ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Experimental Discourse of Arab Theater: Concept and Implications

Adnan Hussein Ali
Tikrit University, College of Education for Humanities/Department of Art Education

* *Corresponding author: E-mail* :
Adnan.h.Ali@tu.edu.com

***Keywords*:**
Discourse,
parallel experimentation,
Arab theatre,
semantics

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	1 Sept 2024
Received in revised form	25 Nov 2024
Accepted	2 Dec 2024
Final Proofreading	2 Mar 2025
Available online	3 Mar 2025

E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

The emergence of a new concept reveals, consciously or unconsciously, that there is a flaw in the cultural context that must be explored and analyzed for the sake of renewal and vitality. It seems that this is what actually happened in our cultural context, where the concept of experimentation appeared in order to update the theatrical cognitive system since the beginning of the eighties of the last century, especially with the recognition of the establishment of the Experimental Theater Festival. In the research problem, the researcher raised a central question, which is the relationship between the concept of theatrical experimentation and the prevailing authority (Foucault's concept) in society, and from this central question, a set of questions emerged: 1- Was the experimental theatrical discourse able to create a break with the mechanisms of cognitive authority in the production of theatrical performances? 2- Was the experimental discourse in the performances presented as the subject of the research a continuation or a separation from the established theatrical? 3- Was the experimental discourse able to create innovations at the level of construction and aesthetic foundations? 4- How were the experimental theatrical performances able to organize the theatrical space through theatrical language (audio and visual signs and scenography)? The importance of the research lies in: Critical awareness of heritage in vitality and honesty and without false reverence has become a necessary requirement until we reach the true critical awareness of the self, which is the first step on the path to establishing our true cultural identity. The theoretical framework included the following topics: (Arab theater from authenticity to experimentation), (theatrical experimentation: concept and implications), (theater and the provocative role in its experimental framework), and (experimentation disrupts the prevailing discourse.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.32.3.1.2025.26

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

الخطاب التجريبي للمسرح العربي المفهوم والدلالات

عدنان حسين علي /جامعة تكريت كلية التربية للعلوم الانسانية

الخلاصة:

طغت في السنوات الأخيرة موجة جديدة على المسرح العربي تمثلت في محاولات التمرد على الأشكال التقليدية في العروض المسرحية و في آليات عمل الممثل ، انتشرت تحت اسم المسرح التجريبي الذي

وجدوا فيه ما يناسبهم في معالجة الظروف الموضوعية التي تعيشها بلدانهم ، يبدو ان تاريخ المسرح ما هو الا سلسله متواليه من عاده من اعاده صياغه ما فيه طبعا للحقب المعرفية المتعاقبة ،حيث تتوارى مفاهيم وتتراجع في قواميس الابداع المسرحي وتحتل مكانتها مفاهيم اخرى، ويعم ذلك نتيجة تغيير السياقات التاريخية والثقافية التي تحيط بفن المسرح وتجبيره على ان يطوع نظام يطوع نظامه المعرفي ليستوعب كل ما هو جديد حتى لا يفقد شرعيته كأحد المؤسسات المعرفية المنوط بها الاداء بشهاده ثقافيه عن المجتمع.

من هنا ،فان ظهور مفهوم جديد يكشف بصوره واعيه او لا واعيه ان هناك ثمة خللا قابعا في السياق الثقافي ينبقي سبره وتحليله من اجل التجديد والحيوية ، ويبدو انه هذا ما حدث لدينا بالفعل في سياقنا الثقافي ، حيث ظهر مفهوم التجريب من اجل تحديث النظام المعرفي المسرحي منذ بداية الثمانينات منن القرن الماضي ، خصوصا مع اعتراف من به (بتأسيس مهرجان المسرح التجريبي) فواكب هذا المفهوم رده فعل عنيفتي فلبث سياقنا الثقافي راسا على عقب ودارت معارك رمزيه بين فريقين ، فريق ساند للتجريب رأى ان هذا المفهوم ضروري لتجديد البنيه المسرحية ، وفريق منافس للتجريب يرفضه ، لانه يحمل بين طياته بدور الغزو الثقافي ، وقذف هذا الفريق مفهوم التجريب في دائرة التغريب كانه حال معرفيه تمحو الهوية المعرفية والمسرحية ، وبعيدا عن هذه النظرة المعيارية التي تحصر المفهوم بتلافيف الأقنعة الايدلوجية ، سواء من روح له او قاومه ، فان موقف الفريقين يكشف بوضوح ان مفهوم التجريب اصبح حاله معرفيه تستدعي الفحص والتحليل .

الخطاب ، التجريب، المسرح ،المسرح العربي ، الدلالات

في مشكلة البحث طرح الباحث سؤالا مركزيا وهو علاقه مفهوم التجريب المسرحي بالسلطة السائدة (مفهوم فوكو) في المجتمع ، وتفرغ من هذا السؤال المركزي مجموعه من التساؤلات :١- هل استطاع الخطاب التجريبي المسرحي احداث قطيعه مع اليات السلطة المعرفية في انتاج العروض المسرحية؟ ، ٢- هل الخطاب التجريبي في العروض المقدمة موضوع البحث كان استمرارا ام انفصالا عن المستقر المسرحي؟ ، ٣- هل استطاع الخطاب التجريبي احداث تجديدات على مستوى البناء والاسس الجمالية؟ ، ٤- كيف استطاعت العروض المسرحية التجريبية تنظيم الفضاء المسرحي عن طريق اللغة المسرحية (العلامات السمعية والبصرية والسينوغرافيا)؟ ، اما اهمية البحث فتكمن في : ان الوعي النقدي بالتراث في حيوية وصدق ودون اجلال زائف اصبح مطلبا ضروريا حتى نصل الى الوعي النقدي الحقيقي للذات وهو اول خطوه على طريق تأسيس هويتنا الثقافية الحقه.

اما الاطار النظري فقد شمل المباحث:(المسرح العربي من التأصيل الى التجريب) و(التجريب المسرحي مفهوم ودلالات) و(المسرح والدور التحريضي في اطاره التجريبي) و(التجريب خلخله موقع الخطاب السائد) .

اما اجراءات البحث ، فقد تكونت من عملين تجريبيين **(مسرحية التعري من اخراج إخراج: ثائر هادى جبارة) و(أحزان مهرج السيرك من اخراج صلاح القصب) ، وقد توصلنا للنتائج التالية:**

١- التحريب يمثل صراعا فكريا بين المؤلف (النص) ، و(مخرج) العرض ليتبدى هذا الصراع على شكل عرض يطيح بكل الثوابت .

٢- التجريب يمنح المخرج القدرة على الإعلان عن موت التقليد ومغادرته .

٣- يرتبط المخرج التجريبي فكريها بالمجتمع وتطوره الحضاري .

٤- يدفع التجريب المخرج المسرحي إلى البحث والتقصي عن كل ما يمثل استحداثًا وحراكا وتفاعلاً في الوقت الحاضر دون إغفال الماضي.

٥- التحريب يتيح للمخرج المسرحي فرصة التحرك وسط متون مسرحية عديدة.

٦- عمل المخرج المسرحي التجريبي وفق مبدأ المغايرة والاختلاف التحقيق عنصر المفاجأة في العرض المسرحي .

٧- يحضر مفهوم التأويل بقوة وبكثافة داخل المتن الفكري للعرض المسرحي ؛ لأن المخرجين اعتمدوا على حراك فكرة العرض وتشظيها لتعطي مدلولات متحركة لدوال ثابتة .

٨- يعلن المخرج المسرحي التجريبي منذ بداية العرض عما يمتلكه من روح تجريبية مؤثرة .

٩- استثمر بعض المخرجين التجريبيين التقنيات الفنية المتعددة في دعم فاعلية العرض المسرحي .

١٠- انطلق المخرج المسرحي في رؤيته لصناعة الصورة المسرحية وفق مبدأ الحذف والإضافة والتوظيف .

الإطار المنهجي للبحث :

وضع الباحث تعريفا اجرائيا لمفهوم التجريب ، يأخذ في الاعتبار استراتيجية التجريب من وجهه نظره ، كما يضفي على خطابه سمه (الحدث) ، فيصبح مشهد التجريب بمثابه علامه خلل واهتزاز ليعلن على ان

الاشياء ليست كما هي قبل قدوم التجريب المسرحي ، فاعتمد الباحث على فرضيه اساسيه وهي ان اي اقامه لمفهوم وافد في اي بنيه ثقافيه تعرض عليه الدخول في صراع ما علاقه القوى الساند فيها.

إشكالية الدراسة :

فطرح الباحث سؤالا مركزيا وهو علاقه مفهوم التجريب المسرحي بالسلطة السائدة (مفهوم فوكو) في المجتمع ، وتفرغ من هذا السؤال المركزي مجموعه من التساؤلات :

١- هل استطاع الخطاب التجريبي المسرحي احداث قطيعه مع اليات السلطة المعرفية في انتاج العروض المسرحية؟

٢- هل الخطاب التجريبي في العروض المقدمة موضوع البحث كان استمرارا ام انفصالا عن المستقر المسرحي؟

٣- هل استطاع الخطاب التجريبي احداث تجديدات على مستوى البناء والاسس الجمالية؟

٤- كيف استطاعت العروض المسرحية التجريبية تنظيم الفضاء المسرحي عن طريق اللغة المسرحية (العلامات السمعية والبصرية والسينوغرافيا)؟

ان هذه الأسئلة السابقة ، لا تغفل ان خطاب التجريب المسرحي العراقي وقع في صراع مع العديد من المركزيات المعرفية منها مركزيه الذات الثقافية التي تشكلت عبر خطابات سياسيه وثقافيه واجتماعيه تجعلها محكومة دائما بأولويه الريادة في العالم العربي ، ومن ثم تتطلع على احداث المستجدات الفنية، وكذلك المركزية الغربية التي اتى منها المصطلح ولها باع طويل في نسجه معرفيا ، وهذه الأسئلة التي طرحها الباحث يمكن ان تجعل في سؤال مركزي وهو المسرح التجريبي الذي ينشا في ارضيه معرفيه تربط بمركزيه خطاب معرفي سائد وهم ان مفهوم التجريب قادم من بنيه ثقافيه مغايره.

