهات السلبية :المسايرة – المغايرة وعلاقتها بالاتجاه نحو تعاطي مواد النفسية لدى طلبة جامعة الأزهر في ضوء عملية تحديد الذات ، (رسالة ماجستير غير منشورة )، جامعة الأزهر: كلية التربية ، 2011، ص، 37

 علاء الشريف ، المصدر نفسه ، ص ، 37 .

 عهود الرحيلي ، المسايرة – المغايرة الاجتماعية وعلاقتها بالذكاء الأجتماعي لدى عينة من العاملات وغير العاملات بمحافظة جدة ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، (الرياض: جامعة أم القرى، 2006 ) ، ص، 34.

 ابراهيم محمد جواد ، الحداثة في الفكر ، (مقالة مأخوذة من الأنترنيت) ، الموقع : شبكة النبأ المعلوماتية ، منشورة بتاريخ 27/1/2018 ومسحوبة بتاريخ 16/2/2020 الساعة 9 مساءً.

 ابراهيم محمد جواد ، المصدر نفسه .

 نجيب سرور , حوار في المسرح , ( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية , 1969 ) , ص، 72 .

 سهام ناصر , (( حدود التجريب في تأليف العرض المسرحي )) , مقال في كتاب : المسرح العربي بين المسكن والمحرك , إعداد : يوسف عيدابي , ( أبو ظبي : إصدارات دائرة الثقافة والإعلام \_ حكومة الشارقة , 2006 . ) .

 ينظر:علي درويش ، مقدمة ترجمة مسرحيتي(ميليت+ السيد) ،(الكويت: وزارة الأعلام الكويتية ،1981) ص، 25- 28.

 مجيد حميد الجبوري ، دراسات في المسرح العراقي المعاصر ، ط1(دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، 2011)، ص، 9.

 ينظر :ميوريل براد بورك ،ابسن النرويجي ، ترجمة :فؤاد كامل وكامل يوسف، (سلسلة مكتبة الفنون الدرامية : العدد:22)،(القاهرة : مكتبة مصر )، ب:ت ، ص، 157 – 161.

 أوديت أصلان ، فن المسرح ،ج1 ، ترجمة : د. سامية أحمد أسعد ، (القاهرة- نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر 1970 )، ص، 311.

 ينظر: عبد الرحمن صدقي ، مقدمة ترجمة مسرحية (الطائر الأزرق – أحدوثة في عالم السحر) ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966) ص: 21- 23.

 ينظر: ج. ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول،(سلسلة دراسات نقدية عالمية:28) ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية)، 1995، ص:257.

 ج.ل. ستيان ، المصدر نفسه 257 .

 ينظر: كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة :مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون)، 1996 ، ص47 .

 عواد علي ، المعرفة والعقاب : قراءات في الخطاب المسرحي العربي ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2001 )، ص،14.

 علي الشوك ، الدادائية بين الأمس واليوم ،(بيروت: المؤسسة التجارية للطباعة والنشر بالتعاون مع وزارة الثقافة والأعلام العراقية) ، ب:ت ، ص،6.

 على الشوك ، المصدر نفسه ، ص ، 7 .

 ينظر : المصدر نفسه . ص ، 7-7 ، و 78-92 .

 ينظر : المصدر نفسه ، ص ، 45 .

 ينظر : أندرية بريتون ، بيانات السريالية ، ترجمة صلاح برمدا ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1987) ، ص، 26 – 33.

 ج. ل. ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص: 268.

 ينظر : جيوم أبولينير ، مسرحية( نهدا تريزياس – لون الزمن) ، ترجمة وتقديم : د. نادية كامل، (سلسلة المسرح العالمي – 239) ، (الكويت : وزارة الأعلام المصرية، 1989) ، ص 5 – 32

 ينظر: روبرت بروستاين ، المسرح الثوري : دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه ،ترجمة : عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ب ت ) ، ص: 260 – 261 ، و 266 – 270 ، و 274 – 278 ، كما ينظر : محمد أسماعيل محمد ، مقدمة ترجمة :ثلاثية المسرح داخل مسرح) ،(سلسلة من المسرح العالمي – عدد مزدوج 359 و360 )، ( الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 2012 ، ص: 14- 15.

 روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، مصدر سابق ، ص:260.

 ينظر : روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، مصدر نفسه ، ص ، 335-341

 مجموعة مؤلفين ، مسرح العبث ، ترجمة : مجموعة مترجمين ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 )، ص:399.

 ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح ، مصدر سابق: 31.

 الكسي ببوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، (دمشق : وزارة الثقافة والارشاد، 1976) ، ص26 .

 قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، ترجمة: محمد زكي العشماوي ، محمد مرسي احمد ، (القاهرة : دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع ، 1977 )، ص 45 .

 احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة ، ط1 ، ( عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، 2011) ص 39 – 40 .

 حسين علي كاظم ، نظريات الاخراج ، مصدر سابق ، ص 23-24 .

 قاسم مونس عزيز ، جماليات الشكل في المسرح المعاصر ،( بغداد : دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ، 2013 ) ، ص 111.

 يوسف رشيد ، المصدر السابق ، ص 160 .

 حسين على كاظم ، نظريات الاخراج دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، ط1 ، ( بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ، 2013) ص58 .

 عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية ، ط1 ، ( لبنان : منشورات ضفاف ، 2014 ) ، ص198 .

 ينظر: فيسفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ،ط1 ، ترجمة : شريف شاكر(بيروت: دار الفارابي، 1979) ص 183-184.

 سعد اردش ، مصدر سابق ، ص 228 – 232 .

 احمد سلمان عطية ، الاتجاهات المسرحية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 63 .

