التجلياتُ الجماليَّةِ والفلسفيَّةِ للثقافةِ البيئيَّةِ في العرضِ المسرحيِّ العراقيّ
مسرحية (لعنة بيضاء) أنموذجًا

م. د. مرتضى علي حسن جاسم
murtatha1976@gmail.com
وزارة التربية ـ المديرية العامة لتربية بابل

الملخص:-

سعى هذا البحث إلى الكشف عن آليات اشتغال الثقافة البيئية في العرض المسرحي العراقي، بوصفها مكوناً فكرياً وجمالياً يسهم في إثراء الرؤية الإخراجية؛ فالمخرج المسرحي بما يمتلكه من وعي وخبرة تراكمية، يتفاعل مع البيئة بوصفها حاضنة للمعنى ومصدراً للإلهام الفني، ما يمنح العرض المسرحي بُعداً معرفياً يربط بين الإنسان ومحيطه الطبيعي، وتكمن أهمية الثقافة البيئية في قدرتها على تعزيز الوعي الجمالي والإنساني لدى الفنان، بما ينعكس على المعالجات الإخراجية التي تُجسّد التفاعل الحي بين الجماليات المسرحية والسياق البيئي، توزع البحث على اربعة فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والتي تمركزت حول التساؤل الاتي: (كيف تجلت الثقافة البيئية جماليا وفلسفيا في العرض المسرحي العراقي؟).

اما اهمية البحث فتكمن في تسليط الضوء على الثقافة البيئية بوصفها أحد المكونات الفكرية والجمالية المؤثرة في صياغة العرض المسرحي العراقي، اما هدف البحث فكان الكشف عن المرتكزات الفلسفية والجمالية للثقافة البيئية، وتحديد آليات حضورها وتوظيفها داخل العرض المسرحي العراقي، اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين تناول في المبحث الاول (الجماليات الفلسفية للثقافة البيئية وعلاقتها بالمسرح) بينما تناول بالمبحث الثاني (الثقافة البيئية وجماليات توظيفها لدى المخرجين)، ومن ثم المؤشرات التي اسفر عنها الفصل الثاني، اما الفصل الثالث فقد اشتمل على مجتمع البحث والعينة وهي كما جاء بالعنوان عرض مسرحية (لعنة بيضاء) للمخرج محمد حسين حبيب، واداة البحث ثم منهج البحث وفقا لما يتناسب وطبيعة البحث الحالي ومن ثم تحليل عينة البحث، اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث وخلص البحث إلى أن توظيف الثقافة البيئية لا يقتصر على الشكل البصري للعرض، بل يتجاوز ذلك إلى مستويات فكرية وفلسفية تبرز ارتباط الفنان ببيئته، وتسهم في بناء خطاب مسرحي معاصر يحمل وعياً بيئياً يعكس تحديات الواقع المحلي والعالمي، ومن ثم مجموعة من الاستنتاجات، بينما خُتم البحث بقائمة لمصادر البحث ومراجعه.

Aesthetic and philosophical manifestations of environmental culture in Iraqi theatrical performances The play (The White Curse) as a model

Dr. Murtadha Ali Hassan Jassim
Ministry of Education - General Directorate of Education in Babylon

Abstract:-

This research sought to uncover the mechanisms of environmental culture in Iraqi theatrical performance, as an intellectual and aesthetic component that contributes to enriching the directorial vision. The theatrical director, with his accumulated awareness and experience, interacts with the environment as an incubator of meaning and a source of artistic inspiration, which gives the theatrical performance a cognitive dimension that connects the human being with his natural surroundings. The importance of environmental culture lies in its ability to enhance the artist's aesthetic and human awareness, which is reflected in the directorial treatments that embody the live interaction between theatrical aesthetics and the environmental context. The research is divided into four chapters. The first chapter includes the research problem, which is centered around the following question: (How was environmental culture manifested aesthetically and philosophically in the Iraqi theatrical performance?). The importance of the research lies in shedding light on environmental culture as one of the intellectual and aesthetic components that influence the formulation of the Iraqi theatrical performance. The aim of the research was to reveal the philosophical and aesthetic foundations of environmental culture, and to determine the mechanisms of its presence and employment within the Iraqi theatrical performance. The second chapter includes two topics. The first topic deals with (the philosophical aesthetics of environmental culture), while the second topic deals with (environmental culture and the aesthetics of its employment in The third chapter included the research community and the sample, which, as the title indicates, is the play (White Curse) by director Muhammad Hussein Habib, the research tool, then the research methodology according to what is appropriate to the nature of the current research, and then the analysis of the research sample. The fourth chapter included the research results, and the research concluded that the use of environmental culture is not limited to the visual form of the show, but rather goes beyond that to intellectual and philosophical levels that highlight the artist's connection to his environment, and contribute to building a contemporary theatrical discourse that carries environmental awareness that reflects the challenges of local and global reality, and then a set of conclusions, while the research concluded with a list of research sources and references.

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

شهد العالم خلال العقود الأخيرة تصاعداً لافتاً في التحديات البيئية شملت التغير المناخي، وتدهور الموارد الطبيعية وفقدان التوازن بين الإنسان ومحيطه، وهو ما استدعى إعادة النظر في العلاقة بين الثقافة والبيئة من منظور فلسفي وإنساني شامل، اذ ترافقت الأزمات البيئية مع تحولات اجتماعية واقتصادية معقدة، مما أفرز وعياً متزايداً بضرورة استحضار البيئة في الخطاب الثقافي، والفني على وجه الخصوص بوصفها ليست مجرد إطار مادي بل بنية ذات دلالات رمزية وفكرية تنعكس في مختلف أشكال التعبير الجمالي؛ والمسرح بوصفه شكلاً فنياً وجمالياً قائماً على تمثيل الواقع وتأويله يُعد من أبرز الحقول التي يمكن أن تتجلى فيها الثقافة البيئية كقوة فاعلة في بناء الرؤية الإخراجية، عبر ما يملكه المخرج من وعي جمالي وخبرة حسية مرتبطة ببيئته، فقد اتخذ من هذه العلاقة بعداً فلسفياً موضوعياً و نسقاً فكرياً يوجّه تصورات الفنان، ويُعيد صياغة فهمه للعالم، ففي العراق يمثل العرض المسرحي العراقي مساحة جمالية وتعبيرية تتفاعل فيها الرؤى الإخراجية مع المحيط الثقافي والاجتماعي والبيئي، ومع تزايد التحديات البيئية المعاصرة، أصبح من الضروري التساؤل عن الكيفية التي تستجيب بها العروض المسرحية لهذه التحديات، وما إذا كانت الثقافة البيئية تسهم فعلاً في تشكيل الرؤية الإخراجية وصياغة البنية الجمالية للعرض؛ وفي ضوء ذلك فإن العرض المسرحي العراقي بما يحمله من خصوصية ثقافية وتاريخية يمثل أرضاً خصبة لاختبار مدى فاعلية الثقافة البيئية في تشكيل البنية الدرامية والجمالية للعمل المسرحي، ومدى انخراط الرؤية الإخراجية في استثمار هذا الوعي البيئي ضمن معالجاتها الفنية والفكرية في ظل واقع بيئي متدهور يفرض على الفنان مسؤولية أخلاقية وجمالية تجاه محيطه الطبيعي والإنساني، ومن هنا تتمركز

مشكلة البحث في التساؤل الآتي:(**كيف تجلت الثقافة البيئية جماليا وفلسفيا في العرض المسرحي العراقي؟**)

ثانياً: أهمية البحث:

يُسهم البحث في إثراء الدراسات المسرحية المعاصرة من خلال تسليط الضوء على الثقافة البيئية بوصفها أحد المكونات الفكرية والجمالية المؤثرة في صياغة العرض المسرحي العراقي، ويُفيد المخرج المسرحي في إدراك آليات توظيف البيئة وعناصرها ضمن الرؤية الإخراجية بما يعزز البنية الفنية والفكرية للعرض، كما يُعد منجزاً معرفياً يفيد المهتمين بفنون المسرح، اذ يُعينهم على فهم العلاقة التفاعلية بين الفنان وبيئته، وانعكاس ذلك على الخطاب المسرحي المعاصر.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن المرتكزات الفكرية والفلسفية والجمالية للثقافة البيئية، وتحديد آليات حضورها وتوظيفها داخل العرض المسرحي العراقي، من خلال الرؤية الإخراجية التي تستثمر هذا البُعد البيئي في بناء تجربة مسرحية معاصرة ومتماسكة.

رابعاً: حدود البحث:

١- الحدود المكانية: العراق - بابل.

٢- الحدود الزمانية:.٢٠٢٤

٣- حدود الموضوع: دراسة التجليات الجمالية والفلسفية في مسرحية لعنة بيضاء.

خامساً: تحديد المصطلحات:

أولاً: الثقافة البيئية:

١- **الثقافة البيئية لغة:** يعرفها ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا في معجم مقاييس اللغة " (ثقف) الثاء والقاف والفاء كلمة واحدة اليها يرجع الفروع، وهو اقامة درءِ الشي. ويقال ثقفتُ القناةَ، اذا اقمت عوجها. قال: وثقفت هذا الكلام من فلانٍ. ورجل ثقفٌ لقفٌ، وذلك ان يصب علِمَ ما يسمعهُ على استواء. ويقال ثقِفت به ان ظفرت به. قال: فاما تثقفوني فاقتلوني وان اثقف فسوف ترون بالي. فأن قيل: فما وجه قرب هذا من الاول؟ قيل له: اليس كذلك اذا ثقفه فقد امسكه. وكذلك الظافر بالشي يمسكه. فالقياس. ياخذهما ماخذا واحدا"[١]. وجاء في كتاب اساس البلاغة تعريفها: " ثقف: ثقف القناة، وعضَّ بها الثقافُ، وطلبناه فثقفناه في مكان كذا، أي: أدركناه. وثقفتُ العلم أو الصناعة في أوحى مدة: أذا اسرعت اخذه. وغلام ثقفٌ لقفٌ، وثقفٌ لقفٌ، وقد ثقفَ ثقافةً. وثقافة مثاقفة لاعب بالسلاح، وهي محاولة اصابة الغرة في المسافة ونحوها. وفلان من اخل المثاقفة، وهو مثاقفٌ: حسن الثقافة بالسيف بالكسر. ولقد تثاقفوا فكان فلان اثقفهم. وخلٌ ثقيفٌ وثقيفٌ"[٢].

