تجليات المسار التوليدي (التجريبي)
لذائقة المبنى الجمالي للمخرجين العراقيين

الدكتور عقيل جعفر مسلم الوائلي
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

مقدمة

استطاع الإنسان ومنذ القدم إن يمارس الفن بحس ونقاء طبيعيين إذ كان يشعر بغريزة تدفعه لإنشاء الأشياء بإرادته، والتي تتسم بالكمال، فهو إشباع الإحساس الإنساني بمكونات الأنا المختلفة فالمبدع يفترض نوع من التذوق لكل عمل يقدمه والتذوق الناجم عن التشويق يدخل ضمن ما يعرف بـ (أفق التوقع) horizon Dattentente والذي بدوره يحدد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال وبناءً عليه يتجدد تذوق المتلقي .

فالمتلقي يستطيع إن يجد تذوقاً وأن يقر بجمالية العمل من خلال توافق الرؤى التي ينطلق منها العمل الفني مع رؤية المتلقي التي لا تحول من دون الاستماع به . وعلى هذا الأساس عملت أن تكون الأجناس المختلفة للجمال مقبولة مبدئياً، شريطة أن تكون بنات خطابات ذات وحدات متجانسة وموظفة لهذا الغرض .

إن التذوق الجمالي من وجهة نظر الشميولوجية هو ظاهرة مفترقة من داخل العمل نفسه وهي ليست مقولة تحاول العودة إلى رؤى جمالية تستند إلى الاعتباطية والعفوية .

يعد التذوق الجمالي مقدمة محور المعايشة الجمالية .. أو هو الموجب في العلاقة الجمالية الناشئة بين المتلقي والأثر الجمالي .

في الواقع ليست ثمة آلية منهجية ثابتة أو محددة للتذوق الجمالي .

ذلك أنها منهجية مرتبطة أوثق الارتباط بالحالة النفسية للمرء . فأما أن تكون حالة عادية أو طارئة .. والحالة الطارئة قد تكون مشوقة للمعايشة الجمالية وقد تكون منفرة . وقد تكون مشوشة .. كما أنها تختلف من مرحلة إلى أخرى .. ولهذه الحالة (قبل المعايشة الجمالية) آليتها الخاصة، وفي (أثنائها) آليتها المخالفة (وبعدها وبعيداً عنها) آلية ثالثة .. لذلك سنصنف آليات التذوق أو المعالجة الجمالية في نوعين من التصنيفات أولهما مرحلي والثاني حالي . ويتضمن التصنيف المرحلي المعايشة القبلية والبعدية والتخيلية .. أما المرحلة الآلية فتتجلى في المعايشة المباشرة للأثر الفني وتتشعب إلى نوعين قصدي وتلقائي عفوي .. ولكل منها شروطه وظروفه الخاصة .

المبحث الأول

لاشك أن المعايشة الجمالية تضمر في ذاتها شوق المرء ورغبته في التلقي والمعايشة. ولكننا هنا امام الحال العادية للإنسان البعيدة عن الانفعالات الأُخر، انفعالات التشويق أو التنفير .. إذ ثمة اختلاف كبير بين المعايشة الجمالية العادية وان تضمنت الشوق إليها، والمعايشة الجمالية المنبعثة من الميل والهوى أو الكره والنفور.. ويتضح الفرق جلياً .. إذا قارنا بين رغبتي وميلي لرؤية أي حسناء .. وبين رغبتي وميلي لرؤية حسناء بعينها هي وحدها التي أريدها .. أو بين تذوقي للشعر في الأحوال العادية .. وسماعي للشعر في حالة الغضب أو القلق .

وهنا نتساءل : هل يستدعي هذا الفرق تغيراً في آلية المعايشة والتذوق ؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال لابد من نبين السبب الذي دفعنا إلى استعمال مصطلح التذوق الطارئ وهل هناك حقاً تذوق طارئ ؟

إن التذوق الطارئ : هو إصدار حكم جمالي على موضوع ما اثر معايشة جمالية ترافقها حالة انفعالية طارئة .. كميل أو هوى شديد أو كره ونفور .. أو غضب أو قلق .. أو غير ذلك من الحالات الإنسانية النفسية التي لا ترافق الإنسان في أحواله وأطواره كلها .. وإنما تأتي نتيجة لظروف أو شروط معينة وبصورة تختلف من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان .. تبعاً لمجموعة المعطيات المرافقة .

قد يتفق للمرء وهو في مثل هذه الأحوال الطارئة أن يتلقى أثراً جمالياً كسماع موسيقى أو أغنية أو رؤية حسناء أو باقة ورد .. فهل ستكون الأحكام الجمالية التي يصدرها مماثلة لما قد يصدره وهو في الحالة الطبيعية ؟

بديهي أن الطارئ هو الخروج عن المألوف أو هو شذوذ عن القانون .

ولا غرابة.. إذ ذاك أن يكون لهذه الطوارئ آليتها الخاصة، التي ستقود إلى نتائج مباينة للنتائج المتوقعة أو المفروضة في الاحوال العادية. ويمكننا إن نميّز على هذا الصعيد ثلاثة أنواع من التذوق الطارئ.. تعود أليها ثلاثة أضرب من الانفعالات المتباينة الاتجاه.[1]

أولها: الانفعالات المشوّقة كالميل والحب والهوى والرغبة .

وثانيها : الانفعالات المنفّرة ومحورها الكره والنفور .

ثالثهما : الانفعالات المشوشة كالغضب والهيجان والكبت والقلق والارق والحيرة .

الانفعالات المشوقة :

عندما ينظر المرء إلى الموضوعات الجمالية بعين الحب فإنَّه يراها قريبة من معاييره الجمالية وموافقة لها . وهذه حقيقة يدركها العشاق أو يعيشها .. وقد قيل فيها الكثير من الاشعار ولعل من اطرف الامثلة على ذلك قول الاعرابي : انني ارى ظل بيت محبوبتي اجمل من ظل بيت غيرها .

في هذا الحال يتجه الشخص إلى اضفاء يؤس ذاتي على الموضوع الجمالي يرى من خلاله مثله وقيمه الجمالية العليا متحققة في هذا الموضوع رغم أنه قد يكون مفتقراً إليها في الواقع والحقيقة وربما تكون موجودة فيه فقط .. وهذا يعني أَن المرء يجرد عناصر الخصائص الجمالية التي يحملها الموضوع قيمها الأصلية ويملؤها بما تحمله القيمية من كلمات ومعان حتى تغدوان متماثلتين . وكأن الموضوع يأخذ من وحدة المعالجة عناصرها القيمية الجمالية ويعيد ارسالها إليها على أنها عناصره وخصائصه الجمالية وكأن الذات هنا لم تأخذ أي اعتبار لقيم الارسالية المعلوماتية المتلقاة من الموضوع ومهما كانت هذه القيم فان الذات ستصيرها كما لو أنها نسخة عنها .. أو كما تحب هي وترضى .[٢]

الانفعالات المنفرة :

إذا كانت الانفعالات المشوقة تدفع الإنسان إلى رؤية كل المحاسن في الموضوع الجمالي وفقاً لما ارتسم في مخيلته من معاني الجمال السامية فإلى أيّ اتجاه يا ترى ستقود الانفعالات المنفرة صاحبها ؟

هل إلى فهمه كما هو ؟ ام إلى الابقاء على ارساليته المعلوماتية على حالها؟ ام إلى انتزاع صفات الحسن من هذه الارسالية .. ام إلى غير ذلك ؟ يبدو جلياً أن الانفعالات المنفردة لا تجنح بصاحبها إلى انتزاع صفات الحسن وتعرية الموضوع الجمالي منها فحسب، بل تقود إلى تصوير هذا الموضوع على نحو مسخي .. أي أنها تجرد الموضوع الجمالي من خصائصه ورؤيته بالتالي بمنظار المفارقة المضحكة والمتناقضة .

وهذا ما يمكن التعبير عنه بقراءة اشارة الارسالية قراءة عكسية،إذ تشوه الخصائص الجمالية للموضوع .

الانفعالات المشوشة :

قد يمر المرء بحالات من الشتات الذهني وفقدان القدرة على التركيز لما قد يكون فيه من غضب أو هيجان أو قلق أو حيرة .. أو سوى ذلك مما لايتيح اصدار الحكم الصحيح أو الطبيعي على ما يتلقاه من موضوعات جمالية أو اخلاقية أو اجتماعية . فعلى أي نحو تسير آلية التذوق الجمالي هنا ...؟

الحق اننا امام اليتين مختلفتين من آليات التذوق الجمالي، ذلك أن الذي يتلقى اثراً جمالياً وهو في مثل هذه الحالة .. أَمَّا أَنْ يأسره موضوع الجمالية أو يغلبه الانفعال .

وذهب الباحثون إلى أن المعايشة الجمالية تمثل دوراً كبيراً في تطهير الانفعالات بما يشبه الاسقاط . اضافة إلى امتصاص حدة الانفعال (الغضب – الهيجان – القلق) وتهيئة النفس للاعتدال بدفعها إلى الاسترخاء واحتواء التوتر الانفعالي على اختلاف وتباين انواعه ولقد بات هذا مؤكداً في ابحاث علم النفس والحياة .

ويشكل ادق :

إن وحدة المعالجة هنا تحيل الرسالة الجمالية الواردة من الموضوع إلى نسخة مماثلة للمعطيات الموجودة فيها.. وهذا ما يفسر تخامد الهيجان وتراخي القلق والحيرة . وعلمياً اثبت أن المعايشة الجمالية اثناء الانفعال تسهم في توسيع الاوردة الدموية التي تكون في حالة انقباض وتشنج ..

الأمر الذي يخفف من حدة الانفعال وبالتالي تلاشيه خلال وقت قصير وقد يستمع المرء إلى اغنية ما .. أو ينظر إلى لوحة معينة وهو قلق فيتلاشى بعض قلقه .. وينفس عن كربه .. فلا تلبث أن تصبح هذا الاغنية أو تلك اللوحة من المفضلات لديه وهذا يفسر التباين الصارخ في الاذواق حول بعض المواضيع الجمالية غير المسوغ احياناً .[٣]

بعد تعرضنا للانفعالات الطارئة .. ومنها المشوقة والمنفّرة والمشوشة ننتقل إلى التذوق القبلي .

التذوق القبلي :

يتساءل البعض : أيعقل أن يكون هناك تذوق جمالي قبلي .. ودون وجود جمالي . لاشك في أن هذا التساؤل منطقي، ولكنه يغفل حقيقة جداً مهمة وهي إن الموضوعات الجمالية مرافقة للانسان في كل احواله وافعاله وصلاته وتعاملاته . والحق اننا امام ضربين من الية التذوق القبلي :[٤]

اولاهما : عندما يكون المرء متأهباً للتلقي الجمالي .. بمعنى انه يعرف استعداده الكامل لمشاهدة لوحة أو منظر أو تمثال .. أو سماع مقطوعة موسيقية أو قصيدة أو غير ذلك.

ثانيهما : أن لا يكون هناك أثر جمالي محدد البتة إذ سيكون ملف التذوق الجمالي غائباً عن ساحة الاستقبال . أما إذا تهيأ الإنسان للتلقي الجمالي والمعايشة الجمالية فإنه يقوم باستدعاء ملف معالجة الموضوعات الجمالية . وربما يحدث نوع من المعايشة القبلية للأثر الجمالي وهذا هو الأرجح . ويمكن أن ندرجه في ضرب من ضروب التذوق التخيلي والتذوق التلقائي.

التذوق التخيلي :

ونعني بالتذوق التخيلي أن الفنان قد يتخيل أثراً فنياً سيبدعه فإنه قد يكون في مخيلته حاملاً لأسمى القيم الجمالية وغير مفتقر إلى شيء .. ولذلك فإن مصفوفة الأثر موضوع التخيل قد تكون مماثلة لمصفوفة وحدة المعالجة التي تبثها الذات .

التذوق التلقائي :

نعني به الاتصال العفوي بالموضوعات الجمالية دون معايشة فعلية حقيقية.. أي دون حدوث التمازج بين الذات والموضوع وبالتالي عدم حصول اللذة الجمالية الناجمة عن تذوق الاثر

. وفي الاغلب الاعم عدم اطلاق حكم قيمي لتغدو المعايشة الجمالية اتصالاً عابراً مفتقراً إلى معظم واهم خصوصيات التلقي الجمالي.

إن هذه الحال هي الاكثر ترداداً وتكراراً في حياة الإنسان ولاسيما أنَّ العالم ممتلىء بالموضوعات الجمالية، بل إن كل الموجودات كما ذكرنا، يمكن أَن ينظر إليها نظرة جمالية. فاللباس وحركات الأيدي والأرجل والالتفاتات والنظرات والمشي والوقوف .. الارض والسماء والبناء .. الأشجار والأحجار .. كلها ذات مضامين جمالية ولكننا قلما نتوقف عند أي شيء على انه موضوع معايشة جمالية.

إن ما يشدنا ويجذب انتباهنا، ويستوقفنا في خضم هذه الكثرة هو الجمال (الفريد الفذ) الذي لا يتكرر . أو قل يندر أن يتكرر فإذا ما تأتّى ذلك للمرء استحضر مباشرة معاييره الجمالية .. أو ملف الجمال لكي يحلل الإرسالية الجمالية المتلقاة من هذا الأثر أو الموضوع ولا يختلف ذلك كثيراً عمن تهيأ لمعايشة أثر جمالي . [٥]

التذوق القصدي (الآني) :

عندما يقف المرء مدهوشاً امام منظر طبيعي خلاب أو يستمع إلى موسيقى عذبة .. أو يشاهد فيلماً رائعاً أو يقرأ رواية جميلة .. فلا يلبث أَن يجد نفسه وكأنه أَحد شخوص هذه الرواية أو ذاك الفيلم يفرح لفرحهم ويستاء لاستيائهم .. وربما تأخذه النشوة أحياناً فيهم بالتدخل وتغيير الحدث .. بل ويستاء لوداعهم في نهاية الفلم أو الرواية .

هذه امثلة صغيرة تقودنا إلى فهم معنى التذوق الجمالي القصدي الذي يقف فيه المرء أمام الموضوع أو الاثر الجمالي متأملاً متعايشاً متذوقاً . سيان توجه إليه بملء إرادته أم شدّه وأسره بما يتسم به من مزايا فذة فريدة . فكيف تكون آلية هذا التذوق .

بداية لابد أن نبين أن التذوق الجمالي ما هو إلا التتويج النظري أو النتيجة المنطقية للمعايشة الجمالية التي يمكن القول أنها تتضمن تذوقاً جمالياً في حين أَن التذوق بمعناه الحقيقي كما سبق والمحنا هو إصدار الحكم القيمي على الموضوع الجمالي .[٦]

التذوق البعدي :

كما أَنَّ شعور المرء بالماء اثناء السباحة يختلف عنه اثر خروجه منه كذلك فان التذوق الجمالي يختلف اثناء الاتصال المباشر عنه بعد زوال الاثر الجمالي . والذي يحدث هنا أَن الارسالية المعلوماتية تكون قد انقطعت .

وكذلك ملف وحدة المعالجة يكون قد ابتعد عن ساحة التشغيل وبالتالي فان المصفوفتين ستدخلان حقل الضبابية والغموض ويفتقر بذلك التذوق الجمالي إلى مقوماته الاساسية ولكن صورة الحكم أو مصفوفته تظل موجودة لدى الذات في اطارها العام وهذا مايفسر مفهوم (الانطباع) الذي يحدث أو يتشكل بعد الالتقاء مع اثر جمالي ما .[٧]

ونختتم مبحثنا بتعريف للحكم الجمالي بقولنا : هو نتيجة تعبر عن مدى التوافق بين الخصائص الجمالية التي يحملها الموضوع والقيم الجمالية التي تحملها الذات .

المبحث الثاني:- التجريب بوصفة طاقة سحرية كامنة

المسرح التجريبي: تقوم فكرة التجريب في المسرح على تجاوز ماهو مطروح من الاشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية، لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث وهذا الربط يفصل بين الاصيل والجديد . والتجريب يخاطب مختلف التيارات الفكرية والسياسية والعقائدية .

ما سأذكره هنا قد يبدو من المسلمات وهو كذلك، لكن ربط المسلمات بعضها ببعض أو بحولياتها المرحلية قد يوصلنا في احايين كثيرة إلى نتائج جديدة.

في الحياة، ثمة افعال واعمال تمارسها على نحو تلقائي، من دون التفكير بتصنيفها أو تبويبها أو وضعها في خانة اصطلاحية معينة . من ذلك التجربة والتجريب فالتجريبية . ولذلك يمكن أن يشوب استعمالها نوع من الغموض في حال تحويلها إلى مصطلح يراد منه مفهوم معين . مع ذلك ليس لنا أن ننسى أن معظم استعمالاتنا للغة هي اصطلاحية في الاساس .

رافق التجريب الإنسان منذ البدء . فهو غير قادر على العيش والتطور والتقدم من دون ممارسة التجريب فالتجريب يشمل مناحي الحياة جميعاً من دون ادنى شك . وقد عَدَّ الناس التجريب من بديهيات الحياة، لذا قلما نراه يلتفت اليه بحث ودراسة، حتى اننا نعثر هنا وهناك على امثال شعبية وحكم تتناول اهمية التجريب في حياة الإنسان، والتعلم من نتائجه . فهناك مثل يقول : لا تعرف الشخص مالم تجربه . مثل اخر يقول : التجربة اكبر برهان، واخر يقول : الشيء المجرب خير من غير المجرب .. الخ .

