ميديا يوربيدس بين النص والعرض المسرحي المعاصر

عادل كريم سالم

ملخص البحث

ليس من المتاح لنا ان نرجع في الزمن ونرى المسرحيات القديمة ومنها مسرحيات عمالقة التراجيديا الاغريقية القديمة (اسخيلوس، سوفوكلس، ويوربيدس) من خلال عيون جيل مضى، واذا تمكنا ان نرجع الى نتاجاتهم المسرحية فمن المؤكد اننا لن نتذوق او نستسيغ لكثير مما نشاهده من تلك العروض التقليدية ولن نطيق الطقوس الدينية التي كانت تصاحبها كما ان الرقص والموسيقى في نمط المسرحية الاغريقية القديمة كان يمثلان جزءا كبيرا من مظاهر العرض المسرحي ترى هل تستطيع اعيننا واذاننا نحن جمهور القرن العشرين ان نتقبل تلك المظاهر وما كانت عليه انذاك؟

انها حتما ستبدو اشبه بمقتنيات متحفية ليس الا. لذا فاننا نجد انفسنا في ضوء ما تقدم مضطرين عند القيام باخراجها ان نجددها ونلبسها ثوبا معاصرا دون ان نكتفي باعادة عرضها وحده، اخذين بنظر الاعتبار مد جسر بين الماضي والحاضر على ان يبني هذا الجسر عن طريق خلق وحدة انسجام بين المسرحية القديمة كما كانت عليه في عصرها وما يجب ان تكون عليه في عصرنا هذا لتقترب من ذوق متفرجنا المعاصر اما جوهر هذه الرابطة فيمكن في تحقيق الاتي:

- هدف المؤلف. أي المضامين والافكار التي توخى ان يبثها الى الجمهور.
- ملائمة العرض المسرحي لذوق الجمهور المسرحي المعاصر.

ولعل من بداهة ما تواضع عليه المهتمون والدارسون للاخراج المسرحي ان يكون على راس ما يشغل المخرج المسرحي ان يصب جهده الاخراجي في خدمة النص المسرحي وجمهوره، اذ ليست المسرحيات الطرازية هي ساحة ملعب تستعرض فيها مواهب المخرج، وليس من حقه ان يغير من معناها او فلسفتها ليقابل معنى او احساسا الا ما تجيزه له المسرحية ومعناها.

وعلى وفق هذه الرؤية، قام المخرج د. عادل كريم بتقديم مجموعة مسرحيات من التراث الاغريقي القديم من دون ان ينحرف في تجربته الاخراجية المعاصرة عن هدف وفلسفة المسرحية، بل حاول جاهدا ان يحافظ بشكل امين على خطاب المؤلف الدرامي، وان يوثق الرابطة بين النص كما كان عليه (باستثناء بعض الاجراءات التي وجدها ضرورية لتعزيز وتحقيق تجربته) وبين ذوق متفرجه المحلي. فقدم بعضا من مسرحيات الشاعر المسرحي سوفوكلس (انتكونا، اليكترا، اوديب ملكا) وبعضا اخر كان من نصيب المؤلف المسرحي يوربيدها الذي كان يمثل الضلع الثالث للمثلث التراجيدي الاغريقي (اسخيلوس، سوفوكلس، ويوربيدس) مختارا له مسرحية (ميديا) ومسلطا الضوء عليها في بحثه هذا نموذجا تطبيقياً لهذا النوع من المسرحيات الاغريقية التي قدمها برؤية اخراجية معاصرة ومتطلعة الى واقع ارحب وساحة طرح اشمل لقضايا الانسان المعاصر، لما تحمله هذه المسرحية (التي تمثل نموذجا من نماذج المسرحية الاجتماعية) من قدرة على الانفتاح باتجاه واحدة من مشكلات عصرنا ذلك

ان الاحداث والمواقف التي مرت بها (ميديا- المراة) الاغريقية، هي ما يمكن ان تواجهه المـراة في عصرنا الراهن على نحو او اخر، حيث يكشف مضمون المسرحية عن وجهة نظر يوربيدس الاخلاقية وموقفه من تعاسـة الوضع الاجتماعي للمراة الاغريقية في العصر الاغريقي القديم.

Abstract

It is not available for us to go back in time and see plays old and it plays giants tragedy ancient Greek (Aeschylus, Sofokls, and yourbedes) through the eyes of a generation ago, and if we were able to go back to Ntegathm play it is certain that we will not taste or Nstassig for much of what we see from these offers will not afford the traditional religious rituals, which was accompanied also dance and music in the style of ancient Greek play was representing a large part of the theater see manifestations Can our eyes and ears we twentieth century audience to accept those appearances, and it was then?

Inevitably it will look like a museum bycollection not only. So we find ourselves in the light of the foregoing forced When you do remove it that werenew and wewear dress contemporary without limit ourselves to re-display alone, taking into consideration a bridge between past and present to build this bridge by creating a unit harmony between the theatrical old as it was in its time and it must be in our time approaching taste Mtafrjna the contemporary The essence of this association can achieve the following:

- The goal of the author. Any content and ideas that envisaged broadcast to the public.
- Appropriate theater to the taste of the contemporary theater audience.

Perhaps one of the a priori what humility him interested and scholars to bring theater to be on top of what operating theater director that hurt his excretory in the service of the text of theater and its audience, as it is not plays prototype is Square Stadium reviewing the talents of the director, has no right to change the meaning or philosophy matched or a sense of meaning, but what permitted him play and meaning.

And according to this vision, the director d. Adel Karim provide a range plays heritage of ancient Greek without being sidetracked in his directorial contemporary purpose and philosophy of the play, but tried hard to maintain a secretary's speech Author drama, and documents the link between the text as it was (except for some of the measures which he found necessary to promote and achieve his experience) and between a bystander local taste. Introduced some of the plays poet, playwright Sofokls (Antekohna, Electra, Oedipus king) and some another was awarded to playwright Iorbidha who was representing the third side of the triangle tragic Greek (Aeschylus, Sofokls, and yourbedes) selected him play (Media) and highlighting them in his research that model of an applied for this type of plays Greek submitted by seeing getmeout contemporary and forward-looking to the reality of welcome and Piazza put more comprehensive issues of modern man, what carries this play (which represents a model of models of theatrical social) ability to openness towards one of the problems of our time so that the events and attitudes that passed out (Media - Women) Greek, is what can be faced by women in our current way or another, where the content of the play reveals the point of consider ethical yourbedes and position of the misery of the social status of Greek women in the ancient Greek era.

هدف البحث

١. اخضاع النص الاغريقي القديم لاسس ومفاهيم عصرية ترتبط بمنطق عصري ينسجم مع واقعه الاجتماعي المعاش، تحقيقا لما تصبو له التجربة بين الاصالة والمعاصرة.
٢. توظيف الادوات المسرحية والكشف عن امكانياتها المتعددة في تجسيد الرؤية الاخراجية المعاصرة.