٢- **الثقافة البيئية اصطلاحا:** تعرف الثقافة اصطلاحا " شيء انساني خاص، ينفرد به الجنس البشري من دون الاجناس الاخرى، وهي تشتمل السلوك والاشياء المادية التي تصاحب السلوك والتراث يشمل اللغة والافكار والمعتقدات والعادات والرموز والمؤسسات الاجتماعية والادوات المادية والتقنيات والاعمال الفنية والطقوس والاحتفالات"[٣]. وتعرف ايضا (الثقافة) هي " ذلك الكل المعقد الذي يتكون من العادات والتقاليد والعرف

(١) ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا، مصدر سابق، ص ٣٨٢_٣٨٣.

(٢) جار الله، أبي القاسم محمود بن عمران الزمخشري، اساس البلاغة، ط١، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٩)، ص٧٢

(٣) كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، ط١، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٩)، ص٨.

والدين والاخلاق، ويمكن ان يطلق عليها بصفة عامة انها ذلك النوع من السلوك والتفكير والمعاملات، التي اصطلح عليها او تعارف عليها افراد المجتمع في حياتهم اليومية، واصبحت تميز كل فئة من المجتمع عن غيرها "[1].

٣- **الثقافة البيئية اجرائيا:** ذلك الوعي الفكري والاجتماعي الذي يُكسب الممثل القدرة على فهم علاقته بالبيئة الطبيعية والاجتماعية مما يساعده على تبني سلوكيات تحافظ على التوازن البيئي وتحقيق التنمية المستدامة من خلال رؤية اخراجية توظف جماليات الثقافة البيئية في العرض المسرحي.

الفصل الثاني

المبحث الأول

الجماليات الفلسفية للثقافة البيئية وعلاقتها بالمسرح

على امتداد التاريخ ومنذ لحظات الوعي الإنساني الأولى، شكّلت البيئة المحيط الأساسي للمعنى الوجودي، فالإنسان البدائي لم يرَ الطبيعة كمورد فقط، بل كقوة غامضة تتطلب التفسير والتفاوض معها عبر الطقوس والمعتقدات والرموز، ومن هنا نشأت صيغ أولى للتفاعل البيئي الثقافي، تُظهر أن الإنسان لم يكن متلقياً سلبياً للمحيط، بل فاعلاً في تشكيله وتشكّله به، وهذا التفاعل تجلى لاحقاً في الحضارات القديمة، كما في التجربة الرومانية التي استثمرت الطقوس الدينية والرموز البيئية في ترسيخ النظام السياسي والاجتماعي، حيث كانت معابد مثل معبد "فستا" رمزاً للخصب والنقاء، وكانت الآلهة المرتبطة بالبيئة كـ"جوبتير" تجسد العلاقة بين الطبيعة والسلطة والوعي الجمعي.

تتبلور العلاقة بين المسرح والثقافة البيئية اليوم كعلاقة فلسفية قبل أن تكون تقنية، فالمسرح حين ينفتح على البيئة بوصفها نسقاً من المعاني والعلامات والتجارب، يعيد

(١) محجوب عطية الفائدي، مبادىء علم الاجتماع والمجتمع الريفي، (البيضاء: جامعة عمر المختار، ١٩٩٢)، ص٣٩.

توجيه الوعي الجماعي نحو فهم الذات والآخر، من خلال مواجهة الأسئلة المتعلقة بالانتماء، والمصير، والتوازن بين الفرد والطبيعة. انطلق سقراط في فلسفته من الإنسان بوصفه مركزاً للمعرفة والأخلاق، فكان يرى أن " السلوك الحسن انما هو معرفة الانسان الحقيقي"[1] لذاته، ومن هنا فإن كل ما هو جميل في الوجود إنما تُقاس قيمته بمدى منفعته للإنسان، لا من حيث زخرفته أو بهائه الحسي، بل بقدر ما يحققه من خير وغاية أخلاقية. ووفق هذا المنظور، تغدو الثقافة البيئية منظومةً أخلاقية ومعرفية في آنٍ معاً، لأنها ترتبط بتفاعل الإنسان مع محيطه الطبيعي بهدف بناء توازن بين حاجاته الوجودية وبين احترامه للبيئة التي تحتضنه. وفي السياق المسرحي، وتحديداً داخل العرض المسرحي العراقي، تظهر ملامح هذا الفهم السقراطي من خلال توجّه المخرج نحو توظيف عناصر الطبيعة والمكان ضمن بنية العرض، لا بوصفها زخارف شكلية، بل كمكونات فاعلة تعبّر عن الوعي بالبيئة ومكانة الإنسان فيها. فالعرض المسرحي هنا يصبح فعلاً معرفيًا وأخلاقيًا، يسعى إلى تحقيق الخير والجمال من خلال محاكاة الطبيعة وأثرها في تشكيل السلوك الإنساني. لقد اعتبر سقراط أن الجمال الأسمى هو الجمال الروحي، الذي يتحقق عبر الفهم الصحيح لماهية الأشياء " فلكي يكون هناك اولا معرفة وثانيا اخلاق، لابد من البحث اذا في طريق الوصول إلى المعرفة "[2].. وهذا يضع الثقافة البيئية، من منظور مسرحي، في موقع فلسفي عميق؛ إذ لا تُدرَك فقط في بعدها الفيزيقي، بل في بعدها الأخلاقي أيضاً. فالمخرج المسرحي، حين يستبطن البيئة في عمله، لا يهدف إلى تمثيل خارجي للطبيعة، بل إلى محاورة جمالية وفكرية معها، يعكس من خلالها القيم الإنسانية، والتوازن بين الذات والعالم، وبين الجمال والمنفعة، من هنا فإن عناصر العرض التي تُستمد من السياقات البيئية – كالمكان، الضوء الطبيعي، خامات البيئة، أو حتى الرموز المرتبطة بالذاكرة الجمعية – تُصبح أدوات فلسفية لإيصال رؤية مسرحية ترتبط بجمال نافع، تماماً كما تصور سقراط الجمال بوصفه وسيلة للخير، لا غاية للمتعة

(١) عزت قرني: الفلسفة اليونانية حتى افلاطون (الكويت: ذات السلاسل،١٩٩٣) ص ١٣٧.

(٢) محمد امين المفتي: المصدر السابق، ص ٨١.

البصرية فقط، وهكذا تتحول الثقافة البيئية، في العرض المسرحي العراقي، إلى ممارسة فنية قائمة على تصور فلسفي سقراطي، ترى في الفن وسيلة للتربية الأخلاقية، وإحياء العلاقة الواعية بين الإنسان والطبيعة، وتحرير المسرح من التجميل الزائف نحو وظيفة معرفية وجمالية تؤسس للوعي البيئي وتدفع نحو الخير، لتجعل من المسرح معبّراً عن جمال داخلي حيّ نافع، لا عن بهرجة شكلية عابرة، فقد انطلقت فلسفة أفلاطون من رؤية مثالية ترى في العمل الفني أداة للارتقاء الروحي والأخلاقي للمجتمع، وليس مجرد وسيلة للتسلية أو الانفعال العابر. وبما أن أفلاطون جعل من "عالم المثل" النموذج الأعلى للحقيقة، فإن كل ما يُنتج في العالم المحسوس لا تُقاس قيمته إلا بمدى اقترابه من تلك المثل. علاقة جوهرية تكمن في كونها مظهر من مظاهر الحضارة الانسانية التي تتبلور بشكل قدرات تمكن الفرد من السلوك نحو التحرر من الاوهام وادراك ذاته والتضامن مع الاخرين ملاحظة أنَّ " الإنسان - الفرد كائن حي وفاعل وبهذه الصفة لا يتأثر بالواقع فحسب بل يوثر فيه " [1] وبذلك تكون عامل جوهري في تكوين الطبائع الانسانية ليصوغ منها اساليبه واشكاله الفنية التي تعبر عن الموقف الثقافي تجاه ما يحصل للإنسان ومحيطه من متغيرات ومن هنا، تغدو الثقافة البيئية في منظور أفلاطوني جزءاً من نظام كوني متناسق، يتضمن سلوك الإنسان وأخلاقه وتعامله مع الطبيعة بوصفها مرآةً للخير والجمال والحق، وبحسب هذا التصور، فإن الفنان - والمخرج المسرحي تحديداً - لا يؤدي دوره كمجرّد صانع للعرض، بل كوسيط بين عالم المحسوس وعالم المعقول، أي بين ما هو مادي في البيئة، وما هو أخلاقي وفكري في الإنسان. فكل عنصر بيئي يُوظّف داخل العرض المسرحي، إنما هو تمثيل رمزي لما يجب أن يكون عليه التناسق الكوني، وما ينبغي أن يعكسه العرض من قيم تهذيبية وتربوية، بهذا المعنى فإن الثقافة البيئية المسرحية عند أفلاطون لا تقتصر على توظيف الطبيعة، بل تتضمن إعادة بناء العلاقة بين الإنسان والطبيعة وفق تصور أخلاقي يهدف إلى إصلاح المجتمع وتطهيره من الفوضى

(١) كرستين نصار: الانسان والتاريخ - اثر التاريخ وتأثيره بسيكولوجية الفرد (لبنان: جروس برس، ١٩٩١) ص ٢٧.

والاضطراب التاريخ.