من ذلك تعد التجريبية* والتجريب اليوم مصطلحات اتخذت مفهوم مدرسة أو مذهب أو اتجاه . ولدت كمصطلحات في رحم النهضة العلمية الأوربية الحديثة، التي سرعان ما صاحبتها أو تلتها نهضة صناعية . كان للفلسفة دور أيضاً في تناولها، في المدة نفسها تقريباً، اعتماداً على التجارب العلمية وهما ينتقلان إلى مجال الفنون والآداب نوعاً ما، إذ أخذنا نسمع تكرار : تجريبي، تجريبية .. إلى درجة إن أقيمت لها مهرجانات "آخر ما سمعنا به المهرجان المقام في القاهرة الخاص بالمسرح التجريبي"، مما يكشف عن مدى شيوع المصطلح في الآونة الأخيرة بين اروقة المسرح، ليس عندنا فقط بل عمّ المنطقة . غير أن الأمر تعدى الأبعاد المألوفة إذ بات كل منتج / عمل مسرحي يعد تجريبياً، اكان كوميدياً ام تراجيدياً، من دون الرجوع إلى مفهوم الأصل لهذا الاصطلاح أو الاصطلاحات العلمية والفلسفية له . فقد غدا التجريب تقليعة أو "مودة" يتزين بها الجميع، رغم عدم وجود رابط يربط بين هذه الأعمال من بعيد أو قريب، سوى أنها عروض مسرحية تختلف عن بعضها البعض أسلوباً وتقنية، تنفيذاً أو توجهاً، وما إلى ذلك،

تماماً كما هو الحال عليه قبل ظهور هذا الاصطلاح / التقليعة . وإن دل هذا الأمر على شيء فانه يدل على فقر في الابتكار أولاً، وجرياً على التقليد الأعمى بما يأتي به الأخر، وغياب النقد غير المقلد من دون تمحيص .

لتوضيح ما نقصد إليه في هذا الشأن، نتناول بالشرح الموجز ثلاث كلمات ذات الصلة، علنا نصل إلى مفاهيمها الأساسية، التي منها اشتقت هذه المصطلحات، ونبين مدى قرب الصلة من عدمه، ومنهجية الاشتقاق من عشوائيته: التجربة، التجريب وأخيراً التجريبية.

التجربة : يعادله بالانكليزية wxperiment الماخوذة عن اللاتينية . يخبرنا المنجد في اللغة والاعلام[٨]، تحت الجذر "جرب" : جرب تجريباً وتجربة جربه : اختبره وامتحنه . كما يخبرنا لسان العرب، المجلد الأول، ص٤٢٩-٤٣٠، تحت الجذر "جرب" ايضا : وجرب الرجل تجربة : اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة .. المجرب : الذي قد جرب في الامور وعرف ما عنده .. ودراهم مجربة : موزونة . أما في الموسوعة الفلسفية "وضع لجنة من العلماء السوفيت، ترجمة سمير كرم" ص١٠٩، نجد التجربة experiment- بحث في الظواهر عن طريق التأثير الايجابي فيها بخلق ظروف جديدة نتفق مع الأهداف التي يسعى إليها الباحث، أو عن طريق تغيير العملية في الاتجاه المطلوب، والتجربة جانب من الممارسة التاريخية الاجتماعية الانسانية، ومن ثم فهي مصدر للمعرفة ومعيار لصدق الفروض والنظريات . ولابد من التمييز بين الملاحظة البسيطة والتجربة الحقيقية .. ويتعين أَن تتميز التجربة الحقيقية أيضا عما يسمى "التجربة الذهنية"، وهي حجة منطقية عن المسار الذي تتخذه هذه الظاهرة أو تلك .

التجربة إذن فعالية انسانية متأصلة فيه منذ القدم، نختبر بها امكانية التحقق من شيء مفترض لا نعرف مديات صحته، لكن فرضية التجربة تؤملنا بالخير من نتائجها، في حال اتت النتائج صحيحة من عدم صحته ،علماً أن هناك من يمارس التجربة لأغراض يؤمل منها الخير لنفسه فقط، حتى وان جر ذلك شراً على الاخرين . والناس، كما قلنا يمارسون جميعاً التجربة بهذا القدر أو ذاك . بشكل مدروس أو غير مدروس، أو بشكل ارتجالي وربما تلقائي، بينما يمارسها في العلوم عن دراية ووعي وقصد . ونحن عادة ما نفيد من تجارب سابقة في توجهنا إلى تجربة جديدة ،لهذا لاتمثل التجربة اتجاهاً "فنياً، مذهبياً، مدرسياً وما إلى ذلك : يخص فئة دون اخرى ،وبهذا فان التجربة في المسرح ليست بنت اليوم قطعاً . لقد كانت قائمة لدى الجميع منذ بدء المسرح ولغاية اليوم وغداً ايضاً .

التجريب : هو اسم لفعالية الفعل يجرب . نختبر به صلاحية أو عدم صلاحية شيء، هذا الشيء يكون في الغالب الاعم معطى سلفاً أو مفترض. وهو اسم فعل للتجربة، نقوم به باستمرار وباشكال متنوعة، ذلك اننا نجرب صلاحية، ملائمة، مطابقة، مواءمة، مناسبة .. هذا

الشيء لشيء آخر، أو عدم ... الخ، فأنت تجرب هذا الزي، اللون، الكرسي، الحالة، الحركة، الإيماءة وما إلى ذلك : هل هو مناسب، ملائم .. وهكذا دواليك، أم ليس .. وهكذا دواليك .

معروف، بل من البديهي، إن التمارين المسرحية الجارية قبل الوصول إلى يوم العرض هي عبارة عن تجريب في تجريب . هنا تجرّب الحركة، الإيقاع، طبقة الصوت، الإيماءة، العلاقة مع الممثل الآخر، مع البيئة الموجودة على خشبة المسرح أو حيز التمثيل، مع الاضاءة، المؤثرات الصوتية وغير ذلك مما تحتاجه الصور النهائية للعمل لتستكمل عناصرها . ليس، ولم يكن ثمة، تمرين يخلو من التجريب قديماً وحديثاً وآتياً .

ليس غريباً بالطبع أَن يبتعد المصطلح عن المفهوم الذي انطلق منه إلى مديات قد تصل حد القطيعة عنه شكلياً في الاقل . إن كل اتفاقية سليمة أو غير سليمة، نافعة أو غير نافعة، عقيمة وما إلى ذلك انما تقوم على اصطلاح وليس على مفهوم – تدوم فاعلية هذا الاصطلاح دوام شروط وظروف قيامه بين ظهرانيها . على هذا الأساس تكون جميع المذاهب والاتجاهات والمدارس المسرحية اصطلاحية اكثر منها مفهومية، ولذلك نراها تبرز حيناً وتختفي حيناً آخر .

نقول هذا لاننا نرى – وان كنا عند البعض على خطأ في هذا – إن في اصطلاح التجريب والتجريبية المتداولة هذه الأيام بكثرة خطورة على المسرح نفسه، فالمسرح عمره كان تجريباً على تجريب، فاذا أردنا به أن نفيد تمييز عمل عن آخر، تيار عن آخر، فئة عن اخرى أو اتجاه مسرحي عن آخر .. نكون قد أوقعنا أنفسنا في شراك يصعب الفكاك منها، ذلك إن جميع الإعمال ستنتمي إلى مذهب التجريبية حتى وان كانت واقعية أو رمزية، تعبيرية أو سريالية، أو تكعيبية، بنيوية، تفكيكية، حداثوية وما بعد الحداثوية، صورية أو سينوغرافية وما إلى ذلك، وقطار المسميات هذا قد يطول كثيراً . بهذا قد يختلط الحابل بالنابل لدى المتلقي البسيط في الأقل، فلا تستطيع تمييز عمل عن اخر من هذه الناحية في القل. ستكون أشبه بمن يرتدي في الظاهر زياً موحداً، لكنه يخفي اختلافه عن الآخر إضماراً لنفسه .

لقد أسهم النقد المتسرع في إشاعة مثل هذه الأخطاء التي جاءت أما تقليداً لما جرى في بلدان أخرى، أو خلو الوفاض من إمكانية إيجاد تسمية خاصة بالموجود أو لعدم تمحيص جيد في ما نستقبله مما يفد الينا .

نوجز ما جاء باختصار شديد بان هناك تجريباً دائماً في المسرح ولكن ليس هناك مسرح تجريبي وآخر غير تجريبي .[٩]

قراءة في أعلام طراز التجريب لسينوغرافيا المسرح العالمي

اندريه انطوان

النقل الفوتوغرافي

يقترن اسم اندريه انطوان المخرج والممثل الفرنسي بالواقعية الفوتوغرافية في المسرح الحديث . وساعدته روح العصر العلمي على اكتشافه لاتجهاته الفنية وهو من مواليد القرن التاسع عشر ويحسب له اعترافه بفضل المؤلف . ولهذا كرس الكثير من وقته يبحث عن الكتّاب الجدد امثال "اميل زولا" و "ايسن" وسترنربيرج" وغيرهم في مجال التأليف المسرحي . ولقد بهرت انطوان أعمال زولا خاصة شخصياته المميزة ذات الملامح الطبيعية التي تعكس سمات وتفاصيل وملامح المجتمع الفرنسي في عصره .

ومثل ساكس ميتجن* كان انطوان يسير على نفس الدرب الواقعي وان اختلف تفسيره.

ولعل اصراره على اخراج العرض المسرحي داخل اطار من التفاصيل الظاهرة هو الذي حدا بالنقاد على وصفه أنه المخرج الأول الذي تعمد نقل الصورة المطابقة للحياة اليومية لاول مرة على المسرح ولهذا كانت الطبيعية اسلوبه .

اسس انطوان المسرح الذي كان علامة في طريق تطور المسرح الفرنسي الحر التي صنعها انطوان بعد مشوار طويل من الكفاح والصبر .

قنسطنتين استانسلافسكي

على طريق الواقعية التي انتهجها جورج الثاني (ساكس مينتجن) كما يعرفه رجال المسرح كان استانسلافسكي يعمل هو الآخر في الاتجاه الواقعي نفسه ولكن بتجريب جديد أو باسلوب آخر . فبينما ينشد الأول الواقعية الخارجية، فقد ساعدت الظروف استنسلافسكي لكي يكتشف الواقعية بمفهومها الداخلي نتيجة لاهتمام العالم بالدراسات النفسية في فترة ما قبل افول القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

وشهرة استانسلافسكي ترتبط اساساً "بنظامه" Sytem في فن الاداء التمثيلي، هذا النظام الذي وضعه نتيجة خبرته الطويلة في مجال العمل المسرحي . ونظام استانسلافسكي نبع اصلاً من أعمال الكاتب المسرحي تشيكوف بعد أن تناولها استانسلافسيكي بالإخراج اثناء عمله وكان قد اصابها الفشل من قبل . ثانياً إن النظام نبع اصلاً من تجارب كان حقلها مسرح الفن بموسكو وممثلون روسيون، لاشك تختلف طبيعتهم كبشر عن طبيعة غيرهم من الجنسيات الأُخرى .

وعلى الرغم من ادراك استانسلافسكي أن مناهجه الأولى في الإخراج كانت مشوبة بعدم الاتزان الفني، إلا أنه مع ذلك قد أبدع الكثير من عروضه الشهيرة مثل "طائر البحر" و "الخال فاني" . " بستان الكرز" لتيشكوف، و "عدو الشعب" لابسن، "الاعماق السفلى"، لاستانسلافسكي.

وعلى الرغم من جهود استانسلافسكي واخلاصة وتفانيه في إحكام الأعمال المسرحية التي أخرجها، فانه لم يكن بقادر على الحكم على المسرحية – أية مسرحية بغض النظر عن إحساسه بمظاهر عرضها .

وعلى الرغم من نجاح استانسلافكسي بإخراج أعمال تشكيوف إلا أن هذا الأخير علَق على إخراجه لطائر البحر بأنه أحاط العرض بخوض الكتابة وبالإفراط بتفاصيل الواقع – لا الواقعية التي لا علاقة لها بالمسرحية .

وثمة جرأة من استانسلافسكي إذ اراد أن يحقق شيئاً ابعد في فنون التجريب كانت حين افتتح استوديو خاصاً وعين "ميهولد" احد تلاميذه ولكن سرعان مااغلق الاستديو لعدم رضائه عن أعمال تلميذه ميرهولده .

والمستقرئ لأعمال ستانسلافسكي عبر سنينه الطويلة في مجال الإخراج المسرحي يستطيع تصنيف تلك الأعمال إلى مراحل جربها المخرج العظيم طوال رحلة المسرحية .

١ – رحلة الاوبرات الرومانتيكية، ٢ – رحلة الميلودراما، ٣ – الواقعية الخارجية، ٤ – التجريب والتعبير الرمزي، ٥ – الواقعية بمفهومها الرمزي .

واقعية جديدة

ومن عباقرة الإخراج ماكس راينهاردت* (النمسا) وباركر (انجلترا) وكوبوه (فرنسا) كل على حدة، وإذ قدَم الثالوث هذا للواقعية كأنموذج مختلف لأسلوب واحد اختلفت نظرياته كما اختلفت تطبيقاته .

وكانت واقعيتهم من نوع جديد – واقعية تحليلية فرضتها طبيعة الفن المسرحي .

وابتدأ رحلة هذه الواقعية الجديدة قبيل بداية القرن العشرين بسنوات معدودة. ففي المانيا على وجه الخصوص ساعد مخرجو الواقعية مع تأكيد موقفه من مختلف الاختراعات الجديدة التي أسهمت في تسهيل تغيير المناظر الواقعية ذات الإبهار الشديد فتوفرت للمسارح المنصات المتحركة ذات الأجنحة والمنصات الصاعدة والهابطة بفعل المحركات الهيدروجينية، ثم كان اختراع السيكلورما الثابتة (القبة السماوية) المطلية بالمصيص . ولعل أول المبدعين في مجال الواقعية التي اعتمدت على الحرفية الميكانيكية الجديدة كان المخرج ماكس راينهاردت .

أما جاك كوبوه Copecw وقد درس كتابات ابياوكريج، فلم يجد شيئاً مما يتفق معه عليه. ولم يكن متعطفاً مع حملة كريج من أجل التقليل من سلطان الكلمة المنطوقة . ورأى أن "ابيا" وغيره لم يتكبدوا إلا العذر اليسير من مشقة التفكير في الممثل والمسرحية . أما المخرج الوحيد الذي كانت آراؤه تقترب من أرائه فكان جرانفيل باركر المخرج الانكليزي .

مراحل القطيعة ... للواقعية

غلب في روسيا في بداية القرن العشرين الاتجاه السابس والايديولوجي بعد الثورة البلشفية على الحياة المسرحية متمثلاً في تطبيق (المسرحة) أسلوبا كما في أعمال ميرهولد والكسندر تايروف، وفي المانيا افترض التعبيرية ببوادر الالتزام كما سنرى خاصة في مسرح في ابتكارات جوردون كري جوابيا في سوسيرا .كان الاتجاه في روسيا لأشد المجددين وأكثرهم عمقاً وأصالة

في المسرح الحديث ويبدو أن ردَ الفعل لدى كوبوه إذ الواقعية لم يزد عن كونه معارضة معتدلة، إذا ماقومت بالقسوة التي أقصى بها كل اثر للواقعية من العروض المسرحية المقدمة على المسارح الثورية بعد الحرب العالمية الاولى في المانيا وروسيا .

واعتبر المخرجون المسرح البورجوازي القديم ضرباً من الالاعيب الضخمة، وزودوا بوسائل الخداع والتدليس والتحايل التي لجأ إليها المخرجون . فسعوا إلى التغرير بالنضارة الذين يشهدون أعمالهم حتى يعتقدوا أنهم يرون صوراً حية حقيقية تعرض أمامهم على المسرح . وأعلن المخرج الروسي ميرهولد Mierhold أم الواجب المفروض على المخرجين هو أن يزيلوا وهم الواقعية .

وفي غضون ذلك كان "ايرونبسكاتور" Piscator في المانيا يفرض بقوة وامتداداً، التمثيل اللافردي بالباس ممثليه ملابس خشنة ذات زوايا حادة مخالفة عمداً لخطوط الجسم البشري .

حيث ظهر الممثلون اشبه مايكونون بالانسان الالي، Robot منهم بالبشر وجعل تايروف Tairov ممثليه يستخدمون ماكياجا عجيباً مفرطاً في الغرابة تكون على يقين من انهم لن يشبهوا أي واحد من الحياة الواقعية وبهذا يصبحون اشخاصاً منفردين في عيون النظارة .

تجارب جديدة في السينو غرافيا – الديكور المشيد وهذا الديكور ينسب إلى الكسندر تايروف – ديكور مشيد تجريدي Constructivist retting صقالة نحيلة a gaunt scaffolding تسند بعض منصات مجردة على مستويات مختلفة . كان هذا تمجيداً للالة وكانوا في هذا الوقت يلتفون أن يصبحوا امة صناعية عظيمة .

كانت لمحات التجريب المسرحي التي عمت روسيا بعد ثورتها الناجحة عام ١٩١٧ وكانت الثورة بالتجريب المسرحي ضاربة أطفالها في ربوع أوربا منها تشيع الكثيرون من أبناء الوطن العربي وامتد هذا الجزر إلى بلادنا وشاهدنا بعضاً من هذه الندرة في أعمال شاهدتها الستينات في القرن العشرين مثلاً :الفرافير: لكرم مطاوع "وأنت اللي قتلت الوحش" لجلال الشرقاوي والغول لأحمد زكي التي زاوج فيها بين التجريد المسرحي وأسلوب المسرح الشامل الذي كان جديداً على مصر لأول مرة والذي تبناه آنذاك أبناء الوطن العربي فن المبدعين والمفكرين .

كريغ Graig

الفنان البريطاني جوردن كريغ – أدار ظهره للواقعية وتخلص من نظام الأجنحة (الكواليس) وكافة الزوائد الأُخر من ستائر وقطع ديكور تقليدية، واستغنى عن المناظر المرسومة في عمق المسرح وغيرها أضواء الحافة وغيرها.