اهمية البحث

١. احياء النصوص الطرازية ومنها الاغريقية التي غادرها منطق العصر ومفهومه في محاولة للكشف عما يتجسد فيها مما هو متجدد في قيمه ودلالاته.
٢. الكشف عن معطيات التجربة الفكرية والجمالية للنص الاغريقي القديم امام جمهور لا يخضع لمقاييس العصر الذي كتبت فيه.
٣. تقديم مثال للتعامل مع النص الاغريقي القديم يمكن للمهتمين في مجال الاخراج المسرحي وضعه نصب اعينهم في تقديم معالجات اخراجية لاحقة في المسار ذاته، تمتلك رؤيتها الخاصة.

النص والمعالجة الاخراجية

ان وظيفة المخرج الاساسية في معالجاته للمسرحيات الاغريقية القديمة ان يعمل على تفسيرها تفسيرا خلاقاً وابداعياً الى جمهوره، لذا ينبغي عليه ان يحقق نوعاً من وحدة المعالجة تنسجم فيها فلسفة النص القديم والمعالجة الاخراجية المعاصرة ذلك "ان المسرحية الاغريقية القديمة لها شعائريتها التي تتسم بها فضلا عن اصولها وتكنيكها القديم الذي لا يمكن للمخرج المعاصر ان يتجاهلها، كما لا يمكن في نفس الوقت ان يقدمها كما لو كان يقدمها من خلال متحف اثري"[١].

واستنادا على ما تقدم من اساسيات قام المخرج في تجربته الاخراجية لمسرحية (ميديا)* بجملة اجراءات على بنية النص الدرامي، وجدها مناسبة بل ملحة لتحقيق رؤيته في ملاءمة النص الاغريقي لذوق متفرجه المحلي ومن هذه الاجراءات:

١. اختزاله كثيرا من الاستطرادات اللفظية الاخبارية والمبالغات الوصفية في اكثر من موقع داخل المسرحية، قاصدا في ذلك لملمة النص بشكل مركز ومكثف ليوصل معانيه وافكاره الى وعي المتفرج بوقت اقصر وبجهد اقل، وفي محاولة منه لتقديم النص بشكل تحتل فيه الصورة المسرحية المكانة الاولى في العرض المسرحي، من دون ان يخل مقصه باساسيات النص ومن دون ان يشعر المتلقي بذلك الاختزال، اذ من المعروف ان هذا النوع من المسرحيات يستغرق وقت عرضه على خشبة المسرح اكثر من ساعتين ونصف فيما لو عرض على الصورة التي جاء عليها، وهو ما يمكن ان يبعث الرتابة والملل في نفس المتفرج المحلي، الذي يختلف ذوقه وايقاعه عن متفرج عصر المسرحية الذي كتبت له.
٢. اعادة صياغة بعض المقاطع الحوارية لبنية النص الدرامي، بلغة قريبة يسهل تقبلها وهضمها من قبل المتفرج المحلي، فقد اعترف (هوراس) في كتابه (فن الشعر) بانه (ينبغي ان تقترب شخصيات ابطال

* ميديا: مسرحية قدمها قسم التربية الفنية على قاعة مسرح الشعب (بغداد) وشاركت في مهرجان المسرح العربي الثالث.

التراجيديا) الينا عن طريق تحدثها من ان لاخر بلغة عادية"[٢]، حيث ان المسرحية الاغريقية القديمة "يتسم حوارها بايقاعات ونماذج شعائرية متعاقبة واخص مميزاته انه لم يكن حوار اللغة اليومية بل كان حوار الدراما الشعائرية"[٣]، نقول ان مثل هذا كثيرا ما يصعب تقبله من قبل متفرجنا المحلي فضلا عن النص الذي ترجم الى لغة عالية تتفق واللغة المكتوبة بها اصلا مما يصعب ايضا على المؤدين (الممثلين) وهم – من الطلبة- ايصال افكاره ومعانيه الى المشاهدين ونقل وتوصيل المشاعر التي تكتنف الشخصيات الى قلوبهم.

٣. حذفه المقدمة (البرولوك)* التي تاتي على لسان (المربي) مما ترتب عليه حذف شخصيته من العرض المسرحي، وعوض عنه باسناد بعض حواراته التي وجدها ضرورية الى شخصية (المربية) التي هي من جنس البطلة (ميديا) ولم يخل هذا الالغاء ببنية العرض المسرحي وثقل مضامينه وتنامي الاحداث فيه، ومن دون ان يشعر المتفرج بهذا الحذف، وللمخرج تجربة سابقة لمثل هذه الطريقة في المعالجة في تجربته الاخراجية لمسرحية (اليكترا) حيث ازاح شخصية (بيلاد) صديق البطل التراجيدي (اوريست) مانحاً حواراته الى شخصية (المربي) في عرضه المسرحي، دون ان يخل بخطاب المؤلف الدرامي (سوفوكلس) ودون ان يشعر متفرجه بهذه الازاحة، لقد "حذف المخرج الكثير من مقومات النص التراجيدي المعهودة، ولكنه عوض عن هذا بان شد متفرجه منذ البداية، ليجعله شاهدا على ماساتها"[٤].

لقد وجد المخرج في ابعاده لشخصية (المربي) من بنية العرض المسرحي مبررات مقنعة تتلخص في :

- البرولوك فقد وظيفته الدرامية في عصرنا هذا، لان المتفرج يريد ان يرى الاحداث الدرامية مرئية عن طريق الصور المسرحية، لا ان يخبر عنها وصفياً عن طريق الخطابات الطويلة والمباشرة، وهذا ما اشار اليه المخرج البولوني (كروتوفسكي) بقوله "ان جمهور المسرح يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع ويلم بالاحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال الكلمات"[٥].

- ان من سمات النص الاغريقي الاسهاب في الاستطرادات الوصفية المبالغ فيها، اذ ان القاريء لهذه النصوص يستطيع ان يلاحظ هذه السمة بكل وضوح. اذ انه سيجد بان حوار (المربي) في افتتاحية مسرحية (ميديا) كان في الغالب متسماً بالسرد، والوصف المسهب وغير المؤثر في تنامي الاحداث لذا وجد المخرج وفق منطق العصر ان هذا لا يستقيم له، فقام في ضوء ما تقدم بابعاده كسرا للرتابة والملل الذي قد يصيب متفرجه المحلي.

- بما ان المخرج قد التقى في رؤيته الاخراجية مع رؤية (يوربيدس) المنحازة في نصرته للمراة والمتمثلة في دعوته الصريحة والواضحة الى الزواج المتكافيء. وحرية المراة في اختيار الزوج "فلا يجب على المرء ان يتطلع للزواج من طبقة اعلى من طبقته او اقل منها، وان يكون للمراة الحرية في اختيار زوجها مثلما للرجل الحرية في ذلك"[٦].

* البرولوك.. جز من التراجيديا يسبق ظهور الجوقة اول مرة على المسرح قد يتم في صيغة ديالوج متبادل بين شخصيتين في الاقل او في صورة مونولوج تؤديه شخصية واحدة، ومهمة تهيئة اذهان المتفرجين للموضوع المعالج.

ارتاى المخرج في عرضه المسرحي ان يحذف دور (المربي) وان يمنح بعضاً من حواراته التي وجدها ضرورية الى شخصية (المربية) التي هي من جنس البطلة، لتعزيز دورها في الاحداث الدرامية من جهة ومن جهة اخرى ليجعل منها مكبر صوت لهواجس (ميديا) وعذاباتها لان ما يقع على البطلة (ميديا) يقع عليها وعلى مثيلاتها كون في الغالب ان المراة على مر العصور تشعر بانها مسلوبة الحقوق.