إن العرض المسرحي في هذه الرؤية يُنظر إليه كنوع من الطقس الفلسفي، يُحقق غايات التربية الجمالية والأخلاقية، ويُمارس أثره على المتلقي كوسيلة لتصفية النفس وتوجيهها نحو الانسجام مع الطبيعة، التي تمثّل بدورها انعكاسًا لانسجام الكون الأعلى. ويظهر هذا التوجّه جليًا في رؤية أفلاطون للتعليم، كما وردت في محاورته الشهيرة الجمهورية، التي اعتبر فيها الموسيقى والفنون جزءًا من المنهج التربوي، لا لذاتها، بل لما تخلقه من توازن داخلي وانضباط نفسي، يجعل الإنسان أقرب إلى الفضيلة، وإلى الحياة المنسجمة مع الطبيعة والمجتمع، إن الثقافة البيئية، بوصفها نسقاً من القيم المتجذرة في طبيعة المجتمع، لا تنفصل - في الرؤية الأفلاطونية - عن دور الدولة والفن والتعليم، بل تتداخل مع هذه الحقول كلها لتؤسس صورة الإنسان الكامل، الذي يسلك وفق انسجام داخلي وخارجي. ولهذا، فإن المخرج المسرحي، حين يستبطن هذه المفاهيم، لا يكون فنانًا عابرًا، بل فاعلاً ثقافيًا يسهم في بناء الوعي الجمعي، من خلال ترجمة القيم البيئية في صورة فنية مؤثرة[1].

أما الفعل المسرحي - بوصفه جزءًا من خطاب ثقافي معاصر - فهو في حاجة ملحّة إلى إعادة استحضار هذا البعد الفلسفي في مقاربة البيئة، ليس كمورد مستهلك، بل كعنصر أخلاقي وجمالي في تكوين الإنسان. فالثقافة البيئية ربما يكون المسار الذي يُعيد الإنسان إلى الاتزان، ويُفعّل مسؤوليته تجاه الطبيعة، ويجعل من المسرح ممارسة تطهيرية وفكرية تستجيب لأزمة العلاقة بين الإنسان ومحيطه، وبذلك، فإن الثقافة البيئية في العرض المسرحي من وجهة نظر أفلاطونية، ليست شكلاً من أشكال التزيين البصري، بل نسقًا أخلاقيًا يسعى المخرج عبره إلى بناء رؤية إصلاحية، يعيد من خلالها صياغة العلاقة بين الطبيعة والإنسان والمجتمع، في ضوء مبادئ الخير والعدالة والتناسق الكوني اذ يستند الجمال في فلسفة هيجل إلى مبدأ

(١) ينظر: اميرة حلمي مطر: جمهورية افلاطون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤) ص١١- ٢٣.

تمثيل الحقيقة عبر الفكرة، إذ يرى هيجل أن الجمال لا يتحقق إلا حين ترتقي الفكرة إلى تجسيد حسي يمكن إدراكه، فالفن لديه ليس شكلاً خارجياً بل تجلٍ من تجليات الفكرة المطلقة. وبوصف الإنسان ذاتاً عاقلة تمر في تاريخها بدرجات الروح الذاتية والموضوعية والمطلقة، فإن وعيه بالجمال هو تعبير عن تطور تلك الروح في محيطها التاريخي والبيئي[1]. من هنا، لا يُفهم الفن خارج السياق الكوني الذي يُدمج فيه الفكر بالطبيعة، والوعي بالتاريخ، ما يجعل الثقافة البيئية تمظهراً ضرورياً للفكرة في تجليها الحسي عبر الفن ومنها المسرح، وتعد الثقافة البيئية من هذا المنظور، مظهراً من مظاهر الوعي الجدلي الذي ينشأ بين الإنسان والعالم، فهي ليست مجرد معرفة بالبيئة، بل إدراك فلسفي لعلاقة الكائن البشري بمحيطه الطبيعي، حيث تتخذ الطبيعة هنا طابعاً ديناميكياً، تتفاعل فيه المادة والوعي، لا بوصفها مجرد خلفية وجودية، بل كمصدر تكويني للوعي ذاته. هذه العلاقة التي تعود جذورها إلى بدايات الوجود الإنساني، تُجسد لحظة الانفتاح الأول على العالم، حين حاول الإنسان البدائي تفسير الكائنات والعناصر البيئية، لا من خلال السيطرة عليها فقط، بل عبر تكييف ذاته معها، وتنظيم رؤاه تجاهها.

إن الجمال بحسب هيجل هو الظهور الحسي للفكرة، وأن الفن هو المرحلة التي تبلغ فيها الفكرة حالة التجلّي الحسي الملموس، أي أن الجمال هو الفكرة وقد اتخذت لها شكلاً في العالم الواقعي. ولذلك يوصف الفن بانه يقوم " بوظيفة ثنائية، إذ من خلاله يكتسب الشيء بعداً روحياً ويصبح تعبيراً عن قوى الطبيعة، وهذا ما يشكل هالته، والفن بوصفه تعبيراً عن الكلية، فهو يسمو ليطال ما يمثله المطلق، الأمر الذي دفع الفلسفة لترفعه على المعرفة المفهومية، إذ يعتبر شلنغ أن الفن يبدأ حين تنور المعرفة الإنسان "[2]. فالفن ليس زخرفًا بصريًا بل هو تموضع الحقيقة في المادة. ومن

(١) ينظر: عدنان المبارك: اراء هيجل الجمالية، مجلة افاق عربية، ع١١، بغداد: تموز، ١٩٨٠، ص١٠٤-١٠٥.

(٢) ماكس هوركهايمر، تيودروف. ادورنو: جدل التنوير، ترجمة: جورج كتورة، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة. ٢٠٠٦) ص٤٠.

هذا المنظور، تُعدّ الثقافة البيئية إحدى الصور التي تتجلى فيها الفكرة المطلقة في تماسها مع الوجود الطبيعي، إذ تشكّل البيئة هنا المجال الذي تعبر فيه الفكرة عن نفسها بوصفها نسقًا حيًا من العلاقات بين الإنسان والطبيعة.

إن علاقة الإنسان بالبيئة لا تُختزل في بعدها الفيزيائي أو النفعي، بل تقوم - من وجهة نظر فلسفية - على جدل الوعي بالمكان والزمان، حيث الطبيعة ليست خلفية خاملة، بل بنية نشطة تتفاعل مع الذات الإنسانية، وتغدو شريكة في تشكيل المعنى. فالثقافة البيئية هي نتاج تفاعل الكائن العاقل مع الطبيعة، ومحاولة إدراكها وتأويلها وفهم رموزها وحدودها ومصيرها. إنها شكل من أشكال الوعي الذي يتجاوز الطبيعة بوصفها مادة، إلى الطبيعة بوصفها فكرة حية وفاعلة، ولكي يدرك الانسان ذاته ويخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي مستوعبا تجاربه الشخصية ويحولها إلى تجربة انسانيه عامة " ولذلك فهو يبين انه يمكن عن طريق الفكر الاشارة إلى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينيا واسعا، بكلمة واحدة، من خلال تصور واحد بسيط...من ابراز هذا الثراء الداخلي من خلال الانتاجات الفعلية للإنسان في ميادين العلم والفن"[1] ولذلك فالشكل الحسي في الفن يسمو بالإنسان وينفذ إلى جوهر الواقع.

وإذا كان المسرح، من منظور الفلسفة الجمالية الهيجلية، هو المجال الذي تُجسَّد فيه الأفكار عبر الصورة الحسية، فإنه يصبح ميدانًا مناسبًا لتحقّق الفكرة البيئية، ليس عبر عرضها الظاهري، بل من خلال مساءلتها الجمالية والوجودية. "ولذلك فهو يبين انه يمكن عن طريق الفكر الاشارة إلى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينيا واسعا، بكلمة واحدة، من خلال تصور واحد بسيط... من ابراز هذا الثراء الداخلي من خلال الانتاجات الفعلية للإنسان في ميادين العلم والفن"[2] ولذلك فالثقافة البيئية في

(١) رمضان بسطاويسي محمد غانم: فلسفة هيجل الجمالية، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١) ص٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٩

المسرح ليست مجرد تضمين لعناصر من الطبيعة في العرض بل هي استدعاء لفكرة الإنسان ككائن منغمس في محيطه الكوني، ومسؤول عنه، إن الفكرة، كما يراها هيجل، تمر عبر مراحل تطورها لتبلغ الوعي الذاتي، وفي هذه الرحلة، تلعب البيئة دوراً جوهرياً بوصفها مسرحاً للفكرة لا بمعناها الفني فقط، بل الوجودي. فالبيئة هي مجال تحقق الوعي، ومجال تصادمه أيضًا. ومن هنا يمكن اعتبار الثقافة البيئية فلسفة مضادة للاغتراب، تسعى لإعادة الإنسان إلى دائرة الانتماء إلى الطبيعة، لا كمهيمن عليها، بل كشريك في نظامها المتوازن.

بهذا المعنى، فإن العرض المسرحي الذي يستبطن الثقافة البيئية ينخرط في مشروع فلسفي عميق، يطرح سؤال العلاقة بين الإنسان والعالم بوصفه سؤالاً جمالياً، لا يُعالج عبر المباشرة أو الشعارات، بل عبر استنطاق الفكرة ذاتها في تجليها المسرحي، عبر الصورة، والحركة، والإيماءة، والفراغ، والصوت، كوسائط لتجسيد الوعي البيئي في بعده الفلسفي، إن إدراك المخرج المسرحي للبيئة لا ينفصل عن وعيه بالوجود، بل هو امتداد له، فكل اشتغال جمالي يحمل داخله تصوراً للعالم. وكل توظيف للبيئة في الفن إنما يعكس تموضع الإنسان داخل هذا العالم، وبهذا يكون المسرح ساحة وجودية وجمالية في آن، يتم فيها إعادة قراءة العالم البيئي كفكرة، وكقيمة، وكشرط من شروط الجمال الحقيقي.

