تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي

م. م وليد مانع دغر
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

كرس البحث لدراسة تنظيرات بيتربروك ودورها في العرض المسرحي العراقي على الصعيدين : التنظير والتطبيق في موضوع (تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي)
واحتوى البحث على اربعة فصول. تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تحددت بالاستفهام الاتي.ما هي تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي ؟كما تضمن الفصل أهمية البحث التي تكمن فيها تقديم البحث منجزا معرفيا يفيد الدارسين في مجال الاختصاص من حيث تقديمه دراسة تحليلية لأسلوب المخرج بيتر بروك على الصعيد التنظير والتطبيق .كمت ضم هذا الفصل أهداف البحث التي تركزت في التعرف على تنظيرات بيتربروك ودورها في العرض المسرحي العراقي .وضم الفصل حدود البحث التي تحددت مكانيا .كلية الفنون الجميلة.العراق وزمانيا من ٢٠٠٨_ ٢٠٠٩وموضوعيا هي تنظيرات بيتربروك ودورها في العرض المسرحي العراقي وحوى هذا الفصل تحديد المصطلحات وتعريفها واحتوى الفصل الثاني الإطار النظري وضم مبحثين ،عني المبحث الأول بالمخرج بيتر بروك .وعني المبحث الثاني تأثر الإخراج العراقي ببيتر بروك .كمت كرس الفصل الثالث لإجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث الذي شمل عدد من المسرحيات التي ضمها حدود البحث مكانيا وزمانيا كما حوى الفصل عينة البحث وباختيار ثلاث مسرحيات وهي(مسرحية لحظة) و(مسرحية كولاج) و(مسرحية الخروج من دائرة الجنون)وبطريقة قصدية لأسباب سوغها الباحث لمسايرة المباحث ولتحقيق أهداف البحث وحل مشكلته والتوصل إلى نتائج علمية .كما ضم الفصل منهجية البحث واداته ثم تحليل العينات .كما احتوى الفصل الرابع على النتائج التي توصل اليها الباحث،كما ضم الفصل استنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر

الفصل الأول الإطار النظري

مشكلة البحث

تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي .

أن العروض المسرحية التجريبية والاكاديمية العراقية لم تخرج عن دائرة العرض المسرحي في الكليات والمعاهد المتخصصة واذا ابتعدت قليلاً فهي محصورة في عروض المهرجانات التجريبية التي تقدم اعمالها للنخبة ولو تتبعنا مسيرة هذه العروض لوجدناها محل جدل كبير بأن الكثير من هذه العروض لا تنتمي الى اي مدرسة وان مجمل هذه العروض عبارة عن فوضى ذهنية.أن كثير من النظريات طبقت على العروض المسرحية العراقية ولكن كم من العروض المسرحية العراقية تطابقت ، او تلاقت او تقاربت مع تلك النظريات ؟يبدو للناقد والمتلقي أن هذا العنوان مألوف جداً وسهل ومتداول فيما يخص دراسة اكاديمية .ويرى بيتر بروك ، إن الناقد الذي لم يعد يتمتع بالمسرح لناقد ميت .ويرى الباحث هل نكتفي برؤية ناقد انطباعي لا تتعدى اطروحاته على مقال صحفي لايتعدى ان يعكس رؤية متلقي مهتمً بالعروض المسرحية لكي نثبت حقيقة ان هذا العرض المسرحي ينتمي الى نظرية معينة .أردنا من هذه المقدمة المتصلة بعنوان البحث أن نتلمس الطريق الى جوهر الموضوع ، وعليه لابد ان نبدأ بواقع المسرح العراقي لنضع حدود لا سئلة كالاتي لماذا بيتر بروك ؟ لماذا العرض المسرحي العراقي ؟ لذا علينا ان نفتح بوابة البحث لنخلص في النتيجة الى طبيعة العرض المسرحي وتاريخية ومن هي العروض المسرحية التي كانت تقرب من تنظيراته بيتربروك دون ان يعرف او يعي صانعي تلك العروض ان عروضهم تقترب من بيتر بروك .لاننا ندرك ان النقد المسرحي في العراق لم يكن صاحب توجهات عالمية ويسير بخط واحد مع تاريخه المنجز المعرفي العراقي ما يتعلق بالعروض التجريبية ، فأغلب النقاد في العراق لم تتسنى لهم مشاهدة عروض مسرحية عالمية حيث لم يتسنى للكثير منهم فرص الدراسة والمشاهدة خارج العراق ولضعف وسائل الاتصال والمشاهدة .

وعليه فان الدراسات الحديثة طبقاً للمشاهدات بما توفرمن مسرحيات مكتوبة ومرئية لا يمكن لها إن تستند إلى رؤى وانطباعات نقدية اعتمدت على الارتجال والمخيلة أو في هذه الدراسة عن الكثير من المصادر العراقية المكتوبة عن المسرح العراقي لان بعد قرأتها ومطابقتها وجدنا انها لاتنتمي ولا ترتكز على اية منهجية وكل ما اعتبر في وقته تنظيراً او نقداً لايعدو سوى مشاهدة متواضعة لعرض مسرحي .وهذا لا يعني إننا نقلل من قيمة المنجز العراقي في سياقات تاريخية ان السعي المتواصل من فناني المسرح العراقي في تأسيس منهجية وملامح للمسرح العراقي مرت عبر فترات مخاض كبيرة وهناك عروض مسرحية عراقية تفوقت حتى عالمياً الا انها بمجملها لا تحسب على المشهد المسرحي العراقي .فالجميع يتفق ان الفن غايات ووسائل ولايمكن ان نركن العرض المسرحي الى غاياته واهدافه يقول بيتربروك في المكان الخالي " ان الناقد الذي لم يعد يتمتع بالمسرح لناقد ميت ، وا لناقد الذي لايكون واضحاً بقصده مع حبه للمسرح يكون ميتاً ايضاً اما الناقد الحيوي فهو ذلك الذي يكون لنفسه تصوراً معيناً للمسرح وما يجب ان يكون عليه ، وان يكون شجاعاً بالقدر الكافي بحيث يتمكن من ان يخاطر بذلك التصور كلما شارك في حدث مسرحي" .كما يسعى المسرح العراقي كما هو ديدنه دائما الى احتضان كل ماهو اصيل وعلمي وذلك نابع من اصالته وعمق بناءه فهو لايتوانى في الذهاب بعيدا من اجل تدعيم بناءات العرض الفكرية والعلمية ان لبيتر بروك تنظيرات و إعمال خدم بها المسرح العالمي فأنه لا يمكن إن يميط اللثام عن أعماله وتنظيراته المهمة والحيوية . لذلك اخذ مخرجو المسرح العالمي والعربي بعامة والعراقي بخاصة الى استثمار تلك التنظيرات في المسرح او العرض المسرحي تحديدا ، ومنهم على سبيل المثال الدكتور صلاح القصب والراحل قاسم محمد من خلال مسرحية(رسالة الطير) التي طابقت الى حد ما مسرحية (منطق الطير) للكاتب فريد الدين العطار والراحل الدكتور عوني كرومي ، والدكتور شفيق المهدي الى مخرجين آخرين يتوزعون على رقعة العراق بكل محافظاته

وتأسيسا على ما تقدم يحدد الباحث مشكله بحثه بالسؤال الأتي ::
ما هي تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي ؟

أهمية البحث والحاجة اليه .

تأتي أهمية البحث بوصفه يقدم منجزا معرفيا يفيد طلبة كلية الفنون الجميلة من المخرجين والممثلين على حد سواه.من حيث تقديمه لتنظيرات بيتر بروك ودورها في المسرح العراقي .

هدف البحث :- يهدف البحث الحالي الى التعرف على
" تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي "
حدود البحث :
الزمانية / (٢٠٠٨- ٢٠٠٩)
المكانية / كلية الفنون الجميلة / بابل
الموضوعية / العروض التي تظهر فيها ملامح ودور تلك التنظيرات المسرحية
تحديد المصطلحات :-
لغويا:

١- التنظير:لغويا: من الفعل نظر ،ينظر ،نظرا اي قرا الافق ببصره وله معنيان ، معتى بصري اي النظر بحاسة النظر المباشرة ن ومعنى قلبي يعني النظر بالبصيره ،بمعنى القدرة على استشراق الاشياء وفهمها وادراكها ومحاولة الكشف عن المعنى الكامن ورائها . [١]

٢ــ الدور: لغويا

الدور- الطبقة من الشي (المدار) بعضه فوق بعض ، الدور عند علماء المنطق هو ان يتوقف كل من الشيئين على الآخر ،الدورة الدموية في البدن ، دوران الدم في البدن من الاوردة الى الشرايين ومن الشرايين الى الاوردة . [٢]

٣- العرض المسرحي:

العرض:لغويا هي عرض الشي عرضاٍ ، وعروضا ظهر واشرق ، يقال: عرض له امر ، وعرض له عارض ، ويقال عرض له الخير ، ويقال عرض له في الطريق عارض اي مانع ، وعرض الكتاب بمعنى قرا عن ظهر قلب ،عرض الشي عرضا اي اتسع ومنه فولى تعالى(واذا مسه الشر فذو دعاء عريض) .

[١] ابن منظور ن اللسان ، مادة نظر ، ط١ ، (بيروت: دار صادر ، ١٩٦٦) ،ص ٩٦

[٢] مجموعة مؤلفين ، المعجم الوسيط ،ط٣، (دمشق ، مطبعة النوري ،١٩٨٥) ،ج١ ،ص٣١٣

واعرض الشيء ظهر وبرز ، واعرض عن الشي تركه وتخلى عنه ، والعرض الانكشاف والظهور ، ومنه الاستعراض [1]

اصطلاحا:

التنظير : التنظير في المسرح هو الوعي النقدي الذي يكشف المعاني الدرامية الكامنه وراء العرض المسرحي وعناصره الرئيسية بالشكل الذي يكشف فيه للمتلقي المعنى الدرامي والمعنى الفني الذي يصبر عنه ،اي عرض مسرحي يكون مدارا للتنظير والقراءة النقدية . التنظير المسرحي هو التسائل(عن حقيقة الفن وجوهره اعني الفن المسرحي . التسائل الذي يمكن خلق كل كشف وكل اختراع ، وكل مانراه من علوم وآداب وفنون وصناعات، ان هو الاجوبة لاسئلة سابقة ن اسئلة نظرية عن طريق الاشياء وعلاقتها فيما بينها، وعن مصدرها وعن قوانينها الكالمنة فيها .[2]

١- **دور :** هو الشخصية التي يتقمصها الممثل بالشكل الذي يكون فيه قادرا على الكشف عن خصوصيتعا وخصائصها العامة بين يدي العرض المسرحي على خشبة المسرح ،وتشكل العناصر الفاعله في بناء الشخصية عناصر جوهرية في تفعيل دور الممثل في العرض المسرحي ، والادوار بحسب الشخصيات تنقسم الى رئيسه فاعله وثانويه مسطحه ١.

٢- **العرض المسرحي :** هو مجموع مكونات عرض النص وتمثيله من قبل الممثلين على خشبة المسرح ن ويشكل العرض المسرحي جوهر الفعالية الجمالية لانه مدرك فني وجمالي وان العلائق المباشرة التي تمليها التاثيات الحسية المتبادله بين المتلقي ومراكز البث في منظومة العرض التي تغني المتعة الجمالية وعلى مد قول (ابراهيم مول) الذي يعد من المنظرين في علم الاتصال في فنون الدراما يقول في العرض المسرحي انه (يتالف من رسائل متعدده تستخدم في آن واحد من اجل اتساعها قنوات كثيرة او ضروبا كثيرة من ضروب استعمال القناة في الاتصال قيجتمع في تركيب جمالي او ادائي ، ويمكن للمشاهد ان يفسر هذا المركب من رسائل الكلام والايحاء في متصل الديكور...الخ ٢

فالعرض المسرحي على النقيض من النص المكتوب ، لان العرض متاح لجمهوره في زمان ومكان معينين ، اما النص المكتوب فمتاح للقراءة في كل حين . فالحدث المسرحي ليس انتاجا نهائيا كالرواية اوالقصة ، انما هو يتجدد عند كل عرض بحسب وعي المخرج بالعرض واتقان الممثلين للدور وتقنيات العرض وتاثيرها في كل ذلك ، انه عملية تفاعلية تعتمد على ظهور المتفرجين الذين من خلالهم يؤتي الحدث اثارة ويعطي ثماره ٣

التعريف الإجرائي :-

آلية استخدام تلك التنظيرات وتفعيل دورها في العرض المسرحي العراقي عبر استلهام المخرجين العراقيين لها بما يخدم تطور هذا العرض .

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول

المخرج بيتر بروك .

ولد بيتر بروك في لندن عام ١٩٢٥ تعلم في مدرسة كرشام في ديستمنستر وفي كلية (ماجدلين) في اسكفورد ولقد ولد مسرحياً وفنياً سنة ١٩٤٦ عندما بدأ يقدم للمسرح والسينما اعمالاً تلو أعمال منها : الكوخ الصغير ، بيت الزهور الزيارة ، برما الرقيقة ، الديك المقاتل ، مارا- صاد ، اوبرا خارست كارمن ، المهابارتا ،

[1] مجموعة مؤلفين ، المعجم الوسيط ، المصدر السابق نفسه ، ج٢ ،ص٦١٤

[2] عبد الرحمن بن زيدون ، قضايا التنظير للمسرح العربي ،ط١ ،(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٢ ، ص٩٤-٩٦

مؤتمر العصافير ، الملك لير ، حلم ليلة صيف العاصفة ، واعمالاً اخرى لشكسبير اخرجها المخرج بيتر بروك وحوالي عشرة مسرحيات ، والاعمال السينمائية ، سيد الذياب الملك لير ، كارمن ، مارا- صاد[1].