٤. اضافته بعضا من الحوارات على لسان (الجوقة)* ومنها (ويلاه..ويلاه..لقد طعنت سيدتي ميديا في كرامتها انها الان تبكي وتنوح، نواح الثكلى)[٧]، والتي وجدها المخرج مناسبة لموضوعة النص الدرامي وضرورية لتعميق واغناء العرض المسرحي بالدلالات التي تخاطب وعي جمهور المسرحية وتكسب استجابته لما تقدمه من طروحات من المشكلات الاجتماعية والنفسية لبطلة المسرحية التي يراها الجمهور اسيرة معاناة تستحق العطف والرثاء منه.

ان المخرج في معالجته ذهب الى ما ذهب اليه المخرج الالماني (ليوبولد حسنر) من ان "المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة والتي يمكن ابداعها من خلال حرية المخرج في اعادة النظر في النص المسرحي وحسب تفسيره"[٨].

٥. لاجل ان تحقق تجربة المخرج اهدافها المرسومة لها، قام المخرج باعادة تركيب الجوقة باطلاقها من دورها المحجم في بنية النص الدرامي لميديا، ومنطلقاً بها من مواقعها الكتلوية الساكنة الى مواقع اكثر ديناميكية في العرض المسرحي متبنياً ما اراد (ارسطو) لها ان تعد "واحداً من الممثلين فتكون جزءاً داخلاً في الكل وتشترك في التمثيل لا كما عند يوربيدس بل على طريقة سوفوكلس"[٩]، ولاجل ابراز سلطتها الجديدة والمؤثرة في العرض المسرحي، عمد المخرج الى تحميلها بعضاً من المقاطع الحوارية التي كانت تجري على لسان البطلة والمربية الموزعة في اكثر من مشهد من مشاهد المسرحية، لاسباب دفعه النص اليها واخرى جمالية من مثل:

- كون الجوقة تتكون من نساء هن من جنس البطلة (ميديا)، وبما انهن في نفس الوقت يماثلنها في مصيرها الفاجع "ان اعضاء الجوقة عند يوربيدس يتكونون في الغالب من اشخاص قريبين من الشخصية الرئيسة"[١٠].

ارتاى المخرج وفق رؤيته التجسيدية المعاصرة ان ينقل مركز الفعل من الخاص (ميديا) الى العام (الجوقة) كصدى لمشاعر ميديا ومكبر لصوتها تنقل به حالاتها وانفعالاتها الجياشة الى الجمهور "لان الانفصال عن الزوج يسيء الى سمعة الزوجات"[١١]، هذا المقطع كان يجري على لسان البطلة في بنية النص الدرامي فيما اسنده المخرج في عرضه المسرحي الى الجوقة، لان لسان حالها كان يشير الى المراة المستلبة وواقعها الاجتماعي المتخلف.

- بما ان الجوقة والمربية من جنس البطلة وجد المخرج من هذه القربى مرتكزا لان يمنح بعضا من المقاطع الحوارية للمربية الى الجوقة، لتحريك الوجود الساكن للجوقة من جهة، ومن جهة اخرى انها معا يمكنهما بوساطة هذه الحوارات المتناوبة فيما بينهم ان يوظفوها بتكوينات جمالية ذات ايحاءات معبرة، لا تستطيع المربية لوحدها ان تعبر بها عن مصير البطلة المعذب "اواه..اواه..اواه..لقد طغت

* الجوقة: مجموعة من المغنين او الراقصين او المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة او تفاريق، وتشترك في التمثيل بتعليقاتها على الاحداث او بتحاورها مع الممثلين او بصمتها.

سيدتي في كرامتها..انها الان تستصرخ، تندب حضها العاثر، تتذكر بالم وحزن كيف خانها زوجها ياسون بعد ان عاهدها على ان لا يخونها طالما هو على قيد الحياة"[١٢]. كما اسهم ذلك فضلا عما تقدم في خلق الجو العام لمحنة (ميديا)، وفي اثارة الشفقة عليها وعلى كل النساء اللائي يشعرن بالدونية في المجتمع الاغريقي القديم.

- ان الجوقة يمكن الاستفادة منها في تجسيد الافكار المجردة باسلوب التشكيل المرئي عبر صور جمالية دالة تسهم في اثراء العرض المسرحي بما تعطيه من متعة بصرية موحية مجربا بها المخرج مفهوم المخرج "كوردن كريك" الذي يرى "ان المسرح ملزم بان يعي حاجات النظارة البصرية اذا ما اراد ان يحصل على قلوبهم. ان خلق الصورة منبع لعملية الخلق الفني وفيها اساس المسرح كفن حي"[١٣].

دلالات الجوقة في المعالجة الإخراجية

اتسم المسرح المعاصر بتوجه المخرجين فيه الى اخذ النصوص المسرحية القديمة والقيام اما باهمال العناصر التي كانت ذات اهمية في عصرها لاسباب عديدة، قد تكون وقتية او محلية، واصبحت الان غير ذات موضوع لعصرهم. او اكمال ما اخفاه المؤلف المسرحي، وذلك ان يكشفوا عن الاجزاء المختفية بوساطة مخيلتهم وبوساطة استعمالاتهم لتلك المصادر. او انهم يحاولون عن طريق الاخراج والشكل الفني ابراز افكارهم وفي ضوء ما تقدم حاول المخرج عن طريق رؤيته الاخراجية المعاصرة تسليط الضوء واثارة الانتباه في عرضه المسرحي على دور الجوقة الذي اهمله المؤلف (يوربيدس) في بنية النص الدرامي (ميديا). اذ وجد في هذا العصر امكانيات غير محددة في اثراء العرض جمالياً وفكرياً لذا سعى المخرج الى طرق ابواب التجريب ومنها خوفه وتجاوزه للوظيفة التقليدية لدور الجوقة المتمثلة باناشيدها المنفصلة عن احداث المسرحية (ميديا) كما اراد يوربيدس ان تكون ذلك لان التجريب "هو كسر مدرك والاتيان بمدرك جديد"*.

استثمر المخرج الاهمال والتحجيم لدور الجوقة في نص ميديا في اعادة تركيبها وصياغتها من جديد ومن دون الاخلال باساسيات ومنظومة افكار النص الدرامي وملتقيا المخرج مع الراي القائل: "ان الماساة لم تكن تقوم اصلا الا على الجوقة، العنصر الذي ينبغي عمل حسابه قبل كل شيء ولا ينبغي اهماله ابدا"[١٤] فاسند لها دوراً فاعلا ومؤثرا في العرض المسرحي محملاً اياها مهام جديدة اوحت بامكانية توظيفها بعلامات دلالية تمتلك القدرة على بث عدة شفرات لتكوين بنية دلالية تتناسب وذهنية المتلقي المحلي، وحين يبتعد العرض عن هذا التوجه فان ذلك يشكل مثلبة تفقده جماليته ووضوح افكاره المعاصرة.

ويمكننا ان نجد تفسيراً فكرياً وجمالياً لكل تكويناتها التي جسدها المخرج في عرضه المسرحي وحسب تسلسل المشاهد الاتية:

- "ويلاه..ويلاه..لقد طعنت سيدتي ميديا في كرامتها..انها الان تستصرخ تبكي. تبكي وتنوح نواح الثكلى"[١٥].