من هذا التفاعل الأول نشأت البذور الأولى للفكر والثقافة، التي تطورت لاحقاً إلى أنماط حضارية عكست إدراك الإنسان لدوره داخل النظام الكوني. وقد عبّرت الحضارات القديمة، ومن بينها الدولة الرومانية، عن هذا الارتباط من خلال المعتقدات الدينية والطقوس البيئية التي مزجت بين المادي والرمزي، بين ما هو طبيعي وما هو اجتماعي، ما يعكس فهماً عميقاً لفكرة أن الإنسان ليس كائناً خارج الطبيعة، بل جزء فاعل فيها، وفي هذا السياق، يُمكن النظر إلى العرض المسرحي باعتباره ساحة جدلية يتقاطع فيها الإنسان مع محيطه، ويُمارس من خلالها فعل إنتاج المعنى. فالمخرج المسرحي، بصفته ذاتاً واعية ومُبدعة، لا يقدّم صورةً للبيئة بوصفها

عنصراً ديكورياً أو خلفية مكانية، بل يعيد من خلال أدواته الفنية تشكيل العلاقة الفلسفية بين الذات والكون، بين الإنسان والبيئة، ضمن رؤية إخراجية تُجسّد الوعي البيئي بوصفه مكونًا فكريًا وجماليًا.

إن الثقافة البيئية في العرض المسرحي العراقي، حين تُدرس من هذا المدخل الفلسفي، تُظهر بوضوح كيف يتحول المسرح إلى فضاء نقدي يُعيد التفكير بالوجود الإنساني، في ضوء الأزمات البيئية والاجتماعية التي تهدد التوازن بين الإنسان ومحيطه. فالعرض المسرحي لا يكتفي بالتعبير عن هذا الاختلال، بل يسعى إلى تجاوزه، عبر تشكيل خطاب جمالي يُعيد تأصيل فكرة "الإنسان ككائن بيئي"، يحمل وعياً مسؤولاً، ويؤسس لجدل بين الفن والواقع، بين الفكرة وتجسيدها، بين الإنسان والعالم، وفي ضوء هذا الفهم، يصبح العرض المسرحي المعاصر - ميداناً تتجلى فيه العلاقة بين الإنسان والبيئة، لا من باب التمثيل الظاهري، بل من باب التأمل الفلسفي العميق في الوجود والواقع والهوية. فالثقافة البيئية هنا لا تقتصر على الجانب المادي للعناصر البيئية، بل تتخذ طابعاً فكرياً، يتجلى في إدراك المخرج المسرحي لطبيعة المكان وتحولاته، وانعكاس ذلك على الإنسان فرداً وجماعة. إن المخرج بوصفه كائناً واعياً، يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه فعلاً تأويلياً، يُعيد من خلاله قراءة العلاقة بين الإنسان ومحيطه الطبيعي، لا بهدف المحاكاة بل بقصد الكشف وإثارة الأسئلة.

المبحث الثاني

الثقافة البيئية وجماليات توظيفها لدى المخرجين

لقد كان الانسان يتصل بما حوله من موجودات، حتى اصبح يحاكي الطبيعة، بما يطلق الباحثون عليه، شكلا بدائيا للسحر الزراعي قبل ان تنسب إلى ديونيسيوس. وقد ساعدته على ذلك قدرته على الحركة وتقليد الاصوات وموهبة الخيال، اذ يستعين بهذه اللعبة (المحاكاة) بشكلها الفطري، على فهم الطبيعة والبيئة من حوله. ولأنه كان في صراع مرير مع القوى الطبيعية " فهو يرى في قوى الطبيعة

كائنات مثله تحس وتريد وتغضب وترضى، ويرى نفسه مثل قوى الطبيعة ينمو ويزهر ويجف ويغضب ويهدأ ويظهر ويختفي ومن ثم فالعلاقات بين الانسان والكون هي علاقات حميمة مفتوحة "[1] سرعان ما تكيف مع الطبيعة بالتعبير بالمحاكاة والحركة المتمثلة بالرقص والتمثيل الصامت، والتي شكلت فيما بعد بداية لظهور فن المسرح؛ فالثقافة البيئية في المسرح الاغريقي اشترك في ولادتها ونشأتها، كل من الإنسان الإغريقي والشعائر الدينية التي تمثل الصراع بين الانسان وقوى الطبيعة فهي " تمثل صراعاً رمزياً مع القوى الغيبية ينتهي بإرضائها بصورة أو بأخرى على حساب معاناة انسانية حيث كان الارضاء يتضمن عادةُ تضحية انسانية بحيث يتحقق في النهاية نوع من الاتساق بين الانسان وهذه القوى الغيبية"[2] يجسدون من خلالها سلوكهم بصيغة اقوال وافعال مشخصة في شعائر وممارسات دينية تفرض نفسها بقوة على المجتمع فتعزز لديهم الشعور الانساني وتحقق الشعور بالانتماء للجماعة والتجانس مما يقوي تماسكها واواصر ارتباطها مع الاخرين.

ان الفرد الروماني بعد أن كان يحظى عند الإغريق بالاحترام والتقدير لكونه جزء من أساطيرهم وتمجيد الآلهة في حين " كان بالنسبة للرومانيين بدعة مستوردة لا أكثر، مثلها مثل مباريات القتال حتى الموت، ونوع من التسلية لا أكثر، تدخل في تنافس الجمهور مع مصارعة الحيوانات، فالممثلون كان يظهرون على المسرح بدون سحر التقليد الديني وبدون التكريم الرسمي"[3].

(١) ادوار الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح (القاهرة: دار البستاني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣) ص١٤١.

❖ طقوس بدائية تمارس فيها عادات وتقاليد وادعية وصلوات، تستدعى فيها ارواح السلف من القبيلة.

(٢) نهاد صليحة: المسرح بين الفكر والفن، سلسلة المسرح (١٣) (الجيزة: دار هلا للنشر والتوزيع، ٢٠١٠) ص١٨-١٩.

(٣) أدوين ديور: فن التمثيل الافاق والاعماق، ترجمة: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ب ت) ص٩٨.

عندما وجدت الكنيسة في المسرح الديني مرجع الناس في الامور الدنيوية والاخروية كتطبيع ثقافي نتج بسبب انتشاره بين اوساط المجتمع كثقافة ملازمة للأشخاص ومفترضة الطاعة، تزايدت أهمية تلك العروض من حيث الإنتاج والاخراج والتمثيل وبدا الاهتمام بالثقافة البيئية للعرض المسرحي، وللممثل بإعداده وإرشاده، فقد ذهب مؤلف مسرحية ادم وحواء إلى " مدى بعيدا في إرشاداته المسرحية لتوجيه الممثلين، فقد أصر على أن ادم لابد أن يدرب جيدا عندما يجيب على أن لا يكون سريعا جدا أو بطيئا جدا في إجاباته، وليس ادم فحسب، بل ينبغي أن يتدرب جميع الأشخاص على التحدث برباطة جأش، وعلى وضع الإيماءة الملائمة لموضوع حديثهم كما لا ينبغي عليهم إضافة مقطع أو حذف احد الأبيات، بل عليهم الإلقاء بقوة وترديد ما خصص لهم حسب الترتيب المطلوب"[1]. وما يتطلب من الممثل ان يمتلك طريقة بالإلقاء تتناسب مع رزانة الشخصية او الدور الذي يؤديه وضبط مخارج الحروف وان تكون الإشارة ملائمة مع الكلام والالتزام بالنص وعدم الإضافة أو الحذف أو التقديم أو التأخير في ترتيب الحوار أو سياقه.

كانت الثقافية البيئية في المسرح الكنسي بداية حقيقية لتأسيس ثقافة جديدة للعلاقة بين المتلقي وخشبة المسرح تهدف إلى جذب المتلقي للعرض المسرحي ومتفاعلا معه وهذا مقارب جداً لعملية التحام المتلقي بالممثل في المسرح أثناء العرض. ولعل من الخواص الأخرى للمسرح داخل الكنيسة هي محاولة تمثل المعمار المسرحي عن طريق الاستعانة بالموجودات المكانية في الكنيسة مثل الإيقونات المستخدمة في العروض وكذلك وجود التماثيل والزجاج الملون والرسوم.

يحمل المسرح في طياته ابعادا ثقافية وفكرية، بكافة مستوياته ومنها المتخيلة الغرض منها طرح فكرة استثمار عناصر العرض المسرحي كإشارة موجهة إلى المتلقي، وهنا تبرز الثقافة البيئية التي يمتلكها المتلقي، منها ذوق المتلقي وثقافته المعرفية

(١) - أدوين ديور: ج١: مصدر سابق، ص١٥١.

التي ستحدد قراءته للعرض المسرحي ومستوى المتعة للفعل المسرحي، لذلك اصبحت الاضاءة في العرض المسرحي التعبيري " البطل الحقيقي في المسرحية، انه يركز على الشخصيات الرئيسة، ويخلق الظلال والاشباح الغامضة المفعمة بالأسرار، وقد يطفأ تماماً فيخيم الظلام المطلق الذي يساعد على زيادة التأثير وتحريك عاطفة (المتلقي) وتفكيره وخياله"[1] فالعرض المسرحي يحاول تجسيد كل ما يعتري النفس بصورة بصرية تعبيرية، وتوظيف ما يمتلكه المخرج من امكانيات الضوء واللون والمنظر والحركة والتمثيل الصامت، وباقي المتممات من اجل وضع المتلقي في حالة وجدانية متلقياً ما يعرض امامه. وهنا لا يغفل المخرج دور الممثل ليتمم الابداع في صياغة العرض، اذ يقوم اسلوب المخرجين التعبيريين في بناء الشخصية على تجسيد الاحاسيس والمعاني الرئيسة للدراما، باستعمال الوسائل المسرحية المختلفة، اذ يقتضي الاداء التعبيري للممثل التركيز والتكثيف والرمز[2].