كان اهتمام (بروك) منصباً منذ البداية على المسرح والسينما في أن واحد ويبحث عن ماهو جديد فهو يمقت التكرار وكل ماهو ثابت غير متحرك ويبتعد عن كل ما هو مؤكد ويعتقد ان كل شيء يجب ان يخضع للامتحان والتطبيق لكي يعاد اكتشافه من جديد وهو يرفض هيمنة النظريات والعقائد الجامدة ويحاول قدر ما يستيطيع ان لايتقيد بأي اتجاه او مذهب مسرحي سواء كان ذلك مسرحياً اساسياً او فيلسوفاً وقد وصل به التمرد على ماكتبه سابقاً مثل المكان الخالي.رأى (بروك) يمكنني ان اتناول اي مكان خالٍ فأسميه مسرحا عارياً وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو ان يسير شخص عبر تلك الفسحه في حين يرافقه شخص اخر ، ان هذا لم يعد كافياً اليوم تقادم الزمن عليه ، لاننا نحتاج من اجل ان يكتمل الفعل المسرحي ويتفجر الى شخص ثالث يراقب عملية المرور والمراقبة التي يشترك بها الشخص الاول والثاني الذي يقوم بفعل المراقبة . [2]

ظهرت وظيفة المخرج المسرحي في العصر الحديث في القرن التاسع عشر ، وهي تشبه إلى حد كبير الدور الذي يلعبه قائد الاوركسترا الموسيقية في الاعمال السيمفونية ، في متابعة العرض الدرامي والتوفيق بين الممثلين في ادائهم ، ففي القديم كان واحد من الممثلين المخضرمين يقوم بتوجيه زملائه في العمل المسرحي ،بينما يشترك هو معهم في الاداء الا انه مع تطور التكنولوجيا ، وخاصة بعد ظهور الاضاءة الكهربائية في المسرح ،الى جانب استخدام المناظر التي يمكن التحكم فيها ميكانيكياً والخدع المسرحية صار الامر يتطلب وجود شخص متفرغ لاعمال الاخراج المسرحي ، ولم يظهر المخرج كقوة مسيطرة على العمل الدرامي الا في اخر القرن التاسع عشر ، بعد حوالي مائتي عام من عصر شكسبير ،وكان الالمان هم اول من عينوا مخرجاً متفرغاً للاشراف على عمل الفرقة المسرحية ،ثم تلاها الانكليز[3].

يرى (بروك) إن المخرج مهمته هي مساعدة مجموعة الممثلين على تطوير عملها حتى تصل الى الحالة النموذجية ، فهو موجود لغرض الهجوم والتراجع والاستسلام والتحريض والانسحاب حتى تتدفق المادة الدرامية بحرية ، والمخرج الافضل هو الذي يمكن الممثل من الكشف عن تمثيله الخاص ، وعلى الرغم من ان القيادة ضرورية وبدونها لايمكن الوصول الى نتيجية الى وقت محدد اذ لايمكنه لوحده فهم المسرحية فهما كاملاً ، وذلك ما يجعله يفهم جميع الاشياء بشكل مختلف في الاسلوب الثالث للتمرين فنمو التمارين ، ما هو الا عملية تطور وعلى المخرج ان ينظر لا ان تسرع ولكن عليه ايضاً ان لايبقى ساكناً ، وفنه فن ادراك في تلك اللحظات الصميمية التي يكشف عنها التمرين، تلك اللحظات التي لايمكنه تأثيرها في نسخة النص المهيأة التي تحتوي على مؤثرات الحركة والشغل الحركي اذا ما اقدم على استعمالها يرى ((بروك)) بأنه لايمكن اكتشاف جميع الوجوه وان مناقشة كل وسيلة من الوسائل المحتملة مع كل ممثل يمكن ان تكون بطيئة ويمكن ان تؤدي الى تخريب العمل باكمله ولابد ان يمتلك المخرج الاحساس بالزمن ، وعليه ان يشعر بايقاع العملية وان يراقب اقسامها . و طريقة ((بروك)) لا تعتمد على تأشيرات وتأكيد المفردات الابداعية الايجابية عند الممثل اثناء التمرين بل على ازالة المفردات السلبية وتشذيب الاداء التمثيلي منها وهذا الاسلوب يشترك به مع غروتوفسكي) وصولاً الى نتيجة افضل.

أنطلاقاً من هذا المنطق المفتوح على التحول والتغييريمكننا ان نفهم رفض وتمرد (بروك) المطلق لاي تخطيط او أعداد مسبق للاخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض اي ان المخرج الذي يأتي الى التمارين المسرحية مع مخططات جاهزة مخرجاً ميتاً

والمخرج هو ذلك الساحر الخفي عن المتفرج والمفكر في المسرح والممسك بيده خيوط ماكينة المسرح المعقده كلها والموجهه للارادة الابداعية الخلاقة للقراءة المسرحية وان مهمة المخرج هو التنضيم واطلاق المبادرة الحرة عند جميع فناني المسرح وتوافق الافكار والمشاعر المستثاره وتوحيد الجهود الخلاقة لفرقة المسرح ويعطي العرض المسرحي طابعه ولونه ونغمته الخاصة ،ويعد معنى الاخراج عندما تنشا الحان فنية من صور عدة تتحد

[1] بتير بروك ، المكان الخالي ،ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد :،مطبعة ،جامعة بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٢٥) .

[2] بيتر بروك ، الضجر هو الشيطان (اراء في المسرح) ، ت : د. محمد يوسف ، ص ١٥ .

[3] احمد عثمان ، بيتر بروك يعتزل ، انترنيت ، را: (www.maaber.org)

في سمفونية العرض المسرحي والمخرج عندما يخلق العرض المسرحي يقذف الى المعركة ويستخدم وسائل المسرح كلها ن ومن البديهي ان الانسان الممثل هو السلاح الاساسي في يد المخرج وهو سلاح حي ومرهف وعنيد ويملك خاصية التاثير على المخرج وجعله اكثر ثراء واختلف دور المخرج في مراحل متعدده في تطور المسرح العالمي والقومي وارتقى من الواجبات الادارية والاقتصادية الى دور المنظم الابداعي وان خبرة الاخراج تتعلق بتكوين الوحدة الواحدة الفنيه في العرض والتي يكمن في تخلف الفكرة النظرية الى مفهوم التكامل الفني الذي يتعلق كليا بالخصائص الجمالية الفردية و التي لاتخضع للتحليل او ارتباط التكامل بظواهر خاصة متعلقة بموهبة المخرج الفنية ويقسم عمل المخرج الى ثلاثة انواع هي : المخرج المفسر . وهو عندما يرى المخرج الممثل كيفية اداء الدور لهذا يمكن ان نطلق علية اسم المخرج الممثل او المربي و المخرج - المرأة – العاكسة لسمات الممثل الشخصية و المخرج - الذي ينظم العرض المسرحي قدرة المخرج على خلق انسجام الهارموني في العرض المسرحي هي من اهم الامور في فن الاخراج [1] .

وفي القرن العشرين صارت مهمة المخرج متعددة الجوانب فالى جانب مسؤوليته عن اسلوب التمثيل (وليس عن اداء الممثلين انفسهم) فهو الذي يتولى تأويل النص المسرحي ويشرح للمثلين طبيعة دور كل منهم وهو الذي يختار شكل الديكور والازياء ونوع الاضاءة ، الى جانب الموسيقى والتأثيرات الصوتية في بعض الاعمال ،

وعندما بدأ اخراج الاعمال المسرحية لم يكن (بروك) يعرف شيئاً عن فن التمثيل او الكتابة المسرحية ؛ كما لم تكن لديه رؤية ذهنية لهدف يريد تحقيقه على خشبة المسرح وما شغل باله في تلك الفترة هو استخدام حركة الممثلين داخل اطار محدد من الديكور والاضاءة وحسب ايقاع موسيقى يختاره لتقديم تناسق فني اكثر اثارة من احداث الحياة اليومية للمتفرجين. لم يكن يهمه النص الادبي ،كما لم يحاول تعليم الممثلين طريقة اداء ادوارهم فاكتفى في اعماله الاولى باستخدام الاشكال والحركة والانفعال لرسم صور متحركة داخل اطار خشبة المسرح تماماً كما لو كان يقدم عملاً مصور على شاشة السينما .ولما كانت بداية (بروك) في الاخراج المسرحي في اوبرا(كوفنت غاردن) مع الراقصين والمغنين والموسيقيين ظل الدافع وراء اختيارات (بروك) في المسرح الدرامي بعد ذلك جمالياً تلقائياً ينبع من شعور داخلي يعتمد على اللاوعي ولا يتم عن طريق التصميم والتحديد الارادي وبعكس اسلوب المخرج الالماني الشهير(برتولد بريخت)الذي يحدد كل حركة او ايماءة يقوم بها الممثل ، واعتمد (بروك) على تلقائية الممثلين في التعبير عن المسرح[2] .

وما ان يستقر الممثل باستخدام انفعالا ما حتى يرمي المخرج بشيء ما اخر كأن يكون حقيبة وبذلك يضطرب الممثل أما ان يخلق مشهداً يربط بين الشيئين اوان يخلق مشهداً اخر جديد ويوصله بانفعال المشهد القديم ، وتدريب اخر يسمى الارتجال المتقطع وظيفته تدريب الممثل على آخر استجابة الفورية لكل عامل جديد يطرا على الدور الذي يمثله وكذلك الاستجابة الفورية لكل شخصية جديدة تدخل المسرح كأن تؤدي ثلاث شخصيات في مهمة واحدة باساليب مختلفة ثم يدخل شخص رابع يخلق صوت لا علاقة له بمهمة الممثلين الاخرين وعلى الفور لابد للممثلين ان يكيفوا انفسهم على الفور امام المشهد الجديد ويستجيبوا استجابة فورية للحالة الغنائية[3] .

ويعتبربيتر بروك ان تدريب الممثل على الاحساس بالايقاع مماثلاً لاهميته في تدريب على التمثيل على اي شيء اخر يقع ضمن الدور الذي يقدمه ، حيث يعتبر انه لابد للممثل إن يكون لديه خبرة محسوسة جداً باصوله ، ولهذا فهو يجري تدريبا آخرمفاده ان يعطي ثلاثة ممثلين ثلاث ادوات مختلفة كأن يكون (صندوق) او كأن يعطي (عصى) للاخران ويطلب منهم ان يتصورون على انها الات الممثلين اشبه بالاوركسترا التي تصدر اصواتاً منظمة بعضها مع البعض او التدريب **التالي** الذي يجري لضبط استجابات الممثل الانفعالية وتدريبه الى الانتقال من فعل الى آخر و ان هذه العملية هي الكفيلة بخلق حس ايقاعي لدى الممثل ، والايقاع لاغناء للممثل عنه لانه سيوقعه بالرتابة والملل اذا لم يكن ما يقدمه الممثل محكوم بالايقاع .[4]

---

[1] الكسي بوف ، التكامل في العرض المسرحي ، ت: شريف شاكر ، ط ١، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧١) ص ٢١-٢٦

[2] احمد عثمان ، بيتر بروك يعتزل ، انترنيت، را (wwwmaaber.org)

([3]) سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ،(بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ،د. ت)، ص٨٢-٨٣ .

١. سمير سرحان ، تجارب جويدة في الفن المسرحي ، المصدر نفسه ص ٢٦٦ – ٢٧٣

نرى ان الجسم غير المدرب مثله مثل الاله الموسيقية غير المنغمة ، عندما تغم آلة الممثل ،وهو جسمه ، بالتمرين ، يختفي التوتر الزائد والعادات البغيضة ، انه الان مستعد لينفتح على ممكنات غير محدودة من الفضاء.[١]

يقول (بروك) يجب على الممثل وعلى المخرج ان يتبعا نفس السيرة كما فعل مؤلف النص ، وهي ان يكون حذرين من ان كل كلمة حتى لوبريئة فهي ليست كذلك انها تتضمن في داخلها وفي السكون اللاحق بها ، تعقيدات كاملة غير منطوقة.[٢]

وينتقل (بروك) للحديث عن مسرح آخر يختلف عن سابقه تماما وهو المسرح المميت ، حيث يرى ان الحكم الحقيقي وراء المسرح المميت هو الذائقة ويتذكره اولئك الحساسون الجادون حين يستخدمون كلمات كبيرة مائعة مثل النبل والجمال والشعر منها [٣] .

والمعروف ان المسرح هو المساحة الوحيدة الباقية التي لا زالت فيها الحقيقة مطروحة وثمة اعداد غفيرة من الجمهور في كل انحاء العالم سيجيبون بالايجابية من خلال خبراتهم الخاصة بانهم رأو وجه الشيء غير المرئي عن طريق تجربة على الخشبة تتجاوز خبرتهم بالحياة ، وسيذكرون " اوريس " او " بيرنيكا " او " هاملت " او "الشقيقات الثلاث " قدمت بجمال وحب فأشعلت ارواحهم وضحتهم ذكرى شيء لايعرفونه في رتابة حياتهم اليومية . [٤]اراد (بروك) ان يذكرهم بالمسرح الروماني اثناء سنوات الحرب ، مسرح الالوان والاصوات مسرح الموسيقى والحركة ، كيف جاء كالماء البارد في ظمأ الحياة القاسية [٥]. ان المسرح ككلمة في غاية الغموض فأما ان تكون بلا معنى او انها تخلق الحيرة لان شخصاً ما يحدث عن شيء مختلفاً تماماً ان مثله كمثل الحديث عن الحياة ان الكلمة اكبر من ان تحمل المعنى ، ان المسرح لايعني المباني ، اوالنصوص ، والممثلين والاساليب او االاشكال الفنية وان جوهر المسرح هو ضمن غموض الذي يسمى (اللحظة الانينة)[٦].