جرب المخرج في هذا المقطع الحواري استثمار الموروث الشعبي المحلي بتشكيلات جمالية تشكل في دلالاتها المتعددة دلالات الجمهور الاجتماعية في طقوسه عاداته وتقاليده من خلال مسرحته لتلك

* د. عبد المرسل الزيدي، مناقشة رسالة ماجستير للطالبة ضياء كريم رزيج والموسومة (التجريب واثره في تطور العرض المسرحي في العراق)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، في عام ١٩٨٩.

الظاهرة التراثية التي تقام في الماتم (المناحة، نثر الشعر، ضرب الارض بالاكف واللطم على الصدور)، وكل ذلك في محاولة من المخرج لاخضاع النص الاغريقي للانتاج المعاصر في تحقيق الاثر المطلوب في المشاهد وكما يدعو (بريخت) الى ذلك من خلال تاكيده على ما يسميه بـ Gest. ان المخرج في محاولته هذه اعطى تجسيداً حياً ومرئياً لواقع حال البطلة (ميديا) وتصعيدا لحدة التوتر لدى المتفرج بايقاعات ممزوجة بالدهشة البصرية لما يحدث امامه فضلا عن ان هذا الاستثمار قد يشكل جزءا من عملية تحديث النصوص الاغريقية القديمة التي ينبغي ان "تجيب بعمق على الاسئلة التي تقلق متفرجنا المعاصر"[١٦].

- "واحسرتاه يا ولدي..انا لا اعرف ماذا افعل من اجل انقاذكما..انا حزينة على مصيركما يا ولدي"[١٧].

جرب المخرج في هذا الحوار استثمار بعض التنغيمات الفلكلورية من موروثاتنا العراقية في عملية خلق الجو العام مستعيناً بالنغمات المعبرة عن مدى الصلة الحميمة بين الام ووليدها على المستوى الشعبي الاصيل (دللول يلولد يا بني عدوك عليك وساكن الجول).

ان غاية المخرج في محاولته هذه، هي توظيف النص الطرازي (الاغريقي) ونقله من بيئته التقليدية الى بيئة جديدة اوحت بامكانية تطويع هذه النصوص القديمة الى اشكال جديدة يمكنها ان تقرب العرض من ذوق المتفرج وان تستثير ذهنه بقضايا الانية.

- "...لان الانفصال عن الزوج يسيء الى سمعة الزوجات"[١٨]

"أي عار يجلل جبين رجل تزوج من جديد عندما يهيم ولداه وزوجته التي انقذت حياته كالمتسولين"[١٩] في هذه الحوارات التي وردت على لسان الجوقة في العرض المسرحي، والتي عبر فيها (يوربيدس) عن موقفه الاخلاقي تجاه المراة في عصره. حاول المخرج ان يستثمر الاهزوجة الشعبية المحلية وتوظيفها بتكوينات جمالية لابراز بعض الافكار الجوهرية وايصالها الى المتلقي بشكل مؤثر، فضلاً عن دورها في شحذ الهمم واستثارة العاطفة لسحب المتلقي للتعاطف مع ما تواجهه المراة من امتهان لكرامتها.

- "ويحي ...انت خائف مني..تخشى ان يلحقك شر من جانبي، لا ...لا تخشى ذلك..لا تتوجس خيفة مني يا مليكي كريون"[٢٠].

استخدام المخرج في هذا الديالوك الذي ورد على لسان البطلة ميديا والذي اسنده المخرج في عرضه المسرحي الى الجوقة) اجسام الجوقة للتعبير عن تكوين يرمز به الى حيوان "الاخطبوط" بحركته، وذلك لابراز فكرة محاولة الجوقة الاخطبوطية لاحتواء غضب الملك (كريون) والحيلولة بينه وبين البطلة (ميديا). وبهذه الصورة الفكرية والجمالية التي عبرت عنها الجوقة بحركتها قد استند فيها المخرج الى ما اشار اليه المخرج، كروتوفسكي بان "العديد من التشكيلات والصور المسرحية تتمثل باجساد الممثلين انفسهم باذلين جهدا كبيرا في ايصال الحالة الى المتفرج"[٢١]

- "اذا سوف تطردني ولن تستجيب لتوسلاتي يالوطني الحبيب كم اتحرق شوقا وحنينا اليك الان"[٢٢].

في هذا الحوار الذي جرى بالتناوب على لسان البطلة والجوقة، حاول المخرج توظيفه عن طريق اجساد الممثلين (الجوقة) والادوات (العصي) التي تحملها في انتاج دلالة (العربة) الشبيهة بـ(الهودج) والتي اراد المخرج التعبير عنها في (نطاق جمالية العرض) عن رحيل البطلة عن وطنها، فقد "حرك المخرج، جوقته واقام

تكوينات بالعصي التي تحملها على شكل ترسيمة مؤسلبة لهودج نقل الزوجة ميديا وكانه يشيعها الى العالم الاخر"[٢٣].

ان المخرج في تصويره الجمالي هذا حاول ان يلامس مفهوم المخرج (مايرهولد) في اعتماده جسم الممثل للدلالة على الاشياء المرئية وتشكيل الصورة الجمالية في العرض المسرحي. فانه يرى "بان المخرج يعد جسراً بين المتفرج والممثل عن طريق حركات الايدي واوضاع الجسم وتشكيلاته، والتي من شانها ان ترغم المتفرج على فهم الحوار بالصورة التي يسمعه بها المخرج عبر اجسام الممثلين انفسهم، فالكلمات لا تقول كل شيء، ان الكلمات للسمع، اما الصورة فمن اجل العين، وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط اثرين بصري وسمعي"[٢٤].

- "هل اضرم النار في بيت عرسهما، ام اتسلل خلسة حيث يمتد الفراش لاغمد سيفاً باترا كلا لن افعل ذلك فانهم اذا امسكوا بي سيصبح سجني بل موتي اضحوكة لاعدائي"[٥٤].

حاول المخرج في هذا المقطع الحواري الذي جاء على لسان البطلة (ميديا)، الاشتغال على تجسيد صوري مستعيناً باجسام الجوقة وعصيها كدلالة تعبيرية عن رهبة السجن.

ان المخرج في تجسيده لهذه الرؤية الفكرية والجمالية حاول ان يقترب من رؤية المخرج الانكليزي (كوردن كريك) في "ان الانطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات هو اكثر الوسائل فاعلية"[٢٦].

- "ميديا ..ماذا تريد يا اسفل الناس جميعاً

ياسون: (يصفعها) الا تكفي ايتها المجنونة عن اطلاق مثل هذه الكلمات.. "[٢٧].

في هذه الحوارات حاول المخرج ان يزج الجوقة بالاشتباك مع (ياسون) بالعصي والايادي، لاحتواء غضبه والحيلولة بينه وبين (ميديا)، وهو ما اشار اليه، د. عقيل مهدي بقوله "حرك المخرج جوقته واقام تكوينات بالعصي لتضييق الخناق على رقبة الزوج ياسون"[٢٨].

