**مادة (فن الاخراج)**

**المرحلة الثالثة / قسم الفنون المسرحية**

**كلية الفنون الجميلة \_ جامعة القادسية**

**اعداد : التدريسي م.د. اياد طارش ساجت**

 **الاسبوع الاول : مدخل الى فن الاخراج**

مصطلح **(الاخراج)** بالمعنى الشامل للكلمة هو تنظيم مجمل مكونات العرض من : ديكور ، موسيقى، اضاءة، اسلوب الاداء، الحركة، وصياغتها بشكل مشهدي.

وبالتالي بكون المخرج مسوؤل عن عملية تحول النص المسرحي من نص ادبي ( لغوي) الى نص العرض وهو النص الذي يقوم على رؤى المخرج ونظريته في انشائية الفضاء وتحقيق تكوينات بصرية وسمعية وحركية ادائية.

**الاخراج** : مصطلح ظهر كوظيفة مستقلة مع تبلور وتطور العملية المسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والميلاد الحقيقي لفن المخرج وظهوره بمعناه الكامل يتكامل في ( المانيا) مع ( جورج الثاني 1826\_1914) الدوق ( ساكس مننغن )، الذي احب المسرح وقاد بنفسه فرقته المسرحية ففي عام 1874 الى برلين ليقدم اول مسرح في اوربا يعرف بمسرح المخرج، وقد استفاد من كافة التجديدات التي لجأ اليها معاصروه وسابقوه ممن حاولوا تمهيد طريق الاخراج **حيث سعى الدوق الى الاتي :**

1. التدريبات الطويلة المنظمة.
2. اداء الممثل المدروس القائم على قواعد علمية.
3. الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للديكور والأزياء والأكسسوار.
4. إلغاء النجومية للممثل البطل. تلك الفكرة التي أفسدت مسيرة المسرح في الفترة مابين منتصف القرن الثاني عشر ومنتصف القرن التاسع عشر.
5. إعادة النظر بالمنظر المسرحي، إذ سعى الى حل التناقض بين المناظر المرسومة وحركة الممثل الحي داخلها.

**دور المخرج منذ بدايات المسرح :**

يجب أن نسلم بأن المخرج المعاصر أيا ما كانت التعقيدات الحديثة لوظيفته هو وريث لسابقيه في ميدان تنظيم العروض المسرحية، أو إدارتها، أو توجيهها، بصرف النظر عن التسميات التي كانت تندرج تحتها هذه الوظيفة عبر العصور المختلفة، ذلك أن واقع العمل المسرحي يقتضينا بالضرورة التسليم بوجود قيادة تنظيمية للعرض، منذ بدأ المسرح في شكل تجمعات تحتفل بأعياد ديرنيزوس اله الخمر والنماء عند الإغريق، وأن الوقائع التاريخية تؤيد هذا المذهب. غير أننا يجب أيضا أن نشير إلى أن فكرة الدراما في تلك العصورالغابرة كانت تتضمن فكرة النص وفكرة العرض معا، فلم يكن ينظر للمسرح على أنه فرعان: أدب وعرض (كما نذهب اليوم ومنذ مهبط القرن الثامن عشر إلى تقسيمه)، فلقد كان الكاتب يكتب نصه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح، بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين. لهذا فإننا نجد نصوص كتاب المسرح من أمثال اسخيلوس وسوفوكليس وشكسبير وجولدوني وموليير عامرة بملاحظات الإدارة الفنية في أدق تفاصيلها، ليس فقط بالنسبة لحركة الممثل، بل بالنسبة لتصميم خشبة المسرح، والموسيقى، والغناء، وأداء الممثل، وحتى الملابس والماكياج والاكسوارات المختلفة، بل أن النقاد قد لاحظوا أن هؤلاء الكتاب كانوا في صياغة نصوصهم أكثر كثيرا من مجرد ناظمين للشعر المسرحي، وأنهم كانوا أساتذة في فنون العرض المسرحي وبوجه خاص في توجيه أداء الممثل، وأنهم لهذا قاموا بتوجيه فنانيهم في أدق حركات العرض، وتحملوا مسؤلية التدريبات الطويلة للممثلين والمغنيين على أداء كلمات النص التي كانت في معظم الأحيان منظومة في تركيبات الملابس والأقنعة. والمبتكرات المسرحية المختلفة التي تساعد على تكييف الجو المسرحي ، فاسخيلوس مثلا يميزه النقاد القدامى بأنه من أبرع من قاموا بتجسيد نصوصه على خشبة المسرح، ، ولا شك أنه كان يقود مجموعات الكورسويدربها بنفسه، وإلا فكيف نفسر ملاحظاته الدقيقة التي وردت في نصوصه، وهي أقرب ما تكون إلى ملاحظات المخرج ومؤلف الموسيقى مما ؟ بل أن هناك من يذهب إلى أن تصميم المعمار المسرحي الإغريقي يرجع بالدرجة الأولى إلى تصور هذا الشاعر المسرحي، فهو تصور نابع من بنائه لمآسيه. بحيث يجري التمثيل على خشبة مرتفعة، ويجري غناء ورقص الجوقة في فتحة نصف دائرية أسفل الخشبة، ومن ورائها صفوف الجماهير على مدرج يتصاعد إلى الخلف ليمكن جميع المتفرجين من مشاهدة الجوقةوحتى لا نبقى في مجال الفروض النظرية فإننا نود أن تصطحب القارئ في رحلة عبر نصوص أولئك الرواد، لترى كيف أن الشاعر المسرحي كان يضع في اعتباره صورة العرض المسرحي وتفاصيل الأداء والحركة والتعبير. أي كما قلنا سابقا أن فكرة الدراما كانت تتضمن النص والعرض في أن مأساة سوفوكليس ،أوديب ملكا، يخاطب أوديب افراد الجوقة الذين يمثلون شعب مدينة طيبه قائلا ، ويفترض وجوبا أن تصل إلى آذاننا أصوات التراتيل وأهـات الحـزنوالأنين من ساحات المذابح التي تقع خارج كواليس المسرح، فإذا ما قرأنا رد الكاهن على أوديب، رأيناه يصف مئات الجوقة: - (بعضنا ما زالوا صغارا لا يستطيعون البعد عن الأوطان، وبعضناالقلتهم الشيخوخة) وكيف تستطيع أن نميز بين الصغار والشيوخ إلا عن طريق الملابس المسرحية، بقطعها والوانها المختلفة، وعن طريق الماكياج، وبوجه خاص الشعور البيضاء التي تكسو رؤوس الشيوخ ؟ ثم يدخل كريون، صهر أوديب، حيث يعلن الكاهن حضوره بهذه الكلمات: - أنه فيما يبدو مغتبط كل الاعتباط، وإلا لما أقبل هكذا وقد توج رأسه بإكليل من الغار