وفي الجانب الاهم من العملية المسرحية وهي النظر الى المسرح كونه يحمل طابع قدسي اراد المخرج المسرحي الانكليزي (بيتر بروك) ان يكون المسرح مكاناً مقدساً ، وان يدار من قبل مجموعة من الناس ممن ابدعوا في مجال المسرح فقد اسماه " المسرح المقدس" وبهذه التسمية جعل ماهو غير مرئي مرئياً ،وان معظم جوانب الحياة تفرض على حواسنا ومن اصدق التفسيرات للفنون المختلفة انها تتحدث عن طريق انماط تبدأ نحن التعرف عليها فقط حين تعبر عن نفسها بايقاعات او اشكال [٧] ويرى الباحث إن سلوك الناس يخضع لمثل هذه الانماط ونسمع الأبواق تحطم جدران المبنى ، فنعرف شيئاً سحرياً اسمه الموسيقى الصادرة عن تلك الرجال من خلال ما هو عيني في الموسيقى نتعرف عن ما هو مجرد ونعرف ان هؤلاء الافراد وآلاتهم يتحولون عن طريق فن يتملكهم ونحن نمارس طقساً لعبادة شخصيته العازف ونحن نعرف ليس هو الذي يصنع الموسيقى لكن الموسيقى هي التي تصنعه ، والعازف المندمج مع انغامه، وهنا يتجلى ماهو غير مرئي وسيتملكه ومن خلاله يبقي لنا نحن :" ان كل ما كان يبغيه عن القدسية امراً مطلقاً ، اذا كان يريد ان يكون المسرح مقدساً وان بدء من قبل مجموعة من الناس ممن كرسوا حياتهم لخدمته ويطلب ممثلين ومخرجين يستحضرون من ابتكارهم ومن طبيعتهم صورا مسرحية عنيفة يستحضرون انفجارات مباشرة لمادة انسانية لا تعود بنا الى مسرح الكلام والحكاية كان يطلب مسرحاً يحتوي على كل ما له علاقة بالجريمة وبالحرب، وكان يطلب جمهوراً يسقط وسائله الدفاعية ويستسلم ويسمح لنفسه لان يمزق ويعصف ويدهش ويغضب ومن ثم يشحن بشحنات قوية جديدة[٨].

---

[١] . بيتر بروك ، ليس هناك اسرار،المصدر السابق نفسه ، ص٣٢

[٢] بيتر بروك ، ليس هناك اسرار ، المصدر السابق نفسه ، ص١٥

[٣])بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص٥٩

[٤]) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٠

[٥]) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، المصدر السابق نفسه ص ٦٥.

[٦] .بر بروك ، ليس هناك اسرار ، المصدر السابق نفسه ، ص٧٢

[٧])بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ١٤ ص ٥٩ .

[٨])بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ص ٥٣ .

فيرى (بروك) في تعريفه لمسرح القسوة بانه ذلك المسرح الذي يكون اكثر عنفاً واقل منطقاً واكثر تطرفاً واقل استخداماً للكلمة واكثر خطورة وفي ذلك وراء الصدمات العنيفة ،وليس من عناء نتلقاه من تلك الصدمات العنيفة سوى ما تتركه من ارهاق [1]

منذ عقد الاربعينات درج (بروك) على كتابة الكثير من النظريات وقام بالعديد من التجارب في محاولة لبلورة اسلوب متميز في الاخراج وتدريب الممثلين وتفسير العمل المسرحي ،اسلوب جديد ومضاد لكل التقاليد المتعارف عليها في المسرح على مستوى العرض سواء اكان ذلك في اوربا او العالم اجمع ،كما عمل على اسلوب مميز وصار ينهل منه مخرجو المسرح في كل مكان وزمان الا وهو اسلوب يعتمد على الارتجال اثناء االتدريب وعلى الاستجابات التلقائية للمثلين وردود افعالهم وتمارين تشرع وتمزق سطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف الحوار وتيارات المعنى والاحاسيس التي ينطوي عليها وكان في كل محاولاته ببحث عن المفردات التي يكمن فيها جوهر المسرح الذي لايعتمد على الفهم الثقافي المورث والذي يتمحور ويتغير في مختلف الثقافات ولكنه يظل كامناً في بؤرتها جميعاً [2].

لقد تعددت اساليب (بروك) الاخراجية ، من خلال اعتماده المادة التي يستخدمها كوسيط بين الرؤية الاخراجية المطروحه والمتفرج حتى اصبحت مادة التجربة التي اعتمد عليها (بروك) احياناً هي الممثل والمشاهد اذ كان يرى ان كل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو ان يقطع شخص عابراً تلك الرقعة بينما يراقبه شخص اخر [3] ،

اما النص بمعناه الكامل فلم يكن من عناصر تلك التجربة ، بنظر (بروك) الى عناصر جوهرية خارج اطار النص المسرحي وخارج اطار الكلمات فقد كانت النظرية تقوم على ان المسرح شيء اكثر بكثير من مجرد النص ،وتاتي هذه النظرة للمسرح الاخر إلى المخرج العالمي (جوردن كريج) في مقولته الشهيره " ان مسرح المستقبل هو مسرح الروئ والأحلام لا مسرح المواعظ والحكم " اشتغل عليه بروك مطابقة لآليات المنظر وانه يعطي مشاهدة شيئاً خاص بمعزل عن النص المسرحي والاعتقاد القائم على الاستهواء والايهام ، كما كان (بروك) يهدف في انتزاع ممثلية من الأداء الطبيعي وان يجعلهم يبحثون عن لغة تتكون من الاشارات والحركات والاصوات ابتعد خلال ذلك البحث عن الكلمة والصرخة والصدمة واستطاع ان يتوصل الى اعتبار الكلمة جزء من الحركة وان يكتشف اصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء الى كلمات اللغة ، بعد ان كان يطلب من ممثلية ان يروا قصة بالاصوات والحركات فقط ، ومن الاستعانة باللغة وبالأصوات والحركات فقط ، دون الاستعانة باللغة ، وبالرغم من ذلك اهتمت التجارب على استحالة عمل مسرحي على درجة معقولة من التشابك والتعقيد في غياب اللغة ، وكان الحل هو محاولة تقليل دور اللغة بقدر الامكان[4].

وانطلاقاً وتواصلاً مع فكرته القائمة على ان المسرح لايحتاج الى اكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل أبعاده المسرحية مما جعل (بروك) يصرح بافكاره الكبيرة عبر كتاباته ومؤلفاته ومنها كتابه (المكان الخالي) وقد تضمن هذا الكتاب خلاصة افكاره وآرائه حول الفن المسرحي بكافة اشكاله المختلفة .

اوجد (بروك) أربعة تقسيمات للمسرح مختلفة هي المسرح المميت والمسرح المقدس والمسرح الخشن والمسرح المباشر وفي بعض الاحيان تقف هذه الانواع جنباً الى جنب وقد يبتعد الواحد منها عن الآخر.

ويدل المسرح المميت على اللا حياة فهو مسرح لايمس الا اجزاء صغيره من المجتمع وهذا الجزء انه دائماً يخطئ في تقييمه للاشياء والمسرح المميت يحيط بالإعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام المزيف باسم الاشياء المكتوبة ، والمسرح المميت عنده يشبه إلى حد كبير المومسات عندما يأخذن الثمن ويقضين اللذة لفترة قصيرة والمتعة فيه قاصرة وفاشلة قائمة على منطق تجاري ، البيع والشراء والعلاقة مجردة من العمق التواصلي ونجد المسرح في الاوبرا الضخمة وفي الاعمال الكلاسيكية والعثور عليها في مسرح شكسبير وبلير وبرشت .

---

(1) بيتر بروك ، المكان الخالي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٤ .

(2) صبري حافظ ، التجريب والمسرح ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) ص ١٣٠

(3) بدري حسون، و فريد وسامي عبد الحميد ، المصدر سابق نفسه ، ص٣١ .

(4) صبري حافظ ، التجريب والمسرح ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) ص ١٤ وص١٥ .

يقول (بيتر) في الحياة تبدو الفوارق بين ما هو حي وما هو ميت ، غير إنها في المسرح تختفي وراء الحجب .

هناك نوعان مميتان لتقديم المسرحيات الكلاسيكية : الاول تقليدي يعتمد على كل ماهو خاص في السلوك وتضخم بالصوت وفي النظرة والوقفة والثاني غير تقليدي يقلد الإيماءات الملكية والقيم التي اختفت من الحياة اليومية()

يصب الجزء الاول منه عن فكرة (المسرح الميت) ويتناول العناصر التي تحولت الى تقاليد واعراف في العمل المسرحي والتي تدمر جوهر الظاهرة المسرحية كونها لاتقدم شيئا محفزا لخيال المشاهد.

ويرى (بروك) ان حقيقة المسرح الميت تعد امرا لابد منه بغير مناقشة لانه يعني بالمسرح الروائي ويرتبط اوثق ارتباط بالمسرح التجاري هذا المسرح الذي ماتت فيه الكلمة ومات فيه المعنى المتوالد لانه يعتمد بشكل كبير على المعاني الجاهزة[٢].

وعندما نقول مميت فلا نقصد بأنه ميت فعلا وانما نقصد فعال بشكل يثير الانقباض وهو قابل للتغير والخطوة الاولى نحو هذا التغير هي مواجهة الحقيقة البسيطة غير الجذابة التي ندعوها جمعياً بالمسرح في كل مكان [٣].

ويقول بروك في المسرح الحي" نبادر كل يوم الى وضع اكتشافات قد وصلنا اليها في اليوم السابق من موضع التطبيق كما لو كنا قد فقدنا المسرحية الحقيقية" ، و يرى (بروك) ان **المسرح** المميت يعالج الكلاسيكيات من وجهات نظر مكتشفة سابقاً من قبل شخص ما في مكان ما [٤].

ونجد إن المسرح المميت اخذ طريقه الى الاوبرا الفخمة والى التراجيديا وكذلك تجده في مسرحيات (موليير ، وبرخت) وليس هناك من مرتع خصب للمسرح المميت مثل مسرحيات شكسبير، حيث يجد الموت طريقه سهلاً الى مسرح شكسبير ، مشاهد مسرحياته المناسب لها ، فهم نشطين وممثلين بالتفريغ تصاحبهم الموسيقى وارتدوا الملابس الفاخرة كما لو كانوا في المسرح الكلاسيكي ، نجد ذلك المسرح مملا بشكل مؤلم . [١]

وينظر (بروك) في المسرح المستهلك الذي يستقطب المسرح المحترف اناساً مختلفين كل ليلة ويتحدث اليهم من خلال لغة التصرف والسلوك ويستمر في العرض ويعاد بشكل متقن قدر الامكان ومن اللحظة التي يأخذ فيها العرض حالة الاستقرار فان شيئاً خفياً ينحدر به نحو الموت[٥].

ويرى (بروك) هناك عنصر مميت في كل مكان في الوضع الثقافي في قيمنا الفنية الموروثة ، وفي اطار العمل الاقتصادي ، وفي حياة الممثل ،وفي مهمة النقد، حيث يوجد داخل المسرح الميت خفايا حياتية ومجهدة أو أحيانا مقنعة [٦].

وان تأثير الجمهور في الممثلين تبعاً لمقدار الانتباه الذي يمنحونه لهم[٧] عند لقاء الممثل والمتفرج هي اللحظة المفعمة بالطاقة ، يمكن تحقيقها في بعض الاحيان ، ليس عبر الصوت فقط **بل** عن طريق الصمت المطلق يقول : " لا شيء يستطيع ان يعكس هذه المراحل المتباينة بشكل اكثر سطوعاً مثل ما تفعله الدرجات المتباينة للصمت الاعتيادي الصمت الاكثر انفعالاً الصمت الذي يمكن قطع بسكين"[٨] .

---

[١] مارتن اسلن ، مقدمة كتاب المكان الخالي ، تأليف بيتر بروك ، ت : سامي عبد الحميد ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨٣) ص٣ .

[٢] بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص١٦

[٣] بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ، ص٤٠ .

[٤] بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ، ص١٤ .

[٥] ، بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ص١٥ .

[٦]) بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ص١٨

[٧]بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣)) المكان الخالي ، ص٣٤ .

[٨]) علي كامل ، هكذا يشيد بيتر بروك عالمه التخيلي ،انترنيت، را:دروب (www.doroob.com)

ويضيف " من المحتمل تحقيق تلك اللحظة المفعمة بالطاقة ايضاً عبر موجة الغضب ، غضب الجمهور ومن الغالب ان المتفرج هو طريقة للعبور الى الضفة الاخرى (خشبة المسرح) سيتحول هو بدوره الى ممثل وان تماس المتفرج والممثل هنا في هذه المرحلة الاخيرة مثله (بروك) بلقاء عاشقين بين الممثل والمتفرج[1].

وعبر العلاقة الجدلية بين المراحل الثلاث ، عبر التجربة المشتركة بين المتفرج والممثل والطاقة المسرحية ، تنبثق لدى المتفرج حالة أدراكية نوعية لتمييز الحدث تساعده على الغوص عمقياً لسبر اسراره[2].