من هذا المنظور يدور البحث حول وضعيه اساسيه وهي ان العرض المسرح التجريبي خطاب يشكل نقطه مقاومة لا غنى عنها في مقاومه سلطه الخطاب المعرفي الساند ومسالته بأدواته الفنية ليؤسس الخطاب التجريبي ارضيته المعرفية ، في البنيه الثقافية العربية بشكل عام.

أهمية الدراسة :

ان الوعي النقدي بالتراث في حيوية وصدق ودون اجلال زائف اصبح مطلبا ضروريا حتى نصل الى الوعي النقدي الحقيقي للذات وهو اول خطوه على طريق تأسيس هويتنا الثقافية الحقه.

"ان كل فتره خاصه لها مثالبها واوجهها المضيئة ، واذا لم نعي كلا الجانبين وعيا امنيا شجاعا انعدمت القدرة على التقدم والتغير ، والوعي بالتراث وعيا امنيا – بمعنى استقراءه واعمال الفكر فيه – لا يمكن ان يتحقق بأبعاده الكاملة في اطار العزلة الثقافية ، فبدون مقارنه تراثنا بحصاد اتجاه التجارب الإنسانية في حضارات مختلفة لا يمكن ان يتحقق لنا المنظور الصحيح ولا ان تكتشف لنا اوجه التواصل الانساني الصادقة او منابع القيمة الدائمة في حياه الانسان وسط متغيرات الحضارات المختلفة " (نهاد صليحة،١٩٦ ،ص١٣١) .

لدرجه ان الصيغة الملائمة للمسرح العربي اصبحت بشكل او باخر لابد لها ان تجمع ما بين التراث والحداثة ، خاصه ان **"الصيغة الغربية التي استوردناها من منتصف القرن الماضي في بلادنا والتي عرفت باسم المسرح اصبحت لا تلائم التطورات الجديدة لروح شعبنا وعقله – وهي على كل حال – تفصل بين الشعب والنشاط المسرحي ، بمعنى ان هذه الصيغة الغريبة التي تفترض ان يقوم الممثلون بأداء قصه مسرحيه معينه منفصلين انفصالا تاما عن الجمهور الذي يكتفي في هذه الحالة بالمشاهدة السلبية هذه الصيغة قد تروي الى ان يتجمد المسرح في بلادنا (علي الراعي ، ٢٠٠٨،ص٢٣) .**

فرضية الدراسة :

في الواقع ، النهضات المسرحية تظهر في البلاد التي تكون في مفترق الطرق .. خرجت من الماضي ، ووقفت في الحاضر ، تتأمل نفسها تاريخيا .. وتحاول أن تستشرف المستقبل .. وهكذا كان المسرح في اليونان القديمة في عهد بركليز.. وهكذا كان شان المسرح في انجلترا على عهد شكسبير حينما كان هناك تساؤل كبير مطروح امام انجلترا : هل تصبح دولة كبرى بالفعل ؟ وهل تتغلب على اعدائها من الاسبان والفرنسيين ... لم تظل تابعة في نطاق الجزر البريطانية ؟

"وامتنا العربية منذ اربعينات القرن الماضي حتى الان في مثل هذا الموقف تماما تقف عند مفترق الطرق ، وتتساءل الى اين المسير (علي الرعي ،مرجع سابق ،ص٣٣) .

وعلى هذا كان لابد ان يقوم فيها نهضه مسرحيه ، ذلك انها تسال السؤال الكبير الذي يقف وراء النهضات المسرحية وهو : من نحن؟ وماذا نكون في المستقبل؟ واي متجه نتجه؟.

وعلى هذا فقد صحب قيام النهضة القومية العربية منذ منتصف القرن الماضي الى الان قيام نشاط مسرحي يعبر عن هذه النهضة ويعين الامه على ان تسترجع ما فاتها من النواحي المعنوية ، واستطاع المسرح ان يعبر عن امجاد الامه العربية ، واستطاع ان يعبر عن هموم الامه العربية لذلك في المسرح العربي "**يقدم لوحات تخلط فيها الالوان البيضاء بالألوان الرمادية بالألوان السوداء ، ومعنى هذا ان تمت نواحي ايجابيه في واقع المسرح العربي ، ومن ثم نواحي سالبه ، على راس النواحي الإيجابية من المسرح نظريه وفنن وممارسه قد وصل الى الناس بأشكالهم كافه ، واصبح جزءا من حياتهم اليومية ، وهذا مكسب كبير، لانه يعني اننا تخلينا عن الوضع التعس السابق الذي كان يظهر فيه النشاط المسرحي العربي على شكل نوبات تأتي ثم تختفي ونعود للصفر من جديد ، ويعود النشاط المسرحي للصفر من جديد ، فالمسرح العربي الان صار راسخا في حياتنا ، ولم يعد بإمكان احد ان يفتعله من التربة (علي الراعي مرجع سابق ص٤١)** .

هذا هو الايجاب الاكبر في المسرح العربي ، وهناك جوانب سالبه كثيرة ، واول هذه الجوانب السالبة ان المسرح الذي يسمى عربيا ليس عربيا بالفعل ، وانما هو مسرح مستعرب ، انه مجرد صيغه مسرحيه غريبه بها مضامين عربية ، فقامت على الفور فجوه بين المسرح كفن وجماهير الناس ، لذلك واد وعي الكتاب كثيرا منذ الستينات ، حيث اكتشفوا ان مسرحهم مسرح مجلوب مستعرب وليس عربيا ، فاخذوا يفتشون في لهفته عن محتوى عربي وشكل عربي وهويه عربيه لمسرحياتهم ، فكانت التجارب الناجحة التي نعرفها جميعا تجارب الصديقي في المقامة ، ويوسف ادريس في كوميديا السيرك ، والفريد فرج وسعد الله ونوس في استلهام الف ليلة ، ومحود ذياب في استخدام السامر والمرتجل في بعض اعماله ، الى اخر سلسله التجارب القائمة على التراث وصلا للتجريب المسرحي العربي ذاته.

وقد كانت هذه التجارب بمثابه محاوله للتعبير عن الذات اولا ، والامتداد بفن المسرح اذا جذوره الأصلية ولكنها لو دققنا النظر، كانت ايضا محاوله واضحه للوصول الى الجمهور، على الرقم من دعم الدوله ورعايتها للمسرح في كثير من اجزاء الوطن ، فان هناك فجوه واضحه بين الجمهور العريض وفن المسرح. لذلك سوف يستعرض الباحث بعض هذه التجارب العربية كدلاله على بدء مرحله التجريب المسرحي ذاته.

المسرح العربي من التأصيل الى التجريب:

تقوم فكره التجريب في المسرح على محاوله لتجارب ما هو مطروح من اشكال مسرحيه ، كما تقوم هذه الفكرة على موقف اكثر تقدما مما هو موجود بالفعل.

"**والتجريب في مسرحنا العربي الحديث بعيد الجذور ارتبط بنشاه المسرح الغربي منذ بدايته حتى الان ، لان الثبات يجمد الشكل الادبي والمسرحي ، ويساعده على التحجر فلقد بدا الرواد الثلاثة الاوائل : مارون النقاش ، وابو خليل القباني ، ويعقوب صنوع ، مرحله التجريب في المسرح العربي حين حاولوا ان يقدموا شكلا مسرحيا يتناسب مع المتلقي العربي ، المفيد بمرحله فكريه محافظه ، يساعد على محافظتها وجود استعمار يعمل على المحافظة على الاوضاع العربية كما هو سائد على الاقل (مدحت الجبار،٢٠٠٦ ،ص٢٢١)**" .

مما دعا هؤلاء الرواد الى تجريب في شكل المسرح الحديث بحيث يتقيدون بالشكل الغربي وليس برؤيه الغرب للمسرح . اي انهم (جربوا) شكل مسرحيا تلائم شكله واطاره الخارجي مع المسرح الغربي ، وتلائمه رؤاه مع رؤى المتلقي العربي ، مما دعاهم الى الاعتماد على حكاياتنا الشعبية خاصه الف ليله ثم على قصص الحب العربي الشهيرة ، ثم على موضوعات من السيرة الشعبية العربية وغيرها.

وكان (التجريب) ضرورة عند هؤلاء الرواد ، فرضت عليهم ، وكان حرصهم على اختراق الحواجز الاجتماعية والدينية ، هو دافع التجريب من اجل الوصول الى صيغه مسرحيه عربيه متسقه مع المتلقي العربي ، والمجتمع العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مما دعا هؤلاء الرواد الى الاختيار بين المطروح وبين التراث ، فوصلوا الى الصيغة التجريبية البسيطة الناجحة.

وهنا لابد ان نشير الى ان فهم هذه الصيغة التجريبية لابد ان يرتبط ببعد زماني هو المرحلة الاجتماعية والسياسية التي مر بها مجتمعنا العربي ، كما انها لابد ترتبط ببعد مكاني "**يراعي تقاليد كل بلد على حدة اذ من خلال التشكيلات الاجتماعية يمكننا ان نتفهم كثير من المبادئ العقلية التي تفسر بها الحياه الاجتماعية في الواقع الاجتماعي لا يمكن ادراكه الا من خلال بعد زماني ومكاني في اطار اجتماعي ، كما في مضامين الفكر وابعاده لا يمكن ان يعرف محتواها الا اذا اكتشفت اغوارها في ضوء الدلائل الاجتماعية التي تسود فيها (حسين الحاج حسن ،١٩٨٣،ص٩١)**" .ونستطيع بعد ذلك أن نتفهم ضرورة التجريب في المراحل الاولى من نشاه المسرح العربي الحديث ، ثم طوال تاريخ مسرحنا الحديث اذ أن فكرة التجريب اجتماعية سياسية ثقافية اقتصادية .

لذلك من وظائف هذا المسرح "**ايقاظ المتفرج ليحس بان هناك ما هو عجيب وما هو غير ما لوف ، وما هو خارج للعادة ضمن حياتنا اليومية"(ليونارة وكابل ،١٩٦٧،ص٢٩)**

ولقد تواكبت فكره التجريب من منطلقات المسرح الطليعي ، ومسرح بريخت ونظريته في المسرح الملحمي بل انتشر الدعوة في ذلك الوقت للاستفادة من مسرح الام شارك السيفوتي الى جانب الاتجاهات والتيارات الحديثة كافه ، كما يسمح له بالاستفادة من تراث ثنا وجذورنا العربية لأخر مدى.