وأحب أن أذكر أن كريغ حين لجأ إلى نظام إلغاء الحي وإحلال العروسة الماريونيت بدلاً منه – اذكر أنه كان مدفوعاً بالهجوم على نظام الممثل الذي استغل المسرح وخشبته لاستعراضاته ونرجسيته المفرطة .

افاد ادلوف ابيا في الدرامات الموسيقية حتى قبل الحرب العالمية الأولى إخراج "حلم ليلة صيف" وإخراج "هاملت لوليم شكسبير"

المخرجون التجريديون في فرنسا أبرزهم كوبوه وتلاميذه، لويس جوفيه Jovet وتشالز ديلان Dullin ثم بتواف Pitoeff ومجموعة الكارتل أحدثوا ثورة في عالم المسرح وكانت تجريبية في أعلى مستوى ٢

المبحث الثالث :-أسس التصميم بوصفه إبداعا متحولاً

المصمم كفنان (نظرة عامة)

الفن يمر من هذه الطرق

تتسائل هل للفن طرق؟ .. من خلال تجرباتي وقراءاتي لفنانين كبار أمثال ليوناردو دافينشي والفنان افيرلينييو فيلاريتي وغيرهم مما لايسع المجال لذكرهم فهناك طرق أساسية تستطيع من خلالها الإبحار في عالم الفن هذه الطرق هي

- الطبيعة والإنسان
- التقليد والممارسة
- الإبداع والتمرد على التقليدي

الطبيعة والإنسان

ارتبط الفن بالإنسان منذ الإنسان الأول ونرى على مر المراحل وجوداً للفن في حياة الإنسان منذ الإنسان الأول وإنه كما انه لاوجود للفن بدون الإنسان فلا إنسان بدون فن وارتبط الفن في البداية بحاجات البشر من الطبيعة وكيفية استنباط الأدوات المتاحة من الطبيعة وتحويرها لاستخدامها في حاجاته اليومية فكانت الطبيعة هي مصدر إلهام الإنسان الأول ومازالت هي المصدر الأكبر للإبداع لأنها صفحة الخالق التي أبدعها بذاته ولن تجد عملاً فنياً تتعلم منه أفضل من الطبيعة واستعير مقولة الفنان ليوناردو بأنه من ينقل أعماله عن فنانين فانه اكتفى بإن يكون حفيداً للطبيعة بدلاً أن يكون ابناً لها كما أن عبارة أخرى تعبر عمّا أريد قوله وهو إن الفنانين الصغار ينقلون والفنانون الكبار يسرقون وكان يقصد بكلمة يسرقون أي أنهم يسرقون أفكارهم من الطبيعة .

التقليد والممارسة

بعد مرحلة التفكير في ما تلاحظه من الطبيعة تأتي مرحلة فهمه ومن ثم محاولة تقليده ومن ثم ممارسة ماقلدته ليصبح بعد ذلك جزءا من كيانك كانسان وتعتمد هذه الخطوة على مدى عمق تفكيرك وتأملك وفهمك عما لاحظته في الطبيعة وقمت بدراسة تفاصيله أولاً ثم محاولة تقليده .

الابداع والتمرد على التقليدي

بعد الخطوة الثانية سيصبح الجزء الذي تمرنت عليه أو على رسمه جزءاً من شخصيتك ولكي تصبح لك لمسة خاصة بك ستحتاج أحيانا أن تضيف بعض الأفكار على الطبيعة وعلى ماكنت تقلده وتأتي بأفكار جديدة محاولاً بذلك تطوير ما تمرنت عليه حتى انه ما إذا رائها الغير أحسّ بشيء جديد لم يره في الطبيعة العادية وهنا يكمن الإبداع والفن وهي مقدرة الفنان على مزج خياله الخصب بالأفكار مع قدرة تنفيذه لما رآه في الطبيعة وتمرّن عليه وإخراجه بشكل جديد من وحي خياله الخاص .

إننا نقصد من التصميم في الفنون التشكيلية ابتكار أو إبداع أشياء جميلة ممتعة ونافعة للإنسان فالتصميم هو تنظيم وتنسيق مجموع العناصر، أو الأجزاء الداخلية في كل متماسك للشيء المنتج .

هو أحد مجالات النشاط الفني إذ انه يستحيل لأي عمل فني من الوجود بدون تصميم، لكل تصميم عوامله التي تؤثر في عملية إخراجه الفني وهي :

أ. الخامات والأدوات : فالخامات مصدر لانهائي لإلهام الفنان الحساس .

ب. الوظيفة : يوضع التصميم لخدمة وظيفة خاصة وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل، ويجب إلا تقيّد الوظيفة الفنان لدرجة الخضوع لها ونسيان الناحية الجمالية .

ج. الموضوع : يؤثر الموضوع على العمل الفني ولذلك فعلى المصمم أن يستخلص من هذا الموضوع سماته الفنية ويحللها إلى عناصر فنية كالخط واللون .

إن العمل الفني يقوم على جانبين أساسين :[١٠]

١ – الجانب التعبيري :

وهو ببساطة يعني مضمون الخبرة والدراسة التي يريد الفنان التشكيلي أو الأديب أو الموسيقي أو غيرهم أن يشاركهم الناس في تلقيها وتذوقها وهي مرتبطة بقدرات المصمم الثقافية أو المزاجية .

٢ – صياغة الشكل :

وهو يعني الطريقة التي صيغت بها العناصر المكونة لشكل العمل الفني ودرجة جودة هذه الصياغة ومدى تأثيرها على استجابة المتذوقين لذلك العمل الفني إذ تعتمد على التنظيم البصري وكيفية رؤية الطبيعة .

منتديات مصر

تعد عناصر التصميم هي مفردات لغة الشكل التي يستخدمها الفنان المصمم، فان ادراك الفنان المصمم لها إدراكاً جيداً يساعد في عملية التخطيط ويجعل عمله سهلاً طيعاً، كما يساعده

في تقييم التصميم وتطويره، وتعتبر النقطة والخط والمساحة من العناصر المسطحة ذات البعدين .

فالنقطة :

هي موضع في حيز أو فراغ وليس لها طول أو عرض أو عمق .

الخط :

هو اثر نقطة متحركة، لذا فإنه له طول وليس له عرض .

المساحة :

هي بيان لحركة الخط .

الحجم :

هو بيان حركة المستوي (السطح) و حجم التكوين له طول وعرض و عمق وليس له وزن .

الملمس :

هو خواص سطح المادة المستخدمة .

الضوء :

الإضاءة عنصر إيجابي ، والظلال هي المقابل السلبي لها .

الفراغ :

يؤثر في فعاليات الإحجام التي تتواجد فيه و يتنوع بين المساحات و الهواء يحيط بالأجسام .

التكرار :

التكرار بهذا المعنى يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة.

الإيقاع :

يعتبر الإيقاع مجال لتحقيق الحركة . فالإيقاع بصوره المتعددة مصطلح يعني تردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة و التغير ، فالإيقاع يعبر عن الحركة و يتحقق عن طريق تكرار الأشكال بغير آلية .

الوحدة :

أن ترتبط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلاً واحداً فمهما بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها فإن العمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين الأجزاء بعضها بالبعض الآخر ربطاً عضوياً و تجعله كلاً متماسكاً.

التدرج :

يتوقف على حركة العين بين العناصر، فالتدرج الواسع عادة يبعث على الإحساس بالراحة و الهدوء . وذلك يعكس التباين أو التدرج السريع الذي ينقل العين من حالة إلى أخرى مضادة لها .

التنوع :

لابد أن يعتمد كل عمل فني على تحقيق التغير و التنغيم الإيقاعي ٠ فكلما جاء التنوع بين عناصر العمل الفني بشرط توفر نظم واضحة لوحدتها كلما عبر هذا العمل عن الديناميكية و الفاعلية .

الاستمرارية :

وتعد صفة الاستمرارية قاسماً مشتركاً يكسب الوحدة تنوعها و يكتسب التدرج انتظامه ويعطى العمل ككل صفة الترابط بين أجزائه .

العمق :

و هو ما يسمى بالبعد الثالث و كيفية تحويل العمل الفني إلى عمل يحمل مضمونه فكرة التجسيم، لذا يستعين المصمم ببعض قواعد و نظريات خداع البصر في خلق و تأكيد العمق .

الإتزان :

يتضمن العلاقات بين الاوزان، وهو أيضا ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا نتيجة للعلاقة التفاعلية بين الإنسان و الطبيعة، فالاتزان أو التوازن أحد الخصائص الأساسية التي تمثل دورا مهماً فى تقييم العمل الفني، وتحقق نوع من القبول النفسي عند رؤيته.

الإغلاق :

و هى ظاهرة معروفة لدى علماء النفس و المهنيين بالفنون (ظاهرة الإكمال) لذلك يعتمد المصممون على الاستفادة من هذه الظاهرة أو النظرية في إعطاء اتجاه أو حركة بالشكل المقصود على الرغم من عدم إكماله، مثال ذلك إذا رسمنا دائرة بحيث ينقص جزء من محيطها فإن كلا من العين و إحساس الرائى يميلان إلى إكمال محيط الدائرة ليكون لدى المشاهد انطباع بشكل الدائرة .

التراكب :

لو ستر أحد الأجسام جزءاً من جسم آخر، فأننا نعرف بالخبرة أن ذلك الجسم لابد وان يكون أمام الآخر ومن ثم يكون أكثر قرباً منه ويستعين بها المصمم لخلق جو من الترابط والتراكب بين العناصر .

التنغيم :

و هو إعطاه التصميم نغماً فنياً، فالتكرار البسيط يعطي وجود علاقات متوقعة، أما التنغيم فهو كسر هذه الرتابة المتوقعة مثل زيادة طول بعض الوحدات أو التعبيرات المحسوبة في الفراغ و المساحة .

الحركة :

و يقصد بها حركة العين فى وحدات التصميم . كما يقصد بها المهارة في خلق حركة بين علاقات واتجاهات أو مساحات و أشكال تصميم العمل الفني .

الترابط :

وهو ارتباط بين وحدات الشكل حتى يكون العمل وحدة مترابطة و متصلة بين أجزاء الشكل وهو مايعرف في علم النفس بقانون الأثر والعلاقة بين الاستجابة والمثير .

التقاطع :

من الطرق المهمة أيضاً في إيجاد الترابط بين أشكال التصميم و من حالته (تقاطع مخترق – تقاطع متشابه – تقاطع مغلق) وهو تداخل العناصر أو جزء منها بعضها متقاطعة مع بعض مما يربط الشكل بالعمق ليؤكد معاً أنهم على خط واحد من حيث المنظور والكتلة .

المبحث الرابع :- فاعلية نوع التمرد في الدراما

في مواجهة جماعات الدعوة للخضوع باسم العقل، والخنوع بدعوى الواقعية، والاستسلام لمسايرة العصر، لمن باتوا يرون الحرية رومانسية، والعدل خيالاً، والنضال مغامرة، كان لا بد من تسليط الأضواء على التمرد. تكثيف مفهوم هذا البعد الأساسي في الحس البشري والذي نحن أحوج ما نكون إليه في هذا الزمان أكثر من أي وقت مضى. أن نستخرج جوهرة التمرد من تحت ركام الضلال والتضليل، للتعريف بأبعاده وحدوده، لحين استعماله ولتعميق فلسفته وأسسه العلمية البعيدة عن المغامرة والمقامرة، أو النزوة المتطرفة . أن يتراكم مفهوم أنه يوجد أي قوة، مهما كان جبروتها، في أي طغيان معهم عظم، كعب أخيل، على التمرد العثور عليها، كما عثر عليها دائماً .

الإنسان هو الكائن الحي الوحيد الذي لم يرض أبداً عن حاله، ولن يرضى أبداً عن حاله . يتطلع دائماً إلى الأحسن، يسعى إلى الأفضل، يتمرد على ما هو كائن من أجل ما يجب أن يكون ولم يكن هذا سهلاً . اعترضت الأفضل المنشود دوماً عقبات مادية ومعرفية صارعها وصارعته، غالبها وغالبته. تسلح بالإصرار على التمرد وإن خسر في بعض المعارك، وإن خاطر بحياته، حتى لا يخسر وجوده ويضحي بآماله . لو أمعنا النظر في الحياة الكونية المعاصرة، مخترعاتها، اكتشافاتها وكل منجزاتها، لوجدنا أنها نتاج سلسلة من التمردات خاض غمارها متمردون . ظهر الرفض والتحدي في تمرد الإنسان منذ بدء الخليقة وفجر الحياة .

سجلتها الأساطير الشعبية والميثولوجيا وأكدتها الدراسات والحفريات المهتمة بالتاريخ القديم. وببزوغ شمس الحضارات القديمة، أخذت هذه الحضارات تحكم الرباط بين الخلق والوجود والتمرد كخاصية من خصائصها فسجلت الحضارة الفرعونية للاله أوزيريس تمرده المادي من أجل حياة أفضل : عدالة في الفانية وخلوداً في الباقية.

وسجلت الحضارة اليونانية لبروميثوس تمرده على الآلهة ولسيزيف تمرده على عبث الحياة. وبالنسبة للحضارة الرومانية، فإن كانت الحضارة اليونانية قد تميزت بالتمرد الفكري الفلسفي، وتميزت الحضارة الفرعونية بالتمرد الاجتماعي الفكري الفلسفي والتشكيلي المعماري، فلقد تميزت الحضارة الرومانية بالإبداع التشكيلي العماري والتعبيري إلى جوار التمرد السياسي.

ميزة أخرى للتمرد الروماني، قوامها اختفاء الالهه وأبطال الأساطير المتمردين ليخلو المسرح للبشر وحدهم كل هذا التاريخ، أسطورياً وبشرياً ٠ تأثر به العرب وأثروا فيه بوصفهم أمة تتوسط وتتقاطع عندها الحضارات، عاشت في زمان تحت الغطاء الفرعوني سياسياً، ومتأثرة به بحكم الجوار. وشملها في زمان آخر الإمبراطور الروماني . بل إن الحديث عن الرومان يفرض الحديث عن العرب، بمنطق التاريخ وإلزامه . لا برغبة العاطفة واختيارها، أما التمرد العربي البحت، فهو يفرض نفسه في مكان آخر . فعندما أصبحت مراكز التجارة الكبرى في يد العرب بعد ظهور الإسلام، خيم الظلام على أوروبا، وأشرقت دنيا العرب بنور التمرد الذي أعلنه الإسلام، عاشت أوروبا في ظلام العصور الوسطى، بينما كان العرب يدقون أبواب التاريخ في العلوم والآداب، في الفكر والفلسفة، وفي الفنون والمعمار . ترجموا مؤلفات عديدة عن الفارسية واليونانية والنبطية والهندية . تمردوا على كل شيء وفي كل شيء . لمعت في سماء هذا الشرق الحزين أسماء الفارابي وابن سينا ٠ الجاحظ وأبي العلاء، ابن الهيثم وابن حيان، طليعة تتقدم كوكبة من المتمردين العظام العباقرة.

وعلى ضوء ذلك كله يمكن القول بأن هناك تلازماً بين الازدهار الحضاري والتقدم والتمرد. يزدهر التمرد على كل معوقات الحياة وما يمس كرامة الإنسان في عصور النهضة ويخبو في عصور الانحطاط . إنها جدلية الازدهار والتمرد.

د. عوني كرومي يؤكد التمرد عند كتاب المسرح الحديث، والتمرد على الواقع

أود أن أوضح بدءا إنني لاستخدم كلمه التمرد هنا بالمعنى ألقدحي لها فانا أتعامل مع التمرد باعتباره حالة جدلية، وكذلك الأمر مع التقاليد، التي اعتبرها أساسا لا غنى عنه للانطلاق الى ذرى التقدم والتطور، والكف بالتالي عن التعامل معها كموروث مقدس لا يجوز المساس بثوابت من جهة، أو عدم الاكتراث بها وتجاهلها بغطرسة لا مبرر لها . إنما يجب أن نعمل على استغلالها . فالتمرد في المسرح حاله من حالات إعادة أبداع الذات، تنزع إلى البحث والتقصي وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المألوف والجاهز والمستهلك.... فالتمرد على سكون التقاليد وعدم

إعادتها لذاتها، هو ما ندعوه بالتجريب الذي يقود إلى الثورة على الذات والواقع . مع انه حالة فردية، ولكنه مرتبط بشروط العمل والبيئة الثقافية للعصر.

إن التمرد على التقاليد المسرحية كان ومايزال ديدن العديد من المبدعين والطليعيين في المسرح . تنحو نحو النماء والتطور ورفد الإنسان بأدوات التغيير عبر مراكمة الخبر والبحث الدءوب. لأدراك كنه الظواهر وطابعها المتناقض والإجابة بالتالي على أسئلة وتحديات الطبيعة والواقع من خلال السعي المتواصل لبناء مجتمع أكثر عدالة وإنسانية والتكييف الخلاق مع قوانين الطبيعة الموضوعية. وبدون هذا الطموح يتحول المسرح إلى بركه راكدة وآسنة..

وتتمثل التقاليد المسرحية بالمناهج، والطرق والأساليب المسرحية التي تسيطر في فتره ما، على الحركة ألمسرحيه هنا أو هناك، وتمثل خلاصه للتجربة المسرحية أو لتراكم الخبر عند الفنانين او داخل اتجاه مسرحي معين . ويمكن دراسة هذه التقاليد أما على أساس الحقب الزمنية او المجتمعات والحضارات البشرية أو حسب الأشكال والنماذج المقدمة في المسرح من خلال النص وهو الشكل الأكثر تواصلاً وثباتاً من عناصر المسرح حيث وصلنا ورغم كل الظروف ابتدأ من نشأة المسرح وحتى اللحظة الراهنة أو من خلال التطور المعماري لأبنية المسرح . على العكس تماما من العرض المسرحي الذي لم يتنفس الحياة إلا مع مرحلة التسجيل المعاصرة بواسطة الأفلام والصور وأجهزة الفيديو .