ونصل هنا الى أن الشاعر المسرحي الإغريقي لم يكن فقط يكتب للممثل، ولكنه كان أيضا يملي عليه تفاصيل الأداء الصوتي والحركي، ويحدد له الأزياء والإكسسوارات أيضا، أي أنه كان يضع أسس «الإخراج» الذي سيقوم هـو نفسه به،

**الإخراج المسرحي :**

 يعتبر الإخراج المسرحي أحد أهم نقاط الارتكار الأساسية للعرض المسرحي ، بوصفه العملية التنظيمية والتشكيلية والجمالية لبناء صورة العرض البصرية فضلا عن كونه يقدم للمشاهدوجهه النظر الموضوعية للفكرة المقدمة.

ان ظهور المخرج فيما بعد. حدد المسار **باتجاهين**:

 **الأول**: أن بعض المخرجين التزم حرفيا بكل الملاحظات التي وفرها النص الدراسي . وافق عليها

**المخرج (المفسر).**

**الثاني**: لم يلتزم بتلك الملاحظات إنما وجد طريقة جديدة في خصوصية تقديم العرضوفقا لرواه،

وأطلق عليه **المخرج ( المبدع ).**

**المصادر :**

**1**/ م. هواينتج: المدخل الى الفنون المسرحية. تر/ كامل يوسف، القاهرة، 1961.

2/ سامي عبد الحميد: اكتشافات المسرحيين في القرن العشرين.

3/ سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

**الاسبوع الثاني : فن الاخراج**

**اعداد : التدريسي م.د. اياد طارش ساجت**

 **المرحلة : الثالث ( اخراج)**

أن واقع العمل المسرحي يقتضينا بالضرورة التسليم بوجود قيادة تنظيمية للعرض، منذ بدأ المسرح في شكل تجمعات تحتفل بأعياد ديرنيزوس اله الخمر والنماء عند الإغريق، وأن الوقائع التاريخية تؤيد هذا المذهب. غير أننا يجب أيضا أن نشير إلى أن فكرة الدراما في تلك العصورالغابرة كانت تتضمن فكرة النص وفكرة العرض معا، فلم يكن ينظر للمسرح على أنه فرعان: أدب وعرض (كما نذهب اليوم ومنذ مهبط القرن الثامن عشر إلى تقسيمه)، فلقد كان الكاتب يكتب نصه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح، بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين. لهذا فإننا نجد نصوص كتاب المسرح من أمثال اسخيلوس وسوفوكليس وشكسبير وجولدوني وموليير عامرة بملاحظات الإدارة الفنية في أدق تفاصيلها، ليس فقط بالنسبة لحركة الممثل، بل بالنسبة لتصميم خشبة المسرح، والموسيقى، والغناء، وأداء الممثل، وحتى الملابس والماكياج والاكسوارات المختلفة، بل أن النقاد قد لاحظوا أن هؤلاء الكتاب كانوا في صياغة نصوصهم أكثر كثيرا من مجرد ناظمين للشعر المسرحي، وأنهم كانوا أساتذة في فنون العرض المسرحي وبوجه خاص في توجيه أداء الممثل، وأنهم لهذا قاموا بتوجيه فنانيهم في أدق حركات العرض، وتحملوا مسؤلية التدريبات الطويلة للممثلين والمغنيين على أداء كلمات النص التي كانت في معظم الأحيان منظومة في تركيبات الملابس والأقنعة. والمبتكرات المسرحية المختلفة التي تساعد على تكييف الجو المسرحي ، فاسخيلوس مثلا يميزه النقاد القدامى بأنه من أبرع من قاموا بتجسيد نصوصه على خشبة المسرح، ، ولا شك أنه كان يقود مجموعات الكورسويدربها بنفسه، وإلا فكيف نفسر ملاحظاته الدقيقة التي وردت في نصوصه.

**الإخراج المسرحي :**

 يعتبر الإخراج المسرحي أحد أهم نقاط الارتكار الأساسية للعرض المسرحي ، بوصفه العملية التنظيمية والتشكيلية والجمالية لبناء صورة العرض البصرية فضلا عن كونه يقدم للمشاهدوجهه النظر الموضوعية للفكرة المقدمة.

ان ظهور المخرج فيما بعد. حدد المسار **باتجاهين**:

 **الأول**: أن بعض المخرجين التزم حرفيا بكل الملاحظات التي وفرها النص الدراسي . وافق عليها

**المخرج (المفسر).**

**الثاني**: لم يلتزم بتلك الملاحظات إنما وجد طريقة جديدة في خصوصية تقديم العرضوفقا لرواه،

وأطلق عليه **المخرج ( المبدع ).**

**بين الاتجاهين السالفي الذكر** حصل نوع من التوتر والإشكالية، فالمحافظة على افكار المؤلف من جهة تتطلب من المخرج الالتزام بها والمحافظة على احترام حقوق الآخرين. وبالمقابل فان امكانية الاجتهاد بالنسبة للمخرج حق مشروع في تقديم العرض دون المساس بأفكار المؤلف وأرائه، فالمشكلة باتت بين طرفين، الأول يكتفي بمجرد العرض المحايد لأحداث النص الدرامي في إطاره التاريخي أو الاجتماعي، والثاني يضع في اعتباره الإدراك الحسي والذهني والرؤيا فيتحقيق الموقف الإبداعي.