ولذلك ارتبط التجريب "**بالتحديث حتى تردفا بعض الاحيان ، مع الجديد ، وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الاصيل والتقديم ، وعرف الاصيل بانه القديم الذي يتجدد ولا يجمد ، مما ينفي عنه المحافظة والتوقف الجامد فالأصالة فهي عكس القديم ، لان القديم عقيم ، فهو اذن موت بينما الأصالة خصب ، فهي اذن حياه والقديم نهاية والأصالة خلود ، فاذا توصلنا الى تمييز القديم من الاصيل نغدو على ثقه باننا قطعنا مرحله التمزق والوحشة والانعزال"(أحمد سليمان الاحمد ،١٩٨٣،ص٨٧) .**

التجريب والذات:

ان مشكله مزج التراث الشعبي بعناصر تجديديه مسرحيه غربيه تعد محورا هاما للحديث حول تطور المسرح العربي باللجوء للتراث والحداثة معا بادئ.

بادئ ذي بدء يتفق الباحث مع ما ذهب اليه العديد من الباحثين الذين لاحظوا تجلي ملامح التغريب في الاشكال الشعبية للمسرح العربي, فهناك رايي يقول "**لقد اعتبر فن بريخت جديد تماما على البيئة العربية على الرقم من ان اسسه موجوده في كل الاشكال الشعبية للمسرح ، ومن بينها مسارح الشرق الاقصى ، وطبعا المسرح الشعبي العربي . ومن هذا الملامح التوجه المباشر للجمهور ، وكسر الالهام والتبصير، والتمثيل على المكشوف ، وكلها عناصر موجوده في الاشكال الشعبية العربية كالحلقة والسامر والحاكي والمقلد (احمد العشيري ،١٩٩٥)" .**

اي ان هذه الملامح تخلق نوع من القرابة والصلة بمسرح برخت وهناك راي اخر يشير الى وجود عده سمات برختية في اشكال الفرجة الشعبية قائلا.... "**التيارات المعاصرة في المسرح العربي مثل مسرح السامر ، مسرح الفرجة ، مسرح الحكواتي، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد حوارا للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي "(عبدالسلام هارون ،١٩٧٨،ص٥) .**

من الملاحظ ان هذا الرؤى الذي يصف الاشكال الشعبية بالتيارات المعاصرة يعني احياء المسرح العربي لهذه الاشكال القديمة وذلك بعد التشيع من نظريه برخت . ويؤكد راي ثالث هذه الصلة العميقة قائلا... **"لم يكن جديدا على المشاهد العربي ذلك المنهج البرختي التغريب الذي يعمد الى كسر الايهام ومشاركه المتلقي، فهذه مساله نجدها في السامر الشعبي ، وفي مسرح السيرك الى جانب وجودها عند برخت "(ساميةسعد ،١٩٧٨،ص٣٩) .**

قد بدا مسرح بريخت مسرحا مالوفا للمتلقي العربي ، عبر كسر الايهام ومشاركه المتلقي في سائر الالوان المسرح العربي الشعبي ، الذي كان حريصا على وجود مسافه بين الممثل والمتفرج لكسر ايهام ما يحدث ، وواقعيه ما يدور على خشبه المسرح.

المسرح والدور التحريضي في اطاره التجريبي:

لا شك ان المسرح اينما كان له فلسفه ثقافيه مختلفة عن من مجتمع الى اخر، ومتغير داخل المجتمع الواحد ، حسب تطور دوره الاقتصادي والاجتماعي ، لذلك يرتبط العمل المسرحي كماده فكريه او اسلوب اخراج او حتى مجموعه الاتجاهات والاهداف بمستوى القوى المنتجة له. وما دام المسرح له الطابع العلني ، ويتصل بالظرف السياسي وضوابطه ، لذا بدأت السياسة تأخذ ابعاد وملامح متعددة في حسابات العمل المسرحي ثم ان **"النشاط المسرح يشكل سلاحا ايديولوجيا خطرا له شانه وفعالياته في التأثير على الراي العام ، بحيث لا تضاهيه بذلك الفنون الاخرى بما فيها الفن السينمائي ، لان المسرح وحده يملك سلاح التغيير اكثر مما يملك سلاح التغيير في اطار التغيير الاجتماعي – السياسي ووجهته الحضارية "(عبدالسلام هارون ،١٩٧٨،ص٥)** . اذ ان الاتجاه السياسي ، وقضايا الساعة التي تطرحها بعض المسرحيات ، قد وجد مسرح العالم العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من اجل الحرية الاستقلال.

ولكن مسرحية الدعوة الى التمرد Agit–PROP هي مصطلح انجليزي مشتق اصلا من كلمتين : هياج او اثارهAgitation ودعايهPropaganda ويطلق على نوع من المسرحيات التي ظهرت في اوروبا وامريكا في اوائل الثلاثينيات من القرن الماضي وتدعو الى التمرد والثورة الاجتماعية على اساس ماركسي.

والمسرحية الدعاوية Propaganda pian هي **"المسرحية التي تهدف للتأثير على جمهور مشاهديها لصالح فكره معينه غالبا ما تكون سياسيه ولا شك ان النهاية والحاصل التأثيري في المسرحية الدعواوية يؤكد الفكر المبشر لها (محمد العشري ،١٩٩٣،ص٣٧)"** . اذ ان المسرحية الدعاوية لا تحمل

رساله سياسيه فقط بل تشمل النواحي الاجتماعية والدينية ، لتتحول الى وسيله من وسائل التنويه والتوعية ، مع اثاره الاهتمام بالمشكلة عبر افكار معينه.

ليبدو ان المسرح التحريضي هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا منذ تلك الحالة وهذه "**الدراما التحريضية موجهه الى مجموع المتفرجين ككل ، لا الى افراد ولذا كان على الممثل ان يلاحظ ويتتبع رد فعل جمهوره "(سعد اردش ،مرجع سابق ٣٦٥)** ليبدو ان المسرح السياسي التحريضي لا يقصد به حفر المهم فقط ، بل هو عمليه تحريك او اثاره للتحريض على الفعل ، وليس التذكير بالفعل فقط.

ومعنى هذا ان هناك احداثا تتمنى الى المسرح ، كما ان هناك مسرحا يثير الاحداث ، لعله هو المسرح التحريضي . والذي يعهد فيه بعض الكتاب الى استقلال الاحداث الهامه المؤثرة استقلالا مباشرا بقصد التأثير على الجمهور الا انه "**غالبا ما تجيء مؤلفات ضعيفة زائله ، لكن اذا باعدوا الناحية الزمنية بينهم وبين الاحداث ولم تعوزهم العبقرية جاءت مؤلفاتهم متفهمه للوضع السياسي والاحداث ، تفهما واعيا عميقا " (تمارا يونشيفا ،١٩٨١،ص٢٤٣) .**

التجريب المسرحي مفهوم ودلالات :

ان الرغبة الملحة في ارساء اسس جديده للمسرح العربي كانت وراء ظهور هاجس التجريب عن طريق التأصيل كانت وراء ظهور هاجس التجريب الذي افرز اعمالا مسرحيه تجريبيه ، سواء في مسرح العالم العربي او غربه ، وقد صاحبت هذه الاعمال دراسات وبيانات تنظيريه تستهدف التعريف بهذا الهاجس ، وبما ينبغي ان يترتب عنه قضايا واشكالا فنيه.

ان تجريب في الفن بصفه عامه وفي المسرح بصفه خاصه عباره عن اقتراحات في مجالات الابداع المختلفة ، اقتراحات يقصد بها خلخله ما هو سائد من فتح افاق جديده ، واثاره اسئله جديده والبحث عن صيغ جديده للخطاب والتواصل ، وفي هذا الاطار يمكن ان نميز بين نوعين من التجريب :

تجريب عام: يتجلى في تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من اسخيلوس الى بداية هذا القرن ، وهو تجريب تلقائي.

تجريب معملي : "تجربه تقوم بها مجموعه معينه تهدف خلالها الى البحث عن صيغ جديده في تعاملها مع النص الدرامي والسينوغرافي ومع الممثل والجمهور (السيد رمضان ، ٢٠٠٩،٢٨)" .

اذا كان التجريب في المسرح الغربي قد انطلق من اتجاهات والتيارات مسرحيه معروفه ومن تراكمات مسرحيه ثابته وراسخه استفادت في بعض مراحلها الفنية والتاريخية من الاشكال المسرحية الشرقية والأفريقية ، فان التجريب في المسرح العربي قد ارتبط اساسا بقالب مسرحي متميز وبالبحث على شكل مسرحي يعبر عن الهوية العربية بكل ابعادها الفكرية والثقافية والسياسية ، وقد عبرت عن ذلك في الستينات.

اما في العالم العربي فالأمر مختلف فالتجريب في المسرح العربي مره بثلاثة مراحل اختلفت فيها دوافع التجريب واهدافه حسب الظروف والمواصفات السياسية والاجتماعية والاقتصادية على النحو التالي:

المرحلة الاولى: فكان الثورة على القديم والموروث والابحار في علوم المسرح الحديثة وتجاربه العالمية ومحاكاه بحثا عن لغة مسرحيه جديده ، فوجدنا المسرحيين العرب يجيبون صيغا أوروبية حديثة ، مثل الواقعية الاشتراكية ، والملحمية البرختية والمسرح التسجيلي التكعيبيه البيراندیلية ومسرح العبث ومسرح القسوة وغيرها ، ورغم هذه الممارسات المسرحية ،على ثراءها وجدتها لم ترتبط بنظريه فكريه وفنيه متكاملة ، فلم يتولد منها مسار تجريبي عربي واضح المعالم آنذاك.

"الا انها ساهمت في ارساء الوعي بخصوصيه اللغة المسرحية في تعددها وتراسلها ، وفي تحرر الممارسات المسرحية العربية من اغلال الواقعية البرجوازية والميلودراما والفودوفيل ، والنظرة الكلاسيكية الارسطية ، فمهدت لانطلاق المسرح العربي الى مرحلته التجريبية التالية ، والتي بدأت في منتصف الستينات والتي ركزت وجودها على مستوى الممارسة والنظرية في البحث عن صيغه مسرحيه عربيه تجمع بين الأصالة والمعاصرة" (نهاد صليحة ،عن التجريب ،١٩٩،ص٣٥) .