يأتي دور المخرج فيجب ان لايكون كالماكنة لايخطئ مع ان مهمته نفسها تتضمن ذلك ، فهو يريد ان يكون غير معصوم ولكن التأمر الغريزي للممثلين يجبره على ان يكون حكماً ووسيطاً ،

فالمخرج العنيد يستعمل الصيغ القديمة ، والاساليب القديمة والنكات القديمة، والتأثيرات القديمة وبدايات المشاهد والنهايات العتيقة[3]

يرى (بروك) ان تكرار العروض في كل يوم انها ترهق السامعين والمشاهدين على حد سواء لان تكرار الأعمال المسرحية القديمة بنفس جمودها وقالبها لاينتج الا الموت .

ويرى الباحث إن المسرح يوحد جميع العناصر بحيث تندمج بأنسجام وهذا هو الذي خلق ضرورة وجود المخرج ، وعندما نأخذ المتفرج من المجتمع الذي ينحدر منه بنظر الاعتبار فيجب ان نخدم الوحدة الحقيقة لكل تلك العناصر وبصورة جيدة بواسطة عوامل قد تبدو مشوهة بالنسبة للمقاييس الاخرى حيث يحتاج المجتمع المنسجم إلى البحث عن طرق تأكيد ذلك الانسجام والتعبير عنه ، وقد تعمل تلك المسارح على توحيد الممثلين مع المتفرجين[4].

وفي المسرح الحي نحن نمضي الى التدريبات كل يوم نضع ما اكتشفناه بالامس موضع الاختبار، بان المسرحية الحقيقية قد افلتت منا مرة اخرى ، اما المسرح المميت فيتناول الكلاسيكيات معتقداً ان احد ما في مكان ما قد اكتشف وحدد كيف تقدم المسرحية[5]

يرى (بروك) ان التراث هو العائق الرئيسي بيننا وبين المسرح الحي فاننا نخطيء فهم القضية الحقيقية فثمة عنصر مميت في كل شيء : في التهيؤ الثقافي ، في قيمنا الفنية الموروثة ، في الاطار الاقتصادي ، في حياة الممثل .

أما المسرح المقدس الذي يصبح بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة ، وما توصلنا إليه في السابق الى مرئيات او عملية جعل غير المرئي مرئياً لا تختصر نفسها في حالة تمثال مغطى بقطعة قماش وبمجرد ما تزيلها عنه تكشف عن الا مرئيته وبهذا قد حققنا ما تصبو اليه من مسرح مقدس وانما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي امراً ممكناً للمتفرج .

ان المسرح المرئي هو مسرح اللامعقول وهو عند (آرتو) الذي يعتبر الحركة المسرحية تقوم من خلالها بصنع اللهب الشعلة وهو دائماً مسرح(القسوة) وربما الذي يقترب أكثر من المسرح المقدس هو (الواقعية) والتي تقع في اي زمان ومكان لايحدها الوقت بحدود .

وان المقدس هو التحويل في نوعية هذا الذي لم يكن مقدساً في البداية ان المسرح يمر وينتقل بواسطة العلاقات الانسانية بين البشر الذين هم بالضرورة ليسوا بمقدسين وذلك لانهم ينتمون لعالم الانسان ، ان اللا مرئي يظهر ويتكشف للوجود من خلال المرئي الذي هو حياة البشر .

---

(1) علي كامل ، المصدر السابق نفسه

(2) علي كامل ، المصدر السابق نفسه

(3) بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ، ص٣٨ .

(4) بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ص ٣٩ .

(5) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ٢٣ .

اما تقسيم (بروك) الاخر في المسرح الخشن الذي يتأسس على القذارات ولا تقع بالضرورة داخل مسرح ،وانما داخل العربات والناقلات او على المنصات الخشبية وان القذارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان وان بيتر بروك يحلم بمسرح شعبي حقيقي يقف ضد التقليد وضد التظاهر وكل ما يؤكد بحلم (بروك) بالسيرك والبهلوانية ومسرحية (اوبو ملكا) للكاتب الفريد جاري يحلم بمسرح راقيي وكنموذج ادبي هو مسرح برشت شرط ان لايجمد بالمقابل من قبل احد تلاميذه.

فالمسرح هو من يؤكد نفسه في الحاضر وهذا ما يجعله محلقا فالمسرح هو الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية اذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة وهي القوة في الحياة اليومية لكل فرد والتي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح .

ويرى الباحث أن المسرحية ليس ملكا لرغبة مؤلف او مخرج او ممثل يجب ان تتجمع صرخة من القوى والرغبات التي تتلاقى وتتقاطع في الانفعال الجمعي ويقظة المشاعر العرضي يبقى مفتوحاً والمصمم هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة من دون ان يفرض المخرج رؤية تشكيلية معينة .وان يكون قادراً على ان يعود حيث بدأ اذا اقتضى الامر فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وناخذ شكلها النهائي و الديكور والازياء يجب ان لا تضاف الى الاخراج وانما تصاحبه وان تعطيه معنى يمكن ادراكه حسياً وعقلياً و اختبار الممثل يجب ان يكون مفتوحاً ونكتشف ملائمته للدور اثناء التمارين من خلال العلاقة مع باقي الممثلين [1]

والتمرين قد وجد لغرض تسهيل مهمة هذه الحرية الذي ينتظرها فريق العمل باجمعة ، ان كلمة المسرح لها معان عديدة وفي معظم أنحاء العالم ليس للمسرح مكان محدود في المجتمع وليس له هدف واضح ،انما هو يوجد فقط في شكل شظايا متناثرة مسرح يبحث عن المال ، واخر عن المجد وثالث عن الانفعال ، ورابع عن السياسة ، وخامس عن التسلية والممثل بين هذا كله ، مشتتاً ، مختلفاً ، وهي قوة وهي ما تمكن الممثلين المحترفين من ان يفهموا بعضهم بعضا ، لكن الممثل لايستطيع ان يعدل في مهنته وحده ، وفي مسرح يقل عدد مدارسه ويفقد الاهداف يصبح الممثل الاداة وليس الوسيلة او الواسطة بالرغم من ذلك فحتى لو رجع المسرح الى الممثل فان هذا لن يحل مشكلة بل سيصبح التمثيل المميت هو جوهرها [2] .

ويرى بيتر بروك أن الناقد لم يعد يتمتع بالمسرح لناقد ميت والناقد الحيوي فهو ذلك الذي يكون لنفسه تصورا معينا للمسرح ومايجب ان يكون عليه ن وان يكون شجاعا بالقدر الكافي بحيث يتمكن من ان يخاطر بذلك التصور كلما شارك في حدث مسرحي[3]

ويراى (بروك) أن خلاصة تجربته العملية والنظرية ، ومما لاشك فيه ان تجربته تعتبر من اهم التجارب المسرحية في الفن المسرحي لانها الاكثر غنى وأنها ، أهم التجارب المسرحية على امتداد زمن ليس باليسير ولازالت فاعلة حتى اليوم لانها تمتلك سر ديمومتها الذي تلخص في اربعة اجزاء ، يتحدث في الجزء الاول منه عن (المسرح المميت) ويتناول فيه العناصر التي تحولت إلى تقاليد وأعراف في العمل المسرحي ،أما الجزء الثاني فهو ظاهرة (المسرح المقدس) التي تستهدف تحويل اللامرئي الى صورة جريئة والتي تعتمد جذورها في مسرح الشعائر والطقوس وفي بدايات المسرح الاولى اما الجزء الثالث فيتطرق فيه الى البديل الثاني للمسرح المميت بعد المسرح المقدس هو المسرح الخشن او الخام الذي لايرتد الى روح الشعائر والطقوس بل يعود الى المنابع الشعبية في المسارح البدائية التي تنتقل بين القرى وبساحتها الكبيرة من الشكليات ولا تستبقي غير كل ما هو جوهري اما الجزء الاخير الذي عنوانه الـ(المسرح المباشر أو التلقائي) فيعرض تجربة (بروك) في الإخراج ومحاولته للجمع بين ما يراه جوهرياً في النوعين ، الخشن والمقدس ،واعلى ظاهرة المسرح المميت[4] .

---

[1] بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١ ، (بغداد: ،مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣) ص٢٥

[2]) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ٤٠ .

[3] عواد علي ، المألوف واللامألوف في المسرح العراقي، (دراسات في النقد المسرحي التطبيقي)ط ١(بغداد: دار الشؤ ن الثقافية العامة ، ١٩٨٨)ص ٧

[4]) صبري حافظ ، التجريب والمسرح ،(القاهرة:الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٨٤) ، ص١٥-١٦ .

إن المسرح هو الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية ، وانه يعيد الأساليب والطرق الثابتة ،ومن مميزاته انه يؤكد نفسه في الحاضر ،وهذا هو الذي يساعد على جعله اكثر واقعية من تيار الوعي الاعتيادي وهذا هو الذي يجعله مقلقا[1] .

بين (بروك) ان العلاقات بين العناصر المكونة للعملية المسرحية والتي تتكون في العرض المسرحي بين اطراف ثلاث هي : الفعل والموضوع (وليس النص) والمتفرج اما في التمارين المسرحية فتكون العلاقات بين الممثل والنص والمخرج ، وسبق ذلك العلاقات بين المخرج والنص والمصمم[2] .

ويشير ((بروك)) ان الازياء والمناظر المسرحية تتطور خلال ايام التمارين وخلال ايام العرض الاولى ، ولكن لابد من ان تكون جميعاً جاهزة قبل التمرين النهائي ،ولابد ان تكون تصمامميها جاهزة في اليوم الاول للتمارين ، في الوقت الذي يكون من الافضل ان يقوم المخرج بوضعها بنفسه عندما يعمل بهذه الطريقة فان مفاهيمه النظرية ومعلوماته عن المسرحية ، فيها ما يخص الالوان والاشكال تتطور بنفس السرعة ، ولكن عليه أن لا يعتقد بأن انجاز تلك التصاميم هو نهاية المطاف اذ لابد ان يعرف بانه في بداية حلقه كبيرة اما اذا كان هناك شخص آخر يقوم بوضع التصاميم فان المهم من عمل المخرج خطوة خطوة ، ويكون قادراً على ان يعود من حيث بدأ فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي فالمصمم المسرحي الحقيقي هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد .

ويرى الباحث إن المطلوب ليس الصورة المسرحية الثابتة ، بل الصورة المسرحية المتحركة ، وما هو ضروري هو التصميم غير الكامل ، التصميم الذي يتميز بالوضوح والمرونة ، ذلك التصميم الذي يسمى(التصميم المفتوح) وهو عكس التصميم المغلق فالمنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية وهكذا فالمنظر المسرحي الردئ يؤدي الى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد والى تخريب الكثير من الامكانات التي قد تتوفر للممثلين ومع ذلك لابد ان تتوافق جميع التفاصيل الدقيقة في المنظر وتتفق مع التركيب العام له ،

يرى ((بروك)) في الكثير من تجاربه وتنظيراته لفن الممثل على اعتباره العنصر الاهم في العرض المسرحي عنده ، واهتم بصدق الممثل واخلاصه في الاداء واعتبر ذلك من المهمات الصعبة التي تواجه الممثل في مسرحه الذي يقضي ان يكون ذلك الممثل مخلصاً لدوره ومنعزلاً عنه في الوقت نفسه ، حيث يرى في فن التمثيل بانه فن فريد في مصاعبه من عدة وجوه لان على الفنان هنا ان يستخدم مادة نفسه بالذات تلك المادة المتغيرة والغامضة ، كواسطة للتعبير عن فنه ، وهو مدعو لان يكون مندمجاً تماماً ومبتعداً ايضاً منعزلاً ، المهم في الممثل هو قدرته على اظهار خصال غير مشكوك فيها اثناء التمارين،فالممثل الذي يمثل مشهداً باصطناع سيبدو مصطنعاً لعيون المتفرجين ، لانه عند انتقاله من حالة ما للشخصية الى حالة اخرى يستبدل التفاصيل الواقعية باخرى مزيفة [3].

اما موهبة الممثل فلا يرى فيها ((بروك)) امراً ثابتاً فهي تخبو وتظهر تبعاً لظروف عديدة ، وليس هناك ممثل يبقى على حاله في مهنته ولذلك لايمكن اعتبارالموهبة معياراً لقبول ممثل في الفرقة او اسناد دور اليه بل يعود على الحدس وعلى نطاق واسع عند الاقدام على شيء كهذا ولكن مع ذلك يبقى لكل ممثل حدود يقف عندها [4].

والممثل عند ((بروك)) اشبه بالحديقة الواسعة التي يسعى في تنظيفا واقتلاع الشوائب منها ليس مرة واحدة ، بل غربلة وقلع ما هو ضارمنها باستمرار والاختيار والتقسيم والتصفية والتبديل هي عمليات مستمرة لا نهاية لها ، وغرض اي تطبيق عملي هو الاختزال والتعويض هو تصغير مساحة المنطقة شيئاً فشيئاً الى ان تأتي كخطة التمسك بها ، للحصول على باعث اعمق واكثر ابداعاً وهكذا يسير عمل الممثل مع الشخصية التي لاتمثل شيئاً ثابتاً ولا يمكن ان تبنى مثل الجدار ،فالممثل يكتشف جونب عديدة للشخصية خلال التمارين ثم يحس بأن الجوانب ناقصة وبعيدة عن الحقيقة وعليه يكون مجبراً على ان يطرحها جانباً ويبدأ من جديد على الدوام ،

---

(1) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ١٠٦-١٠٨ .

(2) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص١٠٨ .

(3) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص١١١- ١٢٨ .

(4) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ١١١- ١١٢ .

والممثل الجيد يرغب في تفادي صدمة الظهور امام الجمهور عارياً وغير متهيء وعليه ان يبعد النتائج التي يصل اليها حتى لو كان ما يلتقطه مشابهاً وهذا يولد الدور ولايبنى لان الدور يكون متشابهاً في كل لية من ليالي العرض اما الدور الذي يولد فلا بد ان تعاد ولادته[1].