جرب المخرج بهذه السلطة الجديدة التي حملها الى جوقته، ان يضيف بعداً معاصراً يكسر المالوف التقليدي المتمثل بعدم اشراك الجوقة في اعمال العنف، ليلتقي المخرج مع الكثير من المعاصرين الذين عابوا على الجوقة الاغريقية "موقفها المتخاذل لانها تكتفي بذرف الدموع على البطل دون ان تفعل من اجله امراً ذ بال"[٢٩].

- "لقد انقذت حياتك. احببتك. الا انك لم تكن عادلاً فيما فعلت عندما خنت زوجتك وهجرتها"[٣٠].

في هذا الحوار اضفى المخرج بعدا معاصرا من خلال اضفائه اجواء محكمة معاصرة بهيئاتها (دفاع، قاضي، محلفين، شهود، متهمين). ولم يكتف المخرج بهذه الصورة التي رسمها بل استعان باجسام الجوقة والعصي في توليد دلالة مرمزة (لميزان) يكون ياسون في أي كفتيه غير المتوازنتين انطلاقا من موقف المحاكمة والمقاضاة الذي لعبته الجوقة تجاه ياسون كمتهم مدان.

- "اما انت يا صديقاتي ساحدثكن عن كل خططي"[٣١].

في هذا الحوار الذي تدبر فيه (ميديا) خطة للانتقام من زوجها، حاول المخرج المواصلة على تجسيد تشكيل صوري ذي دلالة موحية لشكل (خيمة) شكلها باجسام الجوقة وعصيها، للتعبير عن جو المكيدة والوقيعة من قبل البطلة وبالتضمن مع افراد الجوقة الذين شكلوا عنصراً فعالاً في عملية التخطيط. حاول المخرج

بهذه الوظيفة التي منحها الى الجوقة ان يضيف بعدا معاصراً كسر فيه التقاليد السائدة في المسرح الاغريقي والمتمثل بالتزام الجوقة جانب الحياد التام.

- "عزيزي ياسون ارجو ان تغفر لي ما بدر مني..لقد حدثت نفسي والقيت عليها اللائمة عندما افكر في هذه الحماقات ادرك كم كنت غبية..لننسى كل خصام.."[٣٢].

لقد استثمر المخرج في اثناء هذا الحوار الذي كان على لسان (ميديا) وجود الجوقة بتهيئة جو الاغراء والوقيعة، ذلك باستخدام اجسام الجوقة والادوات (العصي) التي يحملونها (مستغنياً عن قطع الديكور في تشكيله) لخلق صورة تشكيلية ذات دلالة موحية لـ(سرير) لمساعدة ميديا في ايقاع زوجها ياسون في الشرك الذي اعدته لقتل العروس ووالدها الملك (كريون).

وهو ما اشار اليه د. عقيل مهدي بقوله: "كان السرير استعارة موفقة، حيث لعب دور نواة تنبثق منها حبكة العرض المسرحي عند تاليف مكونات الاخراج، فهندسة الاعمدة وابهاء القصر تتغير وتتراجع الى الخلف وتتحول الى ما يشبه الظلام امام حضور طغيان (السرير) الذي ينبثق من الاعماق السحيقة بقوة الاغراء، التي لم تعترض الفكرة الاخراجية الجديدة في السيطرة على فضاء العرض"[٣٣].

ان المخرج في محاولته هذه لامس مفهوم المخرج كروتوفسكي الذي اشار فيه "تتم تحولات كبيرة في شخصية الممثل: فالممثل يمكن ان تلعب سكرتيرة او رئيسة عمل، ثم تليفون، ثم الة كاتبة ثم اريكة"[٣٤].

لم يكتف بهذه الدلالات التي اوجدها المخرج لجوقته بل انه منذ اللحظات الاول لعرضه المسرحي قد استثمر الجوقة استثماراً ديناميكياً ومؤثر في سير الاحداث الدرامية، اذ استثمرها في تفسير وجهة نظر المؤلف الاخلاقية وموقفه من المراة في عصره، وذلك بانفتاح حركة الجوقة امام حركة وتنقلات البطلة (المراة) واعاقتها لحركة ياسون (الرجل) ومن ثم تحجيم حركته، هذا من جهة ومن جهة اخرى فانها كانت تتشكل حسب اللحظة الدرامية فقد تحولت من جوقة (ميديا) الى جوقة الملك (كريون) وذلك بوساطة الوشاح (الذي كن يحملنه على اكتافهن) ذو الوجهين الازرق الغامق الذي تمثل به جوقة (ميديا) والبصلي الفاتح الذي تمثل به جوقة الملك (كريون).

اذ تمكن المخرج بهذه الوسيلة ومن دون الاستعانة بجوقة اخرى ان ينقل مشاهديه الى قصر الملك (كريون) حيث يرى بشكل مرئي حادثة مصرع العروس ووالدها (كريون) والى جانبهما الجوقة، تبكي وتنوح على مصير الملك وابنته.

الادوات والمعالجة الاخراجية

الى جانب الجوقة، استخدم المخرج الادوات المتمثلة بالعصي التي اخذت ابعاداً تشكيلية منظرية متعددة في العرض المسرحي حيث لعبت دوراً اساسياً في تحقيق ما قد يعجز الديكور الثابت عن تصويره من خلال المعطيات الاتية:

- قدرتها في الانفتاح على الكثير من الصور والدلالات ذات التشكيلات الرمزية، والتي كانت تستبدل باختلاف الضرورة الدرامية في العرض المسرحي لميديا. مما اسهم في اثراء العرض جماليا وتقريبه من ذوق المتلقي.

- كانت لخفتها تسمح باجراء تغيير سريع في تشكيل الصورة المسرحية والدلالات التعبيرية حيث صار المنظر يظهر سريعاً ويختفي حسب اللحظة الدرامية.
- الديكورات التي تتواجد في ان واحد، تعطي للمتلقي الصورة الكاملة عن المسرحية من اول نظرة، لان الديكور نفسه يكشف فضاءاً معيناً مقدراً وقوعه مستقبلاً في حين تجعل مفردة العصي المشاهدة يتساءل مع نفسه، ماذا سيكون وراء استعمال هذه الاداة مستقبلاً في العرض مما ستخلق طيلة العرض المسرحي.
- بوساطتها استطاع الممثلون تكوين المناظر المسرحية المتعددة (وبتكاليف انتاجية قليلة) وهي مهمة اضافية توكل الى الممثل، في حين جرت العادة ان ينفذ الديكور ويعني هذا لا وجود للديكور في عرض ميديا الا في لحظة وجود الممثلين (الجوقة) والعصى التي يحملونها.
- حاول المخرج استنطاقها في ايجاد الايقاعات الموسيقية المختلفة لخلق الجو العام النفسي الى جانب اصوات الممثلين انفسهم، اذ استبعد المؤثرات الموسيقية التصويرية من عرضه المسرحي معتمداً في توليدها تلك الادوات والممثلين معاً.

لقد حاول المخرج في تجربته هذا الاستفادة من مفردات المسرح الشرقي، الذي كان يستعمل الملحقات (الادوات) لايجاد التاثير الدرامي الرمزي في استعمالاته.

كما استند المخرج في تجربته هذا الى ما راه كروتوفسكي بان "الاكسسوارات، اما ان تكون شخصيات تشارك الممثل اداءه وتقييم حواراً معه ومع الاخرين، واما ان تترك لانها في هذه الحالة تكون امتدادات صناعية زائفة"[٣٥].