الا ان تلك المرحلة لم تكن تستند الى ما يمكن ان يسمى تجريبيا عربيا او مصريا صرفا ، حيث كان المسرح الاوروبي الغربي المرجع الاساسي للتجريب العربي ، وهذا في الواقع امر بديهي ، لان المسرح برمته في تلك الفترة انما قام على ذات المرجع سوى في نمط الكتابة المسرحية او في سبيل مناهج الاخراج ،حيث مره تجري في مجال المسرح العربي منذ الخمسينات حتى السبعينات بأكثر من مرحلة.

المرحلة الثانية: تبدا من افتتاح مسرح الجيب عام ١٩٦٢ ، وهي مرحله تعكس ازمه الازدواجية الثقافية بين الأصالة متمثلة في دعوات التأصيل ، التي دعا اليها النظام الناصري وانعكست على افكار كبار المنظرين امثال يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعي ، والمعاصرة الأوروبية متمثلة في الترجمات والاقتباسات والدراسات والبعثات التي عكست تمثلا لا فكاك منه للمسرح والادب والثقافات الأوروبية ، وشهدت هذه الفترة ابداعات الرواد امثال سعد اردش وجلال الشرقاوي وكرم مطاوع واحمد زكي وغيرهم وكذلك كتاب امثال عبد

الرحمن الشرقاوي وكرم مطلوع واحمد زكي، وغيرهم وكذلك كتاب امثال عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ، ومحمود ذياب غيرهم .

المرحلة الثالثة: وتبدا بتأسيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٨٨ ، حيث ساهم في اعاده احياء التجريب في المسرح على نطاق واسع واشمل ، خاصه في مستوى الشباب والاجيال التي لم تعرف التجريب.

"وتنوع التجريب في هذه المرحلة ليصبح هدفا في ذاته كما في اعمال مخرجين امثال : انتصار عبد الفتاح ، وناصر عبد المنعم ، وحسن الجريتلي ، ووليد عوني وغيرهم ، وكتاب امثال محسن مصيلحي ، واحمد سخسوخ وعصام عبد العزيز وسيد محمد علي ، وسامح مهران"(مصطفى سليم ،دكتورة ،٢٠٠٦) .

لقد شهدت كل مرحله تحولات سياسيه واجتماعيه واقتصاديه اثرت في بنيه المجتمع وعدلت من الأنظمة التعبيرية داخل المجتمع والفن لو لم نؤمن بنظريات الانعكاس ، فالفنان نفسه تتأثر رؤيته حين تتغير الحياه ففي كل مرحله من مراحل التجريب تغيرت الاهداف والوسائل.

مثل كل ظاهره جديده ..لا يقصد التجريب لذاته بل هو استجابة لاحتياجات ملحتي تفرضها طبيعة الفهم الفكري لمستجدات المرحلة ومتغيراتها الثقافية والفكرية وبالتالي تبتدئ مرحله من البحث عن ابنيه وانساب تتناسب وتلك المتغيرات.

مصطلح التجريب:

في الواقع فان كلمه تجريبيExperimental كما اتفق عليها كمصطلح في المسرح الغربي ، ما هي الا ازاحه حديثه المصطلح (الطليعية) حيث كان المسرح التجريبي يسمى في الستينات المسرح الطليعي ، وكلمه الطليعيةAvant–Garde تنتمي الى مفردات اللغة العسكرية وتعني الكتيبة التي تتقدم الجيش ، وقد دخلت هذه الكلمة (الطليعة) ومعها صفه الطليعي الى هذه اللغة النقدية في القرن العشرين ، وارتبطت بالحركة التجريبية في الفن والادب والمسرح والفكر.

ومن ثم لا يمكننا ان نصف هذه الكلمة بانها مصطلح فني او مسرحي يرتبط بأسلوب فني له ملامح محدده مثل الطبيعية او السريالية او التعبيرية او التكعيبية او الوحشية او العبثية او غيرها من التيارات الفنية.

ان كلمة الطليعية في الفن تعني في الاساس"**الخروج والتجاوز وكسر التقاليد والاعراف السائدة في مجال الممارسات الفنية ، وارتياد المجهول بحثا عن انسان وقيم جديد يستطيع الفنان من خلالها ان ينشئ جسرا بين الحاضر والمستقبل ، سرا من الحوار والمساءلة ، وان يستبين ويحاور كل مقولات الماضي الموروث التي تنبت في الحاضر خفيه – دون ان تعلن عن وجودها وتعوق – التقدم الى المستقبل"(نهاد صليحة ،عن التجريب ،ص٣٦)** .

هنا تجدر الإشارة الى ان السعي وراء التجريب هو في حد ذاته افتعال ، فالتجريب يعني – من وجهه نظر الباحث – الاحجام عن الصياغات الظاهرة ، وادراك زوال النسق القديم ، وان مجرد ادراك ذلك كفيل بالتفكير في انساق اخرى للغة التعبير أيا كانت (فن / ادب...الخ)، في التجريب يتولد في الفنون فكره وممارسه عملية ، واعيه وابداعيه لا واعيه في فترات التحولات الحضارية العميقة حين تصبح اللغة والاشكال والاساليب الموروثة والسائدة عاجزه عن استيعاب انسقه الوعي الجديد وحماسيه العصر ، والتعبير عنها.

"**فالتجريب في جوهره هو بعث عن لغة جديده بالمعنى الواسع للغة ،يتولد من حاجه تاريخيه ملحه ، ويشمل كل المجالات المعرفية ويتخذ صوره الحركة الجدلية بين المبدع والواقع في ثباته وتغييره من ناحيه ، والمبدع واللغة السائدة الموروثة من ناحية اخرى سواء كانت هذه اللغة اشكالا فنيه او ابنيه فكريه او نظريات علميه ، لذلك عاده ما ترتبط ثورات التجريب في الفنون بتغيير صوره العالم الموروثة تحت وطاه الاكتشاف العلمية ، وما ينبثق عنها او يواكبها من ثورات معرفيه وتطورات فكريه ولنا في عصر النهضة الأدبية والعصر الحديث الذي يبدا منذ الربع الاخير من القرن التاسع عشر ابلغ دليل على هذا" (.نهاد صليحة ،١٩٨٨ ،ص٥٨)** ،

واذا كان رواد الطليعة قد حققوا ثوره على الواقع الكائن وذلك في تجلياتهم المختلفة سواء عبر السريالية ام الدادية ام التعبيرية...الخ ، من منطلق القلق والثورة والرغبة في الوصول الى ما هو افضل واكثر تطور في دراسة الانسان والعالم والوصول الى نتائج جديده على مستوى الفكر الانساني ، فان التاريخ الانساني لم يخل ابدا من الثورات الفكرية التي حدثت في بدايات القرن العشرين على انها الحركات الطبيعية الاولى في التاريخ ، فعلى امتداد التاريخ يمكن اعتبار كل انشقاق على الواقع ضربا من دروب الطليعة.

والمسرح هو اكثر الفنون ارتباطا باللحمة الحيه للتجربة الجماعية واكثرها حساسيه للاختلافات التي تمزق الحياه الاجتماعية الدائمة الثورة ، "**وللخطوات الصعبة لتلك الحرية التي تمضي احيانا شبه مختلفة**

بالضغوط والعقبات غير القابلة للتجاوز ، وتنفجر احيانا على صور انتفاضات غير متوقعه ، وهكذا فان المسرح هو احد التجليات الاجتماعية "(جان دوفير ،١٩٩٧،ص٦).

لقد مرت على الغرب مرحله زمنيه بدا فيها يدفن موروثاته وحرق صوره القديمة عن العالم ، وكان التمرد هو شعار مرحله مهمه في تاريخ الفكر الغربي عموما ، ولكنه ليس التمرد من اجل التمرد بل من اجل رؤيه العالم بصوره مغايره ، ومن اجل سد التقرة ومن الفجوة في جانب من جوانب الفكر الانساني.

ومن هنا كان التجريب احد اهم ادوات البحث الى حدود المغامرة بحثا عن حلم المستقبل او عن قدر هذا التوازن الجدلي ولا نقول اليقين، وفي رحله البحث هذه وارتياد المجهول اعتمادا على الحدث الوجودي يجد الفنان دون سند من تقاليد او عرف او قواعد او مسلمات يقينيه ، انه يصبح مثقفا بالمعنى الحقيقي للكلمة اي انسانا لديه من الشجاعة ما يجعله قادرا على مساله اعز ما لديه من مورود او اغنى ما لديه من تراثي قديم.

"قد يفضي البحث والابحار في المجهول واللامأمون عن عودة الى ما هجره الفنان وسالة من موروث ولكن العودة هنا ستكون تجديد واعتناقا حرا واراديا لا مجرد انصياع اعمال ما ورثه دون تفكير او تمحيص وقد تقضي المساءلة الى حاله من الهجرة والغربة الروحية والوجودية قد تولد بدورها اما احساسا بالثورة الإيجابية كما كان الحال عند بريخت او احساس بالعبثية كما كان الحال عند بكت او انسحابا الى عالم الروحانية وما بعد الواقع او فوق الطبيعية كما فعل الرمزيين(نهاد صليحة التجريب ،مرجع سابق ،ص٢٧)" .

تصف بعض الآراء العروض العربية التي لبست ثوب التجريب بانها ظهرت بإحدى الحالات الأتية:

الخروج كليا من مقومات المسرح الاوروبي والاتكاء على الموروث وبالتالي لم تقدم مسرحيات بل قدمت (اعراسا وسهريات وعروضا موسيقية).

المزج بين الشكل الاوروبي والموروث الشعبي ولكن في قوالب غرائبية وغبهارية غير مفهومه حتى قبل النخبة المثقفة.

"الاعتماد على شكل الاوروبي مع محاولات غائبيه استعراضيه اعتبرت اساءه للعرض ككل (نهاد صليحة ،التجريب في المسرح ،مرجع سابق ،(نهاد صليحة ،التجريب ، المرجع السابق ،ص١٣-٢٩)" .

الا ان مصطلح المسرح تجريبي في المسرح العربي بدا يستقبل كمفهوم ونمط انتاج ابتداء من منتصف الثمانينات وبدا مصطلح تجريبي يتم تداوله في المسرح بصوره مكثفة.

"ففي العقدين الاخيرين من القرن العشرين وتحديدا منذ منتصف الثمانينات ظهر في العالم وفي الوطن العربي نوع جديد من المسرح اطلق على نفسه اسم (المسرح التجريبي) "(فرحان بليبل ،١٩٨٠،ص٥).