فما كان من المخرج المسرحي الا محاولة تجاوز التقاليد المنطقية التي تسمح للمتلقي بتأويل الحدث التي تستند بشكل خاص بثقافته ووعيه في كشف الرغبات الدفينة عن طريق التفسير والتحليل والمشاركة، عدّ الطقس كعنصر من عناصر العرض بالشكل المعروف، بل اعتبره فعلاً يؤدي بشكل رمزي او فعلي إلى تغيير وتحويل طبيعة الجماعة وعلى اساسها تكون المشاركة، واقناع المتفرجين بالمشاركة هو ما يعطي العرض سمة الطقس من خلال ادماج الممثلين والمتفرجين في جماعة واحدة وهذا ما يؤدي إلى تغييرات متطرفة في النظام الاجتماعي، اما التعري الذي استخدمه **(ششنر)** مع ممثليه ومشاركة الجمهور في ذلك، فهو مبني على موقف يتمثل في رفضه للنظام الاجتماعي المتمثل في نمطية فعل اللبس.

(١) عبد الغفار مكاوي: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، المكتبة الثقافية، العدد ٢٦٠، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: ١٩٧١، ص٨٧.

(٢) ينظر: سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد ١٩ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩) ص١٨٧-١٨٨.

اكتسب المسرح الجديد اهمية كبيرة كونه لا يستحوذ على المتلقي ويثير فيه القلق والتوتر ليثير فيه الخوف والشفقة على اساس دمجه بالتجربة المسرحية، بل يجعل من المتلقي يقف موقف الناقد والمندهش تجاه ما يحدث، يتحول فيها المتلقي إلى مراقب ومتسائل عن الحدث التي يروم فيها المخرج المسرحي وبالتالي خلق بيئة جديدة من العروض المسرحية التي تؤسس إلى نوع جديد من الثقافة البيئية للمجتمع التي تحاول ان توضح سبل التغيير او التحول إلى الثورة، فيكون " الواجب الاجتماعي المهني للمسرح باعتبار ان المسرح جهاز ثقافي اجتماعي وهو الذي يتجه بدراماه إلى الجماهير التي هي مجموع افراد المجتمع اياً كان مكانهُ "[1]. بوصفه قارئا ومتجاوبا مع مقدرات العرض المسرحي وانساقه وتصوراته التي تخلق صياغة ذهنية وفنية وثقافية.

ان الثقافة البيئية في عروض مسرح الشمس تجد ان المسرح مكان انطلاق لرؤية الاشياء رؤية اخرى ومكان ليس للإخفاء او الخفاء اذ نستطيع ان نقول انتاجا للجماعة، يخرج إلى حيز الوجود اذ يتكيف الفرد بفعل مجموعته التي يعيش معها، والمجتمع يتأثر بالفرد مضافا إلى الطبيعة فالحقيقة اذ لم نجد "وسائل التعبير والمعجبين بفنه والدافع الذي يحتاج اليه، ليتحداه بعد ان يكون قد استند اليها، مثله كمثل الشجرة لا ترتفع فوق التربة الا اذا وجدت فيها غذائها"[2] ان الابداع الفني عمل فردي وجماعي، لا تكتفي الثقافة البيئية في مسرح الشمس، بعرض الاحداث عن طريق التعبير عنها او ترجمتها بتجسيد عرض مسرحي عابر، بل تحاول التعبير عنها بنموذج حقيقي يمثل روح الشعب وبيئته التي تمثل قريحته وحقيقته الصادرة من معاناته فتحمل في طياتها الحكمة ونبل الشعب ما يكون حين تكون الطبيعة ينبوع لا ينضب بالوسائل والتأثير البيئي حين يكون دور المسرح في ايقاظ وعي جمهوره فمن

(١) كمال الدين عيد: مفهوم التجريب في المسرح، مجلة المسرح (القاهرة) العدد (عدد خاص عن المهرجان التجريبي) (٢٠٠٩) ص١٥.

(٢) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز (القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠) ص ٢٤.

طريقة البحث والارتجال والتجريب بكل لغات المسرح يهدفون لرسم صورة كاملة ومركبة لحدث من الاحداث.

استخدمت **(منوشكين)** الارتجالات والكوميديا ديلارتي وتقنيات المسرح الشرقي والسيرك في عملها مع الممثلين - بعد تأثرها بـ (كوبو)- حتى امتازت عروضها بانها مليئة بالحركات الاكروباتية وهي مهتمة بالجماليات والموسيقى الاسيوية، وقد كانت الكلمات والصراخ المستخدم في عروضها يمتاز بأساسه الموسيقي، ولم تعتمد على النصوص والاداء التمثيلي، بل اعمالها الدرامية كانت عبارة عن تراجيديا راقصة. ما نريد ان نفعله هو ان نتناول واقعة صغيرة، ثم نجعلها عيانية، نبعث فيها الحياة، وهنا نجد ان الثقافة البيئية قد حولت رجل البوليس إلى كائن اخر (خنزير) لا ما يجب علينا ان نوضحه كيف ان هذا الرجل، ربما كان ابن واحد من زارعي الكروم، قد اصبح شرطياً، وكيف تغير نتيجة لهذا، وهذا يعني ان مخرج مسرح الشمس قد هدف في عمله إلى التواصل مع المتلقي باختيارها لموضوعات تهدف إلى ايقاظ وعيه بالمتغيرات البيئية التي تحدث مع الاشخاص نتيجة التعايش مع بيئة اخرى [1]؛ تبحث الثقافة البيئية في مسرح الشمس، عن الكيفية التي من خلالها يكون المسرح عبارة عن صرخة مدوية رافضة للخطيئة في الواقع الانساني الملوث وبالتالي استنهاض انسانية الانسان وهي تريد تغيير الواقع عبر فهم علمي دقيق، كما عمد المخرج المسرحي مبدا الخلق الجماعي اذ هي تمنح الفرقة وقتا كافيا للابتكار والاقتراح والتجريب فعروضها هي عبارة عن تأسيس جماعي تقوم هي بإخراجه، وبهذا يكون العمل الاخراجي معتمدا في مسرح الشمس على الخبرات والتجارب التي يمتلكها اعضاء فرقتها، بل يتعدى ذلك الجمهور الذي يأخذ دورا فاعلا قبل العرض وبعده، لأنها تريد منه التعايش مع كل تفاصيل العرض وفوق هذا تقدم للجمهور الطعام بيديها وبذلك فهي تهدف إلى تحرير الجمهور وفق اقامة علاقة

(١) ينظر: بيرنر زوخر: مسرح الثمانينات والتسعينات، ترجمة: حامد احمد غنام، ج٢ (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٠) ص٢٣٧-٢٣٨.

معه فهو ينتقل قبل العرض إلى منصة التمثيل ويدخل غرف الممثلين لتزيل ما يسمى بجدار الوهم.

اما(**بيتر شومان**) فقد قدم تجاربه المسرحية من خلال اعتماده على الأداء الجسدي المعبر عن البيئة الثقافية والاجتماعية، لخلق ايماءات اوسع واكثر عمقاً وكانت العروض تقدم في الأماكن المفتوحة، أي الاماكن المعدومة التي تحتاج إلى من يوقظها حيث نجد ان " مسرحية (صرخة الشعب من اجل اللحم) قدمت في الجبال. وقد قام المخرج بتكييف المنظر دلاليا ليتماشى مع الاسطورة ومع الطقس ومن ثم مع الرسالة التي ارادت الفرقة ايصالها والتي تتركز على العنف والرأسمالية."[1] لأننا نجد فاعلية الثقافة البيئية المتمثلة بمكان العرض المسرحي (الجبال، والساحات، وغيرها) اذ انها تستخدم النقد و السخرية اللاذعة لظاهرة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية تبث عبر شحنات وافكار، لمنظومة العرض المسرحي من جهة، وبين المتلقي (المجتمع) من جهة اخرى، وينتج من ذلك لغة ثقافية خالصة يعبر عنها بالأداء الجسدي، لتنتج صورة فكرية تتولد من خلال ادراك المتلقي لكي تكون هي النتاج الحقيقي للعمل الفني المقدم، كما تجد الثقافة البيئية في المسرح حاجة الانسان الاولى، وهو يقدم طقس اقتسام الخبز مع الجمهور والذي تصنعه فرقته بأيديهم، كما انه يشرك الاطفال ومعارض الفنون التشكيلية بالإضافة إلى مشاركة الجمهور في عروضه، ليصبح المسرح ارضاً لكل الناس ويجعل العالم اكثر وضوحاً كون (شومان) يبني مسرحياته على حكايات شعبية بسيطة من الكتاب المقدس ذات انماط بسيطة من الشخصيات، او نماذج ثابتة، كما وتشترك الفرقة مع الناس في المظاهرات والمهرجانات وتقدم فرقته عروض مجانية[2]. كان هدفها الاسمى هو ايقاظ الحس الانساني عبر تقديم عروض تتطرق موضوعاتها للمشكلات الاجتماعية والسياسية

(١) سامي عبد الحميد: فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد (بيروت: دار البصائر، ٢٠١١) ص١٠٥.

(٢) ينظر: زيجمونت هبنر: جماليات فن الاخراج، ترجمة: هناء عبد الفتاح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨) ص٢٧٣.

التي يعيشها الناس مثل: حرب فيتنام وتشيلي والتعصب العرقي وسباق التسلح، كانت الثقافة البيئية للعروض المسرحية المقدمة في المسرح البيئي، تبحث عن المعنى الحقيقي لحياة المجتمع التي سعى اليها **(ششنر)** في توريط الجمهور واشراكه بمجريات العرض المسرحي بوصفه ثقافة تشاركية فلقد " كان هدفه ازالة الفصل التقليدي بين المؤدي والمتلقي وبناء علاقة مختلفة تقوم على التفاعل بينهما وبين البيئة المحيطة التي تستخدم كمكون اساس في العرض"[(١)]. كونها تتمتع بالطبيعية وترفض الايهام باستخدامها لبيئة المكان الطبيعي وما تحويه من اشجار واكوام حجارة.