لقد وجه ((بروك)) من خلال المسرح المقدس المسرح غير المرئي الذي يصبح مرئياً مكان الاظهار ماهو خفي يشغل اذهاننا بحق وان حيز كبير من الحياة بعيد عن احساساتنا وان التغير التفسير الاقوى للفنون المختلفة

هناك مجال لمناقشة الخطوط العريضة للمسرحية وهناك مجال لنسيانها ، لغرض اكتشاف ما يمكن العثور عليه بالفرح والحزن وبعدم المسؤولية ، وهناك مجال لاطمئنان الجميع على نتائج جهود المخرج ويبقى على المخرج وان يبحث عن الموضوع الذي يأخذ فيه الممثل بتشويش دوافعه الخاصة الصحيحة وعليه ان يساعد الممثل على رؤية معوقاته الخاصة وعلى ازالتها[2]

.كما يرى ((بروك)) ان المسرح بانه الميدان الاخير الذي ما زال يعرض المثالية وان الاصوات والموسيقى والحركة في المسرح لها نفس الاهمية والمعاناة في الحصول على نفس القيم. وكان المسرح في نهاية الاربعينيات قد حقق انتصارات متعددة وكان من جملتها مسرح (جوفية) و (بيرارد) ومسرح (جان لوي بارو) ومسرح (كلافية) في البالية ومسرحيات (دون جوان) و (امفتريون) و(مجنون شايو) و (كارون) و(ابيرجنت) و (اوديب) ومسرحية (رشارد الثالث) ويرى (آرتو) الذي احتج على العقم المسرحي والسبل التي تقود الى المسرح المقدس الذي ينطبق فيه مركزه المتوهج بلغة اقرب ما تكون اليه ، انه مسرح يفضل حفل الطاعون بالعدوى بالانتشار باشعة السحره بالتحليل ، مسرح يأخذه فيه الحدث مكان الكلمة [3]

فكر ((بروك)) بالمتفرج وكيفية جعل المتفرج يحمل العرض المسرحي معه الى البيت بافكاره ورؤاه وقضيته اثناء خروجه من احدى مسرحيات (بروك) يدرك ان شيئاً ما قد حصل له وان شيئاً ما تغير فيه وينظر (بروك) دائماً على تقديم المادة الانسانية الى المتفرجين بوصفها المادة الرئيسية التي تحتاج اليها قبل احتياجنا الى آليات العمل المسرحي ، والمسرح حسب قوله وهو الحياة .. وفي الوقت نفسه لا نتستطيع ان نقول لا وجود للفرق مابين المسرح والحياة نمارس المسرح حيثما نكون المسرح في كل مكان كل واحد منا ممثل اذا نستطيع ان نفعل اي شيء امام اي انسان وتجنب الوقوع في الملل وان يتسرب هذا الملل الى الجمهور.

وفكر بطريقة عرض مغايرة وجديدة تكمن في الخروج من العلبة الايطالية والبحث عن اماكن جديدة وهي ما يتعلق بتقوية عملية الاستقبال من قبل المتفرج واقامة علاقة بينه وبين العرض والممثل وبيئة التمثيل ، لذلك توجه الى الامكنة المغايرة لتجنب الملل اولاً وهذه الامكنة تمتلك حيوية خاصة للعرض تبدأ منذ النظرة الاولى حيث يشارك الجميع مشاركة فاعله واحدة مع الموسيقين ومع المتفرجين ، يعيشيون الفعل المسرحي الموحد ، وحاول (بروك) كثيراً في ارتباط المسرح بالناس وتقريبه من قضاياهم والترابط بين الحياة والمسرح .

ابتكر (بروك) طريقة مختلفة تماما لتقديم (المهابهارتا) في ثلاث اجزاء في في ثلاث امسيات ويحضرون لمدة ثلاث ليال لمتابعة المسرحية ومن خلال هذه التجربة حقق حلماً هو خرج المسرح بالحياة والحياة بالمسرح ليكون جزء من الحياة .[4] .

ويرى ((بروك)) إن عيون المشاهدين هي اول العناصر المساعدة اذا شعر المسرح بهذا التفحص كمتوقع حقيقي والتي تتطلب في كل لحظة ان لاشيء يكون بلا مبرر وان لاشيء يمكن ان ينتج عن الخطوات المضطربة والمتفرج عند ((بروك)) يعد الطرف الثالث الاساسي في تكوين علاقات العرض المستندة على الفعل والموضوع والمتفرج .ومن خلالها بحث (بروك) عن المكان المغاير ، يرتبط بايجاد علاقة مغايرة وجديدة مع المتفرج " اذا لم تجعلنا المسرحية نفقد التوازن اصبحت الامسية كلها فاقدة التوازن) وأصبح المتفرج شخص ثالث يراقب ما يجري من فعل مسرحي بين شخصين .

---

[1] بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠)، ص ١٢٠-١٢٦ .

([2]) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط١ ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ، ص ١١٤-١١٨-١٣٦-١٣٩ .

([3]) سامي عبد الحميد ، المكان الخالي ، يتر بروك ، (جامعة بغداد ، اكاديمية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، ص١ ، ص٤١ ، ص٤٨ .

([4]) محمدرحسين حبب ، تنظيرات بيتر بروك في العرض المسرحي ، جريدة الاديب ، العدد (١١٠) السنة الخامسة ، بغداد :مطبعة الاديب،٢٠٠٩

أن ((بروك)) نادراً ما يقتنع بمسرحية الممثل الواحد (المونود رما) بسبب غياب الشخص الاول ليشاهدهما من ثم المتفرج يوصفه شخصاً ثالثاً بمعنى اخر ان فكرة الممثل الواحد امام الاخرين لا تجد لها مكانا في اشتغالات (بروك) المسرحية بل ان هذا الشخص الثالث حتى بحضوره في التدريبات المسرحية سوف يحسن شكل التدريب بشكل تلقائي وبفعل علاقة الممثلين مع بعضهم البعض من الناحية الادائية .

بحث ((بروك)) عن الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية وتشكلها في مراحلها البدائية والنهل من مورثها الادبي المتنوع ومن مدوناتها الاسطورية والملحمية وشدة اعجابه بالشرق ومقولته هي (الشرق هو ا لحكمة) والشرق اقدم من الغرب واغنى من الغرب[1] .

يرى (صبري) في التجريب هو محاولة تقديم موضوعات وطريقة معالجة جديدة وهو النزوع الى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد افاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة[2].

ظهور المخرج كعنصر مستقل من عناصر العملية المسرحية حيث ظهر التجريب الذي يغلب التصور المسرحي عملية متعلقة بالإخراج أكثر من غيره من اركان العملية المسرحية فالمخرج كان يعالج مسائل اخراجية صرفه اكثر من معالجته مهام تمثيلية[3] .

تتميز الاعوام المنصرمة من تاريخ المسرح بطغيان شخصية المخرج وتأثيرها البالغ في كل مجالات المسرح والاخراج هو صياغة عرض مسرحي فمنهم من يرى في الاخراج هو صياغة نظام كل العناصر المشاركة في العرض المسرحي .

رأى (بروك) بان المسرح يجب ان يتضمن الجاد والهزلي الروحي والماجن لانه للنخبة ولعامة الناس اذ لجأ (بروك) الى رائعة القرن الثاني عشر (منطق الطير) للشاعر المسرحي فريد الدين العطار في محاولة لخلق عمل مسرحي يمكن ان يصل الى كل شخص حيثما يقدم وتحكي القصيدة في العالم المعروف وغير المعروف التي اجتمعت كي تناقش كيف نبدأ رحلة الجمع الى بلاط السميرغ مدينة الله.[4]

وبين (بروك) عند الانتهاء من التمثيل من عمل ما ، فأن التسلية تنسى والعواطف تختفي ايضاً والمناظر الجيدة تفقد خيطها حينها تسخر العواطف لتلبي رغبة المشاهدين ليروا بوضوح من دواخلهم عند ذاك يحترق شيء ما في ا لعقل ، اثرا رائحة صورة انها الصورة المركزية التي تبقى ، صورتها الظلية ، واذا امتزجت العناصر امتزاجاً صحيحاً فأن الصورة الظلية هذه ستكون معنى لها وهذا الشكل سيكون جوهرها يتعين عليها ما تقول [5].

ويرى الباحث أن ثمرة عمل وبحث انتج فيها بيتر بروك عمل (المهابهاراتا) التي فيها الكثير من لحظات الجمال البصري الرائع وفيها يستخدم النار والماء بطريقة غير ممكنة في مسارح القرن التاسع عشر التي يكون فيها قوس يسمى الاطار المسرحي ، في حين يكون النص زاخرا بالافكار العميقة والسخرية اللاذعة والكوميديا ، هي إن (بروك) قادر على ان يطبق وسائل بسيطة متناهية مع الغايات المحيرة والمعقدة في (المهابهاراتا) قطعة من القماش تصبح غيمة اوبحيرة او عجلة بسيطة تصبح عربه حرب وحزمة من السهام السحرية[6] .

يتأسس مسرح (بروك) اولاً وقبل كل شيء على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور **المبحث الثاني**

تأثر الإخراج العراقي بـ (بيتر بروك)

١. إبراهيم جلال

درس المسرح في نيويورك ، ودرس السينما في ايطاليا ولهذا فأن خطته في الإخراج للمسرح غالبا ما تقوم على خليط من تقنيات المسرح والسينما ، وإبراهيم جلال من رجال المسرح العربي الذي كان له فضل

---

[1] محمد حسين حبيب، تنظيرات بيتر بروك في العرض المسرحي ، جريدة الاديب العدد (١١٠) السنة الثالثة، المصدر نفسه.

[2] (صبري حافظ ، التجريب والمسرح، ط١ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) ص٤٥

[3] (فسينولود ما يرخولد ، في الفن المسرحي، ت: شريف شاكرط١ ،(بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) ص٩ .

[4] اجيمس روز ، المسرح التجريبي ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٥٤

[5] اجيمس روز ، المسرح التجريبي ، المصدر نفسه ، ص٢٥٦ .

[6] 3 اجيمس روز، المصدر نفسه ، ٢٨٤ .

في تأسيس المسرح العربي ، في الستينات و أوائل السبعينات وهو يتخذ من فكر (بريخت) وتقنيات مسرحه الملحمي خطا أساسيا لمنهج وهو لا يرفض العناصر الجمالية التي يمكن استثمارها في اجتذاب الجماهير في الديكور والأزياء وتكوينات الحركة والإضاءة ، وقد اخرج عدد من المسرحيات لشكسبير وبرخت ، ولكنه يتميز أيضا بالبحث عن منطلقات شعبيه محليه وخاصة في أداء الممثل ، سعيا إلى مزيد من التفاصيل . وكان إخراجه للمسرحية متقن يتصف بالتكوينات الجمالية التي تدل في الوقت نفسه على تفهمه لروح النص وتفسيره دون إن يسقط في هوة المباشرة . واستطاع إن يقدم عرضا جميلا يزيد قيمه المسرح و طقسيته الشيء الكثير .

بدأ النشاط المسرحي في بغداد مدرسا في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين ، وتجمع مصادر كثيرة على إن الأستاذ (حقلي الشبلي) نقيب الفنانين العراقيين هو رائد هذه البدايات ، وحتى تقلد إدارة أول فرقة قومية في العراق ، بل إن هذه الفرقة تأسست بأشراف الدولة في ١٩٦٨ استجابة لدعوته ، وتضم الفرقة القومية للعراق (حوالي ١٢٠) فنانا وفنانة

بينهم ستة مخرجين هم محسن العزاوي و سعدون العبيدي وسليم الجزائري وسعد يونس وفخري العقيدي وفتحي زين العابدين حصلوا على شهاداتهم الشخصية العالية من تشيكو سلوفياكيا وانجلترا وفرنسا كما تضم اثنين من كتاب المسرح المعروضين هما عادل كاظم وطه سالم (ص٢٦١) ولكن بجانب هذه الفرقة الرسمية الوحيدة تقوم فرق كثيرة جادة كفرقة (المسرح الحديث) التي يقودها الأستاذ يوسف العاني ، الكاتب المسحي والممثل المعروف ويقول (فرق متكونة من الهواة بعضها فرق فنيه وثقافيه ، وهي لا تحصل على شيء من الدورة إلا بعد إعفائها من الضرائب والرسوم ويفسح العمل لها مجانا على مسرح الدولة ، واستفاد إبراهيم جلال من تجارب الآخرين الذي سبقوه بالعمل الفني وظهر كمخرج ومفسر ايجابي يبحث عن المعادلات المسرحية لفكر الكاتب ، سعيا لتجسيده في مواقف فكريه ملموسة و واضحة وهو من مخرجي الواقعية)[١]

سعت الحركة المسرحية في العراق إلى توسيع رقعه المسرح العراقي بالانتشار إلى فئات جديدة من المشاهدين في العاصمة والأقاليم .

وتشكيل فرق فنية من خريجي المعاهد الفنية ذوي المواهب في المحافظات واتجهت الحركة المسرحية في العراق في صفوف الشباب والطلاب .

إن فن تصميم الحركة هي إحدى المبادئ الرئيسية في التمثيل التقني وبمساعده المخرج ومن خلال التدريب ينبغي إن تحدث كل حركة وكل ايمائة وكل توقيت خاص بكلمات الدور يحدث كلمه من خلال تسلل مخطط ، فالجوانب الجغرافية الخاصة بالأداء مثلا ينبغي إن لا تترك كي تحدث على سبيل المصادفة .

---

(١)سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٧)، ص٢٦١- ٢٦٢.