ومن هنا كان منشأ الخلط فيما يتعلق بنظره العرب الى التجريب وتعاملهم معه ، **"احسب ان الالتباس الذي رافق مصطلح المسرح التجريبي وانتشاره وتداوله في العالم العربي ومدن نصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين ، مسؤول الى حد كبير عن سوء الفهم الذي قوبل به ، في الأدلة العائمة العامة الراجحة للمصطلح ادت الى شيوع ما يشبه اليقين بان القفز والصراخ وغرائبية التشكيل الحركي (الميزانسين) وقلب المكان راسا على عقب (السينوغرافيا) هو التجريب– (نديم معلا،١٩٩٩)".**

التجريب خلخله موقع الخطاب السائد:

اذا كان ثمة مدخل لدراسة الخطاب التجريبي وفهمه فهو الصراع مع البنية الثقافية وتمثل قصه هذا الصراع مفهوم الهوية المسرحية ويكشف هذا الصراع عن ان الممارسة المسرحية ، لا ترتكن الى حصيلة انتاجيه معينه ، تفرضها منظومات ثقافيه ومجتمعيه معينه ، تحاول سلب موقعيه ، ومنع قدرتها الإبداعية على البساطة والنقض ، من هنا يصبح هدف التجريب الازمه وجعل الممارسة المسرحية في حاله ارتجال وتجوال مستمرة لا تجنح الى الخمول والتكلس ، لذلك فان التجريب يوجد في حاله صراع دائم من اجل التغيير،ومن ثم كان اقترانه بلفظه الطليعية او الطليعة ، **"وكلمه الطليعةAvant–geade تنتمي الى مفردات اللغة العسكرية وتعني الكتيبة التي تتقدم الجيش – قد دخلت هذه الكلمة–الطليعة – ومعها صفه الطليعة الى اللغة النقدية في القرن العشرين ، وارتبطت بالحركة التجريبية في الفن والادب والمسرح "(نهاد صليحة ، في التجريب ،مرجع سابق ،ص٢٦) .**

وفي ضوء هذا يصبح التجريب حاله معرفيه تستعصي على التصنيف وترفض الاطر والقوالب الجاهزة التي يتم ترسيخها من قبل النموذج المسرحي السائد ، الذي يجعل الممارسة المسرحية متعاليه على الواقع ذاته ، **"فالطليعة حاله وجوديه وثقافيه – حاله من تجارب الكائن الى الممكن ، من مسائله الحاضر والماضي بحثا عن حلم المستقبل او عن قدر التوازن الجدلي ولا نقول اليقين ، وفي رحله البحث هذه ،وارتياد المجهول ، اعتمادا على الحدث الوجودي ، يجد الفنان نفسه دون سند تقاليد او اعراف وقواعد او مسلمات يقينيه" (نهاد صليحة ،عن التجريب،مرجع سابق ،ص٢٧)** تلك القواعد والاعراف والمسلمات التي ترفع مفاهيمها الى مرتبه مقدسه وتتخلى عن تاريخها وترفض الجدل مع الواقع ، اي تجعل من العرض

المسرحي حاله ارتجاعيه توصل بصبغه غير انيه ، تكرر الاعراف والتقاليد السائدة وتوطد لا ركان سلطه فنيه / معرفيه تغيب كل الامكانات المحرضة على ولاده الغني ، وكان الحالة المسرحية ذات خصوصيه مغلقه على نفسها لا تقبل استيعاب الجديد.

"لذلك بعد التجريب نوعا من فك اللفة التي تتسربل بها الممارسة المسرحية، والممهورة بخاتم السلطة ، والتي تحولها الى ممارسه مسرحيه سلفيه ، يصبح الماضي وليس الاتي هو منبعها ، وتلاحقها من كل صواب وحدب ، كما يبلور الازمه التي تعيشها الممارسة المسرحية باعتبارها منبرا يكرر ما هو مقول ومكتوب (محمد سمير ،مرجع سابق ،ص١٥) ويضع هذا الخطاب السائد المكرر تمايزا بين القديم ويضبطها في اطار ثنائيه ميتافيزيقية وهي اما مع / او **"ضد ثنائيه تمنع الممارسة المسرحية من الانفتاح على صور اخرى مغايره ، وتؤسس بي بنيتها التعبيرية على عنصر خطابي ، فانه صيرورة متجذره في كل عرض مسرحي بصفه عامه ، وفي شخصيه كل مبدع يكرر الانماط المسرحية السائدة ، ووسيط اعلامي وحيد ، يتسلط على الفكر والفن كانه كاهن او عرف يدور في محرابها اي ان دوره ادنى ، وينحصر في انه مستودع لذاكره السلطه ومفاهيمها ، ويبذل قصاره جهده من اجل خدمتها ليصبح تابعا لها "(محمد سمير ،مرجع سابق ،مرجع سابق، ص١٥) .**

يحدث عكس ذلك في وضعيه المبدع في الحركات التجريبية الطبيعية ، حيث يحاول الخروج من افق الخطاب السائد المتعالي وينزله الى التاريخ ، ويصبح المبدع متجذر في التاريخ ، يشعر بمعاناته في الوجود فيصنع منه الدعم.

عندما يظهر مفهوم التجريب في بنيتي ثقافيه ينظر الى الثقافة من ثنائيه الوجود / العدم ، ليعتلى مفهوم العدم مركز الصدارة وجعله موضوع التأمل ، وغايه البحث ، ان الغرض من العدم هو احداث قطيعه مع منظومه المفاهيم السائدة التي يرسخها الخطاب المعرفي السائد ، ويستتبع ذلك تغيير الذات المسرحية او الشخصية المفهومية للمسرح في ثقافتنا ، فيقع المسرح في منطقه بين ما قبل وما بعد ، فالمفاهيم السائدة في ثقافه ما تحجب الوجه الحقيقي للأبداع ، والمدفوع دائما بحيوية التجدد نحو المزيد من التطور ، الساعي دائما لا براز مفهوم جديد للمسرح يحافظ على خصوصيته كمؤسسة ثقافيه ويمنحه شعور بالتمايز ، ولعل هذا ما تسعى اليه المسرح العراقي.

"ان التجريب محاوله لاعادة المسرح الى انيته وراهنيته ، عن طريق محاصره الزمن الثقافي السائد بلحظه جديده تفجر الماضي ومعنى الحاضر وتعيد اكتشاف فراغات المنسية التي يحاول نسيانها بأجوبته

التي كونت انساقا ونماذج سائدة ، كل ذلك من اجل ان يفصل بين عهدين لا نتاج معنى خاص به فهو محاوله منه لسكن العالم ابداعيا" (محمد سمير ،مرجع سابق ص١٩).

من هذا المنظور يعد التجريب سياسة ، لا بالمعنى المباشر الذي يتناول الاحداث السياسية المعاصرة ، بل بمعنى انه يعيد ترتيب علاقات القوه السائدة سواء كانت طبيعية او ثقافية، التي تتخذ شكل اللغة ، التي تعتمد عليها السياسة وكافه المنتجات الرمزية في المجتمع (مسرح–فلسفه–دين) بحيث يساهم في تغيير وضعيه الانسان ويجعله ينتمي الى وطن يتحدث وجوده فيه بعلاقته بالاتي– انسان – ومهموم بسؤال الوجود .لذلك فالتجريب يلعب دورا اساسيا في تأسيس سياسه المعرفة ، وفي هذا يكمن دوره الرئيسي في ممارسه الشأن العام.

ان الهدف الاساسي للتجريب في المسرح هو نقله استراتيجيه تنفي ما هو متداول ، حيث يخترق النظام المعرفي السائد والذي يشكل قواعد امرة ويتبطن افعالا لغويه تقلب ما هو مسموع ومرئي ، لذلك فالتجريب الحق هو فعل مبدع ينتهك انظمه المقول والمكتوب والمرئي ، ويحاول زحزحتها لاكتشاف لغة جديده تفتح افاقا جديده من الدلالات المستبعدة خارج مناطق التفاهم المعدل سلفا ، ويفتح التجريب اللغة المسرحية السائدة على ايقاعات متغيره نظرا لانفتاح زمنتيها في زمنيه اخرى مغايره ، ويهدف من ذلك الى اقامه الحوار مع اللغة الاجتماعية السائدة المتداولة وتفكيك بداهياتها ومعطياتها ، وجعل هذه اللغة تقف على عتبه المفاجأة "**فالتجريب في جوهره هو بحث عن لغة جديده– بالمعنى الواسع للغة –يتولد من حاجه تاريخية حضارية ملحة ، ويشمل كل مجالات المعرفة ويتخذ صوره الحركة الجدلية بين المبدع والواقع في ثباته وتغيره من ناحيه ، وبين المبدع واللغة السائدة والموروثة من ناحيه اخرى سواء كانت هذه اللغه اشكالا فنيه او ابنيه فكريه او نظريه علميه ، لذلك عاده ما ترتبط دورات التجريب في الفنون بتغير صوره العالم الموروثه تحت وطاه الاكتشاف العلمية "(نهاد صليحة ، عن التجريب مرجع سابق ،ص٣٤) .**

ان صرع تجريب الدائم مع السائد والمتكرر، يجعل منه بؤره تؤثر، فهو يعكس منطق علاقات القوى لتوضيح مفهومه، ويجابه السائل عن طريق الإقامة داخل لغته وبعث التبعثر داخل مفاهيمها ، منتجا خطابا اخر مغاير.