من بين الدلالات التي انتجتها هذه الادوات في عرض ميديا المسرحي هي: قرابين، اطفال، عربة، سجن، رماح، دروع، خيمة، شجرة، ميزان، سرير.

المخرج والفضاء المسرحي

اسس المخرج تجربته الاخراجية منذ تصميمه للعرض المسرحي على فرضيات تعتمد في خطوطها على خرق الثوابت في العرض الكلاسيكي، ومن دون الاخلال بجوهر الثوابت، فهو يعتمد على طرازية العرض في الديكور والازياء وابقائه على البنية التقليدية للمتن الحكائي، فضلا عن تاكيده على اساليب الصد والتنغيم في الاداء الصوتي اما "الاداء وغناء الكورس يجب ان يكون على جانب كبير من الاهمية، كلمات الجوقة كلها قابلة للتلحين، كما ان حركة الابطال يجب ان ترسم بعناية فائقة، فالحركة في المسرح الاغريقي تتميز بجلالها ووقارها"[٣٦]. وهذا ما يعزز وقوف المخرج في منطقة الخطاب الكلاسيكي.

وعلى الرغم من هذا فان المخرج سعى مجرباً الى خرق فضاء المعمار المسرحي التقليدي باعتماده على فضاءات متعددة لكشف مساحات الفعل الدرامي ملتقياً مع وجهة نظر المخرج (آبيا) الذي كان يرى "ان الفن الدرامي لن يعاد تشكيله دون ان يعاد اولاً تشكيل المكان الذي يدور فيه"[٣٧] . فكان الفضاء الاول يكمن في خشبة المسرح التقليدي، اما الفضاء الثاني فكان يمثل باحة (قاعة الشعب) التي صممت في هيئة نصف دائرة، وهذه استعارة من معمارية المسرح الاغريقي، لقد كان المخرج محقاً عندما اختار قاعة الشعب لتقديم عرض مسرحية (ميديا)، اذ ان هذه القاعة تتوفر فيها امكانية عظمى لخلق الاحساس الملكي، لما اشتملت عليه من اعمدة،

وزركشة هندسية تليق بالملوك وتتناسب وعروض المسرح الشعائري بكل سماته التقليدية، ولنا في هذا الصدد تجربة المخرج (راينهارت) الذي اخرج مسرحية (اوديب ملكا) و"اتخذت من صالة السيرك، ساحة لانشاء الحركة التي اراد بها ان تقترب وتتشابه مع ما كان يعمل في المسرح الاغريقي ولخلق الالفة بين المتلقي والممثل"[٣٨].

لقد استثمر المخرج الفضاءات المتعددة في تعرية مستويات الصراع التراجيدي فكان فضاء مسرح (العلبة) الايطالي، مسرحاً لشخصيات الملك (كريون) و(ياسون) زوج البطلة (ميديا) في حين كان الفضاء الدائري مسرحاً تتحرك عليه شخصية (ميديا) والجوقة كرديف لها، وبالتوزيع الثاني الذي نفذه المخرج يكون قد ماثل..دون ان يكون له سابق اطلاع، تجربة المخرج الانكليزي (بيتر بروك) في "تقديمه مسرحية اوديب ملكاً لمؤلفها (سنيكا) في باريس ١٩٦٨ التي وزع فيها الكورس في الصالة وعلى المسرح وجعله يئن ويضرب الارض بقدميه"[٣٩]. ان هذين المستويين يرسلان للمتلقي فكرة الرفعة والعلو في الفضاء الاول كمساحة مكانية للشخصيات من هذا الطراز، وفكرة الدونية والانسحاق في الفضاء الثاني كمساحة مكانية للشخصيات تقع تحت وطأة سلطة فضاء (العلبة) الا ان المخرج لا يفصل بين هذين الفضائين بل يداخل بينهما في مساحات توتر الفصل الدرامي ليولدا فضاءاً مسرحياً واحداً في النهاية.

وثمة فضاءات اخرى قدمت صيغة تجريبية اخرى في معمار المسرح التقليدي تجسدت في استخدامات الممرات الجانبية للقاعة والشرفة المطلة على باحة التمثيل، ومنطقة (الرحب) الواصلة بين الفضائين الاول والثاني، ولا يكتفي المخرج بهذا بل يعزز هذه المحاولة باستخدامه دوال تعبيرية في منطقتين اساسيتين الثابت في استخدامه للاعمدة والمدرجات التي اوحت بطرازية القصر وثقل المكان المرادف لثقل الكتل المكونة للديكور، والمتحرك في استخدامه للممشى الذي سرعان ما يتحول الى سريري عن طريق اجسام الجوقة وادواتها (العصي).

ان المخرج بطريقته هذه حاول ان يستفيد من تجربة المخرج الروسي (اوخلوبكوف) الذي (استخدم الخشبات المتعددة في العرض المسرحي فنقل الحدث الى مكان الجمهور، فاحياناً يدور الحدث على خشبة مستقلة بارزة فوق رؤوس الجمهور (اذا كانوا بالبلكون) ان ترتيب الخشبة ومكان الجمهور يتغير وفق مقتضيات المسرحية"[٤٠].

لقد كان المخرج يسعى من خلال استغلاله المتعدد للفضاءات تحقيق الاتي:

اولا: الخروج عن رتابة المسرح التقليدي وذلك بايجاد تكييف جديد للعلاقة بين المتلقي والممثل في خلق الالفة بينهما، كما نادى بها المخرج الفرنسي (انتونين ارتو). الذي كان من دعاة المسرح الدائري (الحلبة) حيث كان هدفه فيه "ايجاد روابط اوثق بين الممثلين والنظارة، وروابط اوثق مما يمكن ان يحققه المسرح التقليدي"[٤١].

لقد تمكن المخرج في عرضه المسرحي من خلق الالفة، عندما كشف العرض عن تداخل الشخصيات المسرحية مع الجمهور، حتى ليظن الرائي ان الجمهور يسهم في العرض المسرحي، وان تميزت الازياء بطرازيتها ذلك ان المخرج اعتمد التداخل في الدخول والخروج والالتصاق مع الجمهور، وفي حالات اخرى تبوح الشخصيات ببعض افكارها، وهي تخاطب الجمهور، كما فعلت (ميديا) حين واجهت الجمهور لتقول "اننا معشر النساء اتعس الكائنات الحية حظاً فان علينا ان نشتري زوجا بثمن باهظ لننصبه سيداً علينا فان لم نفعل كان في ذلك تعاستنا المريرة، وهنا تواجهنا اعقد المشاكل: هل الزوج طيب؟ هل هو خبيث؟ لان الانفصال عن الزوج يسيء الى سمعة الزوجات"[٤٢]. اذ اراد المخرج بهذه المواجهة ان يمس شغاف قلوب المشاهدين بقضية (ميديا) التي هي في نفس

الوقت قضية النساء عامة هذا من جهة ومن جهة ثانية هي دعوة صريحة من ميديا ان تكون للمراة الحرية في اختيار زوجها، ومن جهة ثالثة ليهيء المخرج العلاقة العضوية الحميمية التي ينشدها بين الجمهور والعرض المسرحي، والتي حاول بها في ان يقترب من اسلوب المخرج (اوخابكوف) في رؤيته الاخراجية لمسرحية (الام)* حيث كان "العرض يحتل فراغاً دائرياً في وسط الصالة وتشرك (الام) الجمهور في الاحداث باشكال مختلفة، كان تطلب من المتفرجين القريبين منها ان يمسكوا الخبز والسكين حتى تهيء مفرش المائدة"(٤٣).