لقد كان دائماً التمرد على التقاليد يولد تقاليد جديدة تشق لها طرق مختلفة نحو الانتشار الواسع ويجلب معه دائما مسرحا طليعيا يرتبط بالسياسة . ونوعا مسرحيا يحاول أن يوجد نفسه على أنه لون جديد من الحياة في الدراما.

ان التمرد في المسرح يعني التحدي لاتجاهات ثابتة معينة تكون مع مرور الزمن حركة طليعية تأخذ على عاتقها تعميق المواقف الحداثية أو التجديدية أو الطليعية وترتبط هذه المصطلحات مع الأسماء أو الفترات الزمنية وكثيرا ما تفرز هذه الحركات حركات فنية مركبة نطلق عليها تسميات عديدة الطليعة والطليعيين، الحداثة والحداثيين، التجديد والمجددين أو الدادائية أو السريالية أو التعبيرية. هذا يرتبط بالزمان والمكان وماهية التقاليد التي يتم التمرد عليها والتي هي نتيجة لما جاءت به طبيعة المجتمع والثقافة وتاريخ المسرح في هذا البلد او ذاك.

وكثيراً ما كان التمرد بالذات في الجوانب الاجتماعية والأخلاقية يواجه بشجب عنيف. لان التمرد أيضا يحمل في جوانبه قوة تدميريه إذا لم يكن مترافق بوعي وحكمة وتجربة وصبر وتأني وشفافية، وهنا تكمن المخاطر إذا لم يكن مرتبط التمرد بادراك لمعنى الحياة.

لأن الإحباط واليأس والعجز قد يقود هو الآخر إلى التمرد. من أجل أثبات الذات والقدرة على البقاء والتطور. بالذات في المراحل التي يعيش فيها الإنسان والفنان المتناقضات الأساسية للتفكك الاجتماعي.

لذا أصطدم سعي المسرح إلى التغير الاجتماعي بالكثير من الإشكال والتقاليد المسرحية، التي أصبحت تشكل عائقا جديا أمام هذا المسعى ويعتبر الفنان بيتر بروك واحد من ابرز من أخذوا على عاتقهم القيام بهذه المهمة بالمزيد من الجرأة والإصرار. فلقد أدرك بروك أن المسرح في الوقت الحاضر، بأشكاله التقليدية ومضامينه المترهلة والشائع، لم يعد قادراً على التعبير عما يعتمل في المجتمع من نوازع ورؤى جديدة، تبحث لها عن أشكال مناسبة، تستجيب لتمردها على ثوابت المجتمع القديم واعتباراته ومعاييره لان التخمة قد حلت وأصبح المسرح عاجز عن تنفيذ مهماته لذا يعتقد أن الوقت قد حان وأصبح من الجوهري ضرورة إعادة اكتشاف جذور المسرح والتجربة الإنسانية معاً . لان التمرد لا يعني إسهام التحدي فقط للمؤسسات الفنية إنما للفن المسرحي ذاته.

إنّ أبسن الذي اتسم بالتحدي للازمات والتناقضات والمناطق المعتمة اجتماعياً الذي لم تسلط عليه الأضواء في ذلك الزمن . رفض الطابع التمثيلي أو التصويري للغة عندما قرر التخلي عن الشعر الدرامي وأن يكرس نفسه للكتابة باللغة المحكية والسهلة التي يتكلمها الناس في حياتهم الواقعية .

لأنه كان يرغب في تصوير كائنات إنسانية لا تتكلم لغة الآلهة . وبهذا حرر الكلمة من أغلال الاتجاهات الفلسفية والدينية ومزج بن الخبرة الراهنة القائمة على التزامن كما أن هناك الكثير من الظواهر التي ثار عليها في حينها أصبحت تقليد درامي له وجوده الخاص . مثل إقامة بنية حقيقية على الخشبة مشابهة للحياة وهذا أهم ما ميزه وأصبحت من بعده شيئاً مسلماً بوجوده .

إن حركة التمرد لها بداية، ولكن ليس لها نهاية تظهر عندما ما تبرز أسماء المبدعين المدافعين عن حالة التمرد والثورة . لان التمرد يطمح إلى التغيير وإعادة التكوين ويأخذ شكله من الزمن الذي يظهر فيه والمكان والمجتمع لان التمرد على الأشكال والمضامين نسبي ففي بلد ما يعد ما هو تمرد على الأشكال في بلد آخر يعتبر هذا الفعل أو الشكل مستهلكاً وتم تجاوزه . لأن المسرحيات الأكثر تمرداً هي التي تطرح مفاهيم سائدة للتساؤل، وبهذا تثير السخط من المحافظين والتقليدين وتتهم بالانحطاط والابتذال وعدم الفهم... كما أنها تهدد قيم المجتمع السائد لأنها تتصدى للازمات العميقة وتقترب من المحرمات وهذا ما حدت مع أبسن ذاته.

فالتمرد يسعى لكي يكون الفن المسرحي مواكباً من حيث (الموضوع والشكل) للمجتمع الذي يتخطى التقليدية.

ولكن التمرد على المسرح التقليدي أو على تقاليد المسرح في الوقت الحاضر، الحديث والمعاصر، يعود تاريخها في الحقيقة إلى نهايات القرن التاسع عشر إذ انفلتت المحاولات الأولى للتمرد على الابسينية بالرفض المتعدد الجوانب(للطبيعة) والعمل على إنهاء الوهم على المسرح، وهم تحقيق الواقع والطبيعة بأدوات الواقع والطبيعة، وهم خلق الخلفية التاريخية من خلال الملابس والديكور، وهم تحقيق الشخصية عبر الاندماج وإعادة بناء الحياة على المسرح ببناء مشهد على الخشبة (مشابه للحياة) وإذا كان الوهم يتحقق من في خلق التجاعيد والمساحيق فأن التمرد أستثمر الماكياج المبالغ فيه لإبراز الطابع المسرحي. إي النزوع إلى التعبيرية والرمزية من خلال تمثيل شخوص عبر الدمى والعرائس مثلاً .

ارتبط التمرد المسرحي عبر العصور بظهور السياسات الراديكالية أو الثورية ومن خلال الابتكارات والتجارب الفنية والاكتشافات العلمية والاجتماعية . التي غيرت الأهداف الرئيسة للفن ووظائفه واستثماره في حياة الإنسان إلى جانب تغير العلاقات القائمة بين منتجي المسرح والجمهور المسرحي، وبين الفن الذي لا يهدف وبين الفن الغامض، والذي يعجز عن إيصال رسالة العرض..... إن التمرد على الإشكال الفنية يحمل بذاته بذرات التمرد اللاحقة ويقدم الدليل على أمكانية التطور... فأبسن هو من مهد للتعبيرية كشكل مهم في تأريخ المسرح العالمي.

لأن التمرد يعلم ويعرف الفنان ماذا يجب أن يعمل و لأنه يقود إلى الانفتاح والحرية والتعرف على الآخر فهو يعني الرفض في أوسع أبوابه كما هو متعارف عليه بهدف خلق تقاليد جديدة في (المشاهد المسرحية، الكتابة المسرحية . بناء العرض المسرحي، التمثيل، والتلقي. والعلاقة مع الجمهور). ويعني التطور لظاهرة المسرح المرتبط بالتطور الاجتماعي.

إن الشجاعة التي يتميز بها الفنان المسرحي المتمرد مؤلفاً، مخرجاً، ممثلاً، كانت تدفعه إلى التجريب والتجديد وعدم الوثوق والرضا وعدم الركون إلى ما هو قديم ومألوف، والعمل مهما تغيرت الظروف بروح البحث والاكتشاف، إذ سعى الكتاب الدراميون المعاصرون إلى اختبار قدرتهم على التجدد والتطور، ليس فقط لأن المسرح هو المكان الوحيد الذي يتلقى فيه الكاتب تأثير عمله مباشرة وبلا حدود، وإنما لأنه كذلك مكان للحوار والنقاش والتجريب وتبادل الآراء والخبرات.

إن الخزين الفني الذي منحه إيانا المتمردون على التقاليد كان وسيلة مهمة في تطوير الرؤية المسرحية والمنهج والوسيلة لإغناء العمل الفني والإبداعي . وكان مصدراً ملهماً للطفرة التي حدثت في المسرح والتي انطلقت منذ بداية الستينات من القرن الماضي . وشملت مجتمعات ودولاً ونظما مختلفة ومتنوعة كانت تعيش في مرحلة التكيف والاندماج على نطاق واسع لذا جاءت حركه التجدد في الستينات تمرداً على كل ما هو تجميلي وتخديري وإيهامي..

لم تكن الستينات نقطة تحول بالنسبة إلى المسرح والثقافة في أوربا فحسب إنما شمل ذلك شتى أنحاء العالم، بكل معسكراته ونظمه السياسة والاقتصادية في الدول ألاشتراكية والرأسمالية ودول عدم الانحياز أو مايطلق عليه دول العالم الثالث. فما انتهت الخمسينات مع نهاية الحرب العالمية الثانية حتى كان كل ما هو منطقي وعقلاني قد وصل إلى حاله من العجز والعقم. ودخلت الثقافة والمسرح في صراع بين ما هو تقليدي وحديث بين ما هو أكاديمي وما هو تجريبي وبين من يطور عروضاً كبيرة في الهواء الطلق هادفاً إلى تحطيم الانفصال التقليدي بين الممثلين والجمهور . و بين من يعمل في داخل المختبرات المسرحية المغلقة وبين ما هو غربي وشرقي يخضع لتأثيرات المعسكر الاشتراكي من خلال الواقعية الاشتراكية التي لم تكن في الظاهر سوى إعادة فهم الثقافة على أنها جزء من بنيه التعليم والتهذيب البرجوازي . وبين ماهو شكلي غامض. ففي هذه الفترة ظهرت اتجاهات متعددة ومختلفة وفي بعض الأحيان متناقضة، فهذا يرفض أن يقدم صورة وثائقية والآخر يرفض أن يكون مسرحه تعليماً والآخر يبحث عن المتعة من خلال التعليم والتعلم وبعضهم سعى لمشاركة المشاهد للحدث أو انتظار لحظة التطهير .

الأستاذ نعمة السوداني يوضح التمرد على قوانين المسرح من المسلم به أن لكل نص أدبي خصائصه . قوانينه، هويته، كذلك يمكن أن يكون خارج التجنيس ولكن لايمكن أن يكون خارج القوانين التي تحكمه بوصفه نصاً أدبياً.

إن القوانين والإحكام هي التي تحدد أدبية النص أو دراميته، أو مسرحيته . كما وان النص الأدبي يبقى جامدا والحركة تكون فيه شبه مشلولة، أي انه نص صورة أو نص فكر . مسّجى على الورق ليس إلا .

بمعنى آخر أن النص المكتوب للعمل المسرحي يكون مجسداً مادياً وحركياً على خشبة المسرح وان النص الأدبي الدرامي يخضع بشكل عام إلى تساؤل هل يمكن أن يتحول إلى نص للعرض المسرحي؟ أي هل يحتاج إلى تفعيل للسياق المسرحي ويناسب الشروط التي تنطبق عليه ؟؟ أي شروط العرض المادية .. مثل جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي إلى آخره من الشروط التي سنتطرق إليها ضمنا في هذه النافذة .. لذلك نطرح السؤال التالي : هل كل النصوص الأدبية تصلح عروضا مسرحية ؟ وللإجابة على مثل هكذا تساؤل لابد وان نشير إلى بعض الأمثلة المهمة ....

فمثلا الكاتب الساخر جورج برنادشو كان عصياً على دخول المسرح خاصة والدراما عامة. علما أن أعماله زاخرة بالسخرية والظرافة وكذلك احمد شوقى كانت نصوصه الشعرية مليئة بالصور لكنها لاتفلح ان تكون درامية . وقد نجد الدراما في أغاني فيروز الممتعة لأنها

قائمة على واقع وحلم وهي إرث درامي يختزن ويختزل، وهي جملة مسافات ورؤى جميلة تحفر في الذاكرة .

إن النص المسرحي* هو بطبيعة الحال نص آخر يكتسب من المخرج إضافة جديدة ومن الممثلين والمناظر وكل مايرافق العرض المسرحي من مؤثرات إضافات لاحقة .

ويعتبر النص المسرحي ليس ملكا فرديا ولا إبداعا ذاتيا مجرداً ..بل انه مصنع تمتلكه جماعة تمتلك خبرة مهنية يقظة ومسئولة عبر الحوار والحركة والأداء والتمثيل المسرحي . ونستطيع أن نقول يمكن أن نعمل على إعداد نص جديد في مجال (الإعداد المسرحي) أي يمكن لتداخل الأجناس الأدبية والفنية في المسرح، وباستطاعتنا أن نقول يمكن أن كل نص يمتلك المقومات والشروط أن يكون (مسرحية) ولكن .. ليس بوسع كل نص مسرحي أن يتحول إلى نص مفتوح.

لذلك لاشيء هنا لا يستحق التمرد على قوانين الفن لخلق قوانين جديدة ومن يتمكن من إجادة حرفته بنباهة وبحذاقة الفكر واللغة، يمكنه كذلك أن ينحت لنفسه نصاً يعرف أدق تفاصيله وأهم معطياته ومؤثراته ..

إن فن المسرح من بين سائر الفنون له القدرة على التكيف والتلون زماناً ومكاناً ويمكنه أيضا أن يخرج من كل المعاطف التي تريد أن تحتويه وتضعه في موقع الانجماد والانصهار ..: فالمسرح كما هو معروف هو بؤرة فنون ورؤى واشراقات.. والنص أي نص يمكن توظيفه للمسرح . غير ان المسرح يظل أساساً في توطين النصوص لصالحه . لأن النص شريعة تجربة خلاقة..

إنّ النص الدرامي الأَدبي هو عبارة عن صورة وحركة يمكن له اجتياح عوالم متعددة (تلفازية مسرحية – قرائية) جديدة . أَمّا النص المسرحي فيعني لنا الخشبة .. يعني إرادة (المخرج) التي تتفاعل مع (المؤلف) و (الممثل) و (الجمهور) لتحقيق عالم جديد على خشبة المسرح .

فيما نرى أَن النص الأدبي الدرامي هو وليد صراع يخترق الجماد سعيا وراء اختيار الحركة والصورة . ونص المسرح هو من تجتمع على مائدته إرادة الجماعة بكل ما تحمله من خبرات وتجارب وإبداعات خلاقة* .

إن المسرح يشكل نقطة التلاقي بين – الأدب والفن والممارسة الاجتماعية – فهو – كنص جزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبي وهو – كعرض – يعتبر ممارسة اجتماعية . اي هو بعبارة أخرى احتفالية فنية زاهية بكل معنى الاحتفال كما هو يعني لنا (لقاء واحتفالاً) وكفن يقوم أساسه على (الفرجة) لكونه يأخذ موضع (المكان) وبالتالي يستعير الكثير من أجنحة هذا المكان أدواته من الفنون الأخرى ليحلق عاليا في سماء الإبداع والإنسانية .

وكما للنص الأدبي هناك مميزات، منها أنه نص مقروء يتحول لاحقا إلى ملفوظ، وان جزءا من نص العرض ملفوظا من النص الأدبي يقدم (منطوقا) لذلك يتراجع النص الأدبي أمام نص العرض المسرحي تراجعا كبيرا، أي أمام الوليد الجديد بسبب انه يخضع لعمليات جراحية كبيرة تقوم على أساس إجراء (عمليات هدم ثم إعادة بناء من جديد)..... كما أن دلالات النص الأدبي وكذلك الوسائل المتخيلة لن تصل إلى الأخر الطرف المهم في المعادلة وهو – الجمهور – لان النص يدخل إلى ما يسمى بالفلتر، أي بأوساط مختلفة . وبالتالي يعتبره – نسقا لغويا– ثم يتحول إلى – لفظ بالعرض المسرحي– أمام الجمهور لأنه يستند إلى ملاحظات (المخرج) الذي يقدمها للمؤلف – إن كان على قيد الحياة – وهذه لا تصل إلى (المتفرج) و لان الغرض من ذلك هو تقديم (نص مادي) والأسبقية له بالعلاقة بين فضاء النص وفضاء العرض ولا بد للأخير أن يأخذ بعين الاعتبار فضاء النص، ولان مجموعة اللغات المختلفة المستويات تقوم بإرسال واستقبال أي هناك (التواصل) مع الممثل والجمهور اي – المرسل والمستقبل – وهي حالة مثلى تمثل هذا التواصل الإنساني وتكون حالة إنتاج مزدوج بين – الصالة والخشبة – وأيضاً العمليات الأخرى التي تتم بين –– الشخصيات المتحاورة – من خلال مجموعة حركات انتقالية كما هي الحال في (الميم – حركة الوجه) . ويعتبر الملفوظ من النص الدرامي هو جزءاً من العرض المسرحي ..إن الرسالة بالمسرح تحمل طابعاً مزدوجاً فهي تمثل – النص المسرحي المكتوب – ولها (طابع لغوي) في حين نجدها في العرض المسرحي تكتسب طابعاً آخراً (حوارياً) – أي النص – يصبح حوارياً ذات طابع (سمعي) تختلط فيه الموسيقى والمؤثرات الصوتية والسمعية بالإضافة إلى الطابع (البصري) الذي يتأتى من خلال مجموعة كبيرة من منظومات حركية ولونية وضوئية تقدم وتبث أمامنا من على خشبة المسرح .

كل هذه تشكل دلالات وعلامات تنظم نفسها وبالتالي تكون (الرسالة) ومن ثم يتم بثها عبر قنوات متعددة ومختلفة مثلما قلنا سابقا عبر جسد الممثل وصوته والإضاءة ومايتعلق بالسينوغرافيا ... كل هذا يشكل مجموعة من تلك اللغات المهمة والحساسة لأنها تحمل مسؤولية العرض وهي في مستوياتها المختلفة تقدم – بإرسال واتصال – بشكل مباشر مع الجمهور عبر (سينوغرافيا العرض) بعد تحضير الجو النفسي عبر قانون (نحن هنا الآن) .... هذا كله يأتينا عبر (نص العرض المسرحي) الذي نراه أمامنا .