1. **( سامي عبد الحميد وآخرون ، مسرح ما بعد التغيير : مسرح المستقبل ، ط 1 ( بغداد : منشورات المركز العراقي للمسرح ، 2013) ، ص 31-32 .**  [↑](#footnote-ref-1)
2. **) محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس ، مادة (غير ) ، ج 3 ، ص 460 .**  [↑](#footnote-ref-2)
3. **) مراد وهبه ، المعجم الفلسفي : معجم المصطلحات الفلسفية ،( القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، 1998 ) ، ص 486 .**  [↑](#footnote-ref-3)
4. **) جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الاساسي ، (بيروت: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989) ، ص 295 .**  [↑](#footnote-ref-4)
5. **) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987 ) ، ص 26 .**  [↑](#footnote-ref-5)
6. **) التأصيل والحداثة في الشعر العربي ، محمد شلبي ، مجلة اقلام ، العدد 12 ، لعام 1 ديسمبر 1985 ، ص 77 .**  [↑](#footnote-ref-6)
7. **- نبيل راغب ، المصدر نفسه ، ص 263 .**  [↑](#footnote-ref-7)
8. **- كمال أبو ديب ، الحداثة سلطة النص ،((مجلة فصول :عدد 3)) ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ) ، ص، 35**  [↑](#footnote-ref-8)
9. **- نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمة : نهاد صليحة ، ط2(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999) ، ص ه .** [↑](#footnote-ref-9)
10. **- مارشال بيرمان ، حداثة تخلف: تجربة الحداثة ، ترجمة: فاضل جنكر ، ط1(قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر 1993) ص، 124.** [↑](#footnote-ref-10)
11. **- نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص، (د)** [↑](#footnote-ref-11)
12. **- يورغن هامبرس ، الحداثة مشروع ناقص ، ترجمة : بسام بركة ، (بيروت: مركز الإنماء القومي، 1984 ) ، ص، 42**  [↑](#footnote-ref-12)
13. **- محمد سبيلا ، مخاضات الثقافة: فلسفة الدين والكلام الجديد ،( بيروت: دار الهادي للطباعة وانشر والتوزيع ، 2007 )، ص، 26.** [↑](#footnote-ref-13)
14. **- زيجمونت باومان ، الحداثة والإبهام ، ترجمة : حجاج أبو جبر ،(القاهرة: المركز القومي للترجمة ، 2008 )، ص،17** [↑](#footnote-ref-14)
15. **- مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ( 1890 – 1930) ، ترجمة: مؤيد حسن فوزي ، ط1(بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987) ، ص، 26- 27** [↑](#footnote-ref-15)
16. **- سامي عبدالحميد ، المصدر نفسه ، ص 62 .** [↑](#footnote-ref-16)
17. **- نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ط1 (القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر - لونجمان ، 2003 ) ،ص، 262- 263.**  [↑](#footnote-ref-17)
18. **- نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، مصدر سابق ، ص، 263.** [↑](#footnote-ref-18)
19. **- نبيل راغب ، المصدر نفسه ، ص ، 262 .**  [↑](#footnote-ref-19)
20. - **محمد سبيلا ، مدارات الحداثة ، مصدر سابق ، ص، 130 .** [↑](#footnote-ref-20)
21. **- زيجمونت باومان ، الحداثة والإبهام ، مصدر سابق ، ص: 25.** [↑](#footnote-ref-21)
22. **- علي رضا النحوي ، تقويم نظرية الحداثة ، ط1 ، (الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع 1992 ) ، ص،35.** [↑](#footnote-ref-22)
23. - **مالكم برادلي وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، مصدر سابق ، ص، 25.** [↑](#footnote-ref-23)
24. - **المصدر نفسه ، ص: 20.** [↑](#footnote-ref-24)
25. **- مالكوم برادلي ، المصدر نفسه ، ص، 25.** [↑](#footnote-ref-25)
26. **- عقيل مهدي يوسف ، أقنعة الحداثة ، ط1(عمان: دار دجلة، 2010 ) ، ص، 14 .** [↑](#footnote-ref-26)
27. **- عقيل مهدي ، المصدر نفسه ، ص ، 14.** [↑](#footnote-ref-27)
28. **- فرحان بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا ، ط2(دمشق: دار حوران ، 2002 )، ص، 11** [↑](#footnote-ref-28)
29. **- مجاهد عبد المنعم مجاهد ، جدل الجمال والاغتراب ، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع 1968) ص، 81** [↑](#footnote-ref-29)