ثانيا: اراد المخرج في استثماره المتعدد للفضاءات- ومنها الفضاء الدائري الذي لم يستغله للمرة الاولى في عرضه لمسرحية (ميديا) بل سبقتها تجارب سابقة في تقديمه عروض (اوديب ملكاً، اليكترا) في المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة- ان يقول لمتفرجه بان ما يجري ويحمل كثيرا من دلالات الصدق، اذ ان من المعروف بان التراجيديا الاغريقية القديمة، كانت تمتاز بانها رموز شعائرية، القصد منها اعلاء الحدث وليس مضاهاته او مشابهته بالحياة، فالشخصيات اكبر من الحياة نفسها كونهم شبيهي الالهة او ابطالا اسطوريين.

لقد حدد الناقد (نور ثروب فراي) مستويات الشخصيات من زاوية نظر الجمهور لها بالوجهة الاتية "اذا نظر افراد الجمهور الى الشخوص على اعتبارهم ارفع شانا منهم على نحو غير محدد، بصفتهم الهة، فنحن في منطقة الاسطورة، اما اذا نظر اليهم بوصفهم بشراً يتفوقون عليهم فنحن في المجال البطولي، اما اذا كانوا ينظرون اليهم على انهم في المستوى نفسه كانفسهم، فنحن في نطاق الاسلوب الواقعي، اما اذا نظروا اليهم من شاهق باعتبارهم موضع سخرية، فهذا يعني المفارقة في مختلف انماطها"(٤٤).

ورجل ان تكون الشخصيات في العرض المسرحي لميديا في مستوى الجمهور، لم يكن امام المخرج مناص الا ان يقوم بعصرنة مفهوم البطل وتقربه الى المتفرج المحلي وذلك بانزال البطل التراجيدي من عليائه، وجعل ماساته ومعاناته في مستوى المتلقي ذلك "ان الشخصيات العظمى في التراجيديا الاغريقية لم يقدموا على المسرح كشخصيات لها نظائر في الحياة الواقعية فجأوا صور مجردة اشبه بشخصيات المثالين العظماء"(٤٥).

وعندما اختار مسرحية (ميديا) ليقدمها لجمهور مهبط القرن العشرين، لا يستطيع ان ينكر انه اهتز امام مضمونها القديم الجديد، الذي كان وما يزال يشكل قضية من قضايا الانسان المعاصر: العلاقة بين الزوج والزوجة، وما يجب ان تقوم عليه من اسس الاحترام والتكافؤ في الزواج، والمخرج في هذه الحالة لا يستطيع فكاكاً من مواجهة هذه القضية.سواء استطاع من خلال اشلوبه المعاصر في الاخراج ان يخلق جواً حواريا مع المتفرج حولها، او ان يجسد احداث الماساة كما اراد لهاغ يوربيدس وحسب، وفي الحالة الثانية سوف تبقى الشخصيات في عالمها الاسطوري وفي مستوى اعلى من مستوى المتفرج، وهذا ما يتعارض مع رؤية المخرج الذي توخى فيها من المتفرج ان يؤمن بان ما يجري امامه على فضاء المسرح الدائري له صلة وثيقة بالحياة، لذا اختار المخرج الطريق الاول الذي يتضح فيه وظيفة المخرج كمفسر، وهو في هذه الحالة يربط الماضي والحاضر، وينبه الجمهور الى ما في عناصر القضية من تشابه مع الواقع الذي يعيشه، وهو ما يجري النقد على تسميته بالاسقاط. لذا انعكست الرؤية في تفتيت اسطورة البطل ولملمتها من جديد من خلال تغيير النظم الاشارية للشخصيات بما يخلق وحدة للدلالة ما بين الشخصية والجمهور وكلما كانت الشخصيات مقنعة بلغتها المسرحية، ومعبرة عن الدلالات

*الام: رواية كتبها مكسيم غوركي، ثم اعدها للمسرح المخرج الروسي نيكولا اوخلوبكوف.

الاجتماعية والفكرية لمشاهدي العرض. تكون اكثر تماساً وتاثيرا في الجمهور لان "تجليات الحياة النفسية الجمعية، من حيث انها جميعاً يكمل بعضها الاخر: فاي اتصال بل أي رمز واي محتوى يمكن ان يكون له معنى يغير انصهار النفوس الذي يخلق امكانية الفهم المتقابل للرموز"[٤٦]. فضلا عما تقدم فان المخرج فقد استثمر فضاء المسرح الدائري في تداخل حركة الممثلين والمجاميع الواسعة والسريعة والمتغيرة بدلالات تشكيلية مرمزة، تولد شفرات متوازية ما بين البطل وفضاءه الجديد مع شفرات المتفرجين وكل ما يملك من موروث حيث تحدث عملية المزاوجة ما بين الشفرات جميعا ليولد العرض مرة ثالثة بعد نهايته.

ثالثا: توخى المخحرج من تداخله في الفضاءات ان يهيء الى تداخل اخر في تلك المزاوجة و الثنائية بين التمثيل الايهامي والتقديمي منطلقاً في تحقيق ذلك من الفكرة القائلة "ان المسرح الاغريقي الكلاسيكي الذي استخدم اقنعة وتوسل برقصات واغان ومؤثرات مسرحية غير عادية، كان لا يتسم بالايهام مثل المسرح الاليزابيثي وتاسيساً على ذلك يجب على الممثل ان يحقق انفصالا عن الشخصية ذلك ان الاسلوب الملحمي القديم لا يسمح بالتقمص الشخصي"[٤٧].

وفي ضوء ما تقدم تم تداخل اخر على مستوى العرض والجمهور غايته تحقيق معاصرة من خلال بث الشفرات والدلالات في عمقها وحسها معتمداً على المزاوجة بين الايهام واللاايهام، فقد ارتاى المخرج ان يتقمص الممثل الشخصية على اسس الخلق الفني في البحث عن اغوارها ومكوناتها وتفجير عواطفها ومشاعرها "ان كل ما يحدث على المسرح يجب ان يكون مقنعاً للممثل نفسه ولزملائه (الممثلين) وللجمهور، يجب ان يولد الايمان بان كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات الايمان بان كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن ان يتحقق تفسيره في الحياة الواقعية، ويجب ان تكون لحظة مشبعة بالايمان بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل وصدق ما يصدر عنه من افعال"[٤٨].

وفي الوقت نفسه كان هناك كسر للايهام من خلال خلق بؤرة تداخل مستحدثة بين الشخصية المبنية على اسس الايهام والكيفية الاخراجية المبنية على اسس التقديم.