والإعداد يتضمن المراعاة لمشاعر الممثلين الآخرين في التنبؤ بالحركة التي تحدث ألان في المسرحية فالممثل الذي يكون في المكان الخاطئ وفي الزمن الخاطئ من المحتمل إن يقوم بإفساد أداء ممثل أخر أو ممثلين آخرين ، أو فساد مهام الفنيين المسئولين عن إضاءة المسرح ، **وان** الأداء على خشبه المسرح من المفترض إن يكون جهدا خاصا بفريق العمل كله وهنا يقوم المخرج بدور المنسق لهذا الجهد . [١]

يبرز إبراهيم جلال كواحد من هم المسرحيين في العراق ، وتأتي هذه الأهمية من جوانب عده لعل أهمها تواصل هذا الفنان مع الإخراج المسرحي وبحثه الدائم عن الجديد ، وتقديم عروضه بأسلوب معاصر ، فلا يمكن وضعه مع جيل الرواد لإخراجه إعمال هي أكثر قربا من أعمال الشباب كما لا يمكن عده من جيل الشباب لاصطفافه في أعمال أخرى إلى جانب الرواد .

وهكذا يلتقي إبراهيم جلال مع كل الأجيال في المسرح العراقي ، وربما لهذه الأمور مجتمعة ، يمكن اعتبار أعمال (جلال) بمجموعها في حال دراستها منفصلة عن أعمال المخرجين الآخرين ، معبرة عن الخط الذي سار عليه المسرح في العراق منذ كان فطريا وحتى تعامله مع أكثر الأساليب التجريبية في العرض المسرحي .

في عام ١٩٥٦ قام بإخراج مسرحيه (اغنية التم) لتشيخيوف بأسلوب يختلف عما كان سائدا آنذاك

فديكور المسرحية هو أول ديكور تجريدي استعملت فيه الخلفية السوداء والرموز التعبيرية كالشعلة والسلم والشمعة والعجلة [٢]

مارس (جلال) سلطه المخرج المستقلة عن أوامر المؤلف وتوجيهاته في الكيفية التي رأى إن تبدو عليها صورة العرض المسرحي ، والمخرج كعنصر أساسي في العملية المسرحية في العراق .

ومنذ إخراجه لمسرحيه (اغنية التم) ،كان إبراهيم جلال يسعى جادا في البحث عن صيغ جديدة ، وذات سمات خاصة به ، إلى إطلاق العنان لرؤاه عند زحمه النصوص المسرحية المختلفة في الاتجاه إلى عروض مسرحيه أكثر تعبيرا والتصاقا بالمتلقي حيث تعامل مع نصوص مسرحيه كانت متنوعة الاتجاه والطراز والأسلوب ، ولتحقيق الانسجام بين طبيعة النص وما يعالجه من موضوعات وبين الأسلوب الإخراجي لعرضه وكان (جلال) لديه كيفيه خاصة بتطويع النص في خدمه الأسلوب الإخراجي ومن ذلك انه لم يكن ينتمي في البداية إلى نص المؤلف ليتفق معه في لفكرة المطروحة ، ولكنه (عند القراءة الأولى للنص المسرحي ، يتعرف على الانطباع الأول ، وبعد ذلك يكتشف مسالك كانت مجهولة لديه) [٣]

---

(١)جكين ولسين ، سيكولجيه فنون الآداب ، ت: د شاكر عبد الحميد ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، ٢٠٠٠)ص١٤٥.

(٢) عبد الحميد ، سامي (أفكار حول الديكور والإخراج المسرحي في العراق) ، بغداد : مطبعه جامعه بغداد ، ١٩٨٣) ص ٣٥.

يفصح (جلال) عن كون النص المسرحي بالنسبة له موحيا للعرض وليس خطة منفصلة كما ينظر إليه المخرج المنفذ ويقول عندما اقرأ مسرحية اسمع نغمها وإيقاعها ، وهذا ما يوحي لي بالصورة المركبة . ويقول كذلك تعلمت في الإخراج ، إن احدد المسرحية واختزالها بجملة واحده وحتى بكلمه واضحة رئيسيه .. ومن هذه النقطة انطلق لا ترسم انبثاق الأشعة من المركز إلى المحيط [١]

الاكتشاف لدى (جلال) هو عمليه مستمرة لا تتوقف حتى بعد اليوم الأخير للعرض المسرحي ، وهو على مراحل تبدأ الأولى عند القراءة الأولى للنص لتنتهي عند اليوم الأول لتقديم العرض ، وهي المرحلة الأصعب والأدق ، يبذل المخرج خلالها جهدا متأنيا في رسم صوره العرض من خلال (تصوره وخياله و انشد اده إلى أدق تفاصيل الممثل والنص [٢]

إما المرحلة الثانية فأنها تتزامن مع أيام تقديم العرض المسرحي ، إذ يبقى هاجس اكتشاف الجديد موافقا للعرض المسرحي دون إن يكون له اثر كبير في ما ظهر في صورة العرض ، يقول (جلال) عندما اخرج مسرحيه وتعرض إلى الجمهور ابدأ بكشف الكثير مما لم يظهر .. وذلك لانشغالي في توضيب الممثل .

إما المرحلة الأخيرة فهي غير معلومة النهاية التي خرج بها المخرج من العرض وتفاعلاته ، وتستمر إلى ما لانهاية بعد إن يكون الستار قد أسدل على العرض ، يقول(جلال)عندما انتهي من إخراج أي مسرحيه اكتشف الكثير مما لم اشرحه في إخراجي السابق لذلك فأن طموحي يضج في داخلي لإخراج أعمالي السابقة .. ومن هذا المنطلق أسعى لترتيب الأفكار المخفية وإظهارها متجسدة بالإشكال الدرامية الملائمة) [٣]

١ـ يوسف، عقيل مهدي (إبراهيم جلال والنحت في الفضاء) جريده الثورة (بغداد : العدد ٥٧٢٩، ٢٧كانون الاول ، ١٩٨٦).

٢ـ المحرر (إبراهيم جلال : تجربه الإخراج) ، مجلة فنون العدد ٢٠٧ ، ١٧كانون الثاني ١٩٨٣).

٣ـ المفرجي ، احمد فياض (إبراهيم جلال وعادل كاظم : المتنبي في رحلته الجديدة) ،بغداد : جريده الجمهورية ،٧شباط ١٩٨٤.

والممثل المألوف في المسرح في العراق ، غالبا ما يعتمد على فطرته في الأداء مع معلومات أوليه عن فن الممثل من غير التأكيد على أهميه مروره في مرحلة الإعداد لنفسه من خلال النظريات ألموضوعه في

الأداء التمثيلي والتمارين المكملة ، ولذلك فأن (اغلب الممثلين عندما يعانون معاناة قاسية فلقد اعتادوا الأسهل في التعبير ولكنهم عندها ينصهرون ضمن صياغات وأفاق في التعبير جديدة ومتطورة)[1]

ولكن المعاناة التي يعيشها الممثل في عمل يخرجه جلال هي معاناة متبادلة بينه وبين المخرج ، بل قد تكون اشد قسوة عند المخرج الذي يطمح إن يرقي مستوى أداء ممثله إلى مستواه الإخراجي

اتخذ (جلال) طريقتين يتم من خلالها تحقيق غايتين أولهما تحقيق القدر الممكن من التجانس بين أداء الممثل ورؤية المخرج دون خلق حساسية لدى الممثل ، وثانيهما تطوير أدوات الممثل ليصبح منتجا وتتلخص الطريقة الأولى في تقيد الممثل وإخضاعه لسلطه الإخراج ، حرية الممثل عند (جلال) مفقودة تقريبا ، لأنه مقيد برسم دقيق لخطواته وحركاته من قبل المخرج الذي يتسيد العملية كلها .[2]

إما الطريقة الثانية التي تنتج عن الطريقة الأولى فهي في تطويره لإمكانيات الممثل من خلال التزام الممثل بما يمليه عليه المخرج بتقنيات فن الممثل ، حيث يعتبر طريقه (جلال) معملا تدريبيا مطورا لقدرات الممثل ومغيرا في إمكانياته ويرى الباحث انه جهد ايجابي في بناء الممثل العراقي .

اقترب (جلال) من منهجه (بريشت) في العمل مع الممثل لاسيما انه كان أول من تبنى نظريه المسرح الملحمي التي وضعها بريشت ، وأول من نادى بها في العراق ، حيث تعرف المسرحيون العراقيون عليها من خلاله .

---

١. المحرر ، (أداء التمثيل ، إبراهيم جلال يروي بعضا من ذكرياته) ، بغداد : جريده الراصد ، ١١شباط ١٩٧٣.

٢. انظر :ياسين النصير ، المصدر السابق نفسه

الجهد المبذول في المختبر المسرحي لدى إبراهيم جلال يعبر عن التواصل الجاد في العمل الإخراجي ، بحيث يكون سلسله من الخطوات ، تكون السالبة منها أساس لخطوه متقدمه ، وكما يقول هو كل عمل أقوم يعطيني منطلقا جديدا خلال نضوجي وتعمقي فيه ، لكي ابحث عن الجديد [1] ويرى الباحث ما تقدم من عرض للتجربة الإخراجية لدى المخرج المسرحي إبراهيم جلال انه كان أول مخرج عراقي يخوض دائرة التجريب بخروجه على الصيغ التقليدية التي كانت متبعه من قبل من سبقه من المخرجين المسرحيين العراقيين ، ومحاولاته في إضافة الجديد إلى العرض المسرحي ، سواء في التعامل مع النص أو الأداء التمثيلي .

---

١. سعد اردش ، مصدر سابق ، ص٢٦٨.

سامي عبد الحميد

ركز (عبد الحميد) على أهميه الممثل في العرض المسرحي كونه ممثلا بارزا في الحياة المسرحية في العراق ، جاعلا منه وكما يقول (عماد الجانب البصري والجانب السمعي والجانب الحركي لذلك يجب إن يأخذ الاهتمام الأول في عمل المخرج) [1] ،

إن تعامل (سامي عبد الحميد) مع النص المسرحي توحي بتحويله على عناصر أكثر أهميه في أغناء العرض المسرحي . وانطلاقا من المبدأ الذي تبناه عبد الحميد) من إن المخرج مؤلف ثاني للعرض المسرحي ، فأن النص المسرحي لا يمتلك فيما يحتويه من وصف تأثيرا في المنظر الذي سيقوم على خشبه المسرح. ولكن ذلك لا يعني إن ممثل (عبد الحميد) سينفرد داخل أطار الصورة المسرحية بحيث يكون العنصر الوحيد فيها ، بل انه سيكون احد أهم مكوناتها ، وكما يقول اعتبر الممثل العنصر الأساسي للعمل المسرحي إلا إنني لا أنكر ما للعناصر الأخرى من تأثير على المشاهد . إن تركيز سامي عبد الحميد على الممثل في العرض المسرحي باعتبار إن الممثل هو ميزة العرض المسرحي التي بدونها لا يعود ثمة عرض ، ويرى إن الصورة المسرحية الناطقة تعتمد على الممثل بالدرجة الأولى فلولاه لأصبحت الصورة مجرد

إطارا ولتحولت إلى فن أخر غير الفن المسرحي . [٢]

ويرى الباحث إن (عبد الحميد) يؤكد على المكونات الأخرى هي عناصر ثابتة ربما ينتهي دورها بعد لحظات من وجودها على المسرح ، حيث يستوعب المشاهد دلالاتها ، ويقول على الممثل المسرحي إن يكون أكثر حيوية وهو العنصر الحياتي الأكثر غنا لان عمل هذا الممثل على المسرح لا ينقطع وإنما فيه الاستمرارية والنمو خلال هذا العرض . [٣]

إما دور العناصر الأخرى الظاهرة في المشهد المسرحي فقد نظر إليها (عبد الحميد) ، من خلال علاقتها بالممثل . باتجاهين في المسرح العالمي ، فهو في قوله كل العناصر الإنتاجية الأخرى توظف لخدمة الممثل إما لكي تبرزه أو لكي يتعامل معها كمحيط . بينما يأخذ في الشطر الأول في خلق المسرحية من البهرجة التي قد تؤثر في تواصل انتباه المشاهد إلى الممثل ، إما في الشطر الثاني فينحو منحى الواقعيين الذين التزموا وتعاملوا مع الممثل ومع ما يحيط به على انه بيئة له ، أو ربما عنا بذلك علاقة الممثل بما يحيط به لرسم التكوين في الصورة المسرحية وهو ما التزم بالأساليب الإخراجية التي تعني بالتشكيل في الصورة المسرحية ، بحيث تكون مكونات الصورة المسرحية مكمله لبعضها لدى بيتر بروك

المخرج (عبد الحميد) يطمح إلى ممثل تتوفر فيه مواصفات على درجه كبيرة من الجودة ، سواء من حيث الجسم ومرونته وإمكانياته التعبيرية ، أو من حيث الصوت والإلقاء إضافة إلى الموهبة التي لم تعد الشغل الشاغل في المسرح المعاصر بعد إن كان الممثل لا يمتلك غيرها ، (إن التمثيل لم يعد مجرد موهبة فقط .. إنما هو دراسة وتحليل .. وفهم وتعميق وتكنيك .. التدريب المستمر للمثل .. حركاته ، صوته ، تطويع أعضاء جسمه لكي تتلاءم مع متطلبات الشخصيات المختلفة التي أدوارها .. وظرف المسرحية) [٤]

---

١. علي حسين ، سامي عبد الحميد محاولة دراسة إعماله المسرحية ، المصدر السابق نفسه ، ص١٨

٢. المصدر السابق نفسه .