ومن جانب آخر يتعلق في (النص الأدبي) نجد فيه أن القارئ لا يبني العالم الدرامي ولا حتى الفضاء الدرامي له مثلما فعل المتفرج في المسرح عندما يتلقى المنطوق أو الحوار أو الملفوظ في تتابع زمني مستمر لأنه يتعامل مع مجموعة أنساق علاماتية اكثر تنويعاً وتخصصاً عبر الحاملات المسرحية التي تشخص أمامه .

إن فسحة الفنان تكون كبيرة فهو يترك ما مكتوب ثم ينطلق من محتواه مع تفاعل مهم في تحضير الجو النفسي وتقديم زمانية الحدث والمكان والموسيقى والملابس إلى الجمهور، ومن الجانب الأخر في طرح المعالجات فالإشارة إلى متن النص الذي يقول شيئاً ما نرى انه خالق جديد في إبداع دلالات جديدة، وأيضاً تنحى بعض النصوص بالشكل الأدبي الأصلي وتبني عليها .

المبحث الخامس :- المخرجون العراقيون

يعّد (جاسم العبودي ١٩٢٥- ١٩٨٩ م) – الذي أرسل ببعثة دراسية إلى أمريكا عام ١٩٥٣ م، وعاد يحمل معه (طريقة) ستانسلافسكي، وحاول إن يطبقها على النص المسرحي العربي والمحلي – أول من أكد على الأصالة عبر توفير عناصر البيئة المحلية على المسرح العراقي متمثلة بسلوك الممثلين وتصرفاتهم من ناحية أخرى، ومن سمات (العبودي) الأساسية: انه لا يؤمن بمعنى ثابت لمناطق المسرح، كأن تكون الجهة اليمنى للأشرار، واليسرى للأخيار والخلفية للدسيسة، والوسط للأبطال، انه حاول أن يحرر مسرحنا من هذا الوهم، وخلق علاقات وأجواء فكرية جديدة في العرض المسرحي العراقي الواقعي، الذي يدعو إلى عرض مسرحي ذو حيوية ومنهجية مدروسة، أي انه حاول أن يؤسس لتقاليد مسرحية محلية .

أما الانتقالة الأساسية في مسار المسرح العراقي، فقد كانت على يد (إبراهيم جلال ١٩٢١ – ١٩٩١ م)، الذي درس السينما في ايطاليا والمسرح في أمريكا، وأنه مارس التطبيق الفعلي للمسرح الملحمي قبل إن يسمع أو يطلع عليه، ثم أصبح أول ممارس لهذا النهج في المسرح العراقي، فقد استطاع إن يثبت أفكاره عن المسرح الملحمي، ويستخدم تقنيات خاصة به، تعزز تلك الأفكار، وتمثل ذلك في مسرحية (البيك والسايق) التي عرقها صادق الصائغ عن مسرحية برخت (بونتيلا وتابعه ماتي)، وفي مسرحية (رحلة الصحون الطائرة) التي اعدها فيصل الياسري، وكذلك في مسرحية (المتنبي) لعادل كاظم، لقد وعى (جلال) إلى نظرة برخت التي انطلق منها في كثير من أعماله ورؤياه للعالم المنقسم على قسمين غير متساويين : أولها أقلية تملك والأخرى أغلبية تعاني . وقد دأب بأن يبرز (التغريب) في عروضه التي يخرجها بأسلوب ملحمي أو بغيره من الأساليب، كونه يعتقد انه مازالت هناك متضادات في المسرحية، ويرى (جلال) إتباع منهج برخت بالذات يساعد على فهم تراثنا القومي بشكل أفضل ويفتح إمكانية لاستخدام العناصر الدرامية في هذا التراث .

إن تخطيط الإخراج عند (جلال) يعتمد في الأساس الأول على تفسيره الخاص للنص، فهو لم يلتزم بنص المؤلف بحذافيره، مقترباً من موقف (مايرهولد) الذي كان له الرؤية ذاتها، والأساس الثاني هو المكان الذي يوضح هذا التفسير، ولذلك غالباً مانجده يركزعلى الاساسين في وسط المسرح، ويجعل من جانبي المسرح مجرد ممرات إلى الوسط، ففي مسرحية (الطوفان)

كانت منصة الحسم وسط المسرح، بينما شكلت جوانبها مجرد مسارب للصعود والهروب، وبهذا تحيل المشاهد بأن خلف الكواليس قوة دافعة وكبيرة تحكم سيطرتها على حركة الشخوص والإضاءة والموسيقى، لقد استطاع (جلال) أن يرفع المسرح العراقي إلى أخيلة لم يكن يألفها عرضنا المسرحي .

حدد (جلال) جماليات الفعل المسرحي من خلال اختلاف المستويات والمناطق، وهذا الإحساس بالتناقض والتقابل، هو المحرك الأساس لكل فعل في المسرحية، وهذا مايؤكد جدال بقوله : هذا التناقض حين يجتمع فوق المنصة تخلق الفن، وهذا ما أسميه بتجانس المتناقضات، ولو احتدم التناقض بدون انسجام أو تجانس لواجهنا الدمار البشري وجهاً لوجه .

وفي خصوص تجارب (سامي عبد الحميد ١٩٢٨ م) الإخراجية تعتمد على مبدأ الانتقائية في أعماله المسرحية، معتمدة على : –

١– الإيمان بأن المخرج هو المؤلف الثاني للنص .

٢– إعتماد التجريب والتنويع .

٣– إعتماد البحث عن بيئات متنوعة للعروض المسرحية .

٤– إعتماد مصمم الديكور والملابس لأن العمل الفني يعتمد التشكيل والعناصر البصرية بشكل أساس .

إن الإخراج في منهج (سامي عبد الحميد) يتحول إلى رؤيا فكرية تنطلق من وحدات فلسفية لتجسيد الأبعاد الشكلية لوحدة الموضوع من خلال حس منبعث من ذاتيته كمخرج دون التقيد بوحدة النص التقليدية، وهو ينطلق بذلك إلى ما بعد النص ليوحد الصور التي تعتمد على وحدة الذهن في تفسير النص من خلال ذاته كمخرج، ومن خلال البعد الفكري والفني للنص المسرحي، فنزع نحو التجريب، إذ إنّ هذا الاتجاه يقف على الضد من الثبات على أسلوب واحد، وهذه (التجريبية) تمثل بالنسبة إليه مصدراً للخلق والتجديد، ومحاولة الخروج عن الأطر التقليدية الجامدة .

إنّ تجول (عبد الحميد) عبر النصوص المسرحية المختلفة من عالمية إلى عربية إلى محلية كان هدفه في إن يوظف التجريب على كل أنواع النصوص لغرض التنويع وتجديد بعض سمات العرض المسرحي، وأن هذا التجوال بين النصوص، جعله يغير المكان التقليدي، كما في مسرحية (احتفال تهريجي للسود) التي استخدم فيها حفرة دائرية متدرجة للأسفل تقابلها في الأعلى شاشتان سوداوان احدهما للبيض وقد رشت باللون الأحمر وأخرى للسود وقد رسمت عليها شمس كبيرة، أما جدران القاعة فملئت بلوحات جنسية مختلفة .

عدّ (عبد الحميد) الممثل هو الركيزة الأساس في العرض المسرحي، فلولاه لأصبحت الصورة مجرد إطار أو لتحولت إلى فن آخر غير الفن المسرحي، ولكن يجب أن نتذكر بان كل

العناصر الإنتاجية الأخرى في العمل المسرحي توظف لخدمة الممثل، ففي إخراجه لمسرحية (الغوريلا) اعتمد أساساً على تعبير أجساد الممثلين كتعويض ناجح عن تقنيات العرض المسرحي كافة .

وفي تجربته في مسرحية (الخان) قسم المسرح إلى يمين ويسار ووسط الذي جعل جزءاً منها ممتداً داخل الصالة، وقد أجرى عليه الأحداث الأكثر التصاقاً بعامة الشعب، أما اليمين واليسار فقد وزعها فكرياً، اليمين لصاحب الخان وحاشيته، واليسار للشخصيات الشعبية المسحوقة، وفي مسرحية (ثورة الزنج) استخدم مرايا متكسرة على شكل صلبان للدلالة على تشتيت القوى الثورية، وخالف ماجاء به مؤلف المسرحية (معين بسيسو) الذي وضع ديكورات ضخمة جداً ومعقدة وبكتل كبيرة، أكبر من حجم المسرحية .

وفي مسرحية (طقوس النوم والدم) ينحو (عبد الحميد) منحى المخرج والمنظر (باربا) الذي يتخذ الكولاج المسرحي سبيلاً تجريبياً في بناء هيكلة العرض المسرحي، إذ يتم انتقاء ثيمة جوهرية تمثل البؤرة ضمن مشهد مسرحي مستل من نص عالمي، ثم يعزز تلك الثيمة بمشاهد أو فصول من مسرحيات ذات صلة وثيقة بالثيمة .

بينما في مسرحية (هاملت عربياً) لم يلتزم بالتقسيم الخماسي للفصول، كما لم يتبع خطى بعض من سبقه في التقسيم الثلاثي، فقسم المسرحية على فصلين مكونين من ثلاثين مشهداً بينها فاصل استراحة واحدة، وهذا التقسيم يتيح للمخرج أمكانية تسريع المسرحية وشهدها، وأراد من المتفرج إن لايضع أمامه غير الصور التي يراها ويدع جانباً هاملت الذي سمع أو قرأ عنه وعمد في مسرحية (كلكامش) إلى استخدام المسرح التقليدي، إلا انه دمج (الخشبة والصالة)، وطلا جدران القاعة والمسرح باللون الأسود، ثم أضاف رسوماً توحي الأجواء الموجودة نفسها في الملحمة، وأراد مع ذلك، بان يشعر الجمهور بأنهم داخل معبد، حيث تتحرك المجاميع في بداية المسرحية من خلف القاعة وعلى جانبيها صعوداً إلى خشبة المسرح .

تنقل (عوني كرومي ١٩٤٥ – ٢٠٠٦ م) في أساليب إخراجية وفنية مختلفة، فكانت عروضه تتوزع بين الاجتماعية والتجريبية، وقدم سلسلة من التجارب المختلفة في النص والمكان والأسلوب، وعن تجربته يقول : في العرض المسرحي أوضح المنهج، فانا بلا منهج لا استطيع أن أكوّن عرضاً، ومنهجي الواقع – التجريبي القائم على إمكانية خلق مدركات جمالية من خلال التعبير الفني للغة الجسد والمعنى .

قدّم (كرومي) مسرحية (فوق رصيف الرفض) في قاعة صغيرة بلا خشبة عرض واجلس الجمهور على الأرض، وجعل التمثيل يدور حوله مستخدماً ديكوراً بسيطاً يمثل شواهد قبور وغطاء أسود السقف وبعض الحبال ليوحي بالخيمة، وفي مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) حقق

المكان حضوراً في العرض، عندما أعطى للحدث عمقاً، كانت الأسرار داخل الشخصيتين أسراراً مكانية .

وفي مسرحية (قصائد ممسرحة) جعل الخشبة على شكل صليب داخل القاعة، وأشرك الجمهور مع الممثلين في ردود أفعالهم أو إجاباتهم الآنية، فكانت التحولات في التكوينات التصويرية سواء للممثلين في علاقاتهم بالمكان أو في تشكيلاتهم مع الجمهور، وفي مسرحية (تداخلات الحزن والفرح) اعتمد على تقنية الانشطار العلاماتي عندما استخدم العباءة السوداء (دال) لتعطي عدة دلالات، فهي تارة سجن، وأخرى قيد، ثم تتحول إلى خيمة أو كفن، وهنا صور شخصية المرأة الشرقية في أدق مشاعرها، نفسياً واجتماعياً وروحياً .

تعدّ مسرحية (فوق رصيف الرفض) من بين تجارب (كرومي) التي كسر فيها قيود مسرح العلبة، إذ اجلس الجمهور فيها، على أرض مفروشة بالبسط مع بعض البسائط، وجعل التمثيل يدور حوله مستخدماً فضاءً بسيطاً يمثل شواهد قبور، وأنصاباً في مقبرة، وغطاء معلقاً في السقف، في حين ازدحم فضاء العرض في مسرحية (صراخ الصمت الأخرس) بقطع المنظر والملحقات التي اتخذت من الأسلاك وأجهزة الراديو والتلفزيون والكمبيوتر مادة لها، بحيث شعر الجمهور بجو خانق يضغط عليه من كل جانب، وإن هذا الفضاء المزدحم الخشبة والصالة – جعل شخوص المسرحية يبدون وكأنهم أقزام وسط هذه الموجودات، ففي اغلب عروضه يؤكد على قدرات الممثل الأَدائية .

ونقف عند مخرج مسرحي اختلف في تجاربه مع من سبقه في الإخراج أو حتى مجايليه من المخرجين، ألا وهو المخرج (صلاح القصب ١٩٤١ م) فقد أضاف للمسرح العراقي بعداً جديداً ليس في أسلوب عروضه المسرحية، بل في تنظيره لهذه العروض التي أطلق عليها اسم (مسرح الصورة)، الذي هو ليس عبارة عن مسرح بدون كلمة، أو فعل فسيولوجي بدون لفظة، وإنما كيف تملك القدرة على خلق الصورة الشعرية الميتافيزيقية، كيف تستطيع إن تبني إيحاءات بعمق، والنص عبارة عن إنتاج فكري درس ميت علينا أن نستحضره إلى زماننا إذ يبدو قريبا إلينا لذلك فانه خامة أولية ميتة لا نبض فيها وهي لهذا مادة ميتة متحجرة الزمن ولابد لها أن تتحرك وتستحضر كل الأرواح الهائلة في هذا الأثير الأزلي .

زاد اهتمام (القصب) بالشكل على حساب الكلمة وإضفاء مضمون خاص بلحظة العرض ترتبط بخزين الذاكرة الحية للمنتج الفني (الممثل)، وإن المسرح يشكل فضاءً لا منتهيا، وفي تجربته (حفلة الماس) أكد في مرحلة جديدة أن العالم قد وصل إلى نهاياته، وأنه مقبل على كارثة مروعة، كل شي في مسرحه عائم، وهائم بلا هدف، وتتداخل الصور والتكوينات لتشكل بالتالي فضاءات عرض متغايرة ومشتتة كصور الذاكرة المهمشة لحظة استعدادها للحلم، فكانت الأكثر إيغالا في الشكل وليس على حساب المضمون، حيث احتوى هذا العرض على لا مكانية المكان

الذي يعمل محفظا لمستودعات الذاكرة وتداعيات المخيلة لدى المتلقي، وقد كانت حركة المجاميع على المسرح مرسومة بدقة وموزعة ضمن بؤرة مسرحية قصدية يتيح للمتلقي متابعتها من خلال الإضاءة .

إن صور الحلم عند (القصب) هي الوحدات التفجيرية التي تعطى للفضاء لغته المرئية الخالصة، صيغ بلاغية، بصرية، تعتمد التحويل والتوليد الدلالي، ورؤوس وأرجل وأيدي تعزف سيمفونية (أحزان مهرج السيرك)، وكانت تجربته في (عزلة في الكريستال) تقوم على لعبة التدمير المستمر، الصورة تدمر الصورة، وكان التهديم والبناء هو المحور الأساسي الذي تبناه (القصب) في عمله هذا، بدءً من إعادة النص وانتهاءً بصورة العرض المسرحي، إلا أن براعة المخرج وإيثاره للإدهاش بالصور الحية المتحركة جعلاه ينحاز انحيازا كاملاً لكسر السكون، فضلاً عن ملأ الفضاء بعناصر صورية متنافرة .

بيد أن المعالجات الصورية للنص الشكسبيري لدى (القصب) ليس نظاماً تواصلياً في أنتاج معنى واحد، بل إنها تحتفظ بزمن متحرك للذاكرتين المنتجة والمتلقية لتنقل حالة التواصل المسرحي بمستوياتها المتعددة إلى عوالم الفلسفة، إنه نظام لا ينقل السطحي والمباشر من المعنى النصي بل يولد غموضا في الصورة وعلاقاتها لينتج معنى يؤدي إلى الغموض، فمستويات التجريب تؤسس فعل تحول من نظام لساني مكتوب في النص الشكسبيري ومشيد على مراكز إرسال فكرية إلى نظام عرض مبني على فعل الهدم والبناء يهدف إلى خلق مغايرة في المعالجات الإخراجية تتفاعل في إنتاجه مستويات النص، الإخراج، التلقي بخصوصية جمالية متفردة .
مسرحية صرخة انتيجونا* .

إعداد وإخراج : منقذ البجدلي*

فكرة العرض :

يتمحور العرض حول مفهوم العشق المفرط للسلطة الذي تجاوز كل القيود والمبادئ الإنسانية ويحمل المرء على التنكيل بأقرب الناس، ويؤدي إلى حياكة المؤامرات والدسائس للوصول لها . ففي العرض يقوم الخال (كريون) بدفع الأخوين (اوتولكيس و بولونيس) للتنازع على عرش والدهما فيقتل كل منهما الأخر، ويحصل الوريث الوحيد (كريون) على العرش كما خطط مسبقاً، ويتمادى في طغيانه حين يأمر بدفن جثة (اوتولكيس) وإقامة الطقوس والمراسيم الملكية وترك جثة (بولونيس) في العراء غذاء للوحوش والطير، الأمر الذي يثير (انتيجونا) بطلة المسرحية وأخت المقتولين . فتعتزم البطلة خرق قانون الملك وتدفن جثة أَخيها . ومن ثم يأمر الملك بقتلها وهي خطيبة ولده الوحيد (هايمون) الذي ينتحر لموتها ويفجع والده بموته .