لذلك يدخل سؤال التجريب في نهايات القرن العشري في العراق من بوابه الاختلاف مع البنى المسرحية السائدة ، وتعرية اساسها ، والتنكر لكل قواعدها ، ان التعامل مع تجريب المسرحي بوصفه لغة ، مستعينا بالاكتشافات الحديثة للعلوم الإنسانية ، اي باعتباره نصا يتكون من نسيج من العلامات تعطي دلالات مغايره ، تتموقع من خلال الاختلاف ، ويتصل بالتراث المسرحي من خلال انه ينتمي الى جنس فني

له قواعد ، لكن يختلف من حيث ان له حدثه الخاص المتفرد ، واستغلاله الذي يجعله لا يشبه الاحداث الفنية السابقة عليه ، على اعتبار ان العرض المسرحي متصل بالماء قبل والماء بعد والمجاور لزمنتيه يعطيه بعض معاناه ، ويكسب بعضا منها عند اتصاله معها ، فكما تقول نهاية صليحه: "**ان طاقه الثورة التي يمثلها الابداع في القصة او الرواية المكتوبة تتضاعف مرات ومرات في حاله المسرح ، وخاصه ان الاشتباك العلامي الكثيف- الذي يمثله العرض-يتم في اطار موقف حواري مادي حاضر ملموس وهو موقف تواجد الجمهور والمبدعين في مكان واحد ، في عمليه جدليه لفتره زمنيه محدودة فالمسرح ينفرد باسلوب انتاجه استهلاكه الجماعي المرحلي الذي لا يغرب المنتج الفني عن مبدعه ، او عن ظروف انتاجه المادي والذي يحول المستهلك الى طرف ايجابي يشارك في عمليه الانتاج "(نهاد صليحة ،الحرية والمسرح ،١٩٩٣،ص٢٥) .**

وتأسيسا على ذلك يمكننا وصف العرض المسرح التجريبي بانه خطابا ميتا لغوي(لان الواقع الاجتماعي مسرحي وعندما يتم نقله على خشبه المسرح يصبح مسرح داخل مسرح)، اي يقوم العرض المسرحي بمسرحانية مزدوجة، فهو من ناحيه يوظف الثقافة السائدة وقواعد لعبتها اللغوية وقدرتها على تركيب الانساق وتثبيت نموذجها بشكل منطقي ولغوي قوامه الحضور، "**لان العلامة المسرحية باعتبارها تشكيلا اشاريا مصطنعا يكتب دلالته من خلال انتظامه في تشكيل علامهSemiotic Configuration هوالعمل الفني نفسه "(نهاد صلحة ،١٩٨٧،ص١٨٦)** لكن هذا التشكيل العلامي في العروض التجريبية يشكل ناحية اخرى حالة اغتراب اخرى عن العلامة المسرحية السائدة ، ويفكك قاموسها الدلالي والموقع الذي تشغله بهدف اقتلاع الذات المسرحية من ارضيتها الواقعية وفضاءها المعقول والارتجال بها نحو فضاء مغاير.

ان العرض المسرحي كخطاب يشكل نقطه مقاومه لا غنى عنها في مقاومه سلطه الخطاب المعرفي السائد ومسائلته بأدواته الفنية ، لان "**ما يميز المسرح ،هو فضائيته الجمالية ، الدلالية التي تستنطق خطابات غير متجانسه ولكنها تتدخل وتتعايش ضمن روابط حواريه تنتهي الى نتيجة ما مغلقه او مفتوحه وتستدعي الخطابات غير المتجانسة انواعا من التناقضات الاجتماعية والايدلوجية ، تمثل من خلالها دائما التوجيهات الغيرية "(سامح مهران ،١٩٩٨،٦٧** وهذه الفضائية الجمالية – الدلالية التي تميز المسرح تجعل العلاقة بين الناظر (المتفرج) والمنظور (الفضاء المسرحي وكل موجوداته) اساسها الجمال ، مما ينشئ تفاعلا بين صوره المشهد وذات/المتفرج ينتج بدوره نظاما معرفيا جديدا ، ويجعل المسرح متعه ادراكيه تحتفل بالمرء قبل الجوهر.

تجارب تطبيقية عراقية :

يثير مفهوم التجريب فى المسرح إشكالية لا يمكن إغفالها، وهذا يتأتى من خلال النظر إلى الكثير من هذه التجارب التى شهدها المسرح العراقى على أنها عروض خرجت على المألوف، وبالنظر إلى تطور دراسة علوم التمثيل والإخراج المسرحى نجد أن بعض التجديدات قد بدأت على صعيد العرض المسرحى، ومنها"

"١- النغادرة التدريجية عن المنظر المرسوم واستبداله بالمنظر المجسم.

٢- الإقلال من العناصر الخطابية فى الإلقاء والشكلانية فى الحركة.

٣- التبشير بنظريات عملية لإعداد الممثل وبناء الشخصية (سامي عبد الحميد ٢٠٠٦،ص٢١)

اولا :مسرحية التعري تأليف: سلافومير مروجيك إخراج: ثائر هادى جبارة

تقوم المسرحية على فكرة مفادها وجود شخصيتين تقذف هما في غرفة (ما) غير محددة الأبعاد ، حيث تعتقد من خلال هذا العالم الذي يتواجدان فيه أي ملامح للزمان والمكان ، لتبدو فكرة (مروجيك غير محددة بوطنه أو مكانه بل وزمانه حتى ، إننا نستطيع الخروج من هذا التواجد بمعرفة ثنائيات عالمين متناقضين، هما: الداخل / الغرفة ، والخارج / العالم الواسع ، كفكرة فلسفية محورية تتضح من خلالها التوجهات الفكرية للشخصيتين، وفضلاً عن ذلك يبدو تناقض الشخصيتين وهما يرزحان تحت وطأة سلطة مهيمنة.

استعاض (مروجيك) رمزيا بوجود أياد تخرج من الجدران لتحدد مسارات وجوهر الآلية التي يجب أن يعملا بها ، وهو استدلال واضح للتعبير عن تلك السلطة التي تؤدي إلى نهاية الشخصيتين غير المألوفة ، وذلك عبر تحولهما إلى شخصيات فاضحة لفعل السلطة، وهو ما احتواه أيضا نص العرض المسرحي .

عمل المخرج وفق أسلوب معين سعى إلى توظيف فكرة النص بما يجعلها تلائم روح الواقع الذي يعيش فيه ، فالشخصيتان – وهما محور العملية المسرحية في هذا النص – تعبران عن أفكار شتى تقع ضمن نص المؤلف ونص المخرج المبثوث للمتلقي والمجتمع ، فلدى الشخصية الأولى فكرة مغايرة الفكرة مقابلة تحملها الشخصية الثانية ، فالأول يرى أن التحرر إنما يكمن في الخلاص من (الداخل) ، والداخل هنا يعني مجموعة كبيرة من الدلالات الموحية إلى الدواخل الجسد ، الغرفة ، المجتمع ، الحياة) ، وهو ما يعني

أن الحرية لا تكمن فيما هو معتمد ضمن المكان المفترض ، إن العالم مفتوح ، وهو على أفق غير مؤطّر ، العالم / الخارج ، وليس الداخل ، وهذه الشخصية (الأول) تسعى إلى تفعيل كل ما هو خارج الجسد ، المكان ، الوطن ، الحياة (عامر صباح المرزوق ،٢٠١٨ ، ص٧٢).

إن شخصية (الأول) تقف على الضد تماما مع فكرة شخصية (الثاني) التي ترى أن الخلاص / الحرية كمفهومين فاعلين في الحياة والإنسان يكا كثيرا عليهما إنما يكمنان في الداخل وليس الخارج ، وذلك عبر رؤية فلسفية مفادها أن العالم / الخارج ، لا يعني سوى مجموعة من التصورات والأفكار والأماكن الموبوءة والمليئة بالعفن والتكسر والانحطاط ، عالم يصنع فيه الموت، ويتألق فيه الدمار ، عالم من الصراعات المريرة التي يعجز الإنسان عن مسايرتها وإيجاد الحلول لها ، لذلك وعير تلك النظرة لهذا العالم / الخارج ، ترى الشخصية أن الداخل هو الأكثر صفاء ، لأنه لا يثير المشاكل والصراعات ، ولا يؤدي إلى دمار من أي نوع .

الرجل الأول: : إن الطاقة الكامنة في حريتي باقية كما هي ، لم يحدث أنني اخترت ولم أضع لنفسي حدودا ، لقد أغلقت الأبواب لأسباب خارجية ، أنا شخصياً ما زلت كما كنت من قبل.

الرجل الثانى: هذه الأبواب تثير أعصابى؟ **(المسرحية ص١٥٣)**

ووفق تلك البنية عمل المخرج على توسيع دائرة الدلالات التي حددها النص، فضلا عن وجود شخصيتين محوريتين فى العمل (النص) فإن هناك قوة صراع ثالثة تعمل على رسم مسارات متعددة في الحركة والفكر والصراع ، وهي إدارة سلطوية ظاهرة ومرمزة في ذات الوقت ، بحيث نجد أنها عند (مروجيك) يدان اثنتان تقومان بالتعبير عن القوة المسلطة ، في حين أننا لا يجد في الجانب الآخر لدى المخرج (جبارة) مجرد يدين ، بل أكثر وأكثر ، وهو يجعل عنصر التوقع غير فاعل وغالباً تماما أثناء العرض ، ويتم تفعيل عامل المفاجأة والدهشة التي تسحر الجمهور وتعمل على سحبه ودفعه إلى التلاحم مع فكرة العرض .

"انطلق المخرج من محددات ورؤى خطها لنفسه بعيدا عن رؤى مؤلف النص ، وذلك بسبب اختلاف البنية المجتمعية والسياسية لكل من بيئة المخرج والمؤلف ، وهو ما منح نص العرض بعدا تشكيليا وجماليا ، وهذا بدوره سيقودنا إلى تلمس ملمح تجريبي يحدد أفق العرض ، لأنه الأساس في تشكيل حركة الممثل وتوجيهها ، وبهذا يعمل المخرج بناء على تلك المغايرة والمخالفة والبحث عن جماليات جديدة يستنبطها من النص لتكون أكثر تأثيرا ويكمن فيها الخلاص من التقليدي والمتوقع والمألوف(المسرحية مرجع سابق ،(المسرحية مرجع سابق ص٧٥) .

تأسس الشكل المسرحي للعرض على مجموعة من الدلالات التي أراد من خلالها المخرج (جبارة) التعبير عن المكان نفسه ، ومن ثم عن المرجعيات المكونة للمكان (السلطة) ، فقد استخدم الدلالات التي تشابهت، وهي عبارة عن مجموعة من السلالم ، وهي دلالات متحولة غير ثابتة ، تتحرك دلاليا وفق ما هو محدد لها من قبل المخرج ، والذي يتواءم مع فعل الشخصية، فمن عرش في وسط المسرح ، إلى صراع على السلطة (الكرسي) ، وقد توزعت جثتين ، بواقع (جثة) واحدة على كل سلم ، وهي إشارة إلى وجود أشخاص قذفوا سابقاً في هذا المكان، وتلك كانت نهايتهم ومصيرهم .