**وعلى ما يبدو فإن القضية** لـم تـحـسـم إلى الآن ، بل إنهـا فـتـحـت الطريـق أمـام المخرجي المعاصرين ليقدموا من خلالها تفسيرات مختلفة لنص واحد . وإن هذه القاعـدة مـا لبنـت أنوجدت لها استثناءات متعددة حتى وصلت حد إقصاء النص .

 ولم تعد مهمة المخرج مقتصرة على نقل كلمـات الـنص ، وإنمـا تجـاوزت تفسير النص بالدرجة الأولى ورفض الجوانب السلبية في المجتمع والدعوة إلى مؤازرة المجتمع والرغبة في تقديم ماهو اكثر نفعاً.

فقد أصبح المخرج العقل المدير والبصيرة الواعية والركن الهام في الإنتاج . فضلا عن الفكرية والفنية للعملية للمسرحية كما أنه القائد الذي يحرك كل الحرفيين والفنيين والمصمم والممثلين للمشاركة في بناء وحدات العرض ، ولقد بات من الضروري أن تكون للمخرج مواصفات تؤهله للقيام بهذه العملية ، تنطوي على الثقافة الواسعة والإبداع والشمولية والرؤيا الصائبة والخيال الخصب، وفهمه للتعامل مع كل التقنيات.

**المصادر :**

**1**/ م. هواينتج: المدخل الى الفنون المسرحية. تر/ كامل يوسف، القاهرة، 1961.

2/ سامي عبد الحميد: اكتشافات المسرحيين في القرن العشرين.

3/ سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

4/ حسين التكمه جي: نظريات الاخراج

**الاسبوع الثالث : المسرح الواقعي**

عرف علم الجمال الواقعية في الفن والادب : بأنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي، وبأقرب صورة لها في العالم ،اي بشكل إيقوني يتطابق قدر الإمكان مع النموذج المصور، لذلك يبدو العمل الفني انعكاساً للواقع، وليس نسيجاً مصطنعاً حول الواقع. الامر الذي يجعل المتلقي امام انطباع بانه امام شي حقيقي كالواقع تماما وليس امام شي خيالي.

**والواقعية بدءاً كانت** تنتمي الى مجال الفلسفة ومن ثم دخلت الى مجال علم الجمال في الجزء الاول من القرن التاسع عشر، وأخذت معنى مختلفاً حيث أنصبت على طابع العمل ومكوناته، وقد شكلت الواقعية في تلك الفترة وتحديدا ما بين 1830\_1880مذهباً جمالياً ظهر في الادب والفن وانطلق من هدف إعادة تمثيل الواقع وتصوير حقيقة ما نفسية أو اجتماعية بشكل موضوعي.

**تعود الواقعية بأصولها** إلى التوجه الجمالي الذي كرسته البرجوزاية وبلوره الفيلسوف الفرنسي ( دونيز ديدرو 1713\_1784) ويقوم على الايهام بالواقع.

**سمات الواقعية في المسرح :**

على الرغم من أنه لا يوجد منهج محدد يميز الواقعية كتيار في المسرح، إلا أنها اكتسبت سمات واضحة على صعيد الكتابة وعلى صعيد العرض. ( فقد كانت المسرحيات الواقعية استمرارا للمسرح التقليدي على صعيد البنية، لكنها قاربت في مواضيعها لغة ومواقف الحياة اليومية وهدفت إلى تحقيق التطابق بين ما يجري في الحدث ومرجعه في الحياة. كما أنها في بحثها عن تصوير الواقع بشكل موضوعي، أبرزت تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات، وفسرت أفعالها.ودوافعها على ضوء انتماءاتها الاجتماعية وأوضاعها النفسية، وقد تطلب هذا التوجه البحث عن صيغ مسرحية جديدة على مستوى العرض ساعد على تحقيقها ظهور فن الإخراج". فضمن هدف الإيحاء بالواقع وخلق التأثير الواقعي، شكلت الواقعية استمرارا لأسلوب الإخراج الذي كرسته الطبيعية ولأعرافها التي تقوم على إخفاء الصنعة في إعداد العمل على الخشبة والغاء كل ما يمكن أن يبرز المسرحة". على صعيد الأداء" أيضا كانت الواقعية تأكيدا للأسلوب الذي رسخته الطبيعية، والذي تبدر معه الشخصيات وكأنها تتحرك على المسرح بمعزل عن وجود الجمهور (انظر الجدار الرابع) .

على الرغم من أن الواقعية عند ظهورها شكلت تجديدا أساسيا في المسرح إلا أنها سرعان ما تحولت إلى شكل تقليدي كان موضع رفض وثورة التيارات التجريبية المختلفة التي ظهرت منذ بدايات هذا القرن. خاصة وأن الأعراف المسرحية والقواعد" التي أرستها الواقعية لم تعد بعد انحسارها تمارس إلا في أشكال مسرحية جامدة مثل مسرح البولفار وبعض أنواع الكوميديا". وقد صارت سمة الواقعية تطلق في كثير من الأحيان بمعنى انتقاصي لأنها اعتبرت رديقا لما يسمى بالمسرح التقليدي والمسرح البورجوازي والمسرح الإبهامي Theatre d'illusion الأرسططـالي ولأنها ارتبطت بشكل عمارة مسرحية تقليدية العلبة الإيطالية .

الواقعية في العرض المسرحي :

1. ايجاد الفعل المبرر والدافع للموقف
2. الحركة القوية والانتقائية في الشغل المسرحي
3. 3- وجود الجدار الرابع
4. 4- وجود مبدا الايهام بالواقع
5. الحبكة اقوى من الطبيعية والشخصيات اكثر غنى في صفاتها الدرامية

**الاسبوع الرابع : المسرح الملحمي( التغريب، الجست)**

المسرح الملحمي مفهوم صاغه وبلوره المسرحي الألماني برتولت برشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)بشكل نظري، وطبقه في مسرحه، مستندا في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمرارا لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا حيث طرحت فكرة إضفاء الصبغة الملحمية على المسرح .

والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج".

ظهر مفهوم المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتبارا من العشرينات من هذا القرن حيث أخذ منحى مسرحيًا وإيديولوجيا في آن واحد، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحد ذاته كشكل وكمضمون. من هذه الشعبي التوجهات نذكر تيارات المسرح الشعبي والمسرح التحريضي" والمسرح السياسي أول من استعمل تعير (مسرح ملحمي) بالمعنى الحديث للكلمة واستخدم تقنياته بهدف تعليل وظيفة المسرح وتأثيره على المتفرجين هو الألماني أروين يكاتور E. Piscator (۱۸۹۳ ١٩٦٦) الذي أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحمية على مستوى النص والعرض مثل تعديل شكل مكان العرض وإدخال عروض سينمائية وشرائح ضوئية وكسر وحدة تماسك النص الدرامي بإدخال عناصر وصفية تفسيرية والتوجه للجمهور.

 استمد بريشت هذا المفهوم من بسكاتور عندما عملا معا في إعداد" مسرحية الجندي الشجاع شفايك» (١٩٢٧) عن رواية التشيكي ماتشيك Hasek. وقد صاغه بريشت بشكل نظرية متكاملة على مراحل هي مراحل مسيرته المسرحية التي بدأت يرفض المسرح السائد الذي أطلق عليه تسمية المسرح الأرسطي".

**إذ أختلف المخرج الالماني (برشت) مع المسرح الدرامي الارسطي** القائم على الايهام، وأتجه نحو التغريب وكسر الايهام من خلال مسرحه (المسرح الملحمي)، ويُعد الممثل أحد أهم عناصر التغريب وكسر الايهام " تضرب نظرية التأثير التغريبي جذورها في مرحلة مبكرة للغاية من أعمال بريشت، إذ نبعت من إدراكه لضرورة إعادة بناء المسرح: فعلى الممثل أن يقف الى جوار الشخصية التي يؤديها. وينبغي ان تتم عرقلة الاندماج، والتقمص العاطفي، لجعل الجمهور حراً في انتقاد الأحداث والمواقف التي يجري عرضها" ([[1]](#footnote-1))

المصادر :

1/ بيتي نانسه وهيوبرت هاينن. برتولد بريشت(النظرية السياسية والممارسة الأدبية)، تر/ كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط/1، 1986

2/ حسين التكمه جي ، نطريات الاخراج

**الاسبوع الخامس: العرض المسرحي عند مايرهولد**

الرائد المسرحي ( مايرهولد) رفض المدرسة الواقعية القائمة على أسلوب المعايشة الدخلية للممثل وقدما مسرح جديد مغاير عن أسس المسرح الارسطي، لذلك سمي مسرح مايرهولد بـــــ (المسرح الشرطي)، وهو مسرح يقوم على التجريد والتجريب والابتكار والمغايرة والاسلبة

لذلك دعا الى مسرح جديد عد أول خروج على الواقعية المحكمة والدقة التاريخية، داعياً إلى التوجه نحو مسرح جديد يتفاعل مع ثورة (**علوم الحياة**) ومع الافكار التي تبنتها المدرسة الرمزية انذاك، أن الجهد المتميز والابداع المتواصل مكن (مايرهولد) في ان يكون أحد أهم الأركان الأساسية في المسرح العالمي، أذ تكللت هذه الجهود في تقديم عرض مسرحي جديد من خلال مخرج وممثل يمتلكان خصائص وقدرات متطورة ومغايرة. فمن جملة الإصلاحات التي قام بها المخرج الروسي على خشبة المسرح "إعادة هيكلة المشهد، وتقسيم الفضاء المسرحي، ونبذ مسرح العلبة".

أن حجم الإصلاحات التي تميز بها العرض المايرهولدي جعلت من المخرج الروسي أن يكون الاكثر جرأة بين معاصريه، أذ أن الثورة ضد الشكل التقليدي السائد جاءت لاعتقاده بان روح المسرح لم تعد تتوافق معه وهذا ما جعله يقرر مغادرة مسرح العلبة الكلاسيكي، فالهندسة المعمارية لهذا المسرح وتقسيماته، وشرفاته، باتت لا تتوافق مع روح المسرح الحديث، ولهذا قام بإزالة الستارة، والكواليس، كما جعل خشبة المسرح بمستوى صالة المتفرجين، وقام بكل هذا من اجل تقريب لعب الممثل من المتفرج فالممثل لديه الوسيلة الرئيسة في التعبير المسرحي، أذ أن التكوينات الادائية للممثل في الفضاء ساعدت على أتقاد خيال المتفرج، فضلاً عن تأسيس أتصال مباشر بين العرض والمتلقي وجعل الأخير أكثر تفاعلاً، لذلك طالب المعلم الروسي بأن يكون المتفرج هو المبدع الخلاق الرابع في المنظومة الابداعية لعروض المسرح.

*تاثر مايرهولد في منهجه الاخراجي ب:*

1. كوميديا دي لارتا :في استخدام الايماءة والتمثيل الصامت .
2. المسرح الياباني الذي درسه دراسة مستفيضة ثم اخذ من مسرح (نوا) استخدام الاقنعة ,ومن مسرح الكابوكي طريقة الحوار الملحن وفق 3 نغمات .
3. مسرح كاتاكالي الهندي الذي اخذه منه تقنيات التوازن الخاصة بأليات اداء الممثل ,ورشاقة الحركة واستخدام خيال الجمهور في اكمال التلميحات .1

يمكن فهم درجة ابتعاد (مايرهولد ) عن الواقعية من خلال السمات العامة لمنهجه الاخراجي :

1. قسم الاخراج الى مرحلتين :

ا- مرحلة اعداد المخرج للنص وهي المرحلة الاهم وقد تستغرق منه سنوات طويلة كما فعل في اهم اعماله المسرحية (المفتش العام ) و( بوريس غودونوف )

ب- مرحلة التمارين مع الممثلين والفنين .