المنظر:

عمد المخرج إلى استخدام منظراً ثابتاً ضخم الهيئة أضفى عليه علامات الأُبهة والتزين ليوحي بقاعة العرش في قصر (أوديب)، وقد وظف عدداً كبيراً من المستويات المسطحة والمنسجمة وبارتفاعات متنوعة على شكل مدرج ينشىء عبره المخرج منصة ثانية على المنصة الأولى . وضع على جانب المنصة ستة أعمدة مزخرفة (دنك) بشكل مائل إلى الداخل يلازم المنظر أحداث المسرحية من دون أي تغيير.

التحليل :-

اللوحة الأولى (لوحة الطول) : يفتح الستار على منظر قاعة العرش، وزع على طرفي المنصة كتلتين من المجاميع حملة الطبول . يرتدون أقنعة تصورهم على شكل تماثيل جامدة بمساندة الزي الرمادي المنسجم مع لون القناع، وقد اتسم التشكيل بالثبات في مواقع توحدت بينها المسافات رسمت خطين مائلين يحاذيان الأعمدة، كما وتأطر التشكيل بخطوط متعرجة متباينة الإرتفاعات بتساوق مع الارتفاعات والخطوط المنظورية المتنوعة الصياغة، عمد المخرج إلى تقديم أفراد المجموعة بكتل وأحجام متماثلة لإخضاعهم لوحدة الشكل، فضلا على استخدامه للزي والقناع الموحد لتقديم شريحة عامة بدلاً من إبراز شخصية متفردة تلفت النظر إلى فرد من دون الكل .

تسلط على التشكيلات إضاءة خافتة ويبدأ قرع الطبول لتتحول الكتل من الثبات إلى الحركة وتبدأ بحركة إيقاعية يقوم فيها أفراد المجموعة بقرع الطبول بتوحد دقيق ومتزامن مع الموسيقى، ينتهي قرع الطبول وتضاء المنصة، تعود التشكيلات إلى الثبات وتجسد أشكالا مختلفة لتماثيل – جالسة ومنحنية أو شارعة في فعل – وبمستويات وارتفاعات مختلفة، إستثمر المخرج الهيئة الجمالية لتشكيلات المجاميع ليثري بها منظر قاعة العرش . خلق التحول في هيئة التشكيل الناتج عن التنوع في مستويات تلاقي الخطوط وتتداخل مساراتها خطاب بصري مؤسس على التباينات في الارتفاعات المؤثثة للفضاء المسرحي .

ثم يبدأ المشهد الحواري الذي يتضمن مجموعة الممثلين الناطقة ويفصح عن محاولة الأم (جوكاستا) إقناع الولدين على المصالحة تساندها انتيجونا، وفي الكفة المقابلة كريون واتوكليس ينتهي المشهد الحواري بإعلان موت الأخوين وتولي كريون السلطة . إذ إن المخرج قسم العرض على قسمين الأول حيد عبره الحوار المنطوق متكأً على اللغة الجسدية الراشحة عن التشكيلات الحركية للمجاميع، والثاني يعمق الخطاب المنطوق الذي يوضح التفاصيل المضمونية لمتن العمل .

اللوحة الثانية : (لوحة الحرب) : تعيد هذه اللوحة صياغة الأفعال التي رويت في المشهد الحواري المتضمن الحرب، فتصورها عبر مجموعة من الراقصين، فقد عمد المخرج إلى تقسيمهم إلى كتلتين متقابلتين تدخل برقصة متوازنة جمالياً وموحدة تختلط فيها الألوان وتتداخل في جو

من الرقص التعبيري الذي يقترب من الرقص الدرامي الشرقي، إذ إن المخرج اعتمد على سياقات جمالية شرقية ارتكزت على آليات تركيبية تقترب من الرقص الدرامي الهندي . تدعها الموسيقى المأخوذة من التراث الهندي وذلك لبث شفرات مدلولية تعمم الحدث وتخرجه من الأطر الإغريقية العامة .

تلتحم الكتلتين في رقصتيهما مكونة كتلة واحدة متداخلة ومترابطة وسياقات جمالية متجانسة بمنظومة دلالية تبث مضامينها من لغتها البصرية وتربط الجسد الواحد بتشكلاته الجمالية الجزئية، مع مجموعة الأجساد التي تركب الهيئة الكلية للتشكيل .

تعود هذه الكتلة وتنقسم إلى جزئين متصارعين، إذ إن المخرج أَجرى تحولات متواصلة على تشكيلات المجاميع فتنقلت من التآلف والتضامن إلى الانقسام والتنافر ثم الاصطدام والتشابك، ليقدم عبر تشكيلاتها المتنوعة كم من الهيئات المتجددة في التشكيل . تجسد الكتلتان أحداث الحرب بحركة بلاستيكية تعبيرية – صراع بالأيدي وسقوط وتشابك – من دون أن يلمس الجسد الأخر، يتساقط أفراد التشكيل فراداً وتدرج فردي محسوب تحدده الموسيقى حتى تتهاوى كتلة المجاميع كاملاً وتتلاشى معها مسارات الخطوط الرأسية المتحركة ويثبت التشكيل ليدل على موت طرفي النزاع .

ينهض التشكيل برقصة بطيئة موجهاً مسار النظر بالإشارة إلى شاشة العارض (الداتاشو) حتى يثبت التشكيل يعم الظلام في الفضاء ويبدأ العارض يعرض شاهد فلميه لجثث متنوعة تظهر عبر صور يختلط فيها الماضي بالحاضر والتاريخي بالواقعي . .

اللوحة الثالثة : (لوحة التنصيب) : تتركب هذه اللوحة من ثلاث كتل بالتناوب، الأولى كتلة تشكلها مجموعة النساء تدخل برقصة تمجيد احتفالية للملك الجديد، يتوحد زي المجموعة مع توحد رقصتها حتى تصل وسط المسرح، تدخل من الجهة المقابلة كتلة الرجال برقصة منسجمة مع رقصة النساء وتعتلي المستويات لتشكل مع كتلة النساء بناءً تركيبياً متلاحماً ومتوازناً مع تباين في الارتفاعات التي أحدثت تنويعاً في مستويات تلاقي الخطوط في التأثيث الجمالي لصورة العرض .

تدخل كتلة كبيرة تجسد تشكيل حركي لمجموعة تضم – أربعة وعشرين ممثلاً– يتحركون على دقات الطبول في تشكيل جمالي مضمونه استعراض الجيش ..

يتعامل المخرج مع الكتل الثلاث بمبدأ الحركة والثبات، إذ تسلم كل كتلة الحركة للتشكيل الحركي الذي يليها، وتأخذ موقع الثبات أثناء حركة التشكيل الجديد، فقد قسم المخرج التشكيلات الحركية للمجاميع إلى كتل متناوبة كي يسهل التعامل مع هذه الحشود على المنصة بشكل منظم ومتناسق .

يتوسط التشكيلات الكتلية الثلاث شخصية كريون ليكون في بؤرة المشاهدة، وعبر إشارته

تتم قيادة التشكيل، إذ أن المخرج لم ينفلت من إدخال الشخصية الرئيسة ضمن التشكيل الحركي للمجاميع لتقوم بدور القيادة .

يتكشف في اللوحة تمايز الكتل عبر التباين الناشئ باختلاف الجنس والزي، فقد وحد المخرج جنس أفراد الكتلة الواحدة – ذكور، إناث –، فضلا عن توحد زيهم ليذوب الواحد بالكل دون تميز داخل الكتلة، وخالف بين الكتل ككل لتعميق التنويع في اللون والحركة والتوازن الذي يرسخ الثراء الجمالي في التشكيل الكلي .

بعد إتمام رقصة التنصيب تتلاحم الكتل الثلاث وتختلط في خروجها من فضاء التمثيل ليؤدي كلٌ رقصته ويبدأ المشهد الحواري الذي يقر فيه كويون عن عزمه بعدم دفن جثة بولونيس وتحدي انتيجونا له .

اللوحة الرابعة : (لوحة الوحوش) : وسط الظلام تسلط بقعة ضوء (فلو) على انتيجونا وهي متنكرة بلباس أسود تتحرك مع البقعة تجسد خوفها . أصوات موسيقى مخيفة وأصوات حيوانات مفترسة، وحال وصولها الجثة وسط المسرح تفتح إضاءة حمراء قاتمة ويظهر تشكيل حركي يخرج من جوانب المسرح المتفرقة، وساهمت الإضاءة القائمة وأشرطة الضوء المسلط من أسفل الخشبة في دعم التشكيل، وإلقاء ظلال ثلاثية الأبعاد على الستارة الخلفية، مما حدا بالفضاء إلى رسم خطوط تربط تشكيل المجموعة مع الظلال المتشكلة على الستار الخلفي ويتوسع تأطير التشكيل، فضلا عن بقعة الضوء المتحركة التي كانت تتوسع وتضيق مع حركة التشكيل الذي تجسده الحيوانات وأضواء متذبذبة ومتداخلة الألوان، إذ إن المخرج ألقى على التشكيل بعداً ميتافيزيقيا عبر تصوير شخصياته بهيئة وحوش وحيوانات مفترسة تحاول افتراس البطلة برقصة تعبيرية تقودها البطلة .

بعد كر وفر تتضامن مع البطلة لتعطي الفضاء تأثيثاً جمالياً متجدداً بالتحولات التوازنية المتكرة من كفة إلى أخرى، يخلع أفراد المجاميع القناع الحيواني بعد تعاطفهم مع البطلة فجاءت الاشتغالات متساوقة مع المضامين، إذ ارتكز المخرج على الحركة في بث مضمون يوحي بأنسنة الوحوش المفترسة التي ترق لحال البشر بسبب أفعال البشر .

تشارك الحيوانات المتأنسنة انتيجونا برقصة الندب والعويل الموحدة في أجواء تداخل فيها الإضاءة وتؤثث عبرها المجاميع فضاءً طقسياً شعائرياً امتزجت فيه الحركة التعبيرية بالرقص الجماعي الموحد .

ترتدي الوحوش أقنعتها وتترك انتيجونا بعد إتمام عملية الدفن، وحال خروج (انتيجونا) يُكشف أمرها ليبدأ المشهد الحواري بين كريون وانتيجونا الذي ينتهي بقتل انتيجونا وانتحار هايمون ليكون خاتمة المشاهد الحوارية .

اللوحة الخامسة : (لوحة الجثث) : تفتح إضاءة حمراء مع تداخلات لأشرطة الضوء

الصادرة من أسفل المسرح على كتل متفرقة لمجاميع اختلفت مستوياتهم بين مستقلين وجالسين على الأرض وواقفين وقد غطوا بقماش ابيض يرمز إلى الكفن . تجسد هذا التشكيل بثلاث كتل، كتلتين على الجوانب والكتلة المستلقية وسط المسرح . فقد تكررت عبر تشكيلات المخرج التنويعات في مستويات الخطوط الترابطية بين جسد وجسد في الكتلة وبين الكتلة الواحدة والكتل المتشكلة على جوانبها، كما يتكشف من خلال أحجام الكتل التوازنات الناشئة عن المسافات المنسجمة على رقعة المنصة بشكل هندسي جمالي .

تخرج من أعلى المستوى الشخصية الرئيسة (كريون) وقد ارتدى البياض الذي يتوحد مع لون الزي . الذي يكسي المجاميع لخلق وحدة شكلية مع المجموعة، يترنح كريون برقصة تعبيرية بين الجثث التي تبدأ بحركة آلية وتنزل الغطاء عنها لتنفض غبارها في أجواء طقسية حالمة، إذ عمد المخرج إلى تعميق الأجواء الطقسية عبر التشكيلات الحركية للمجاميع، تساندها مفردات كالإضاءة الملونة والمسحوق المنثور على الأجساد والمتطاير في الفضاء .

تتوجه المجاميع بحركتها الآلية إلى كريون تلتحم الكتل وبحركة واحدة تمزق الزي ليظهر تحته زي عسكري معاصر (مغاوير) شكلت جماليته الحركية معاني مضمونية تسقط على واقع معاصر . تغلق الإضاءة ليصدر عن جهاز العارض (الداتاشو) مشاهد لجثث حرب متكتلة وتلال من الجماجم ومقابر جماعية .

اللوحة السادسة : (لوحة الجثث المعاصرة) : بقعة ضوء على شخصية كريون يتحرك ليقترب من تشكيل لمجموعة من الممثلين ركبوا بأجسادهم كتلة لجثث متراكمة فوق بعضها تتشابك فيه الأطراف والرؤوس، يحاول الهرب إلى الجهة الثانية فتفتح بقعة ضوء ثانية لنجد نفس التشكيل، فقد وازن المخرج بين ثلاث كتل تكون شخصية كريون في مركزها والمجاميع على جانبيه، يتهاوى التشكيل وتبدأ الجثث بالحركة لمحاصرة كريون برقصة تعبيرية تتداخل فيها الأضواء، تمزق الجثث اللباس الأبيض لكريون أثناء الرقصة ليظهر زيه العسكري الذي يتوحد مع زي المجموعة، ويدخل ضمن التشكيل الملتحم الذي توحد بكتلة واحدة تحمل كريون وتسير به بشكل جنائزي تعبيري .

وأثناء مسيرتها تبدأ بانقسامات متواصلة لتعود ثلاث كتل مركزها التشكيل الجنائزي، فقد اعتمد المخرج وبشكل متواصل على الانقسامات والتلاحم، التناقض والتآلف، في تشكيلاته الحركية، ولكن بشكل متجدد ومبتكر يولد تأثيثات جمالية متنوعة في كل لحظة من لحظات المسرحية .

وقد طلي المخرج وجوه المجاميع وأجسادهم بماكياج مبالغ فيه لدرجة التشويه والمسخ ليجسد البعد الميتافيزيقي لأرواح عادت إلى الحياة لتنتقم .

يبدأ التشكيل بالحركة يتمخض عن حركته شكل هندسي لمثلث رأسه مقدمة المسرح

وقاعدته أعلى المنصة يتداخل التشكيل وينعكس إثناء الرقصة وبالتناوب ليكون الرأس أعلى المنصة والقاعدة أسفلها. تجمد الإضاءة تعود الأرواح إلى الممات وتغطي الجثث أجسادها بالكفن. تتداخل في هذه اللوحة الألوان وتتنوع مناطق الكتل وأشكال الاتزان والخطوط المترابطة بين الأجساد والظلال والإيقاعات الموسيقية في جو مفعم بتلاعب جمالي أثرى الخطاب المرثي.

اللوحة السابعة : (دخول انتيجونا) : تدخل انتيجونا في ضوء بقعة متحركة جنانزية من أعلى وسط المسرح لتشير إلى مجامع الشموع التي تتحرك في الظلام من نهاية صالة المتفرجين لتشكيل خطين من الضوء ميسرات باتجاه انتيجونا . عند المخرج في أنشاء هذا التشكيل على ضوء الشموع التي شكلت خطوطاً متواصلةً تسير بإيقاعات هادئة تريح المتفرج بعد الصخب الناجم عن حركة المجاميع المتصارعة . يضع أفراد المجموعة الشموع على مقدمة المنصة ويعتلون الخشبة ليشكلوا على المنصة تكتلات التحية لتدخل الكتل بأزيائها المتنوعة وحشودها الهائلة .

يكشف توجه المخرج عن تداخل الخطاب البصري مع الخطاب اللفظي وتداخل الشخصيات الرئيسة مع أفراد، إلا أن التشكيلات الحركية للمجاميع طغت على التفرد وهيمنت البطل لتكون البطولة للتشكيل الكلي.

مسرحية الحريق[*]

تأليف : قاسم محمد[**]

اخراج : بشار عبد الغني العزاوي[***]

فكرة العرض :

مسرحية الحريق إمتداد لمسرحية (الملك لير) لوليم شكسبير، يبدأ فيها المؤلف من حيث انتهى شكسبير، وتدور أحداثها حول محاكمة (البهلول) للملك (لير) لما تسبب به من دمار وخراب المملكة، ويعمد المؤلف إلى استحضار مشاهد من مسرحية (لير شكسبير) لاستنكار المسببات ومواجهة الملك بتسرعه وسوء تصرفه، يتخذ المخرج من موضوعة شكسبير وامتدادها لقاسم محمد إسقاطاً مشفراً على أوضاع البلاد في الوقت الراهن، على الرغم من اختلاف الأزمنة والأمكنة التي اصطبغت بالماضي ولكن بمدلولات واقعنا المعاش .

المنظر :

استخدم المخرج منظر لقلعة منهارة عليها آثار حريق، مع وضع مستويات على شكل مدرج أعلى خشبة المسرح، تستثمر كمرتفعات يوضع عليها كرسي العرش، فضلاً على اعتلائها من قبل تركيبات التشكيلات الحركية للمجاميع التي تجسد المناظر في بعض المشاهد.

التحليل :

اللوحة الأولى : يفتح ستار على منظر يوحي بقلعة تحترق تظهر عليها آثار الحرب والدمار، فقد عمد المخرج على إسقاط مادة فلمية عبر العارض (الداتاشو) تتضمن تصويراً لنار تحترق فتضفي على القلعة ظلاماً ذا صفة دائمة لاحتراق حقيقي .

تنار المنصة بإضاءة حمراء قاتمة ليدخل فضاء العرض كتلة مكونة من ثلاثة ممثلين وكرسي وعرش محترق، تنقسم الكتلة فتنسحب شخصيتان من الجند تحمل أقواس نشاب تقوم بعملية مسح للمكان، أما الشخصية الثالثة فهي شخصية (البهلول) يدفع أمامه كرسي العرش . وبعد استكمال عملية المسح تشير لدخول بقية الجند .

تظهر كتلة مكونة من مجموعة من الممثلين قد شكلت حلقة تحيط بشخصية (الملك لير)، وتتشكل الكتلة بحركة تعبيرية متناسقة فيما بينها ومتساوقة مع الموسيقى بحركة دائرية راقصة حول المركز – الملك – وهي تتقدم إلى وسط المسرح .