كما كان اللونان البارزان في العرض واللذان عمد المخرج إلى استخدامهما هما الأبيض والأسود ليشير بذلك إلى عنصر فاعل يؤسس لفكر العرض ، هذا العنصر هو ثيمة التناقض والاختلاف ، ومن ثم عدم النقاء العوالم الداخل والخارج ووجود تنافر لا يجتمع إلا في المكان فقط ، يدل على ذلك ما يحمله اللونان من حدية وعدم توافق ، وقد وظف المخرج هذه الصورة لتعبر بشكل أساس عن عالمين من التناقض ، وبناء على ذلك توزعت الآلية التجريبية التي يعمل على أساسها ، فلا مجال لوجود لون محايد أو أي لون آخر ، فالعالم الذي ترسمه السلطة لا يمكن الحياد عنه لأنه محدد باتجاه معين، وهو الرضوخ والعمل على عدم الرفض ، ولكن لا محال لذلك مطلقا ، لأن المصير الذي يأتي من جراء الرفض وضعه المخرج التجريبي من خلال جثتين على سلمين أحدهما في اليمين والآخر في اليسار .

عمل المخرج محاولاً تشكيل مفردات العرض من خلال رؤيته بوساطة تقديم عدد من البني في النص ، ويمكن الإشارة إلى الاستخدامات التي لم يرسمها المؤلف (مروجيك) في نصه ، ومنها السلالم ، الألوان ، شكل الشخصيات ، القبعات ، الساعة الموضوعة في مقدمة المسرح) ، والأخيرة تشير إلى إلغاء عامل الزمن والخياره ، وهو هنا لا يشير إلى وقت معلوم أو محدد، وقد قام المخرج (جبارة) ببناء عرضه وفق رؤيته هو ، فجاء الموضوع والشكل متلائمين ليعبرا عن هدف المخرج أولاً ، ومن ثم النظر إلى هدف المؤلف الذي ارتضى لنصه أن يكون مجالاً للتحريب والاستخدام المرهون بوقته ومكانه ، وذلك يتضح من خلال استخدام (الأنين) واتفاقهما على فدواخل العرض والنص وبنيتهما الفكرية تعويم عاملي الزمان والمكان ، ات بالأيدي العارية، وهي لكولها عارية ان دور إلى أية سلطة محددة، فجاءت التأويلات النصية في التأليف والإخراج مفتوحة وغير قابلة للتحديد ، ال هذا ما يذهب إليه المتلقي ؛ لأن التحولات لم تكن لها أي وجود لا في النص ولا في العرض .

وعلى ذلك يكون المخرج قد حافظ على فكرة النص الأصلي ، ولكنه غادرها في كثير من الجوانب عبر التشكيلات المرسومة واستخدامات فضاء المسرح المتأتية من الزي والضوء والموسيقى والمنظر واستخدامات حركة الأيدي والملحقات المتلائمة مع مناخ خطاب العرض .

وهنا يمكن تحديد جوانب التحريب في عرض (التعري) وفقا للبنية الفكرية التي يحملها المخرج وليس المؤلف ، إن الاستخدامات التي جاء بها المخرج هي استخدامات خاصة به ، وهي تمثل رؤيته لمشهد الإنسان المعاصر الذي تناوشته الصراعات المحلية والعالمية : ومن الواضح أن الإنسان ليس رهن مجتمعه فقط ، وإن كان ذلك ، فإنه أيضا كائن اجتماعي لا يكتفي بإقامة العلاقات الإنسانية داخل المجتمع ، وهو ما يتضح جليا من خلال فكرة الحرية كأساس محوري للعرض وتناولها وفق رؤية الداخل والخارج .

ووفق ما تقدم يكون تعامل المخرج التجريبي (جبارة) مع النص المسرحي (التعري) متنوعا وفق آليات التجريب والتعامل مع النص الأصلي بناء على اعتبار النص خطوة أولى لبناء تشكيلات ومكونات العرض المسرحي الذي يريد المخرج أساسا إيصاله إلى المتلقي ، ومن خلال العرض يمكن إقامة علائق مع فكر المؤلف، وبالتالى مع مجتمعه الإنسانى الذى يعيش فيه، وهو ما يعنى أن العرض بمثابة بوابة لمعرفة الفكر الإنسانى للمجتمعات، وطريقة هذه المجتمعات فى التعامل مع الحياة مرتبطة هنا بفكرة المخرج ومجتمعه أيضاً، لذلك فإن المخرج التجريبى يمثل حلقة وصل وفق استخدماته واختياراته لنصوص مسرحية بعينها وفق حوار حضارى وإنسانى.

ثانياً: صلاح القصب... أحزان مهرج السيرك:

(مسرح الصورة) هو المنهج الذى عمد (د. صلاح القصب) تبنيه فى عروضه المسرحية ونظر عبر كتاباته (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) و (ماوراء الصورة- الإشارة الأولى لصورة الذاكرة) وأعماله البابلية، طائر البحر، الملك لير، أحزان مهرج السيرك، الحلم الضوئى، " وقد جسدت هذه الاعمال نظرته وفلسفته الجمالية في هذا المجال أن الصورة كبناء جمالي وفلسفي في العرض المسرحي ، تنتمي إلى الجليل الفني وهو مستوى من مستويات التذوق والحكم الجمالي يوضع فيه المتلقي ازاء دلالة الصورة امام اشكالية فكرية جمالية ناتجة عن غموض الصورة وارتقائها في الخطاب عن الشكل الواقعي في التكوين والبناء التشكيلي، وهذا ما ينتج صداماً دائماً لتلقي شفرة العرض الدلالية الناتجة عن التشكيل الصوري والمرتبطة بمتفرج متيقظ تستفزه مفردات الصورة البنائية وتخضع استجاباته الجمالية إلى معطى التناقض والصعوبة والغموض الذي تولده الدهشة والترقب وتوقظ العواطف والافكار بحثاً عن حقيقة الوجود الذي تنهشم على ضوئها صورة العالم الواقعي وحياتية العلاقات الانسانية(عبدالكريم عبوك،٢٠١٨،ص١١٦).

فتكشف الصورة التي تعتمد في انتاجها الدلالي على اللاوعي الذي يسيطر على التكوين والانشاء الصوري لمفردات العرض ، انطلاقاً من نص المؤلف الذي يعده المخرج كلمات جمدها الزمن وفكرة أزلية باقية عبر هذا الزمن المتمجمد ، ولذا فان احياء النص والبحث عن مفردات اشارية تقربه من عالم الوجود الانساني المتعلق ببناء وانشاء صورة قادرة على استحضار المرئي ضمن علاقات صورية لكل عذابات الانسانية وعبثية وجودها ، ولابد للصورة على ضوء هذا التفسير ان تفجر في ذهن المتلقي دهشة باعثها دلالة الشفرة اللاواعية.

ان النظام الدلالي للصورة يعتمد منطلقاً فلسفياً على مستوى الموضوع يهيئ مساحة لتوصيل رسالة تترجم العلاقات الكونية والوجودية في محيط الفكر الانساني عبر التاريخ والحضارة ، ولذلك يرى (د. صلاح القصب) بان رسالته الجمالية والفلسفية " تتلخص في عرض مأساوية العالم ، ويطلب من المشاهدان يعي هذه المأساوية ولذلك فهو يقصد الوضوح في هذا الجانب بل يحاول أن يثقل على متفرح بتراكم حالات الاحباط والياس والقهر ، لكي ينهض نظيفاً من ادرائه من خلال وعيه المستفز بالماساة.

وعلى ضوء هذا المنطلق يتعامل مسرح الصورة مع نصوص مسرحية تتيح مساحة للتجوال الفكري تحقق عن طريقها مأساوية العلاقات ، فيلجأ الى اختيار النصوص العالمية او المترجمة أو المحلية ، وتمثل هذه الاختيارات كما يصفها (القصب) (محطات الصورة الذاكرة) والتي تفتح افقاً واسعاً التصوير الرؤيا الحليمية الفنتازية وتجسد مملكة الصورة الحلمية على ضوء فلسفة العرض المتأتية من رؤية تفسيرية متعلقة بهذا المنهج الاخراجي ..

اما على مستوى الشكل ، وهو المستودع المخزون الذي يفجر سرية النص ، فالشكل في مسرح الصورة يعني العمق الفلسفي في تفسير المضمون، وعن طريقة يبحث المخرج عن لغة مسرحية خالصة ، طقسية اسطورية تحقق مدلولاتها المنبعثة من عمق المضمون كياناً جمالياً يعتمد التكوينات الانشائية المبيئة على صور ثابتة ومتحركة تحمل معاني ودلالات عن عالم المسرح الحقيقي وهو عالم المطلق والشعر والفلسفة مضافاً إلى الرؤى المجنونة والمحمومة التي تشكل بالنتيجة تلك الانشاءات الدلالية لطبيعة بناء الصورة .

ان العنصر البنائي الأول والمتصدر للصورة هو حركة الجسد ، أي الفعل العضلي الذي يشكل منطلقاً دلالياً لربط الصورة بمنظومة من الأفعال التي تمثل كم من الحركات المتداخلة والمتناقضة التي تشكل فعل الصراع وتوضح قيمته التشكيلية، وبذلك تحبل الحركة مدلول الصورة إلى عالم فوقي تطلق تتجلى فيه الاجواء السحرية التي يفرزها اللاوعي على شكل انتقالات وحركات تبدأ بحالة من الفوضوية الشكلانية

وتنتهي بحالة أكثر تفجيراً وقلقاً بالنسبة المكونات تلك الصورة اللاشعورية التي تمثل رموزاً واشارات المفردات تنظيم داخل هذه الصورة، اذ تؤدي كل مفردة وظائف دلالية محدودة تحقق عن طريقها الدلالة الكبرى للصورة ، فتلك الايماءات وبقدرتها الاشارية التابعة من منطلق الصورة الجمالي والفلسفي تعتمد على تحفز طاقة المخرج باعادة تركيب وبناء المشاهد من أجل اكتمال شعرية الصورة وصولاً الى المثير والمدهش الذي توصله رسالة الصورة للمتفرج .