30. **- عدنان علي النحوي ، تقويم نظرية الحداثة ، ط1 ( الرياض : دار النحوي للنشر والتوزيع ، 1992 ) ص، 35**  [↑](#footnote-ref-30)
31. **- أماني أبو رحمة ، (الشعر المعاصر ومهمة ابتكار جماليات المغايرة – معن الطائي والعابرون نحو غياب مؤجل)،صحيفة الحوار المتمدن ، العدد ، 25/4/2011.**  [↑](#footnote-ref-31)
32. **- سيد عثمان ، علم النفس الاجتماعي والتربوي : المسايرة – المغايرة ، ج ،2(القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، 1987)، ص، 8 .**  [↑](#footnote-ref-32)
33. **- سامي عبد الحميد ، جدليات الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص، 62 .** [↑](#footnote-ref-33)
34. **- المصدر نفسه : ص ، 63.**  [↑](#footnote-ref-34)
35. **- المصدر نفسه ، ص 63 .**  [↑](#footnote-ref-35)
36. **- فلسفة التفكيك عند دريدا ، (مقالة مأخوذة من الأنترنيت)،WWW.Ta5atub.com ، مسحوبة بتاريخ 16/2/2020 الساعة 10,30 مساءً .**  [↑](#footnote-ref-36)
37. **- علاء الشريف ، التوجهات السلبية :المسايرة – المغايرة وعلاقتها بالاتجاه نحو تعاطي مواد النفسية لدى طلبة جامعة الأزهر في ضوء عملية تحديد الذات ، (رسالة ماجستير غير منشورة )، جامعة الأزهر: كلية التربية ، 2011، ص، 37** [↑](#footnote-ref-37)
38. **- علاء الشريف ، المصدر نفسه ، ص ، 37 .**  [↑](#footnote-ref-38)
39. **- عهود الرحيلي ، المسايرة – المغايرة الاجتماعية وعلاقتها بالذكاء الأجتماعي لدى عينة من العاملات وغير العاملات بمحافظة جدة ، (رسالة ماجستير غير منشورة) ، (الرياض: جامعة أم القرى، 2006 ) ، ص، 34.** [↑](#footnote-ref-39)
40. **- ابراهيم محمد جواد ، الحداثة في الفكر ، (مقالة مأخوذة من الأنترنيت) ، الموقع : شبكة النبأ المعلوماتية ، منشورة بتاريخ 27/1/2018 ومسحوبة بتاريخ 16/2/2020 الساعة 9 مساءً.** [↑](#footnote-ref-40)
41. **- ابراهيم محمد جواد ، المصدر نفسه .**  [↑](#footnote-ref-41)
42. **- نجيب سرور , حوار في المسرح , ( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية , 1969 ) , ص، 72 .** [↑](#footnote-ref-42)
43. **- سهام ناصر , (( حدود التجريب في تأليف العرض المسرحي )) , مقال في كتاب : المسرح العربي بين المسكن والمحرك , إعداد : يوسف عيدابي , ( أبو ظبي : إصدارات دائرة الثقافة والإعلام \_ حكومة الشارقة , 2006 . ) .** [↑](#footnote-ref-43)
44. **- ينظر:علي درويش ، مقدمة ترجمة مسرحيتي(ميليت+ السيد) ،(الكويت: وزارة الأعلام الكويتية ،1981) ص، 25- 28.**  [↑](#footnote-ref-44)
45. **- مجيد حميد الجبوري ، دراسات في المسرح العراقي المعاصر ، ط1(دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، 2011)، ص، 9.** [↑](#footnote-ref-45)
46. **- ينظر :ميوريل براد بورك ،ابسن النرويجي ، ترجمة :فؤاد كامل وكامل يوسف، (سلسلة مكتبة الفنون الدرامية : العدد:22)،(القاهرة : مكتبة مصر )، ب:ت ، ص، 157 – 161.** [↑](#footnote-ref-46)
47. **- أوديت أصلان ، فن المسرح ،ج1 ، ترجمة : د. سامية أحمد أسعد ، (القاهرة- نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر 1970 )، ص، 311.** [↑](#footnote-ref-47)
48. **- ينظر: عبد الرحمن صدقي ، مقدمة ترجمة مسرحية (الطائر الأزرق – أحدوثة في عالم السحر) ، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966) ص: 21- 23.** [↑](#footnote-ref-48)
49. **- ينظر: ج. ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول،(سلسلة دراسات نقدية عالمية:28) ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية)، 1995، ص:257.** [↑](#footnote-ref-49)
50. **- ج.ل. ستيان ، المصدر نفسه 257 .** [↑](#footnote-ref-50)
51. **- ينظر: كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة :مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون)، 1996 ، ص47 .** [↑](#footnote-ref-51)
52. **- عواد علي ، المعرفة والعقاب : قراءات في الخطاب المسرحي العربي ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2001 )، ص،14.** [↑](#footnote-ref-52)
53. **- علي الشوك ، الدادائية بين الأمس واليوم ،(بيروت: المؤسسة التجارية للطباعة والنشر بالتعاون مع وزارة الثقافة والأعلام العراقية) ، ب:ت ، ص،6.** [↑](#footnote-ref-53)