تتنوع هيئة التشكيلات بمساندة الاكسسوارات، فقد اثرى المخرج تشكيلاته باضافة السيوف والتروس والزي الموحد المتقن المتناسق في ألوانه التي أحدثت تغييرات وتنويعات متتالية للصورة البصرية عبر التلاعب في الأطر التي تحدد هيئة التشكيل، وتنوعت الخطوط عبر التحولات في المستويات الموضوعة على المنصة . كما وجعل المخرج في كل دورة للمجاميع حول المركز استخداماً اكسسوارياً قدم من خلاله تشكيلين قبل وصوله وسط المسرح، مرة مع السيوف ومرة مع التروس، وكان للاضواء الحمراء دور فعال في إثراء الشكل الجمالي لما أوحت به من أجواء قاتمة متماشية مع المضمون، ومتناسقة مع الشكل، مظهرة انعكاسات ولمعان يومض ويخفت مع حركة التروس .

وقد قسم المخرج الفضاء ألى قسمين : الأول يحتوي على كتلة الكشافة من الجنود يقودهم البهلول وعلى الطرف المقابل كتلة التشكيل المحيطة بالملك، بترتيب منظم من شأنه موازنة الصورة المرئية للتشكيل المؤثث لفضاء الخطاب البصري .

يكشف التقسيم الكتلي على المنصة أن لكل تشكيل قائد يحركه، وفي هذه اللوحة يقود البهلول التشكيل الأول ويقود الملك التشكيل الثاني . مما يبين أن المخرج عمد إلى إشراك الشخصيات الرئيسة ضمن التشكيلات الحركية للمجاميع لتقودها وتحقق انشائيتها بخطوط ترابطية بين أفرادها تتلاقى في مركز هو الشخصية الرئيسة .

اللوحة الثانية : حال وصول التشكيل الحركي للمجموعة إلى وسط الوسط تتخذ الأفراد تشكيلاً ثابتاً، تتنوع فيه المستويات وتتباين الارتفاعات المكونة للفضاء بين الواقف والجالس والمنحني، ويتركب التشكيل مع التروس ليوحي بالاستعداد واتخاذ موقف دفاعي . إن ثبات التشكيل أوحى بصيغة جمالية أراد المخرج عبر ثباتها توسيع المجال التأثيري وتحقيق الاشباع من الصورة المرئية .

وسط السكون الحاصل لكتلة الملك تبدأ كتلة الكشافة التي يقودها البهلول بحركة تعبيرية توحي بالترقب، وتنظم إلى جوانب التشكيل لتتحد وتتألف الكتل المنقسمة بكتلة واحدة ثابتة في لحظة مسرحية زاخرة بالألوان والخطوط المتنوعة.

اللوحة الثالثة : ابتغى المخرج من ثبات التشكيل تحقيق الاشباع عند المتلقي من الصورة المتشكلة التي تثبت في لحظة تقع بين الملل والاشباع ولتمهد للتشكيل الجديد . تتغير الموسيقى – التي كانت أشبه بعنصر مادي متحرك مع التشكيل – إلى صخب وصوت سيوف، ينفض التشكيل وتتوزع المجاميع لتجسيد معركة تحدث بشكل ترميزي تتلاقى فيها السيوف دون أن تتلامس، ويطغى فيها الأفراد بحركات تعبيرية قريبة إلى الرقص تصاحبها أصوات طبول وقعقعات السلاح .

مع نهاية المعركة تتحول الموسيقى الصاخبة إلى هادئة حزينة، ويتحول التشكيل من الحركة إلى الثبات منشطراً إلى كتل ثنائية يتخذ كل اثنين من افراد المجموعة شكلاً وموقعاً، وهنا يتوسع التشكيل، إذ يعمد المخرج إلى توزيع كتلة التشكيل الكبيرة إلى مجاميع صغيرة تشغل رقعة المنصة بأكملها مراعياً عنصر التوازن في توزيعه للكتل وتلاقي خطوطها المتناظرة .

إن ثبات التشكيل لا يعني ثبات اللوحة، إذ إن الشخصيات التي تقود المجاميع – الملك والبهلول – تبدأ بالحركة في مشهد حواري يواجه عبره البهلول الملك بسوء تدبيره، فحركة الشخصيات الرئيسة تؤسس لبناء علاقات تواصلية متنوعة مع الكتل الثابتة، يدخل ضمن التشكيل مفردة العلم الضخم الذي يمنح كل تشكيل يتحول آلية الملك هيئة جمالية مغايرة ومتجددة، فضلاً عن حركة البهلول وتنقله على المستويات المرتفعة مما يضفي على التشكيل تنوع في مستويات تلاقي الخطوط والكتل ويحول بؤرة المشاهدة المتنقلة من الجوانب بحركة الملك إلى تشكيل عام يكون مركزه أعلى وسط المسرح . ساهمت هذه التنوعات المتواصلة لخطاب العرض المسرحي في ثراء جمالي تمتزج فيه الألوان بالحركة المنتجة لتشكيلات لا حصر لها، بحيث كانت متغيرة في مضمونها وهيئاتها .

اللوحة الرابعة : شرع التواشج بين خطابي المسرح إلى بناء نسق موحد ومتصل بين الملفوظ والمرئي، إذ إن المجاميع تستلم إشارة حوارية موحية من أحد الشخصيات الرئيسة لتشكيل الصورة، فقد كانت الحوار بين الشخصيتين يوحي بمحاكمة لير، ومع سماع كلمة (محكمة) يكسر التشكيل الثابت للمجاميع ويقوم ببناء تركيب شكلي يتم بمساندة التروس لشكل يوحي بالميزان، فقد عمد المخرج إلى وضع شخصية البهلول في مركز الميزان ليمثل المؤشر الراقص لميزان المحكمة وتشكل المجاميع بتروسها كتلتين تمثل كفتي الميزان، مما يكشف أن المخرج اعتمد على تشكيلات المجاميع في بث دلالات تشير تركيباتها إلى مناظر توحي بالمكان.

اللوحة الخامسة : ينتج عن حوار المحاكمة حركة ديناميكية للمجاميع بعد إشارة البهلول

لها لتحاصر الملك، فتتألف الكتلتين وتلتحم عبر حركة تعبيرية يعمد افراد المجموعة فيها بضرب السيوف ويشكلون دائرة على شكل سجن متحرك مع حركة الملك، ويستثمر التروس والسيوف لتشكيل هيئة السجن فتسد المنافذ على حركة الملك . يخلق هذا التشكيل صورة متجددة ومتنوعة تترشح منها معاني مضمونية تشير إلى انقلاب المجموعة على الملك، وقيم جمالية عبر حركة المجموعة الموحدة والتي تنوعت خلالها الخطوط وتداخلت الألوان والاضاءة غير الثابتة .

ولتعميق مسألة الانقلاب جعل المخرج حركة المجاميع تتشق حال دخول البهلول على التشكيل وخروجه منه، في حين تقفل عند محاولة الملك الانفلات من قيود التشكيل، وأن كل دخول وخروج للبهلول ينشيء بدوره مسارات جديدة لحركة الخطوط المرتفعة والمنخفضة بين الجالس والواقف فتنشيء علاقة متقابلة ومضادة بين الشخصيات الرئيسة داخل تشكيل التكتل، وتربط في الوقت ذاته بجسد الممثل الرئيس المتحرك بدخوله وخروجه مع أجساد المجموعة بصلات جمالية تربط الواحد بالكل تنظم بلغة بصرية تخدم المعنى .

وفي كل اقتراب للملك من الجدار يرتفع التشكيل الصاد له، ليكون مستوى ارتفاعي جديد تتركب المجموعة فيه بمستويات متنوعة تتحول فيها هيئة التشكيل في كل لحظة مسرحية.

اللوحة السادسة : يعود استخدام المفردة الحوارية الموحية للتشكيلات التي مازالت بقيادة البهلول ليشير لها إلى تقسيم المملكة، تنفض المجموعة حال استلامها لشفرة وتقوم بحركة مترنحة حالمة توحي بالإرباك، مع تناسق وتوحد منظم يتركب عبره سور يقسم المنصة إلى قسمين ويشكل خط الوسط بين كتلتين متوازنتين، فيفصل شخصية لير عن شخصية البهلول مع بقاء كتلة المجاميع في كفة الصراع التي يمثلها البهلول . وبهذا فقد اعتمد المخرج على المجاميع في ترجيح كفة التوازن وتعميق قوة الشخصية التي يريد تأثيرها .

ينحل التشكيل باطلاق الهلول كلمة التحرير، لتسترخي المجاميع وتلملم اكسسواراتها كمن يلملم جراحاته، يتقدم الملك دافعاً العرش لتأكيد شرعية ملكه فتنقسم المجاميع على كتلتين، تتشكل بانقسامها صورة متوازنة جديدة يشترك فيها الكرسي المتحرك، إذ إن المخرج زاوج بين مناظر ديكورية تشكلها الكتل الحية – الممثلين – مع كتل متحركة أيضا هي كرسي العرش، انطلاقا لتحقيق توازنات متنوعة بين كتل حية وكتل جامدة .

تخرج المجاميع بعد إشارة البهلول ويبدأ مشهد حواري طويل يتضمن صراع بين الملك والبهلول بسبب اهدار المملكة تساهم فيه حركة العرش بشكل فعال في تاكيد المضامين المشفرة.

اللوحة السابعة : تدخل المجاميع بإشارة من البهلول لإعادة مشهد تقسيم المملكة (فلاش باك)، يصاحب دخول المجاميع موسيقى احتفالية وتلاعب بالألوان المبهرة الساقطة على حركة التشكيل، ويضيف المخرج إلى حركة المجاميع اكسسوارات بأشكال جمالية متقنة ومتعددة الاستخدام (رماح، قطع قماش، أعلام)، تنقسم المجموعة على قسمين كتلة تشكل لوحة منظورية

ثابتة لديكور قاعة في المملكة يتسم بالزهو والترف والأعلام الملونة، إذ يعود المخرج في هذا المشهد إلى الإفادة من التشكيل المبتكر المتحول في صياغة المكان والمنظر الذي يحتويه. أما القسم الثاني فيضم خمس شخصيات تنقسم على ثلاث كتل الأولى جونريل وزوجها والثانية ريجان وزوجها، وقد عمد المخرج إلى إظهار شخصية (جونريل – وريجان) على هيئة دمى يحركها البهلول كلما حانت حركتها . شكلت الكتلة الثالثة كلوريا الابنة الصغرى ينظم إليها البهلول لتحقيق توازنات متناظرة تشكل فيها الكتل صورة مشهدية محملة بالألوان والخطوط المتنوعة بمساراتها وارتفاعاتها باستخدام عدد كبير من المستويات جاءت منسجمة جمالياً في علاقاتها بين لون الضوء، الزي، والأقمشة، والإكسسوار، بوحدة وتناسق .

ينطلق التشكيل الذي أخذ الثبات لبرهة ابعت عين المتلقي بجماليتها التشكيلية بالحركة، إذ تقوم المجاميع برقصة فالس مع الدمى والفتاة مع بقاء المجاميع التي تشكل الكتلة الديكورية ثابتة في مكانها مكتفية بحركات موضعية بسيطة . وقد عمد المخرج في هذا المشهد إلى بث معانيه عبر تكثيف الخطاب المنطوق في نص المؤلف إلى خطاب مرئي جمالي قوامه الحركة التعبيرية الراقصة .

أسس المخرج صورة جمالية عبر خلق عالمين متناقضين ضمن اللوحة، فتضمنت استحضار عالم الماضي من خلال التشكيلات الحركية التي تحولت في صف الملك لتجسد أحداث الماضي (فلاش باك)، وعالم الحاضر المنبجس بإشارات البهلول لإيقاف اللعبة للتعليق على الأخطاء . فكانت حركة المجاميع تستدير وتتجمد وتنغلق على الجمهور وتتحول من المتحرك الديناميكي إلى الثابت وكأنها شخصيات لتماثيل ميتة أثناء التحول من عالم الماضي السعيد إلى عالم الحاضر المقيت، ويساند المجاميع في تعميق التحولات بين العالمين ألوان الإضاءة التي تتحول من ألوان البهرجة إلى لون واحد قاتم يعكس الضياع والكابوسية .

اللوحة الثامنة :يعمد المخرج في هذه اللوحة إلى اقتراح بدائل تمييزية عبر حركة المجاميع التي تشكل مع قطعة القماش بناءً تركيبياً يطوق الملك عند حوار جونريل وريجان لما يحمله حوارهما من تزويق كاذب في وصف الحب والإخلاص ليجسد جو حالم تقوم المجموعة أزائه بحركات متقابلة تربطها قطعة القماش (التول) وتلف بها الملك بأداء تعبيري بطيء له مدلولات جمالية من خلال تداخل الألوان والمفردات مع حركة المجموعة لتترشح منها معنى الغشاوة التي يلقي بها المقربون بتملقهم على بصيرة ذوي السلطة، ويستمر التشكيل بالحركة مع الملك حتى يبدأ حوار كلوديا التي تدخل ضمن التشكيل ويتحول الفعل إلى محاولة إزالة القماش وكشف الغشاوة عنه .

اللوحة التاسعة : تنسحب التشكيلات الحركية لتنضم إلى البهلول مرة أُخرى، إذ إن تشكيلات المجاميع تخضع إلى تحولات متواصلة في تضامنها مع شخصية مقابل شخصية

وبالعكس وحسب ضرورات جمالية التشكيل والمضامين التي يبثها تسلسله المستمر .

فتشكل المجاميع كتلة مع البهلول والإبنة الصغرى بمصاحبة التروس التي تكون مفردة المرآة التي يواجه عبرها لير حقيقة أعماقه، ليحدث ذلك شّد وتصادم في التشكيل بحركة تعبيرية تصدم فيه الكتل وتتلاحم في جو طقسي تتداخل فيه الموسيقى والصراخ .

اللوحة العاشرة : تمثل مشهد طرد جونريل أباها وحرسه، وهنا يعمد المخرج إلى خلق توازن جمالي بين كتلتين: كتلة مرتفعة تشكلها جونريل (الدمية) التي يحركها بهلول ومجموعة من الحرس لتتخذ من أعلى المستويات موقعاً لها، وكتلة التشكيل المتحركة أسفل المسرح تشكلها المجاميع بقيادة لير .

إنَّ مشهد الطرد هذا يتجسد بتنقلات حركية متمايزة بين تشكيل يصور التمرد العسكري، وبين اتخاذ موقع الدفاع والهرب وكلها تنتقل عبر تشكيلات متحركة يفصل بينها ثبات مؤثث في التشكيل .

اللوحة الحادية عشر : تعيد هذه اللوحة مشهد حريق المملكة، ويتم تجسيد هذا المشهد بحركة سريعة وراقصة تشكلها المجاميع بمساندة الرماح التي تحتوي على قطع قماش صغيرة على شكل أعلام مثلثة بألوانها (الأحمر والأصفر والبرتقالي) – تمثل ألسنة اللهب – التي تحركها المجاميع يساندها ألوان الإضاءة (الحمراء والصفراء)، وقد مدّ المخرج أنبوبة جهاز الدخان وسط التشكيل ليخترق الدخان مركز التشكيل، خلق من خلاله صورة تركيبية لحركة المجموعة التي مثلت بأجسادها حركة ألسنة اللهب مع الألوان وقطع القماش والدخان جواً طقسياً مبهراً . في هذا التشكيل يشارك الملك المجموعة في رقصتها التعبيرية .

اللوحة الثانية عشر : تتكشف لنا لوحة جديدة تقوم عبرها المجموعة باتخاذ تشكيل جمالي منظوري يجسد ديكور لغرفة ريجان مستخدمين مفردة القماش بصيغة جمالية أُخرى ،فقد أفاد المخرج من الأشكال التصميمية المبتكرة المتعددة التي تشكلها المجاميع من قطع القماش (التول) الذي مثل مرآة تفصل بين الأب بكتلته الكبيرة المتشكلة من المجاميع توازنها كتلة ريجان التي يحركها البهلول عبر حركات إيمائية وتعبيرية توحي بطرد الملك .

يبدأ مشهد العاصفة تتموج المجموعة والملك في حركة تعبيرية تصور مقاومة المجموعة للريح فتتطاير الأعلام والمفردات الملحقة بالتشكيل . يرتكز المخرج في خلق الفضاء على موسيقى تثير الرعب ومؤثرات صوتية لرياح تزمجر وألوان لإضاءة زرقاء مع الحركة الموحدة لتخلق تأثيثات جمالية متنوعة المفردات .

اللوحة الثالثة عشر : بعد مشهد حواري يحتدم الصراع بين الملك والبهلول يقر فيه الملك بأخطائه يصاب بلوثة عقلية ويخيل إليه أَن العدو يقترب فينادي بالمعركة ويستل سيفه، تدخل المجموعة لتحيط بالملك ويشكلون حركة راقصة وبطيئة تجسد أفعال لشخصيات حلمية توحي

بمعركة خيالية يقاتل فيها المجاميع شخصيات غير موجودة .

اعتمد المخرج على الأضواء الساقطة على المجاميع والظلال الراشحة منها في تجسيد المعركة، إذ إنه وجه الإضاءة إلى التشكيل من أسفل المسرح، فظهرت الظلال على المنظر الثابت (القلعة) ليوحي بمشهد حلمي يقاتل فيه أَفراد المجموعة ظلالهم .

كما إنمازت هذه اللوحة بثراء جمالي يبتكره المخرج عبر خلق مسارات جديدة لخطوط التشكيل بين أفراد المجموعة وظلالها المتحركة من جهة، وبين الثوابت والمتحركات من جهة أُخرى .

كما وعمد المخرج إلى إلقاء الثبات على التشكيل الحلمي المتحرك حال اختراق البهلول له ليدور حولهم وكل قد جمد في موقعه، وتم ذلك الثبات ليعطي المخرج استراحة قصيرة للمتلقين للتمعن بالتشكيل الجمالي المؤثث داخل فضائه .