٣. هدى الزين ، (مع المخرج العراقي سامي عبد الحميد في حديث عن المسرح ، جريده تشرين ، دمشق : العدد ١١٣، ٧ مايس ١٩٧٩.

٤. المصدر السابق نفسه .

لقد حدد (عبد الحميد) المستلزمات الواجب توافرها بالممثل بشكل عام ، وهي ذات المواصفات التي يحبذها في الممثل الذي يعمل معه ، والذي يصفه بأنه ممثل لا يعتمد على التلقائية في العطاء أو الأداء فقط بل يعتمد على تكنيك يتطور باستمرار .

ويرى الباحث (إن عبد الحميد) يعزز شموليه مواصفات الممثل حيث يقول لابد إن يكون للممثل جسم مطاوع يؤهله للقيام بكل التغيرات الجسمانية التي يتطلبها ، ولكل التقنيات المسرحية التي تتطلبها الحركة ولابد إن يكون للممثل قوة صوتيه متنوعة لكي يستطيع التعبير صوتيا عن كل المشاعر والعواطف المتغيرة من حالات الاسترخاء . [١]

ومن خلال الأعمال المسرحية المختلفة التي تولى فيها (عبد الحميد) مهمة الإخراج ، يمكن تكوين انطباعات عن طريقته في التعامل مع فن الممثل الذي كان أساس الصورة المسرحية في جميع تلك الأعمال ، ففي مسرحيه (القرد كثيف الشعر) ليوجين اونيل ، والتي أخرجها ١٩٦٨. استطاع إن يستخدم أجسام الممثلين كمادة تعبيريه تعوض عن الكثير من العناصر البصرية الأخرى ، فقد كانت أجسام الممثلين تشكل عنصرا مهما من عناصر التركيب المسرحي وكانت حركاتها تسند إيقاع المسرحية .[٢]

قد استخدم تلك الأجسام بتشكيلات أحيت العمل بشكل مبدع وأبرزت الجانب النفسي عند الشخصية الرئيسية حيث كانت حركه الأجسام على شكل أمواج تعبر عن روحيه البطل إضافة إلى استخدامه الأداء الآلي عند الممثل .

---

١. علي حسين : المصدر السابق نفسه. ص٢.

٢. علي حسين المصدر نفسه ، ص ١٨

وقد ازداد اهتمامه بأسلوب العمل الجماعي في الأعمال اللاحقة وكما ورد في مناسبة عرضه لمسرحيه (ليله من إلف ليلة) لفلاح شاكر عام ١٩٨٧ حيث قال الأسلوب الذي اتبعناه إثناء التمارين أسلوب العمل الجماعي والذي يعتمد المناقشة الحرة من قبل الممثلين (١)

وبناء على ذلك ، يقول (عبد الحميد) كثير ما يكون ديكور مسرحيتي مختلف تماما عما يذكره الكاتب في النص ، ويرى الباحث إن (عبد الحميد) لا يعمم هذا الاختلاف على جميع المسرحيات ، حين يذكر إن المخرج ينظر إلى الديكور بمنظار يختلف في كثير من الأحيان عن المنظار الذي نظر به المؤلف وخاصة في المسرحيات غير الواقعية ، ولا يعني (عبد الحميد) بالاختلاف هنا إن يأتي المنظر على عكس ما جاء في النص وإنما يمكن إن يكون شكلا متطورا في التعبير عن الأفكار الواردة في النص والتي سبق إن اتفق عليها مع المؤلف ، وهنا يقول (عبد الحميد)، (يجب إن يتناسب شكل الديكور وكيفيه استخدامه مع فكرة المسرحية وأسلوبها وعصرها لكي يتحقق القاعدة التالية تناسب الشكل مع المضمون وإسناد احدهما للأخر وانبثاق احدهما عن الأخر) [٢]

١.عبد الحميد ، سامي (أفكار حول الديكور والإخراج المسرحي العراقي ، مصدر سابق ،ص٣٧.
٢. المصدر السابق نفسه

الفصل الثالث

أولا : إجراءات البحث .

اشتملت إجراءات البحث على مجتمع البحث الأصلي وعيناته وأداته ومنهجه

مجتمع البحث .

لقد حدد الباحث مجتمع بحثه المكون من ستة مسرحيات قدمت للفترة من ٢٠٠٨ــ ٢٠٠٩ وكما مبين في الجدول رقم (١).

جدول (١)

- مجتمع بحث –

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج		سنة العرض
١-	مسرحية المسخ	حسين العراقي	حسين العراقي	٢٠٠٨	
٢-	ثقب الأوزون	فاضل سالم	صادق مرزوق	٢٠٠٩	
٣-	مساء التأمل	قاسم محمد	سعد اهدابي	٢٠٠٩	
٤-	الجنون في زمن الجنون	عادل الشامي	عادل الشامي	٢٠٠٩	

٥-	مسرحية الطريق	منعم سعيد	منعم سعيد ٢٠٠٨	
٦-	رحلة العذاب	عبد الستار الربيعي	صلاح عبد الستار ٢٠٠٨	

عينات البحث .
اختار الباحث ثلاث مسرحيات
١- لقربها من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ولقربها من أداة البحث

٢- توفر أقراص (C-D) لتلك العروض

٣- عدم دراستها بالبحث والتحليل من باحثين آخرين

٤- أن النصوص المختارة قد أثارت ردود أفعال نقدية عند نشرها

أداة البحث .

عينات البحث .
اختار الباحث ثلاث مسرحيات لتكون عينه البحث وكما مبين في الجدول الأتي وبطريقة قصدية ولأسباب سوغها الباحث :

ـ عينة البحث ـ

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
١-	مسرحية لحظه	صادق مرزوق	صادق مرزوق	٢٠٠٨
٢-	مسرحية كولاج	صادق مرزوق	صادق مرزوق	٢٠٠٩
٣-	الخروج من دائرة الجنون		خالد ايما	٢٠٠٨

منهج البحث .

٢ـ تحليل العينات .
مسرحية (لحظة)

تأليف : حسين العراقي

إعداد وإخراج : صادق مرزوق[1]

مسرحية لحظة التي قام بها المخرج اعتمدت على اختراقات المكان حيث يدخل الجمهور في بداية الأمر خلال ممر ضيق وهو يرى الممثلة الرئيسية وهي الأم التي تبحث عن زوجها وأولادها يدخل الجمهور خلال هذا الممر وهو يرى الأم وكأنها تائهة في دهاليز وغرف سرية للبحث عن الزوج المعتقل وحينما يدخل المخرج إلى مكان العرض وهو عبارة عن غرفة خربه ضيقة نرى فيها ولدين هما ابناء هذه الام ومن خلال الإحداث نستدرك إن هؤلاء الولدان هما أشباح وأرواح ونرى أيضا قارع الطبل بملابسه المتهرئة وعازف العود الذي هو بمثابة الأب المنتظر نسمع في هذا الوقت أصوات وأغاني مبهمة ونسمع صوت الأم أيضا في الخارج وهي تغني أيضا أغنية تراثية تحيلنا إلى زمن الثمانينات من القرن الماضي .. المكان مظلم تماماً بحيث حين يدخل الجمهور بالكاد يجد مكانه ، نوافذ سوداء مغلقة وبين لحظة وأخرى حينما تفتح احد الشبابيك يسلط ضوء الشمس الطبيعي على المكان لكشفه وعند حالة ما تقوم نفس الممثلة بإغلاق ذلك الشباك لتحيلنا الى فضاء موحش .
تفاعل الجمهور بشكل طبيعي مع روحية المكان وما أن يدخل في الجو المراد ويضيع في حالته العلمية حتى نكسر ذلك التعايش مع رنة الموبايل او مع كلام واقعي يومي يؤدي بنا إلى هدم الحالة الأولى للتهيئة إلى حالة أخرى كان هذا العرض بمثابة التمرين لحالة الإرسال والتلقي على حد سواء كيف يكون المسرح فاعلاً في كل الأحوال .

تبنى المخرج صادق مرزوق على المفهوم المزدوج للحكاية فقد أخذت الحكاية هنا مسارين المسار الأول هو الحكاية الواقعية للممثلة "أمل"حيث تتصل عن طريق جهاز الموبايل مع زوجها ونفهم من خلال هذه الحكاية الآنية أنها تنتظر زوجها الذي سيقتادها بعد التمرين إلى البيت أما الحكاية المفترضة التي تسير جنبا إلى جنب مع الحكاية الواقعية ، الحكاية المفترضة هنا ترى إن الشخصية الرئيسية والتي تؤديها "أمل" أنها تنتظر عودة زوجها الذي اقتادوه رجال الأمن إلى السجن في المسارين هنا أولا الممثلة "أمل" تنتظر زوجها . المسار الثاني الشخصية تنتظر عودة زوجها من السجن ومع الأحداث تكتشف إن هناك والدان وهم عبارة عن أرواح قد ماتوا في احد الحروب وهم في العالم الآخر يبحثون عن أبيهم في ذلك العالم . العالم الآخر حيث تكون حسابات الزمن هناك غير ما هو مألوف في واقعنا الأب يبحث عن زوجته وأبناءه ، والأبناء يبحثون عن أمهم وأبيهم، الكل يبحث عن الكل وهكذا هي المتاهات . (الحياة الدنيا / الحياة الآخرة) و(الممثلة/الشخصية)و(الزمن/اللا زمن)و(المكان/ اللا مكان)

وفي آخر الحكاية نكتشف إن القضية برمتها هي عبارة عن لعبة أو عبارة عن تمرين مسرحي قد ينتهي في اي لحظة ومع هذه النهاية الكل يذهب ويترك المكان فارغا وبهذا يكون هذا المكان قد فقد أملاءاته والركن الآخر وهو الممثل .
هنا اعتمد المخرج في مسرحيه (لحظة) التي قدمها في احد الخرائب في الديوانية. بان يكون المتفرج يشغل الحيز المكاني الذي يشغله الممثل ليؤكد مبدأ الشراكة الفاعلة في عملية التلقي وقد شكل المخرج في أملاءاته لفضائاته تشكيلاً جمالياً مغايراً لنمطية المسرح التقليدي من خلال التحكم في مكان العرض وتدخل المخرج في مسرحية لحظة حتى في آلية التوزيع لمقاعد الجمهور وانه ترك بعض المتفرجين من غير مقاعد ليختاروا آلية الوضع الذي يراقبون من خلاله حركات الممثلين وفي بعض الأحيان يضطر المتفرج إلى التحرك ليتقاطع مع حركات الممثلين ولم يترك المخرج المجال لعناصر العرض الأخرى في التحكم بلحظة العرض فقد اعتمد على ضوء الشمس كمصدر توحيد بين طرفي الإبداع (الممثل ـ المشاهد) كما استخدم بدل المؤثر الصوتي الإشارات الصوتية التي تصدر عن الممثلين بمجاورة أصوات الطبول الحية كما انه استخدم أجهزة الموبايل في الاتصال ببعض المتلقين وبالعكس أثناء العرض ، وحتى إن فولدر المسرحية قدمه من خلال الموبايل وليس عن طريق ورقة مكتوبة. يقول المخرج نحاول دائماً إن نطلب من المتلقي ان يكون شريكاً فاعلاً في عملية الإرسال . فكانت الورشة التي أقامها هي لحظة (ما قبل التمرين) لكي يكون الممثل حينها فهم سر من أسرار العرض وليس كل الأسرار وبقية الأسرار تأتي تباعاً وحتى في العرض هو يتعلم والمتلقي أيضا يتعلم آليات مغايره في التلقي وان تأكيد المخرج هنا على الممثل .
قد استطاع المخرج هنا ان يشكل في فضاءه الفارغ سينو غرافيا خاصة به من خلال أجساد الممثلين في

توقفاتهم وان يحيلهم من حالات بشرية شاعرية إلى جمادات تحيلك إلى أدوات سينوغرافيا . إن المخرج وفي اغلب عروضه يعتمد حالتا لبناء والهدم بان يعطي مقترحات للمثل وما ان يجسدها الممثل حتى يقوم بإلغائها لفتح المجال للممثل بان يشغل مخيلته في ابتكار وارتجال مغاير للمقترح الأول .
لهذا كان التناول لهذه المسرحية من خلال تلك المجاورة بينه وبين قراءتنا الخاصة لبيتر بروك كما إن للمخرج انساقه وبصماته الخاصة التي لم أجد لها شبيهاً لأحد المخرجين وهذا ما يميزه عن اقرأنه المخرجين في تلك الميزات الخاصة في أملاءاته للفضاء الزمكاني من خلال حدود الممثل واستخدام الحالة اليومية والأغنية الشعبية .
يؤكد الفنان صادق مرزوك ومن خلال ورشه بأنه يعمل على نظام بين نمطين مهمين من تحريك البنية المشهدين وهما الصورة السمعية والصورة البصرية. في النص المكتوب وفق أبحاثه لأهميتها الجمالية ووظيفتها في كسر حالة النمطية في التلقي ولكون حالة الفنتازيا هذه
تتصف بأنها ظاهرة شمولية لمختلف الشعوب. اعتمدت المسرحية في كولاج على أجساد الممثلين فقط وعلى توقفاتهم في رسم سينوغرافيا آنية من خلال تلك الأجساد ،أما اللغة و جماليتها ودلالتها لم يتقيد بها فأحيانا تنطلق الكلمة بشكلها الفصيح وأحيانا بشكلها الشعبي من خلال المزاوجة بين أنماط محلية وعالمية .

الحياة ويمكن أيضا إن يكون حليفنا إذا أدركنا كيف يمكن إن تأخذنا إلى لحظة تألق ، ويدروها تأخذنا إلى لحظة شفافية قبل أن تسقط مرة أخرى .