54. **- على الشوك ، المصدر نفسه ، ص ، 7 .**  [↑](#footnote-ref-54)
55. **- ينظر : المصدر نفسه . ص ، 7-7 ، و 78-92 .**  [↑](#footnote-ref-55)
56. **- ينظر : المصدر نفسه ، ص ، 45 .**  [↑](#footnote-ref-56)
57. **- ينظر : أندرية بريتون ، بيانات السريالية ، ترجمة صلاح برمدا ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1987) ، ص، 26 – 33.** [↑](#footnote-ref-57)
58. **- ج. ل. ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص: 268.** [↑](#footnote-ref-58)
59. **- ينظر : جيوم أبولينير ، مسرحية( نهدا تريزياس – لون الزمن) ، ترجمة وتقديم : د. نادية كامل، (سلسلة المسرح العالمي – 239) ، (الكويت : وزارة الأعلام المصرية، 1989) ، ص 5 – 32** [↑](#footnote-ref-59)
60. **- ينظر: روبرت بروستاين ، المسرح الثوري : دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه ،ترجمة : عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ب ت ) ، ص: 260 – 261 ، و 266 – 270 ، و 274 – 278 ، كما ينظر : محمد أسماعيل محمد ، مقدمة ترجمة :ثلاثية المسرح داخل مسرح) ،(سلسلة من المسرح العالمي – عدد مزدوج 359 و360 )، ( الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، 2012 ، ص: 14- 15.**  [↑](#footnote-ref-60)
61. **- روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، مصدر سابق ، ص:260.** [↑](#footnote-ref-61)
62. **- ينظر : روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، مصدر نفسه ، ص ، 335-341**  [↑](#footnote-ref-62)
63. **- مجموعة مؤلفين ، مسرح العبث ، ترجمة : مجموعة مترجمين ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 )، ص:399.** [↑](#footnote-ref-63)
64. **- ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح ، مصدر سابق: 31.** [↑](#footnote-ref-64)
65. **-الكسي ببوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ، (دمشق : وزارة الثقافة والارشاد، 1976) ، ص26 .** [↑](#footnote-ref-65)
66. **- قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ، ترجمة: محمد زكي العشماوي ، محمد مرسي احمد ، (القاهرة : دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع ، 1977 )، ص 45 .** [↑](#footnote-ref-66)
67. **- احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة ، ط1 ، ( عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، 2011) ص 39 – 40 .**  [↑](#footnote-ref-67)
68. **- حسين علي كاظم ، نظريات الاخراج ، مصدر سابق ، ص 23-24 .**  [↑](#footnote-ref-68)
69. **- قاسم مونس عزيز ، جماليات الشكل في المسرح المعاصر ،( بغداد : دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ، 2013 ) ، ص 111.**  [↑](#footnote-ref-69)
70. **- يوسف رشيد ، المصدر السابق ، ص 160 .** [↑](#footnote-ref-70)
71. **- حسين على كاظم ، نظريات الاخراج دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، ط1 ، ( بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ، 2013) ص58 .** [↑](#footnote-ref-71)
72. **- عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية ، ط1 ، ( لبنان : منشورات ضفاف ، 2014 ) ، ص198 .** [↑](#footnote-ref-72)
73. **- ينظر: فيسفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي ،ط1 ، ترجمة : شريف شاكر(بيروت: دار الفارابي، 1979) ص 183-184.** [↑](#footnote-ref-73)
74. **- سعد اردش ، مصدر سابق ، ص 228 – 232 .**  [↑](#footnote-ref-74)
75. **- احمد سلمان عطية ، الاتجاهات المسرحية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 63 .**

**\*- المسرح الشرطي : ظهر هذا التوجه في بداية القرن العشرين في روسيا كردة فعل على المسرح الطبيعي الذي يقوم على ترسيخ الإيهام ، والواقع أن (مايرهولد) لم يتعامل مع الشرطية كأسلوب فقط ، وإنما كانت بالنسبة له جزءً من نظرة جديدة للمسرح تعتبر أن الإخراج عملية ابداعية تتخطى تصوير النص بشكل حرفي ، وقراءة جديدة للنص المسرحي تستند إلى بنية العمل . : ماري الياس ، وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، 1997) ، ص275 .** [↑](#footnote-ref-75)