بينما كانت تقنية الاداء المسرحي التي طورها **(ميسنر)** عبر الثقافة البيئية لا تنبع من التفكير بكيفية الاداء على خشبة المسرح، بل تستند على حقيقة الفعل والمصدر الذي يتناسب والواقع المعاش التي تنكشف من خلال الفعل التمثيلي " فحدد عدة عوامل ينطلق منها الممثل لكي يباشر بعمله على وفق عناصر تؤهله لكي يبث الحياة في دوره المسرحي وما يقدمه تكنيك (ميسنر) من خلال التمرينات التي يقوم بها الممثل للأعداد للدور المسرحي، تراعي ان الممثل يبدع ذاته "[(٢)]؛ يجد (ميسنر) ان وظيفة الثقافة البيئية التي يمتلكها الممثل يجب ان تكون قادرة على نقل حياة الانسان على الصعيد الاجتماعي والثقافي والفكري، بواقعية على خشبة المسرح والتي يصل اليها الممثل من خلال تدريبات المتواصلة للتخيل، التي لا تستند إلى خبراته الشخصية بل بالتمرين مع الممثلين وتكرار العملية إلى ان يصل الممثل إلى حالة الاستجابة "لدوافع وهمية على عكس الانسان في الحياة فهو يستجيب لدوافع حقيقية "[(٣)] وبالتالي فأن الخيال يؤهل الممثل للقيام بالفعل المسرحي وذلك يتجاوز فعل التخيل كحقيقة على خشبة المسرح ويبث فيها الحياة، ان السمة المتطورة والمتأقلمة التي

(١) ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط٢، مصدر سابق، ص٤٢٦.

(٢) بيرنر زوخر: سحرة المسرح: ترجمة: حامد احمد (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٧) ص ٢.

(٣) روبرت هيثمون: العمل في استوديو الممثل، ترجمة: جيهان عيسوي (القاهرة: المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠١) ص ١٠١.

ابرزتها الثقافة البيئية حركت الركود في المسرح وتعاملت مع تقنية تدريب الممثل ليحيله إلى قدرة هائلة لتدريب الممثل وبذلك نجد ان (ميسنر) بالارتقاء بالأداء التمثيلي الواقعي، على خشبة المسرح يجب على الممثل " ان يمتنع عن البحث عن حلول مثالية نجدها لا على خشبة المسرح ولا في الحياة "[1] مرتكزا على الثقافة البيئية في تطوير ادائه وفعله على خشبة المسرح والتفاعل مع احداث المسرحية بشكل يرتقي إلى ذائقة المتلقي؛ تنسيق الفعل الادائي المشترك بين الممثلين من خلال انتظام الاداء الجماعي وضمان التواصل الحقيقي بين الممثلين ارتكزت على ضرورة ان تكون الثقافة البيئية تنطلق من تفاعل الممثلين مع بعضهم قبل التفاعل مع ذاته، واكد على ضرورة التواصل ما بين الممثلين في اثناء الاعداد للدور "يخرج الممثل من عباءة الشخصية "[2] وبذلك يتجاوز المخرج (ميسنر) العرض المسرحي التقليدي من خلال البحث عن اداء مسرحي غير مألوف في محاوله منه لكسر السائد، في تقنية العرض المسرحي.

اهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١- يوظّف المخرج المسرحي تطوّر الثقافة البيئية وانعكاسها على الواقع عبر شبكة العلاقات السياسية والفكرية والاقتصادية والدينية واللغوية المرتبطة بسلوك المجتمع وثقافته، لتكون إحدى الركائز الفكرية في بناء العلاقة بين الإنسان ومحيطه البيئي الذي يعيش فيه.

٢- إن تعدد الرؤى الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والدينية، يثري اشتغال الثقافة البيئية على تنويع الأفكار والأنشطة والمقاربات الإخراجية للعروض المسرحية، بحيث تصبح هذه العروض انعكاساً لاتجاهات المجتمع وثقافته وجذوره الأنثروبولوجية.

(١) روبرت هيثمون: مصدر سابق، ص ٢٢٣.

(٢) جان ميلنج: نظريات حديثة في الاداء المسرحي، ترجمة: ايمان حجازي (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ٢٠٠٤) ص ٨٠.

٣- تتجسد الثقافة البيئية كعلاقة جدلية بين مكونات الإنسان المادية والروحية وبين المؤثرات الطبيعية التي تحيط به، وهنا يجد الفن المسرحي مجاله الخصب في تصوير هذه العلاقة برؤية فنية وجمالية تستند إلى فكرة المخرج ورؤيته الإبداعية.

٤- إن استلهام البنى الجمالية والفكرية لروح الثقافة البيئية يمنح المخرج القدرة على التعبير عنها من خلال البناء المسرحي ومعماريته، وإبداع مستويات جديدة من العمق الفني والجمالي.

٥- يستطيع المخرج المسرحي أن يقدّم رؤية إخراجية تكشف عن ملامح المكان والملبس واللغة داخل بيئة المجتمع وبنيته الثقافية والفكرية، مستنداً في ذلك إلى الثقافة البيئية عبر توظيف عناصر العرض المسرحي من ديكور وإضاءة ومناظر، كعلامات بصرية حاملة لدلالات تعبّر عن بيئته وعمقه البيئي.

٦-إن التوغّل في الطبيعة الإنسانية والكشف عن أصالتها البيئية المتجذّرة يتيح للعرض المسرحي فرصة التلاقح مع ثقافة إنسانية غنية بالتجارب. ويتم ذلك عبر توظيف الإيقاعات الموسيقية والتراتيل والآلات التقليدية كالطبول والمزامير، لتصبح أدوات فنية تنتج أفعالاً ثقافية داخل فضاء درامي متجدد.

٧- تتيح الثقافة البيئية للمخرج التعبير عن أعماقه ومشاعره عبر توظيف الرمز والإيقاع، لتولد لغة مسرحية تستنطق الخيال بالضوء والظل واللون، وتخلق عوالم تتجاوز المحسوس وتمتزج الحركة بالكلمة الشعرية لتعطي المنظر المسرحي بعداً فكرياً وجمالياً.

٨- يكشف المخرج المسرحي جانباً من الثقافة البيئية باستخدام المؤثرات الضوئية التي تجسد الأحاسيس وتفجر مكبوتات الواقع، لتعيد تشكيل الأشياء بمعانٍ جديدة، فتصبح الإضاءة أداة أساسية في إبراز أثر البيئة في الثقافة والسلوك الجمعي.

٩- رافقت الثقافة البيئية تحولات الحياة المختلفة، وانعكست في أفكار المخرجين المسرحيين حول طبيعة المجتمعات وثقافتها وسلوكها. وهي خبرة جمالية توظَّف في جعل الجمهور جزءاً من العرض عبر كسر حاجز الإيهام، وإشراكه في التجربة المسرحية بهدف إيقاظ الحس الإنساني المشترك.

١٠ - تجد الثقافة البيئية في الطقوس والممارسات الجماعية تجسيداً للتجربة الإنسانية، وترجمةً عملية لمجمل الرؤى السابقة، بما يعزز فكرة التعايش السلمي داخل الفضاء المسرحي المفتوح. وهكذا تتحول رؤية المخرج إلى واقع فني يتواصل مع الذوات المختلفة ويثريها بالمعرفة عبر التدريب والإعداد، بما يرسّخ أبعاداً درامية متينة.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً:- مجتمع البحث:

قام الباحث بتحديد مجتمع بحثه والذي يتكون من مسرحية واحدة وهي مسرحية (لعنة بيضاء) للمخرج محمد حسين حبيب٢٠٢٤ م .

ثانياً:- عينة البحث:

اختار الباحث العينة وفاقاً للأسباب الآتية:-

١- كانت العينة ممثله لمشكلة البحث وهدفه .

٣- وردت هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث.

٤- توفر النسخ الأصلية (الأقراص المدمجة) مما أتاح للباحث ملاحظة العرض بصورة جيدة ومن ثم تحليليها بدقة.

ثالثاً:- منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في الاطار النظري، واعتمد على طريقة تحليل الحالة في تحليل نماذج عينة بحثه وفي اجراءاته كي يصل للنتائج والاستنتاجات.

رابعا:- اداة البحث:

اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة بحث.

خامساً: تحليل العينة:

مسرحية: (لعنة بيضاء)

المخرج محمد حسين حبيب تأليف احمد عباس

تحليل العرض: يبدأ العرض المسرحي (لعنة بيضاء) بتشكيل بصري-سمعي يقوم على الموسيقى والحركات الراقصة المنتظمة داخل فضاء مسرحي مؤثث بعناصر محددة وضرورية تخدم الفكرة المركزية (القضية). هذا التوظيف جاء بعيداً عن الإسراف أو التشتيت، مما يعكس حرص المخرج على تحقيق اقتصاد جمالي يتناسب مع الجو المسرحي العام، ويضمن في الوقت ذاته الحفاظ على إيقاع إخراجي منتمٍ إلى الحداثة، ويكشف هذا التوجه عن وعي إخراجي قائم على استثمار مرجعيات اجتماعية وأخلاقية لتحديد السلوك الدرامي (ثنائية الخير/الشر). غير أن هذه المرجعية لم تُطرح بوصفها مجرد إطار قيمي مجرد، بل جاءت متصلة بشكل وثيق بـ البيئة الاجتماعية العراقية وما تحمله من أزمات وتحديات. وبهذا المعنى، فإن البيئة المسرحية التي صاغها المخرج لم تُفهم على أنها بيئة طبيعية-مادية فقط، بل جرى توسيعها لتشمل الأبعاد الثقافية-الاجتماعية، لتتحول إلى منظومة مرجعية تسهم في ضبط القيم وكشف الخلل البنيوي الذي تعاني منه الثقافة العراقية.