1. التصرف في النص :على عكس المدرسة الواقعية كان( مايرهولد ) يؤمن ان المخرج هو المؤلف الحقيقي للنص لكنه لم يمانع في حضور المؤلف الاصلي للتمارين وابداء الرأي .
2. في مفهومه للميزانسين : لم يعتبر اهمية الميزانسين بالمقدار الحرفي بل بالرشاقة والمهارة والتمازج (اذ هناك مكان للحركة وللسكون وللحركة الموضعية ) واهتم بال (خط ,الشكل والكتلة ).
3. عدم معاملة المتلقي كمتفرج سلبي بل كمشارك حقيقي في العمل الفني اذ الغى الاضاءة الامامية والغى الحاجز بين الخشبة والصالة وتجاوز الجدار الرابع ,بل انه قدم الكثير من المشاهد في الصالة وبين الجمهور .
4. لم يعتمد الفعل الداخلي بل الفعل الانعكاسي اساسا لاداء الممثل ,اما في ايصال الفكرة فكان يعتبر الحركة باعثا ومحفزا للشعور وفق المسار التالي :-

الحركة\_\_\_\_\_\_\_\_\_ الفكرة \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_الكلمة

2

توظيفه للتقنيات :

1. اهتم كثيرا للموسيقى والاضاءة لكن الاضاءة كانت اكثر تأثيرا في اعماله اذ انه اعتبر الموسيقى عنصرا مكملا للمزاج العام ومحددا للزمكانية للمشهد ولم يستعملها في المشاهد الرئيسة ذات الفعل الدرامي الا في مسرحيات ( light motive ) مثل مسرحيات (تشيخوف ) القصيرة (الدب )و(اليوبيل ).
2. تطور استخدام مايرهولد للمنظر خلال سنوات عمله الطويلة فنلاحظ انه في اعماله الاولى استخدم العمارة والنحت البارز ثم بدأ بأستخدام المنظر البسيط ثلاثي الابعاد والمختزل وكان غالبا ما يضعه في اعلى المسرح لسببين :

أ – كي لا يعيق حركة الممثلين ويكون خلفية للمشهد

ب – لانه لم يكن يستخدم اعلى المسرح كمنطقة للتمثيل كي لا يحدث حجب للاداء الممثلين بالنسبة للجمهور الجالس في جوانب المسرح فكان يستغلها لوضع المنظر او استخدام شاشات العرض السينمائية او السلايدات والسلالم وقدم بعض اعماله على منصة عارية تماما .

1. كما اختزل مايرهولد المنظر كان مختزلا في استخدام اللون فكان يستخدم لون او اثنين في العرض مع مراعاة التمازج والتضاد في الالوان لايصال الفكرة اذا بنى العديد من مشاهد اعماله باستخدام الالوان كما في مسرحية (هايدا جابلر) .
2. استخدام الكثير من قطع الديكور والاكسسوار .

**المصادر :**

**1/ مؤيد حمزة. المسرح الشرطي (مايرهولد وسر اللعبة المسرحية)، ط/1، مركز إنانا للأبحاث والدراسات والترجمة- دار الفنون والاداب للطباعة والنشر، 2021**

**2/ نظريات الاخراج –دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج /د.حسين التكمه جي /دار المصادر /بغداد/2011/ص 50 ,ص53**

**3/ المسرح التجريبي /تاليف جيمز روز ايفنز /ترجمة انعام نجم جابر /دار المامون للترجمة والنشر /بغداد 2007 /ص37.**

**الاسبوع السادس : انطونين ارتو**

طرح آرتو مفهوم مسرح القسوة وأعطاه بُعدًا فلسفيا في محاولة لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد عن أصوله وأهدافه الاحتفالية.

من هذا المنظور رفض آرتو المسرح الغربي "القائم على المُحاكاة وطالب بتحقيق نوع من السحر والذوبان بين المُمثل والمُتفرّج خلال إزالة الحواجز بين المعاش والخيالي من مستوحيًا ذلك من الطابع الطَّفْسي للمسرح اليوناني القديم وللمسرح الشرقي التقليدي ومن طقوس شعوب المكسيك.

لم تولد نظرية آرتو من فراغ إذ يمكن ربط آرائه بتوجهات المسرح الرمزي من جهة و بالحركة السوريالية التي انتمى إليها في العشرينات من جهة أخرى. كما يمكن أن نجد بما يُشبه هذه الأفكار في طروحات الفيلسوف الألماني (فردريك نيتشه Nietzsche . ١8٤٤۱۹۰۰)، وفي توجهات المُخرج السويسري ( آدولف آبیا ١٨ - ١٩٣٨) والمُخرج الإنجليزي (غوردون كريغ Craig . ۱۸۷۳ ١٩٦٦) اللذين طالبا بإعادة طابع القدسية إلى المسرح وينسف المحاكاة وحذف النص.

**مَلامِح مَسْرَح القَسْوَة :**

**أولا : النص**

حاول آرتو أن يُقلّل من أهمية الكلمة في المسرح بحيث يقتصر دورها على أن تكون رمزا

أو فكرة مما يجعل من النص مُجرد نقطة انطلاق، لأن النصّ برأيه يتوجه إلى وعي المتفرج وذهنه ويهمل لا وعيه . من هذا المنطلق تحوّل النصّ لدى آرتو إلى نوع من الصراخ وتلاوة التعاويذ السحرية، كما تحوّلت الكلمات إلى ما يُشبه التمتمة في الأحلام.

**ثانياً : الممثل**

اعتبر آرتو جسد المُمثل عماد العمل المسرحي لأن لياقة الممثل الجسدية برأيه هي التي تؤثر على أحاسيس المُتفرِّج وتخلق حالة النشوة أو الوجد Transe لديه من خلال العدوى تصيبه من المُمثل. وبذلك اعتبر الممثل مثل الوسيط في الطقوس السحرية .. من جهة أخرى اعتبر آرتو المُمثل قرين المصاب بالطاعون. لكن آرتو بين أنه في حين يترك المُصاب بالطاعون القوى المكبوتة في داخله تَتفجر وتخرج بنوع من الانعتاق المُحرّر الذي لا يُمكن السيطرة عليه، فإنّ المُمثل يجب أن يظل مسيطرا على العنف الذي بداخله من خلال ةعيه للنقاط الحسّاسة بجسده وسيطرته عليها مما يجعله يُشع ويُؤثر على المُتفرّج، فيكون بذلك المُضحى والضحية بنفس الوقت وضمن نفس الإطار الطَّقسي .