مسرحية (كولاج)

تأليف : صادق مرزوق

وإخراج : صادق مرزوق

حكاية المسرحية :كما عودنا المخرج صادق مرزوق انه دائما يتحايل على الحكاية بشكلها التقليدي في مسرحية "كولاج" ليس هنا كحكاية واحدة بل مجموعة من حكايات يربطها خط واحد وهي فكرة"الرجل الدائم"و"البحث خلال تلك الرحلات" حيث الحكاية الأولى أعدها عن مسرحية في انتظار "كودوا" وربطها مع حكاية"هاملت"ومن ثم ربطها مع حكاية"العراقيون"الذين غرقوا في العبارة المتوجهة إلى "استراليا" مجموع تلك الحكايات تتحدث عن ممثلين دخلوا المسرح وليس لهم اي حكاية مفترضه سوى حكاياتهم الواقعية في إنهم يبحثون عن إي شيء ليقدموا من خلال ذلك الشيء عرضهم المنتظر وفي نهاية المطاف يجدون أن حكاياتهم برمتها مجتزئه وليس لها نهاية واضحة فيتفقون على انهم ينهون كل ماقد حصلوا ويهدموا كل بناءاتهم المشهدية ليؤجلوا تمرينهم إلى اليوم الغد ولكن متى يأتي هذا اليوم .
لذلك نرى الشخصيات ومن خلال ذلك العرض ينتظرون ساعة يمثلون مشهد شعبي وتارة يمثلون مشهد من المسرح العالم أحيانا ،يأتون الى الموروث الشعبي من أغاني ومن أهازيج او رقصات فلكلورية وأحيانا يأخذهم المشهد إلى رؤى تجريبية عالمية حيث إن هذه الثنائية في الاشتغال على آليات البحث عن مشهد مسرحي هو ما يؤلمهم جميعا .

مسرحية(الخروج من دائرة الجنون)

تأليف : محمد السيد محسن

أخراج : خالد أيما

مسرحية الخروج من دائرة الجنون هي من المسرحيات التي تم إخراجها وفق تنظيرات بيتر بروك وآرتو (مسرح القسوة)

قبل الخروج من دائرة الجنون لابد ان نستذكر الدخول إلى ذلك الخروج الذي استنطق العرض المسرحي منذ البدء برؤية بصرية /صورية محملة بالكثير من الجمل الفلسفيه ذات الخطاب الكوني / الفلسفي
وتميز العرض المسرحي(الخروج من دائرة الجنون) بمجموعة من العلامات اللغوية والبصرية والسمعية القاسية على ذهنية المتلقي التي شدت من يقظته والذي شكل منظومة من الصور العالقة التي لايمكن ان تمحى من الذاكرة وهي تعلن تدوينها وحفظها لكل إحداثيات العرض الموسومة بأمتعة البصرية المهيمنة بتشكيلة لونية ابتداءً من) السرير) ذي اللون الأصفر الذي منه ابتدأ العرض المسرحي ، ومنه خرجت الشخصية ليشكل لنا علامة دالة على (سرية السرير) التي استحضرت عنواناً ومفهوماً اخر لمفهوم الاتصال الجسدي المبلور ضمن طقوس حدت من التناسل جراء اليأس والتذمر من مؤامرة الاغراء والتعري الذي يحدث على منصة الفراش المنهك(المنهش) بلذة مؤقتة قذرة ،
وهنا لا يريد المخرج إن يكشف أو يعلن عنها ذلك لأنه يجد متعته داخل وخارج النص الذي لن يأتي من فراغ ولا يؤول إلى فراغ ازاء الإصرار والترصد لقراءاته المتوالية التي تضج بالرؤى والأفكار التي صيرت منه منتجاً آخر للنص على حد قول" رولان بارت" (للقارئ ان يتحول إلى منتج للنص) وهذا ماحدث معه فعلاً عندما اقتحم النص المسرحي بقراءة باحثة عن أسرار ومتاهات النص المغلقة التي لايمكن التعامل معها إلا باستفزازها ومن ثم تفجيرها.
ليكشف لنا النص المسرحي الذي استفزه بعبقرية الجنون أو جنون العبقرية المتمحورة والمتمركزة بصفائها الذهني الخالص ازاء الجنون المنضب والمعضد ليكون حواراً بين منطقين: منطق العقل ومنطق الجنون،وبين الحرية والقيد والجنون، وهذا هو سر المغالطة الشرسة التي أنتجها العرض ضمن خطابة (الميتا فلسفي) القادم باشكالية (الشك) ومعرفة الحقيقة الغامضة ازاء الكون الوجودي .
ويجسد ليس كله امرأة، جسد يتنفس بالاغراء والشهوة يبحث من خلاله عن الحياة أزاء الموت المعلن أمامه ، كذا القماش الناصع ببياضاته اللونية التي اعطت سحراً وجمالاً حد به من يقظة السواد المعلن الذي كان هو الآخر يؤسس ويؤثث وفق طقوس خاص بها أرضية العرض الخصبة ببياضات (الثلج) النقية التي اغتسل بها السواد (العتمة) ليكون لنا فصلاً بارداً ممطراً يحيلنا به المخرج "ايما" المناخ اخر بعيدا عن الانفعالات والتشنجات والصرخات مناخ أخر أكثر هدوءاً وعذوبة ورومانسية ليكون مضغ الثلج المتساقط من السماء حقيقياً (
امضغ الثلج المتساقط من السماء.... ثلج لم تلوثه أنفاس المكتئبين بعد ... ثلج لم يتوسخ

بالبارود والرماد...) وتأتي هذه الصورة لتحقيق شيئية الشيئين: الشيء الأول: تطهير الجسد اولاً عن طريق المضغ ، وتطهير الأرض من العقول العفنة التي ساهمت في تحطيم وابادة العقول البشرية النيرة ..... وما تشكله هذه الصورة هو لعنة و إبادة للتاريخ المشوه (لقد تشوه التاريخ ودس به السم) إزاء المسح لأرضية الواقع المتصحرة ببيضات أخرى حطت من القماش ليكون غطاءً شرشفياً ، وثوباً يعي تفاصيل الجسد المعذب ، ليستر به عورته أولا ويشهر به جنونه ثانياً كذا الدمية بلونها الأحمر والأبيض، والجدار الأسود، والفلين الأبيض،
والكرات الحمراء، والضوء المتدرج مابين اللون الأحمر والأصفر والأزرق) وبهذا التشكيل اللوني نستطيع ان نقول بان المخرج" ايما" استطاع ان يؤثث ويصمم العرض بذهنية سينوغرافية متوقدة تبحث عن كل ما هو جليل وجميل في مشوارها المسرحي ليكون الصعود الى السماء هو الخاتمة التي يغلق بها المخرج مفاتيح العرض المسرحي من خلال رفض الواقع المر لأن العالم على قراءة العرض بات لا يوفر لنا الوضوح (نحن المجانين تنازلنا عن الأرض للعقلاء ... فاعبثوا بها كما شئتم ولكن لاتزاحموننا في السماء ... فمن جاءنا وجب عليه أن يترك عقله مع نفايات الأرض) اذن بهذا الحوار نخرج من دائرة الجنون إلى دائرة الحياة . إذن هي دعوة إلى الحياة .

الفصل الرابع

المصادر والمراجع

الاستنتاجات

١. يتمتع بروك بقابلية التأليف وبأسلوب علمي يكشف عن ملكته في التنظير المسرحي.
٢. النص لم يكن مقدس عند(بروك) كسر قدسية النص وهو سيناريو أولي لعرض مسرحي من خلال تفكيك النص وإعادة بناءه وفق متطلبات رؤيته للعرض المسرحي وكيفية تقديمه،البحث عن لغة مسرحية جديدة بعيدة عن لغة النص الأدبية .
٣. نقطة الصفر عند بروك" الخشبة "زائد "الممثل "تساوي" الابتكار" وخاصة في خياراته للنص والمكان والممثلين.
٤. يسعى بروك دائماً إلى ايجا د دوافع موضوعية التي من شأنها ان توصله الى الجديد والمبتكر في عمله .
٥. التنظيرات المسرحية لدى بروك لا تأخذ شكل الثبات بل يشملها بالتغيير والإضاعة على وفق الاكتشاف والتحول الجديد لفكرة ما في عمله .
٦. خرج عن العلبة من اجل إقامة علاقة بين المتفرج والصالة .

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي :

١- تشجيع الكتاب العراقيين على تناول الموضوعات الإخراجية العراقية لغرض توثيقها ،لان الإفادة من تجارب الآخرين في حقل الإخراج المسرحي ولاسيما بعد تعريبها تسهم في تنمية فن الاخراج في المسرح العراقي .
٢- دعوة المخرجين الى الاخذ بموضوعات التنظيرات العالمية وتجسيدها في عروض مسرحية عراقية للتواصل مع العالم من ابداع وتطور إخراجي.
٣- توفر أشرطة المسرحيات العراقية لكل العروض المسرحية في العراق في كليات الفنون الجميلة مما تساعد الباحث في التعرف على التنظيرات الإخراجية والأفكار وأدوارها في المسرح العراقي ومرجع للباحث لما تقتضيه متطلبات الدراسة .
٤- قيام المختصين من الخبراء بالمسرح العراقي بتصنيف العروض المسرحية حسب الاتجاهات المسرحية مما يوفر سهولة لعمل البحث .

المقترحات

الباحث إلى جملة توصيات يمكن إيجازها فيما يأتي :

١- قراءة الأعمال الإخراجية الحديثة لبيتر بروك للكشف عن فنية الإخراج المسرحي لديه للإفادة منها في المسرح العراقي ولاسيما ما كان منه فنيا خالصا يسهم في تطوير المسرح .

٢- الوقوف على تقنيات العرض المسرحي البروكي عبر اتجاهين أولهما العروض المباشرة وثانيهما القراءات النقدية فيها .

٣- العمل على إيفاد مخرجين معروفين بعطائهم الفني للاطلاع على جديد الإخراج العالمي في مصادره الأولى الأصلية .

٤- التواصل مع العروض العراقية بمتابعات نقدية تتصف بوعي نقدي يبتعد عن الإخراج التقليدي.

ثبت المصادر والمراجع

١. ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت : دار العلم للملايين ، ص٩٦.
٢. مجموعه مؤلفين ، المعجم الوسيط ، ط٣. دمشق : مطبعه النوى ، ١٩٨٥.
٣. ابن زيدون ، عبد الرحمن ، قضايا التنظير للمسرح العربي ، ط١: دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٢.
٤. عبد الحميد ، سامي ، بيتربروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط١، بغداد : مطبعه جامعه بغداد ، ١٩٨٣.
٥. بيتربروك ، الضجر هو الشيطان واراء في المسرح ، ت : محمد يوسف نجم .
٦. عثمان ، احمد ، بيتر بروك يعتزل ، انترنيت
٧. بوف ال كسي ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت : شريف شاكر ، ط١، دمشق : منشورات وزاره الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧١.
٨. سرحان سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم .
٩. بيتربروك ، المكان الخالي ت : عبد القادر ، ط١، مصر : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠.
١٠. صبري، حافظ ، التجريب والمسرح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤
١١. مارتن اسلن ، مقدمه الكتاب المكان الخالي ، ت بيتربروك ، ت . سامي عبد الحميد ، بغداد : جامعه بغداد ، ١٩٨٣.
١٢. علي كامل هكذا يشيد بيتربروك عالمه التخيلي ، انترنيت
١٣. علي ، عواد ، المألوف ولامألوف في المسرح العراقي ، دراسات النقد المسرحي التطبيقي ، ط ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٨.
١٤. عبد الحميد ، سامي ، المكان الخالي بيتربروك ، بغداد : جامعه بغداد أكاديمية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية
١٥. حسين حبيب ، محمد ، تنظيرات بيتربروك في العرض المسرحي جريده الأديب المعاصر ، العدد ١١٠ ، بغداد ، ٢٠٠٩
١٦. مايرهولد ، فيسفولد ، في الفن المسرحي ، ت : شريف شاكر ، ط١، بيروت ، ١٩٧٩.
١٧. جيمس روز، المسرح التجريبي
١٨. اردش ، مصر المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت : المجلس الوطني للثقافه والفنون والاداب ، ١٩٩٧.
١٩. جكين ولسن ، سيكولوجيه فنون الاداب ، ت : شاكر عبد الحميد ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٠.
٢٠. عبد الحميد ، سامي ، افكار حول الديكور والاخراج في العراق ، بغداد : مطبعه بغداد ، ١٩٨٣
٢١. يوسف ،عقيل مهدي ، إبراهيم جلال والنحت في الفضاء ، جريده الثورة ، بغداد : العدد ٥٧٢٩، ٢٧كانون الاول ١٩٨٦.
٢٢. المحرر . إبراهيم جلال ، تجربه الإخراج ، مجله فنون ، العدد ٢٠٧، كانون الثاني ، ١٩٨٣.
٢٣. المفرجي ، احمد فياض ، إبراهيم جلال وعادل كاظم ، المتنبي في رحلته الجديدة ، بغداد : جريده الجمهورية ، ٧شباط ١٩٨٤.
٢٤. المحرر ، أداء التمثيل ، ابراهيم جلال يروي بعضا من ذكرياته ، بغداد : جريده الراصد ، ١١شباط ،١٩٧٣.
٢٥. علي حسين ، سامي عبد الحميد ، محاولة لدراسه اعماله المسرحية
٢٦. هدى الزين مع الإخراج العراقي ، سامي عبد الحميد في حديث عن المسرح ، جريده تشرين ، دمشق : العدد ١١٣، ٧مايس ١٩٧٩.

فالعرض المسرحي هو تدفق له منحي بياني صاعد وهابط ، لكي نصل الى لحظة