إن أسلوب المخرج هنا يتجلى في تحويل البيئة إلى علامة كاشفة، بحيث تصبح العناصر البصرية-السمعية في العرض (الموسيقى، الحركة، التكوين، الإكسسوار) أدوات دلالية تعمل على فضح التناقضات القيمية داخل المجتمع، وفي الوقت نفسه تضع المتلقي أمام مرآة نقدية تتيح له إعادة التفكير في العلاقة بين الفرد وبيئته الثقافية والاجتماعية. وبهذا ينجح المخرج في صياغة رؤية إخراجية حديثة تمزج بين البعد الجمالي والبعد النقدي-الاجتماعي، ليؤكد أن المسرح فضاء لإعادة قراءة الواقع لا

مجرد محاكاته. وهو ما ينسجم مع المؤشر رقم (١)، كما يتسم المسار الإخراجي للمخرج محمد حسين حبيب بتنوع الرؤى وثراء المقاربات، إذ اشتغل على نصوص متعددة الانتماءات (عراقية، أجنبية، روائية)، ومع ذلك ظل يحافظ على خط إخراجي مشترك يُبرز بصمته الفنية الخاصة. ويكشف هذا التوازن بين التنوع والثبات عن قدرة المخرج على تطويع أدواته الإخراجية وفق اختلاف المرجعيات النصية والثقافية، دون أن يفقد وحدة الرؤية الجمالية التي تميز أعماله.

ويتجلى هذا الأسلوب في منح العروض بعدًا نقديًا يركز على تفكيك بنية الفساد والسرقات والتخاذل المجتمعي، من خلال بنية درامية تصوغ صراعًا وجوديًا بين منظومة الفساد من جهة، والمثقف بوصفه الضمير الجمعي والرمز الأخلاقي من جهة أخرى. ففي معظم عروضه يظهر المثقف وحيدًا في مواجهة قوى الفساد المهيمنة على النظام الاجتماعي، مما يضفي على أعماله بُعدًا فلسفيًا-اجتماعيًا يتجاوز حدود النصوص المختلفة ليكوّن خطابًا مسرحيًا موحدًا، إن هذا المنهج الإخراجي يؤكد أن التنوع النصي لدى حبيب لا يعني تشتت الرؤية، بل يمثل وسيلة لإغناء تجربته الجمالية وإعادة إنتاجها في قوالب متعددة، تُبرز جدليته الخاصة في قراءة الواقع العراقي. فالمخرج يتعامل مع النصوص لا ككيانات مغلقة، بل كبُنى قابلة للتأويل وإعادة الصياغة وفق مقاربة إخراجية تُوازن بين المرجعيات النصية المتنوعة وبين الهمّ الإنساني المشترك المتمثل في مواجهة الفساد وإعلاء القيم الأصيلة. يتطابق ذلك مع مؤشر (٢).

كونت البيئة في مسرحية لعنة بيضاء كعلاقة جدلية بين الإنسان ومحيطه من خلال توظيف المخرج لعناصر المكان (الحواجز، السلة، القفص) بوصفها رموزاً بيئية تتحول من وظيفتها الواقعية إلى وظيفة دلالية، والتي وجدناها مثالا في سلة النفايات التي لم تعد تستقبل القمامة المادية، بل تحولت إلى رمز لـ "نفايات معنوية" تثقل المجتمع. مؤشر (٣)

يتجلى الأسلوب الإخراجي في عرض لعنة بيضاء من خلال استلهام البنى

الجمالية والفكرية للثقافة البيئية، إذ عمد المخرج إلى توظيف الحواجز المتحركة بوصفها عناصر متعددة الدلالات، قابلة للتحول من قفص إلى سياج أو إلى حطب للحرق. هذا التشكيل لم يكن مجرد تبديل في الوظيفة المادية للأشياء، بل كان تعبيراً عن اختزال جمالي يفتح إمكانات جديدة أمام المتلقي لإعادة قراءة الأشياء خارج حدود وظيفتها التقليدية.

إن هذه التقنية تكشف عن قدرة المخرج على إعادة إنتاج المعنى المسرحي عبر تحويل العناصر المادية إلى رموز ديناميكية تتجاوز قيمتها الوظيفية، لتتحول إلى مكونات دلالية داخل عمارة العرض المسرحي. فالقفص هنا لا يقتصر على كونه وسيلة حبس، بل يصبح رمزاً للقيود الاجتماعية والسياسية، والسياج يتحول إلى دلالة على الانغلاق والعزلة، أما الحطب فيحمل إيحاءات العقاب والتطهير والاحتراق، وبذلك، فإن المخرج لم يتعامل مع الأشياء المسرحية كعناصر جامدة، بل أعاد تشكيلها ضمن منظور بيئي-جمالي يجعلها جزءاً من خطاب العرض النقدي، القائم على فضح التناقضات وكشف اختلال التوازن بين الإنسان وبيئته. هذه القدرة على إعادة صياغة الأشياء تعكس فلسفة إخراجية تسعى إلى دمج البعد البيئي بالبعد الرمزي-الفكري، مما يمنح العرض طاقة تعبيرية متجددة ويعزز من حضور الثقافة البيئية كمنظور جمالي داخل المسرح العراقي المعاصر. مؤشر (٤).

كشف المخرج عن فلسفته الجمالية عبر توظيف ملامح البيئة العراقية بمستوياتها المختلفة (اللغة، الأزياء، الخصوصيات الثقافية) بوصفها دلالات بيئية، لا مجرد عناصر شكلية. فقد عُولجت مكونات العرض المسرحي ـ من أزياء وإضاءة وإكسسوار وموسيقى ـ باعتبارها علامات بصرية-سمعية تعمل داخل منظومة دلالية متكاملة، وليست كعناصر زخرفية أو تكميلية، إن هذا التوظيف يكشف عن وعي إخراجي يسعى إلى تحويل مفردات البيئة العراقية إلى رموز دلالية، تحمل أبعاداً جمالية وفكرية متشابكة، بحيث تُسهم في إنتاج خطاب مسرحي يزاوج بين البعد الواقعي والبعد الرمزي. فالأزياء مثلاً لم تُقدَّم ككساء خارجي للشخصيات، بل

كامتداد لهويتها الثقافية والاجتماعية، والإضاءة لم تكن مجرد عنصر تقني بل أداة لخلق فضاءات دلالية تعكس الصراع أو تكثّف الحالة الشعورية، أما الإكسسوار والموسيقى فغدت علامات موازية للنص المنطوق، تُغني بنيته وتوسع دائرة تأويله.

وبذلك، فإن فلسفة المخرج لم تنحصر في تقديم خطاب مباشر، بل سعت إلى بناء شبكة من العلامات البيئية-الجمالية التي تمنح العرض قوة تعبيرية مضاعفة، وتفتح أمام المتلقي أفقًا للتأويل يتجاوز حدود الإدراك الحسي نحو البعد الثقافي-الفلسفي الكامن في التجربة المسرحية يتفق ذلك مع مؤشر (٥).

جسّد المخرج الصراع الدرامي في العرض المسرحي عبر ثلاث ثنائيات محورية: (الفساد مقابل المثقف)، و (الإنسان في مواجهة بيئته المختلة)، و (الصمت الجمعي أمام السلطة). هذا الصراع لم يُعرض باعتباره مواجهة طبيعية-مادية، بل قُدِّم بوصفه انعكاسًا لأزمة بيئة اجتماعية-ثقافية متدهورة، تكشف عن انسلاخ المجتمع عن قيمه الأصيلة المتجذرة في البنية الإنسانية والمرتبطة بالبعد البيئي في معناه الرمزي، وقد تجسد هذا البعد عبر شخصية المثقف في العرض، الذي وجد نفسه أمام خيارات وجودية صعبة: إما الانخراط مع منظومة الفساد، أو مواجهة "الاحتراق" الرمزي نتيجة رفضه لها. بهذا الموقف تحولت شخصية المثقف إلى ضمير بيئي-إنساني يمثل الأصول القيمية للمجتمع، ويعكس محاولته مقاومة التدهور الثقافي والاجتماعي.

إن إبراز هذا الصراع أتاح للعرض المسرحي مساحةً رحبة للتفاعل مع الثقافة الإنسانية في بعدها الكوني، حيث اعتمد المخرج على توظيف الأدوات الفنية مثل الموسيقى والخطاب والأداء الرمزي، لخلق لغة مسرحية متداخلة قادرة على تحويل الأزمة المحلية إلى قضية إنسانية شمولية. وبذلك أصبح المسرح فضاءً لإعادة التفكير في العلاقة بين الإنسان وبيئته، ليس فقط من منظور مادي-طبيعي، وإنما من منظور قيمي-رمزي يعكس جدلية الوعي والوجود في المجتمع العراقي المعاصر ينسجم العرض مع مؤشر (٦).

كما اعتمد المخرج في تجربته الإخراجية على الكلمة المنطوقة بوصفها أداة بنائية

محورية، إذ جعل منها وسيلةً رئيسية لكشف الحقائق واستنطاق الواقع المسرحي. ولم تقف الكلمة عند حدودها التواصلية المباشرة، بل اتسعت لتتداخل مع الرموز البصرية التي استثمرها المخرج بوصفها حوامل دلالية قادرة على إضفاء عمق فكري يكشف مظاهر الخراب، متجاوزةً حدود المحسوس نحو فضاء تأويلي وفلسفي. ومن خلال هذا التوظيف، تحقق حضور واضح لتجليات الثقافة البيئية داخل الرؤية الإخراجية في المسرح العراقي المعاصر، وفي موازاة ذلك، حرص المخرج على إدماج الرموز الحركية مثل (الحواجز، القفص، سلة النفايات)، بحيث لم تُطرح كعناصر ديكورية فحسب، وإنما بوصفها علامات مسرحية بيئية-رمزية تستمد قوتها من قدرتها على الربط بين المرجعيات الأخلاقية والاجتماعية وبين البعد البيئي الكامن في النص والعرض. وهكذا تحولت هذه العناصر إلى شبكة من الإيحاءات التي تُثري المشهد المسرحي، وتفتح أفق المتلقي على مستويات متعددة من القراءة والتأويل.