في سبيل ذلك أعطى آرتو تعليمات مُحدَّدة لعمل الممثل على جسده وتنفسه وصوته إذ إنه يجب أن يعرف كيف يُسيطر عليها ليخرج القرين الموجود في داخله ويبعث الحياة فيه بحيث يؤثر على أحاسيس المُتفرّج قبل فكره .

**ثالثاً : الزمن**

كما ينفي ارتو الاحساس بالزمن بالنسبة للمصاب بالطاعون الذي يعيش حلقة الحاضر المغلقة ولا يهتم بالمستقبل فان الحالة المسرحية بمكن ان تكون حالة خاصة من الاحس بالزمن خاصة وأن المسرح هو فن الهنا الآن الذي يستقل عن كل ما هو خارج سياقه ولا يرجع إلا لنفسه، ولا يجب أن يستند إلى علاقة إيهامية بالواقع، ولا أن يُرجع إلى زمن آخر لأنه احتفال طقسي . ولأن المسرح تجربة حياتية لا تقوم على التكرار بالنسبة لآرتو، فقد ألغى التدريباتالمسبقة على العَرْض المسرحي .

**رابعاً : المكان**

انطلاقا من أن المسرح الذي يُنادي به آرتو هو مسرح احتفالي / طقسي فإن المكان الذي يدور به العَرْض هو شيء أشبه بالمذبح يقوم شكله السينوغرافي على خلق حالة تواصل المتفرج بحيث يصله إشعاع المُمثل أينما وُجد . ولهذا لا تُوجد خشبة وصالة في نظرية آرتو، وإنما فضاء محدد هر فضاء العرض.

**خامساً : العرض المسرحي**

يقوم العرض المسرحي لدى آرتو علىاستعمال: الدمى والدمى العملاقة التي تُشبه

الصنم أو الطوطم البدائي والطفي. كما أنه يحتوي على رقص وغناء وموسقى رايماء

والعرض المسرحي لدى آرتو مُنظم بشكل دقيق لا يحتمل الارتجال" لأنه مسرح دِيني لكل فعل فيه هدف طقسي، وهذا ما وضحه آرتو في نصه حول مسرح جزيرة بالي (۱۹۳۱).

**المصدر : حنان قصاب وماري الياس . المعجم المسرحي**

**الاسبوع الثامن :المسرح الشرقي**

**اعداد : التدريسي :م.د.اياد طارش ساجت**

**المرحلة الثالثة**

**المادة : ( فن الاخراج)**

المسرح الشرقي تسميه اطلقت من قبل الغرب على مجمل الاشكال المسرحية وانواع العروض المعروفه في منطقة الشرق الاقصى مثل : ( الصين، اليابان، الهند، كوريا، اندونيسيا، فيتنام، كمبوديا).

واهم هذه المسارح :-

1. اوبرا بكين ( الصين )
2. مسرح النو ( اليابان )
3. الكابوكي ( اليابان)
4. الكاتاكالي ( الهند )

لاشك بان المسرح الشرقي ظل مغلقاً على نفسه، ولم تتم الاشارة اليه الا بشكل عابر في كتب تاريخ المسرح الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث اكتشفت جمالياته وشكلت مصدر الهام للمسرح في الغرب ،من خلال قدوم فرقة مسرح بالي في عام 1931 إلى باريس، إذ اكتشف المسرحيون الأوروبيون لغة جديدة دعتهم لأن يعيدوا التفكير في مسرحهم وفي الوهم المستخدم فيه.

وبالمقابل وضمن حركة الانفتاح على العالم التي عرفها المسرح في القرن العشرين وبفضل التأثيرات المتبادلة بين مسارح العالم انفتح المسرح الشرقي على التجارب الحديثة وتأثر بالغرب فتجددت بنيته وبدأ يعرف نفس الاتجاهات والاشكال المعروفه لذلك صار من الممكن التمييز بين المسرح الشرقي التقليدي والمسرح الشرقي المعاصر .

**خصوصية المسرح الشرقي التقليدي وسماته العامة :**

1. **مسرح طقسي :** إذ انبثق من الاحتفالات الدينية ثم انفصل عنها اعتباراً من القرن السابع عشر مع استمرار وجود عناصر دينية فيه. بالاضافة الى اصول شعبية اخرى ساعدت على بلورته بشكل عرض مسرحي . وتعتبر الهند الينبوع الاساسي للمسرح الشرقي عامة فقد حمل الحجاج الهنود نواة المسرح الهندي وطابعه الطقسي حين كانوا يجوبون المنطقة كمبشرين.
2. **مسرح شامل :** فهو يجمع بين الفنون المختلفة وسبب ذلك يعود لكون المسرح الشرقي يتبع في تقليده من عقيدة sangita التي تقول ان الفن بفوم على ثلاثة اركان هي : ( الموسيقى، الرقص، الشعر) تتداخل معاً في العرض المسرحي بنسب متفاوتة، وهذه الخصوصية تبرر امتداد زمن العرض الى ساعات طويلة بحيث تقدم في الليلة الواحدة عدة مسرحيات ولذلك تختلف طبيعة الفرجة في المسرح الشرقي عن المسرح الغربي .
3. **مسرح الاعراف :** وهي اعراف تقليدية منمطة تتحكم في كل عناصر العرض، فالاداء فيه مؤسلب لدرجة كبيرة وتجريدي يقوم على الرمز وهو اداء يبتعد عن الايهام ويقوم على الحركة المنمطة والالقاء المنغم .