اللوحة الرابعة عشر : وتتشكل هذه اللوحة حال خروج البهلول فتعود للمجاميع الجامدة الحياة وتعاود رقصة المعركة بقيادة الملك، إذ غالباً ما قادت إحدى الشخصيات الرئيسة التشكيلات الحركية في رقصتها الجماعية . توحي الرقصة بتراجع القتال وتعود للثبات يدخل البهلول يحمل راية المملكة لتركب المجموعة التشكيل النهائي عبر ثلاثة أجزاء تتوحد بثلاثة مستويات مركزها الملك يتقدمها البهلول يشير بالراية إلى السماء . تتوحد حركة المجموعة معه وتوجه السيوف باتجاه الراية، إذ إن المخرج الزم حركة المجاميع بحركة الشخصية الرئيسة وجعلها أداة لها .

مسرحية السياب

تأليف : الدكتور عقيل مهدي يوسف

إخراج : الدكتور عقيل مهدي يوسف

التحليل :

تتكشف الصياغة الجمالية للمسرحية عبر التناول المناسب الذي استند عليه المخرج للمادة الشعرية المستمدة من كتابات السياب ، ومنها في فضاء ديناميكي مسرحي يجسد معاناة الشاعر وعذاباته ، كما وتبين قدرة المخرج على الإفادة من الفضاءات الدرامية التي تحويها قصيدة السياب في بنيتها .

إنَّ الولوج في محاولة إيجاد جسور تربط العمل الشعري بالعمل الدرامي يعد من الإشكاليات الكبيرة التي يواجهها الفنان في عملية التأليف. وقد عمد المخرج إلى البحث والتنقيب في مجمل مسارب المنجز الإبداعي الملفوظ للشاعر واستطاع قولبة خطابه المرئي عبر عملية تنظيمية من شأنها الإستقاء من الخطابات الملفوظة المتباعدة للشاعر وإظهارها بتعاقبات مشهدية

مترابطة محكمة في دقتها استثمرها في التعبير عن الحالات المتشظية في ذاكرة السياب . وقد ارتكز المخرج على اعتماد وقائع حقيقية كان الشاعر قد مرّ بها.

وأن المخرج اتخذ من عملية الصهر والمزج بين الرؤى الحية للشاعر مع رؤاه المفترضة تحقيقاً للغاية الدرامية التي خلقت وشائج بين شعرية السياب وشعرية العرض عند عقيل مهدي المكتض بالمواد والمرئيات البانة لمدلولات راشحة عن عملية الموالفة.

إنَّ الرواية الإبداعية للمخرج وبحثه الدؤوب في عالم السياب مهدت لاستخلاص أهم مرموزات الشاعر التي استند عليها في عملية التأليف كال (المومس العمياء ، المخبر ، وفيقة ، الأم ، الجن ، الخ).

اتسمت عملية استحضار تلك الرموز والموائمة المنسجمة بينهما وظهورها على شكل شخصيات درامية ، بثرائها الفكري الذي أغنى العرض المسرحي بعدها رموزاً لا تقتصر على عالم السياب فقط بل إنها تمثل عالماً انسيابياً كاملاً . وهذا يبين التفتح الفكري للمخرج الذي حدا به إلى الانفلات من اعتماد السيرة الذاتية التي غالباً ما يقع في تصويرها المباشر أَغلب الكتّاب الذين يحاولون بعث عوالم الشعراء الكبار.

وهكذا نجد المخرج برؤيته الواعية يجسد رمزاً مضمونة السياب يمثل عبرة كل شاعر وكل إنسان يبحث في ماهية الوجود ويحاول الولوج إلى عوالمه الخفية. وأصبح عالم الشاعر رمزاً لعالم جديد يحاول الانطلاق في مديات التعبير الإنساني من خلال انعكاس جذوره في عالم السياب الصاخب والثري بإسراره ورموزه وخفاياه.

إن ثنائية الشعر والدراما تفترض وجود شكلين من أَشكال العلاقة الأول: شعر الفضاء الدرامي المحمل بالألوان والكتل الحية الذي يمثله عالم المسرح ، والثاني: الشعر على المسرح أي التوظيف الواعي لقصيدة أو مجموعة قصائد شعرية ، وبناءاً على ذلك نجد المؤلف –المخرج – عمد إلى تفكيك بنية الشعر لخلق بنية درامية قادرة على استيعاب الصورة الشعرية وإنشاء صورة جمالية مسرحية بديلة عنها.وهكذا واشج بين الدراما والشعر وسعياً منه لتحويل هذه الجدلية بما يخدم الدراما وتأسيس الرؤية الدرامية المتسمة بشعريتها .

اعتمد المخرج على إظهار مكنونات الشاعر وخيالاته وتجسيدها من خلال الغور في عالمه وتأطيره بأجواء تعبيرية هدفت إلى استغلال الفضاء المسرحي بما يخدم الصورة المسرحية وإيحاءاتها الرمزية المعبرة كما إن فكرة تنشيط الأَغراض المسرحية وإيحاءاتها الرمزية المعبرة كما إن فكرة تنشيط الأغراض المسرحية واستخدامها بعدة مدلولات يبين قدرة المخرج على تحويل عنصر السكون في الخطاب الملفوظ إنشاءات حركية متساوقة مع حركة الممثلين عبر تلاقي الخطوط وانسجام الألوان ، إذ إنه ارتكز على مفردة (السرير) وتوظيفه بعدة استخدامات جعله محوراً للحدث المسرحي مركزاً للحركة على المنصة.

وظف المخرج الديكور المسرحي المتسم بالبساطة والفاعلية في استيعاب رؤاه الإخراجية ،إذ نجد تظافر السرير والصليب الموضوع في نتصف المسرح مع الإطارات التي حددت مداخل الشخصيات في تأثيث فضاء مشهدي محمل بالقيم الجمالية عالية الانسجام والتوافق ، من خلال المعاني المتعددة المتوالدة عن توظيفاتها .

كما عمد المخرج إلى الإمعان في صياغة الجماليات الفضائية المستندة على الأجواء الكابوسية ، إذ إنّه استمد جماليته من جماليات الجو القاتم معززاً إياها بمؤثرات صوتية وموسيقى تهيمن بنغماتها الحزينة على الجو النفسي العام للعرض المسرحي وسحبته إلى أجواء تشاؤمية زادت من حدتها الإضاءة الشاحبة التي صورت من خلال تأثيراتها البصرية فكرتي الموت والغربة اللتان كانتا تسيطران على الشاعر وعالمه. فضلاً عن ذلك فقد نجح الممثلون ميمون الخالدي و وجدي العاني و ريكاردوس يوسف و عواد علي و هناء عبد القادر إن يستوعبوا فحوى رؤية المخرج فجاء أداؤهم منسجماً مع طبيعة هذه الرؤية ، وقد أعطوا فاعلية للصوت من خلال شدته وضعفه والتلاعب بالطبقات الصوتية في أداء كل شخصية، كما اهتم المخرج أيضا بالجسد وفاعليته يعده من أهم وسائل التعبير ، مما توازن فعل سيادة الصورة وإيحاءاتها كمعادل موضوعي لثنائية الفعل والكلمة وانسجامها.

نتائج البحث

١- إن التذوق الجمالي ليس إدراك حسي بل هو إدراك القيمة أو اكتشاف لذاته الجمالية .

٢- إن القيمة الجمالية تزداد حدتها عندما يعضد الشيء منفعته وبالأَخص في الفنون التطبيقية .

٣- الاستمتاع بقيم الشكل المسرحي يقتضي بصيرة من الألفة بالعمل .

٤- لا يعتمد التذوق الفني على التحليل وإنما يميل إلى العزل والفردية، كون التعرف العقلي يختلف بين الإعمال المسرحية .

٥- تحقق تضاد جمالي من خلال التحولات المستمدة من فكرة العروض المسرحية وتجسيدها سمعياً ومرئياً بأستجار التشكيلات الحركية ، واستحضار اسلوبية الاخراج .

٦- يّنوع خطاب العرض المسرحي لفته في التعبير لدى المخرجين العراقيين من خلال المسار التوليدي التجريبي عبر استخدام الحركة المقترنة بالمكان فعلاً وفق مبررات فكرية وجمالية تخدم أصول الاتصال مع التلقي .

نتائج البحث

١- يركز المخرجون العراقيون من خلال أَساليبهم المنتجة على الهيئات الجمالية تحققها الخطوط التي تربط حركة وثبات التشكيل مع الكتل والأَلوان لخلعه ثراء جمالي مبهر في فضاء العرض.

٢- اعتبر المخرجون العراقيون في رؤيتهم الفنية أن الفراغ في المسرح معرفة وان الفضاء في العرض فلسفة.

٣- امتزجت العوالم المتناقضة عبر ثنائيات متضادة متجددة في العرض الصوري للتعبير عن خروج من التأكد من السائد في منوالية خلق فعلاً ديناميكياً بداخل الخطاب مثل / الداخل / الخارج التعالي / السفلي / الحقيقة / الوهم / الظل / الوهم وذلك كما اتضح في عروض صلاح القصب .

٤- لا يخلو خطاب العرض المسرحي في أسلوب عقيل مهدي في التأليف والإخراج من تمثلات لأجناس أدبية أكثر حيوية وفضاءاً جاهزاً يمتلك قدرة توليدية في القراءة والتأويل فضلاً عن الرؤية.

٥- يتدخل (صلاح القصب) في النص ليمنحه سرديانه الخاصة سواء كانت ظاهرة او مختفية في نسق النص المسرحي الأصلي .

٦- الأجناس الأدبية المسرحية المؤلفة من قبل عقيل مهدي تنفتح باتجاه أحداث اكبر وترتبط بالحياة الاجتماعية الوطنية.

٧- اعتمد مخرج مسرحية الحريق على كتلة صغيرة – ١٧ فرد – تنقسم وتتناظر في حركتها الوحدة لإحداث تنويعات تعتمد أسس جمالية في مستويات تلاقي الخطوط والكتل .

٨- استطاع مخرج مسرحية (صرفة انجونا) تذويب الشخصيات الرئيسة في المجاميع لتأخذ التشكيل الحركية دور البطولة وتطغي على الأَداء المتفرد للنجوم .

الهوامش

---

(1) ينظر عبد المنعم الحفني : علم النفس العام (القاهرة : مكتبة الاجلو المصرية، ١٩٦٨) ص٥٧ .

(2) Partice pavis : Dictionnirdu the at ice (paris : Editions socials ،1980 . Messidor : 1987) p .301 .

(3) عقيل مهدي يوسف : متعة المسرح بغداد : دار الحرية للطباعة : ٢٠٠٠، ص٩٣ .

(4) محمد نصار وقاسم كوفجي : تذوق الفنون الدرامية (عمان :عالم الكتب الحديث : ٢٠٠٥) ص٩٣ .

(5) علي محمد ورواية عباس: الحس إلى الحس الجمالي : (الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية : ١٩٩٦) ص١٥ .

(6) محسن عطية : تذوق الفن : القاهرة : دار المعارف : ١٩٧٧)، ص١٣.

(7) تمثل المعايشة الجمالية عملية استقبال الإرسالية المبثوثة من الموضوع الجمالي ومعالجتها وفق نظام معالجة الإشارة الذي ابتنته الذات بتأثير عناصر وعوامل مختلفة . .

أما التذوق الجمالي فيمثل الإشارة الجديدة المتحولة من شكل إرسالي إلى شكل إرسالي آخر .. بعد المرور بوحدة المعالجة الجمالية .

وقد يبدو هذه الكلام غير واضح بما فيه الكفاية ولإيضاح ذلك نقول : إن كل حكم جمالي مهما كان يتضمن رسالتين إعلاميتين تنبثق الثانية عن الأولى بالضرورة.

عندما أقول هذه الفتاة جميلة أو فاتنة فهذا الحكم يتضمن رسالة إعلامية مصدرها الأول هو الموضوع أو الأثر الجمالي – الفتاة – ورسالة إعلامية أخرى تعبر عن رأي الذات أو حكمه على هذا الموضوع بعد معالجة رسالته الإعلامية والمتمثلة هذا بالجمال والفتنة والسحر .

* للمزيد من الاستيضاح مراجعة : نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية : القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجان : ٢٠٠٣) ص١٥٤ – ص١٦٤ .

(8) المنجد في اللغة والإعلام : دار المشرق : بيروت :٢٠٠٢ :ص٨٤ .

* للمزيد ينظر : هتشنسون : معجم الأفكار والإعلام : دار الفارابي : بيروت : ٢٠٠٧) ص١١٢ .

(9) ينظر :فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، ج٥، ط٢، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص١٤٨٢ .

* جورج الثاني : (١٨٢٦ – ١٩١٤) دوق مقاطعة سايكس مننجن، وعلى يده ولد مفهوم فن الإخراج المسرحي، أسس الدق فرقة (الماينجن) وجال بها أنحاء أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان لهذه الفرقة اثراً كبيراً على تطور فن المسرح، وأثرت في الاتجاهات الاخراجية اللاحقة (اندريه انطوان، ستانسلافسكي) كما وتعد الفرقة من الركائز التي ارتكزت عليها الواقعية على خشبة المسرح .

* ماكس راينهارت : (١٨٧٣ – ١٩٤٣) مخرج مسرحي نمساوي الجنسية، بدا حياته الفنية ممثلاً في المسرح الألماني مع اوتبراهم، اسس المسرح الصغير عام ١٩٠٣، قدم أول أعماله الإخراجية الكبيرة (اريديب ملكا) عام ١٩١٠، يعتبر انقائياً في أسلوبه أي لم ينتمي إلى أسلوب محدد، قدم أعماله في أماكن مختلفة (سيرك–كاتدرائية) ..الخ، ويعد أول من استخدم على المسرح أعداداً كبيرة من الممثلين إذ إنه استخدم أكثر من مائتي ممثل في عمله الأشهر (أوديب) .

(10) ينظر محسن عطية : تذوق الفن، القاهرة : (دار المعارف : ١٩٩٧)، س٦٦ .

* للاستفادة ينظر : محمد الاخضر الصبيحي : مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقة منشورات الاختلاف : الجزائر – لبنان :٢٠٠٨.

* للمزيد ينظر شكيب خوري : الكتابة والية التحليل (مسرح، سينما، تلفزيون) بيسان للنشر والتوزيع والإعلام : ٢٠٠٨، بيروت) .

* مسرحية صرخة انتيجونا : مسرحية اعدها البجدلي عن أربع مسرحيات هي (انتيجونا) لسوفوكلس و (الفينيقيات) ليوريبيدسي و (مأساة طيبة) لجان راسين و (انتيجونا) لجان انوي وعرضت هذه المسرجية عام (٢٠١١) على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل، وهي من إنتاج كلية الفنون الجميئة .

* منقذ البجدلي (١٩٧٠) : مخرج ومؤلف مسرحي، حصل على شهادة البكالوريوس من كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل / وشهادة الماجستير في الفنون الادائية من جامعة حيدر اباد / الهند، اخرج عدداً من المسرحيات منها : (ابو بيلاك، الاقصى ينتظرنا، المخترع، امادر، الحقيبة) .

* مسرحية الحريق : عرضت هذه المسرحية على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل ضمن فعاليات المهرجان السنوي الثامن، وهي من إنتاج كلية الفنون الجميلة .

** قاسم محمد : (١٩٣٦-٢٠٠٨) كاتب ومخرج مسرحي عراقي، من مواليد بغداد، بدأ نشاطه الفني عام ١٩٥٦ عمل ممثلاً في فرقة المسرح الحر، اخرج عدداً مهماً من المسرحيات بعد حصوله على درجة الماجستير من موسكو، فضلاً عن عمله بالتأليف والإخراج .

*** بشار عبد الغني العزاوي : (١٩٦٧) مخرج مسرحي عراقي حصل على شهادة الدبلوم الفني في الإخراج المسرحي من معهد الفنون الجميلة / نينوى، ثم شهادة البكالوريوس وشهادة الماجستير من كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد . أخرج عدداً من المسرحيات منها (الفيل يامللك الزمان، الظلمة، هبوط تيمورلنك، جزيرة الماعز، مجانين العصر، الإخوة ياسين، نعيم المجانين، هجرة الطيور الخشبية، شعر مستعار، لاءات امرأة، رقعة شطرنج، الحريق) وله عدد من النصوص المؤلفة .

المصادر :

١- شكيب خوري : الكتابة وآلية التحليل (مسرح، سينما، تلفزيون) بيسان للنشر والتوزيع والإعلام : ٢٠٠٨، بيروت) .

٢- عبد المنعم الحفني : علم النفس العام (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨) .

٣- عقيل مهدي يوسف : متعة المسرح بغداد : دار الحرية للطباعة : ٢٠٠٠.

٤- علي محمد ورواية عباس: الحس إلى الحس الجمالي : (الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية : ١٩٩٦).

٥- فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، ج٥، ط٢، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨).

٦- محسن عطية : تذوق الفن : القاهرة : دار المعارف : ١٩٧٧).

٧- محسن عطية : تذوق الفن، القاهرة : (دار المعارف : ١٩٩٧).

٨- محمد الاخضر الصبيحي : مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقة منشورات الاختلاف : الجزائر – لبنان :٢٠٠٨ .

٩- محمد نصار وقاسم كوفجي : تذوق الفنون الدرامية (عمان :عالم الكتب الحديث : ٢٠٠٥).

١٠- المنجد في اللغة والاعلام : دار المشرق : بيروت :٢٠٠٢ . .

١١- نبيل راغب:موسوعة النظريات الأدبية : القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجان: ٢٠٠٣) .

١٢- هتشنسون : معجم الافكار والاعلام : دار الفارابي : بيروت : ٢٠٠٧).

13-Partice pavis : Dictionnirdu the at ice (paris : Editions socials ،1980 . Messidor : 1987) p .301 .