في ضوء حفل العرض بين قطبين متنافرين ظاهرياً، ملتحمين في نظامهما الاخراجي، وكان التداخل يغوص في اعماق العرض، ليخلق لنا وشيجة جديدة عمادها الاساس، هو وحدة العرض المبنية على التداخل في مستويات الفضاء، الخشبات والشفرات. وعلى سبيل المثال مشهد المواجهة الذي يجري بين (ميديا-المراة) وزوجها (ياسون-الرجل) الذي يستعرض فيه كل منهم فضائله على الاخر، فتمركز المشهد في بؤرة الحلبة التي كانت وسيطاً للجمهور، مما جسد حقيقة تلك الثنائية باستخدام الصوت كمفردة اخراجية، حيث لم يستخدم الهمس انما استخدمت الاصوات بدرجات عالية لكسر الايهام من جهة، ولتنبيه الجمهور من جهة ثانية ولخرق الثوابت المعروفة عبر تشكيل روح المشهد الدرامي واشراك الجمهور كخلفية متداخلة مع المشهد، كشهود لحقيقة ما يجري ولبيان راي الجمهور. أي من طرفي الصراع على حق ياسون ام ميديا؟

ان المخرج في محاولته هذه كان يبغي خلق لغة عصرية قادرة على استيعاب هاجس الجمهور، وتقريب تلك الاعمال الدرامية لجمهوره.

النتائج

نستنتج من خلال طريقة المخرج في معالجته نص ميديا اخراجياً:

١. حذف واضافة بعض المقاطع الحوارية لاعادة تحميل العرض المسرحي دلالات قريبة من المتلقي.

٢. التداخل بين العرض اجمالاً والجمهور من خلال استخدام الترميزات المستحدثة للجوقة وذلك باستنطاق وظائف للجوقة تكون ابعد غوراً من تلك التي حددها لها النص اليوربيدسي.
٣. بث الدلالات الاجتماعية المعاصرة في ثنايا العرض وتوليدها من جديد بعد تحميلها الكثير من الاشارات والايماءات القابلة لادراك المتلقي.
٤. امكانية استثمار الموروث المحلي الشعبي في محاولة تجسيد النص الاغريقي القديم وفق رؤية معاصرة.
٥. تحوير وظيفة الادوات المسرحية التقليدية، واستحداث وظائف جديدة لها واعتمادها كاساس في بث الدلالات وايصال المعاني والصور المدركة او القابلة للادراك.
٦. استخدام الممثلين في تجسيد المنظر المسرحي (من خلال الادوات العضي) المتحرك والمتغير طبقاً للحالة النفسية، العاطفية والفكرية حيث صار المنظر يظهر سريعاً ويختفي حسب الضرورة الدرامية.
٧. تحقيق عمليات التداخل في مستويات النص والعرض المسرحي.
٨. تحقيق المزاوجة بين التمثيل الايهامي والتقديمي بين اداء الممثلين من جهة والكيفية الاخراجية من جهة ثانية.

الهوامش

١. احمد زكي، المخرج والتصور المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص ٦١.
٢. مولوين ميرشفت، كليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي احمد محمود (الكويت) المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩، ص ٢٥٦.
٣. احمد زكي، المصدر نفسه، ص٥٥.
٤. د. عقيل مهدي، الحصاد المسرحي لعام ١٩٨٧- تكامل الابداع في عروض كلية الفنون الجميلة، جريدة الجمهورية (بغداد) ٢٠ كانون الاول، ١٩٨٧.
٥. سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٧)، ص٩٩.
٦. حسين الشيخ، دراما يوربيدس، دراسة في الفكر الاجتماعي في اثينا القرن الخامس ق.م، عالم الفكر (الكويت) العدد الاول (يونيو ١٩٨٢)، ص ١٢٩.
٧. يوربيدس، ميديت، ترجمة كمال ممدوح حمدي، مجلة الاقلام (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣)، العدد (٥)، ص ٧٤.
٨. سعد اردش، المصدر نفسه، ص ١٩١.
٩. ارسطو، فن الشعر، ترجمة د. ابراهيم حمادة (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧)، ص ١٧١.
١٠. د. جميل نصيف، قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي (بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥)، ص ٢١٦.
١١. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٢١٦.
١٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٤.
١٣. سليم الجزائري، مخرجون عالميون، الاقلام (بغداد، العدد الاول، ١٩٧٩)، ص ٩١.
١٤. اوديت اصلان، فن المسرح، ترجمة د. سامية احمد (بيروت، اين للطباعة والتصوير، د.ت)، ص ٣٠٣.
١٥. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٤.
١٦. الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر (دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦)، ص ١٥٥.
١٧. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٥.
١٨. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٧
١٩. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٨.

٢٠. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٨.
٢١. جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة د. كمال قاسم نادر (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص٢٤.
٢٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٨.
٢٣. د. عقيل مهدي يوسف، النسوية في ميديا، جريدة الثورة (بغداد، ٢١ تشرين اول، ١٩٩٢).
٢٤. د. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل (بغداد، مطبعة الجامعة، ١٩٨٨)، ص ١٥٧.
٢٥. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٧٩.
٢٦. اوديت اصلان، فن المسرح، ج٢، ترجمة د. سامية احمد (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢)، ص ٦٨٧.
٢٧. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٠.
٢٨. د. عقيل مهدي يوسف، النسوية في ميديا، جريدة الثورة (بغداد، ٢١ تشرين اول، ١٩٩٢).
٢٩. د. عبد المعطي شعراوي، دور الكورس في مسرحيتين، مجلة المسرح والسينما، (القاهرة، العدد٥٢، ابريل، ١٩٦٨)، ص ٢٧.
٣٠. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٠.
٣١. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٤.
٣٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص ٨٥.
٣٣. د. عقيل مهدي يوسف، النسوية في ميديا، جريدة الثورة (بغداد، ٢١ تشرين اول، ١٩٩٢).
٣٤. سعد، اردش، المصدر نفسه، ص ٣١٤.
٣٥. سعد، اردش، المصدر نفسه، ص ٣١٣.
٣٦. احمد زكي، المصدر نفسه، ص ص ١٤٢-١٤٣.
٣٧. جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي، ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة، دار الفكر العامة، ١٩٧٩)، ص٦٥.
٣٨. د. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل (بغداد، مطبعة الجامعة، ١٩٨٨)، ص١٩٠.
٣٩. د. عقيل مهدي، المصدر نفسه، ص ٢٢٥.
٤٠. جيمس روس، ايفانز، المصدر نفسه، ص ٦٩.
٤١. نادية كامل، انتونين ارتو والمسرح الحديث، المسرح والسينما، (القاهرة: العدد٥٢، ابريل ١٩٦٨)، ص ص ٢٩-٣٠.
٤٢. يوربيدس، المصدر نفسه، ص٧٧.
٤٣. سعد اردش، المصدر نفسه، ص٢٤٨.
٤٤. مارتن اسلن، تشريح المسرحية، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨)، ص٣٩.
٤٥. احمد زكي، المصدر نفسه، ص٧٢.
٤٦. جان دوفينينو، سوسيولوجية المسرح، ج١، ترجمة حافظ الجمالي، (دمشق، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦)، ص٦٥.
٤٧. احمد زكي، المصدر نفسه، ص١٨٠.
٤٨. قسطنطين، ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ترجمة د. محمد زكي العشماوي، (القاهرة، ١٩٦٠)، ص ٢٢١.