**شكل العرض المسرحي الشرقي :**

1. بساطة الديكور. إذ يكان ان يكون المسرح شبه خالي من قطع الديكور.
2. عناية كبيرة وفخمة للزي . إذ تميزت الملابس بالابهة من خلال الوانها واشكالها مما اضفت بعداص جمالياً لرقصات المؤدين وحركات أجسادهم.
3. الاهتمام العالي بالمكياج. إذ بدءت وجوه بعض الممثلين وكانها تستخدم الاقنعة من شدة وكثافة الماكياج، وهذه المبالغة جاءت لاعطاء ارشادات للجمهور عن : ( السن، الحالة النفسية، الحالة الاجتماعية).
4. تشكل الاقنعة روامز يعرفها المتفرجون جيداً.
5. العناصر الزمانية والمكانية لا توضح خلال الديكور وإنماء تظهر من خلال الاداء الايمائي الذي يستثير مخيلة المتفرجين .

**المصادر :**

**حنان قصاب وماري الياس ، المعجم المسرحي**

**الاسبوع السابع : بيتر بروك**

يشير الباحثون في المسرح الى أن اكثر ما سعى اليه (بيتر بروك) هو تقديم أسلوب جديد لمسرحه، ومن خلال لغة مشتركة عالمية للمسرح، ونضج هذا التوجه لديه من خلال مسيرة حافلة بالبحث والتجريب والتفكير في تطوير الحقل المسرحي، كما تاثر بتجارب وطروحات ممن سبقوه من المنظرين المسرحيين أمثال: (ستانسلافسكي، مايرهولد، برخت، كريج، أرتو، كروتوفسكي.

**ومن النقاط التي تميز بها (بروك) في ستراتيجيته المسرحية:**

1. **"يفسر (بروك) عملية الاداء التمثيلي في ضوء ما يعرف بالتدفق أو الارتعاشة الداخلية التي تتولد نتيجة حركة داخلية غير مرئية يلتقطها الممثل ليعبر عنها خارجيا من خلال جسده وصوته**. ويشير الى عمليات تفكيك يخضع لها الجانب التمثيلي، فالممثل المفكك هنا يقوم بالتقاط حركات تسكن الاعماق يصفها (بروك) بأنها (غير مرئية) حيث يقوم (الممثل/ المفكك) بأعادة انتاجها وبنائها بصورة (مرئية) ومن خلال تقنيات الممثل الجسدية والصوتية.
2. انتاج لغة عالمية ، وإقامة علاقة تشاركية بين الممثل والمتلقي.
3. فكك (بروك) الإيماءة والحركة من التعبيرات الغربية التقليدية وبناء حركات منتظمة ذات طابع طقسي احتفالي، فقد أمتاز (الممثل) عند (بروك) بخليط من الأساليب حيث الفنون والرقصات والحركات المختلفة (الحركات والتشكيلات الجسمانية و لغة الرقص الهندي التعبيري وحركات الكاراتيه الياباني) ساهمت هذه الحركات والايماءات والرقصات في بناء ممثل جديد **" وعلى الرغم من أختلاف هذه الفنون في أسلوبها وطرزها الا انها غذت الحركة فوق خشبة المسرح فأصبحت أعلى واسمى في تشكيلاتها وتكوينها الخطي المتسق، وقد خلق التأكيد على توزان الحركة، والوحدة الدينامية والسيطرة والوعي بحركات الجسد، خلق نظاما حركيا شاملا يمكن ان نطلق عليه علم الحركة الجسدية الدينامية**.
4. يسعى (بروك) الى تجاوز الواقع من خلال تفكيك البنية اللغوية (الصوت / الكلمة) والتي استحوذت على المسرح الغربي طيلة قرون عديدة، ومن ثم بناء الاصوات الفطرية والروحية الرمزية التي تسهم في اطلاق القدرات التعبيرية لدى الممثل.
5. قام (بروك) بتفكيك الممارسات والشعائر الطقسية والبدائية كونها تفضي الى توفير مساحات لدى الممثل لتطوير القدرات الادائية من خلال (الدوافع والغرائز والأبعاد).

**إن منهجية بيتر بروك الإخراجية تستند إلي عدة مبادئ والي المرتكزات الميزانسينية مثل:**

ــ الاعتماد علي الاستماع الجماعي لانتقاء من يدخله إلي معمله التجريبي. يكتفي بعدد من الممثلين لا يتجاوز اثني عشر ممثلا.

ــ المزاوجة بين طريقة ستاسلافسكي ونظريات المدارس الانجليزية في مجال تدريب الممثلين.

ــ تبني طريقة الارتجال ألمشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم مسرحه التجريبي.

ــ الدخول في تدريبات وبروفات شاقة لمدة تزيد عن ثلاث شهور.

ــ تدريب الممثلين علي الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة. لان الكلمة جزء من الحركة.

ــ الخروج من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدي ستانسلافسكي نحو تمثيل لغة الأصوات وإشارات والحركات المستوحاة من مسرح انطونان ارطو.

ــ اكتشاف أصوات من الممثل دون اللجوء إلي كلمات اللغة وتعني انه يعود إلي لغة الإنسان والبدائي ولغة الحيوان.

ــ مطالبة الممثلين براوية النص بالأصوات دون الاستعانة بألفاظ اللغة

ــ تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والمواصفات

ــ اعتماده في انجاز عروضه المسرحية علي إحساسه الداخلي.

**المصادر:**

1/ كونسل كولين : علامات الاداء المسرحي .

2/ مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل.

**الاسبوع التاسع : خصائص الاخراج التعبيري**

**اعداد : التدريسي : م.د. اياد طارش ساجت**

**المرحلة : الثالث ( اخراج)**

**المادة: فن الاخراج**

**التعبيرية في المسرح** :

ارتبطت التعبيرية في المسرح باسم الكاتب السويدي أوغست سترندبرغ A Strindberg(1906-۱۸۳۸) الذي انتقل من مرحلة الطبيعية في مسرحياته «الأب» (۱۸۸۷) ومس جولیا (۱۸۸۸) إلى التعبيرية في مسرحية «حلم» (۱۹۰۳)، وفي ثلاثية «الطريق إلى دمشق (۱۹۰۱-۱۸۹۸)، قبل أن يرتبط بالرمزية في مسرحيته «سوناتا الشبح» (۱۹۰۷). التقى التيار الذي بدأه سترندبرغ بتيار مسرحي كان موجودا في ألمانيا قبل ازدهار التعبيرية يعتمد السخرية من القيم البورجوازية.