إن هذا التداخل بين الكلمة والرمز أسهم في بلورة لغة مسرحية مغايرة يمكن تسميتها بـ "اللغة البيئية"؛ حيث لم تعد اللغة خطابًا مباشرًا يسعى للإقناع أو التأثير فحسب، بل غدت نظامًا من العلامات المتشابكة التي تستنطق البيئة وتعيد إنتاجها في شكل دلالات فكرية وجمالية متجددة. وبهذا أضحت اللغة المسرحية قادرة على تجاوز بنيتها التقليدية لتغدو أداة لكشف العلاقة المعقدة بين الإنسان وبيئته، وبين الواقع المعيش وأبعاده الرمزية والفلسفية. كما يمكن تلخيص التجليات الجمالية والفلسفية في العينة بالاتي:

١- البيئة تتحول إلى بؤرة جمالية وفكرية تكشف التناقض بين الأصالة والانحراف.

٢-السينوغرافيا تُستثمر كشبكة علامات بيئية تدين الفساد وتُظهر أثره على المجتمع.

٣-شخصية المثقف تصبح ضميراً بيئياً أصيلاً، لكنه محاصر ومهدد بالانقراض.

٤- الرؤية الإخراجية تترجم المسؤولية الأخلاقية للمسرح العراقي المعاصر في مواجهة التدهور البيئي (الاجتماعي/الثقافي).

الفصل الرابع

أولاً: النتائج:

١. فاعلية التوظيف البيئي: أظهر عرض لعنة بيضاء أن المخرج يوظّف الثقافة البيئية عبر إعادة تحويل العناصر المادية (سلة، حواجز) إلى رموز محمّلة بدلالات قيمية، وهو ما يعكس اقتصاداً بصرياً ودلالياً شديد الفاعلية.

٢. مرجعية اجتماعية أخلاقية: المرجعية الاجتماعية شكّلت أساساً بيئياً موجهاً للسلوك داخل العرض (الخير/الشر/التواطؤ)، مما يجعل الثقافة البيئية هنا إطاراً معيارياً يحدد علاقات الأفراد داخل الفضاء الدرامي.

٣. التعدد الثقافي والفكري: تنوّع النصوص التي تناولها المخرج (محلية/عربية/أجنبية) كشف عن مرونة إخراجية تسمح للثقافة البيئية أن تتجلى بصيغ متعددة، لكنها بقيت محافظة على نمط إخراجي ثابت قائم على الحداثة والدفاع عن الأصالة.

٤. البيئة كجدل بين المادي والرمزي: تَجسّد البعد البيئي في العرض بصفته علاقة جدلية بين المحيط المادي (الحواجز، السلة) والرمزي (الفساد، الخطيئة، الصمت الجمعي)، ما يمنح الرؤية الإخراجية عمقاً فلسفياً.

٥. اختزال العناصر وكثافة الدلالة: اتسم أسلوب المخرج بالاقتصاد في استخدام العناصر المسرحية مقابل غزارة دلالية، ما يجعل كل عنصر حاملاً لطبقات رمزية متعددة، وهذا يرسّخ حضور الثقافة البيئية في بنيته الجمالية.

٦. تجسيد الطبيعة الإنسانية: شخصية المثقف مثّلت الضمير البيئي-الإنساني في مواجهة قوى الفساد، وهو ما يكشف عن أن التوغّل في الجوهر الإنساني جزء من استثمار البُعد البيئي في المسرح العراقي.

٧. الرمز والإيقاع لغة إخراجية: المخرج اعتمد الكلمة بوصفها أداة رئيسة لعرض القضية، لكنه أرفقها بالرمز والحركة (تحولات الحواجز، إيقاع التغيير)، ليمنح العرض لغة مسرحية تتجاوز المباشر إلى فضاءات تخيلية.

ثانياً: الاستنتاجات:

١. ان الثقافة البيئية ليست إطاراً خارجياً بل منظومة فكرية، يتضح أن الثقافة البيئية في العرض المسرحي العراقي لا تُقدَّم كموضوع ثانوي، بل كإطار فكري وجمالي يوجّه رؤية المخرج ويعيد صياغة العلاقات بين العناصر المادية والرمزية.

٢. ان فاعلية الثقافة البيئية تتجلى في بعدها الاجتماعي أكثر من الطبيعي، في لعنة بيضاء، كان الحضور الأقوى للثقافة البيئية عبر المرجعيات الاجتماعية والقيمية (الفساد، المثقف، الصمت الجمعي)، بينما كان الحضور المباشر للبيئة الطبيعية محدوداً.

٣. حققت الرؤية الإخراجية اقتصاداً بيئياً جمالياً، اعتماد الاختزال في العناصر المسرحية، وإعادة تدويرها دلالياً، يمثل شكلاً من «الوعي البيئي الجمالي□ الذي يتجنّب الإسراف المادي ويركّز على الكثافة الرمزية.

٤. يخلق الوعي البيئي بنية جدلية داخل العرض فالصراع بين المثقف واللصوص لم يُطرح فقط بوصفه صراعاً فردياً، بل بوصفه انعكاساً لتوتر بيئي-اجتماعي بين قيم أصيلة مهددة ومنظومة فساد متفشية.

٥. حدود الفاعلية تكمن في الجانب الحسي-المادي، رغم قوة البعد الرمزي والاجتماعي، إلا أن توظيف المؤثرات الحسية (الصوت/الإضاءة/المؤثرات الطبيعية) كان محدوداً، ما يترك مجالاً لتعزيز حضور البيئة الطبيعية كعنصر جمالي محسوس.

٦. المسرح العراقي قادر على تقديم رؤية بيئية معاصرة، من خلال لعنة بيضاء يتضح أن العرض المسرحي العراقي يمتلك القدرة على صياغة خطاب بيئي يواكب التحولات الاجتماعية، ويُحمّل المخرج مسؤولية أخلاقية وجمالية تجاه قضايا محيطه.

مصادر البحث ومراجعه

١- ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا، مصدر سابق، ص ٣٨٢_٣٨٣.

٢- جار الله، أبي القاسم محمود بن عمران الزمخشري، اساس البلاغة، ط١، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٩)، ص٧٢

٣- كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، ط١، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٩)، ص٨.

٤- محجوب عطية الفائدي، مبادىء علم الاجتماع والمجتمع الريفي، (البيضاء: جامعة عمر المختار، ١٩٩٢)، ص٣٩.

٥- عزت قرني: الفلسفة اليونانية حتى افلاطون (الكويت: ذات السلاسل،١٩٩٣) ص ١٣٧.

٦- محمد امين المفتي: المصدر السابق، ص ٨١.

٧- كرستين نصار: الانسان والتاريخ - اثر التاريخ وتأثيره بسيكولوجية الفرد (لبنان: جروس برس، ١٩٩١) ص ٢٧.

٨- ينظر: اميرة حلمي مطر: جمهورية افلاطون (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤) ص ١١- ٢٣.

٩- ينظر: عدنان المبارك: اراء هيجل الجمالية، مجلة افاق عربية، ع١١، بغداد: تموز، ١٩٨٠، ص١٠٤- ١٠٥.

١٠- ماكس هوركهايمر، تيودروف. ادورنو: جدل التنوير، ترجمة: جورج كتورة، (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة. ٢٠٠٦) ص٤٠.

١١- رمضان بسطاويسي محمد غانم: فلسفة هيجل الجمالية، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١) ص ٥٩

١٢- المصدر نفسه، ص ٥٩

١٣- ادوار الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح (القاهرة: دار البستاني للنشر والتوزيع،٢٠٠٣) ص ١٤١.

❖- طقوس بدائية تمارس فيها عادات وتقاليد وادعية وصلوات، تستدعى فيها ارواح السلف من القبيلة.

١٤- نهاد صليحة: المسرح بين الفكر والفن، سلسلة المسرح (١٣) (الجيزة: دار هلا للنشر والتوزيع، ٢٠١٠) ص١٨-١٩.

١٥- أدوين ديور: فن التمثيل الافاق والاعماق، ترجمة:مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون(القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ب ت) ص٩٨.

١٦- أدوين ديور: ج١: مصدر سابق، ص١٥١

١٧- عبد الغفار مكاوي: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، المكتبة الثقافية، العدد ٢٦٠، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: ١٩٧١، ص٨٧.

١٨- ينظر: سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد ١٩ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩) ص١٨٧-١٨٨.

١٩- كمال الدين عيد: مفهوم التجريب في المسرح، مجلة المسرح (القاهرة) العدد (عدد خاص عن المهرجان التجريبي) (٢٠٠٩) ص١٥.

٢٠- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: انور عبد العزيز (القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠) ص ٢٤.

٢١- ينظر: بيرنر زوخر: مسرح الثمانينات والتسعينات، ترجمة: حامد احمد غنام، ج٢ (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٠) ص٢٣٧-٢٣٨.

٢٢- سامي عبد الحميد: فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد (بيروت: دار البصائر، ٢٠١١) ص١٠٥.

٢٣- ينظر: زيجمونت هبنر: جماليات فن الاخراج، ترجمة: هناء عبد الفتاح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨) ص٢٧٣.

٢٤- ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ط٢، مصدر سابق، ص٤٢٦.

٢٥- بيرنر زوخر: سحرة المسرح: ترجمة: حامد احمد (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٩٧) ص ٢٠

٢٦- روبرت هيثمون: العمل في استوديو الممثل، ترجمة: جيهان عيسوي (القاهرة: المجلس الاعلى للاثار، ٢٠٠١) ص ١٠١

٢٧- روبرت هيثمون: مصدر سابق، ص ٢٢٣.

٢٨- جان ميلنج: نظريات حديثة في الاداء المسرحي، ترجمة: ايمان حجازي (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، ٢٠٠٤) ص ٨٠.