**ويمكن تمييز عدة مراحل ضمن النزعة التعبيرية في المسرح :**

**\_ مرحلة ماقبل الحرب العالمية الاولى :**

تميزت هذه المرحلة بالذاتية المفرطة ، واستخدم قي الدراما التعبيرية عناصر من الكاباريه والسيرك وصور العالم السفلي الذي تعيش فيه الطبقة المعدومة .

**\_ مرحلة مابعد الحرب العالمية الاولى :**

في هذه المرحلة اهتم المسرح التعبيري بالقضايا الاجتماعية وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع،

**مرحلة الانحسار :**

اعتباراً من عام 1933 بدأت الحركة تتقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانهيار الامال ببزوغ عالم جديد، لكن انحسار التعبيرية لا ينفي تأثيرها القوي ودورها الكبير في بلورة المسرح الغربي المعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبية.

**ملامح النعبيرية في المسرح :**

**على صعيد الكتابة :**

1 - استخدام أنماط بشرية عامة مثل الشحاذ والطبيب والأب كما في مسرحية «الأب» لسترندبرغ، وشخصية الإنسان العادي الذي يمثل شريحة كبيرة من المجتمع .

۲ – توحد الكاتب مع الشخصية المحورية في العمل بحيث تكون الشخصيات الأخرى هي أقطاب الصراع النفسي للبطل. والبطل التعبيري يتمزق بين التناقضات ويعيش فيعالم متناقض .

۳ - رفض قاعدتي حسن اللياقة ومشابهة الحقيقة" من منطلق أن القواعد تكبلالإبداع .

 4 - الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيتالحدث إلى مشاهد متتالية تعبر عن مراحل تطور الشخصية الرئيسية، وهذه هي بوادر استخدام اللوحة في المسرح الملحمي .

5- التداخل بين الواقعية والرمز والحلم بما يخلق مستويين في الطرح هما المستوى الواقعي والمستوى الرمزي.

**على صعيد الأخراج :**

تجلت التغيرات التي أدخلتها التعبيرية على الفنون عامة بتصورات جديدة للعرض المسرحي مست الديكور والإضاءة وأداء الممثل والمكان المسرحي. فقد ابتدع التعبيريون لعبة الظلال من خلال الإضاءة الملونة التي تعطي الديكور شكلا جديدا إضافة إلى استخدام الموسيقى والمؤثرات السمعية الرمزية. كما ظهر ما يسمى بالأداء التعبيري الذي يتطلب ترجمة العواطف والأحاسيس والانطباعات بأداء خارجي مؤسلب يناقض الأداء الواقعي، وبإلقاء\* متفاوت في إيقاعه يقطع تسلسل الخطاب"

**على صعيد المكان والسينوغرافيا:**

 رفض التعبيريون العلاقة التقليدية مع المتفرج" فوجدوا بين الخشبة" والصالة"، وحولوا منضة المسرح إلى منبر، وأكثروا من استعمال البرانيكابلات والمنصات المتحركة، كما حاولوا الخروج من إطار المكان المسرحي التقليدي إلى أمكنة جديدة مثل السيرك كما فعل المخرج ماكس راینهارت في أحد عروضه.

**الاسبوع العاشر : الارتجال في العرض المسرحي المعاصر**

**اعداد : التدريسي : م.د. اياد طارش ساجت**

 **المرحلة : الثالث ( اخراج)**

**المادة: فن الاخراج**

**الارتجال** : هو عملية تقوم على ابتكار شيء ماأو أدائه دون تحضير مسبق . أصل كلمة ماخوذة من اللغة الإيطاليةوتعني ألف شيئا ما دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينية improvisus التي تعني ما هو غير متوقع. وفي اللغة العربية ارتجل الكلام يعني تكلم به من غير أن يهيئه.

 **والارتجال في المسرح يعني**: أن يقوم الممثل\* بأداء شيء غير محضر سلفا انطلاقا من فكرة أو ثيمة معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع، ولا ينفي ذلك وجود حالات ارتجالية من نوع آخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور، وفي هذه الحالة يكون الارتجال خروجا عن النص .

**يعتبر الأداء الارتجالي في المسرح** بعفويتهنقيض الأداء المحضر مسبقا والقائم على تكرارما اكتسبه الممثل وطوره خلال تحضير العرض .

**تكمن أصول الارتجال** كممارسة في الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالا لحرية المؤذي ضمن مسارها أو خطها العام، كما أن الارتجال كان معروفا في مختلف الحضارات على شكل مهارات أو ألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤذي أو اللاعب .

**والارتجال في المسرح** قديم فقد كان الجزءالأساسي في أداء الممثلين الجزالين والإيمانيين الرومان، وفي عروض الممثلين فيأشكال الفرجة" الشعبية في القرون الوسطى في اوربا. وفي اداء المداح والمقلد والحكواتي وغيرهم في التقاليد الشعبية في البلدان العربية

**لكن النموذج الأكثر تكاملا والذي يشكل محطة هامة في تاريخ الارتجال** هو الكوميديا ديللارته\* الإيطالية التي انتشرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان الممثل فيها يقوم فيها بارتجال من خلال مهارات الارتجال العفوية .ومع الزمن تراكمت على شكل خبرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلى تقنيات عالية المستوى لأداء منمط له قواعده الحركية، وهو ما يعرف باسم لازي". ومع أن الجزء الارتجالي في أداء الممثلين في كوميديا ديلارته، كان يبدو وكأنه وليد اللحظة ولن يتم التحضير له مسبقاً.

المصادر :

حنان قصاب وماري الياس : المعجم المسرحي.

1. بيتي نانسه وهيوبرت هاينن. برتولد بريشت(النظرية السياسية والممارسة الأدبية)، تر/ كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ط/1، 1986 [↑](#footnote-ref-1)