ان التشكيل الحركي الناتج يحبل المتلقي الى واقع متعلق بطبيعة اللعبة المسرحية وجوهرها المطلق بعيداً عن كل تصور له علاقة بواقع المتلقي المعاش ، بمعنى أن الصورة تحمل معها عوالم وتصورات ميتافيزيقية قادرة على تحقيق نوعية خاصة من المتلقي ، تتفجر مدلولاتها من خلال خطاب مسرح الصورة الذي يعد خطاباً مصطنعاً وليس طبيعياً .

أي ان العلاقة في مسرح الصورة لها قدرة دلالية في ان تشير الى شئ غير كيانها او معناها وبهذا فان مسرح الصورة هو اقرب الاشكال المسرحية أفكار السيمائيين الذي يؤكدون به نظرياتهم التعامل مع الخطاب المسرحى باعتباره خطاباً بصرياً، ورفضهم كل عمل من أفعال المحاكاة الطبيعية على خشبة المسرح والذي يؤطر ويحجم حركة الدوال داخل العلامة الكبرى لانه يوحي بعلاقة مطابقة تفتقد حالة : توليدها المدلولات أخرى فالفن شبكة من التكوينات والانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصديه او عن هؤلاء هو نشاط يحول الواقع الى تصور جمالي يقوم المسرح الصوري على عفوية وفق ايقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف ايصال معنى محدد كما هو في المسرح التقليدي أو تثبيت ما يسمى (التمركز المنطقي) كما يقول الناقد البنيوى (جاك دريدا) وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الاشارات والعلاقات والدلالات الى المتلقي عبر سياق وشفرة لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات ويستبعد العرض في مسرح الصورة أى عنصر من عناصر البناء المنطقى التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي كما انه يلقى قدر المستطاع أى شكل من أشكال الحوار ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والايماءة.

وبذلك تبنى (القصب) شعر الفضاء وجمالياته بدلاً من شعر الحوار ، لا ينطبق بشعره الا من خلال ملئه بالشكل المادي لجسم الممثل مضافا اليه عناصر التشكيل الحركي ومكوناته كالضوء، والخط ، واللون ، وعليه فالتشكيل الذي يعتمد في توظيف الفضاء قائم على رمزية اسطورية خاصة واثيريه ، تشكل فيه الحركة ركناً اساسياً من اركان الصورة وهي بذات الوقت وسيلة من وسائل المخرج والممثل أن أهم عنصر يحرك الصورة هو الحلم المبني على استحضار الذاكرة الجمعية للعناصر المشاركة لانتاج الصورة (ذاكرة المؤلف ، ذاكرة الممثل ، ذاكرة المتفرج) وعن طريق انماط الذاكرة ومستوياتها ، تتشكل الحركة في الفضاء ، ويبدأ

العرض بزمنه الاسطوري الخاص بانتاج العديد من التشكيلات والانشاءات البنائية الحركية التي يعد الحلم منطلقاً لتشكيلها الفلسفي والجمالي ، اذا تعهد له تفسير الصورة ضمن سايكولوجية ادراكية تمتلك قدرة دلالية توليدية متخلية عن كل الروابط والاستخدامات المعتمدة على الواقع او المقترح النصي من عرض (احزان مهرج السيرك يعتبر محطة اساسية من محطات مسرح الصورة على مستوى النظرية والتطبيق ، وهو عرض صوري جدير بالدراسة والبحث حول موضوع دلالة الحركة وقيمها الفكرية والجمالية لان المنطلق الجمالي لهذا العرض يرتكز على تغير لغة الكلمة والحوار بلغة الصورة المبنية كانشاء وتكوين على الحركة والإيماءة والتشكيل فالحركة هي (احزان مهرج السيرك تقوم بوظيفة اتصالية) لنقل المعلومات) وهي نظام دلالي يعيد تشكيل المأساة الانسانية عبر التكوين الحركي للصورة

النص ترجم (د. صلاح القصب سيناريو صوري بعنوان (احزان مهرج السيرك للمؤلف الشاعر الروماني (ميهاي زافير (١٩٥٢)، ومن أول قراءة يكشف النص عن الغرائبية في الطرح، وتتداخل فيه عدة مستويات من الرؤى والاشكال تؤلف نسيجه الفني ، ويفتقد هذا النص إلى المنطق او التسلسل المعقول في بناء حكاية العرض ، فنرى جميع المرئيات تتحرك في زمكان اعتباطي ينقل القارئ الى مدلولات سحرية تنتجها الحركات والانتقالات من لوحة الى اخرى فاللا معقولية المسيطرة على روح السيناريو هي المنطلق الفكري الذي جسد قلق ومأساه وحزن المهرج ضمن عوالم سريالية حلمية.

يمر مهرج السيرك في هذا النص بصفته البؤرة التي تمثل الاحداث . بسلسلة من الاحلام المتداخلة والتي تمثل ثنائية تمتد بين قطبي التناقض الوجودي ، ثنائية تفصل بين لحظات الموت والحياة ، فتشطي عذابات المهرج وقلقه وإزمانه واحباطاته في هذه العوالم الغرائبية ، أنه ينام ويحلم تم يموت ويحلم ويتحول من موقع لآخر يؤدي نماذج معينة من الشخصيات فتارة موسيقى واخرى مصارع ثيران وثالثة لاعب كرة ، أنها مطاردة يحير فيها المهرج من قبل الآخرين بان يموت ثم يحيا حيث الحلم الابدي يؤدي إلى الانشطار الذهني على مستوى الوعي والمادي فتتمثل هذه الانكسارات بغموض وارباك في العلاقات البصرية بين الشخصيات ، فتصبح غربة المهرج وانفصاله عن المجتمع متاهة من الحصار والمسح لكل مقدراته الانسانية وإبداعاته مما يولد احساساً بالرعب المؤدي الى تصوير حياته وكأنها صورة من الاحلام والكوابيس في عالم اللامعقول ان عوالم العرض قائمة على السحر والبدائية واللامنطق متمثلة بوساطة لغة الحركات التي تشكل نظاماً عضوياً من العلاقات البنائية بين حركة واخرى لتكون الصورة وبين صورة تركيبية مكونة من مجموع حركات وصورة اخرى وصولاً إلى العلامة الكبرى في العرض.

الاخراج بدأ كانت الاشارات الأولى للاخراج هو أن يضع المتلقي اما طقسية العوالم الحلمية والسريالية للعرض، فها هو المهرج مستغرق في نوم عميق يتفجر عنه حلمه والثنائية الدلالية التي حددنا مستوياتها في النص ، ثنائية الموت والحياة وهذه الاشارات الدلالية تثبتها الحركة على المستوى الفكري والجمالي كاشفة عن السري والخفي ضمن مساحات الصورة المرئية . فتحسب هذه الاشارات قدرات توليدية لحركة المتناقضات تتولد عن الحياة مفردات حركية دلالية هي الحب ، القلق ، الالتحام ، المودة ، وتتولد عن الموت مفردات دلالية تحملها لغة الحركات هي (اللاوعي ، القرية ، الظلمة ، الاختناق ، القتل ، المسخ).

فيمتد هذا الزمن مولداً زمناً ثالثاً يحمل دلالات رمزية وإيمائية حيث ينتج عن جدل الثنائية وتوليداها الدلالي عنصراً ما بعد الموت وهو الحلم الذي يتشكل بصورة غرائبية ، وهذا يتطلب مغادرة البعد الحركي المألوف فيكتسب الزمن الحلمي خصوصية في حركة الشخوص تنبع منها مدلولات رمزية تستند الى خروج عن المألوف في توظيف الحركة ضمن مساحات العرض، فيصبح الركض أو القفز او الرقص أو المشي على الايدي والزحف واستخدام بعض الحركات البهلوانية أو توظيف لحظات التوقف أو جمود الصورة، وهذا النتاج الحركي المتتالي قد يتخذ فيه الممثل هيئات واشكالاً متعددة قادرة على اثارة الدهشة والاستغراب لدى المتلقي.

ان مغادرة البعد الفيزيقي المفردات الجسد في الاستخدام تضفي على الحركة بعداً حلمياً ، فالأشكال العجائبية ذات الدلالات السريالية المرتبطة بالمعنى الكوني لتجوال المهرج في ذاكرة الحلم والموت والحياة قادرة على تمييز الحركة الرمز التي تشير بمقوماتها التشكيلية والبنائية الى شئ ابعد من الواقع المعاش الى واقع أكثر احساساً بالدواخل بما يخص المخفي من رحلة المهرج.

ويمكن الاشارة الى انواع من هذه الحركات من خلال الامثلة التالية :-

أ- اتخاذ الممثل هيئة (تور) وهنا يمكن احالة جسم الممثل الى حيوان والذي يؤكد بدلالته في التحول والتوليد قدرة الحركة على توصيل الرسالة الاشارية المتعلقة بالمرجع، وهنا تكمن امكانية الحركة كعلامة قادرة على ان تأخذ معنى بديلاً عن ذاتها.

ب- التشكيل الصوري باستخدام المفردات التي تحمل دلالات عديدة ، فالمظلة تستخدم لا خفاء بعض الاجزاء من الممثلين ، ويظهر الجزء الآخر بحركة تنمي فكرة التشطي ، فيقوم هذا الجزء المجتزأ من الجسم والظاهر للعيان بالتعبير عن الحالة ضمن التكوين العام للصورة ، فمثلاً ظهور ارجل الميرج وهو راقد في فراشه او ظهور راسين مختلفين لجسد واحد من خلال المظلة أو ظهور بعض الاجزاء من اجسام

الممثلين كالأرجل والايدي او جزء من الجذع او الراس من خلال فتحات موجودة على الجدران . وبأعاده تكوين هذه الاشكال أو عن طريق تغريبها يتأكد وضوح امكانية الحركة اللامنطقية في ترجمة دلالات الحلم "ان الحركة في عرض (احزان مهرج السيرك بنيه غير ثابتة ، يتحرك على ضوئها الفضاء بكل مفرداته وعناصره بروحية التناقض والانفصال والتشتت وصولاً إلى حالة التجميع ، وهذا يعني بأن التشكيل في الفضاء يمر بمراحل حركية متعددة ، يتغير على ضوئها السياق العام لكل مفردة حركية فتوظف لخدمة سياق العرض الذي يخضع بذاته إلى التغيير "[١]

فالحركة الناتجة عن تشكيل الصورة في الفضاء تخضع لظاهرة التغيير على مستوى الوضع السياقي والدلالي والتشكيلي ، وبهذا تعد الحركة عملية تحول يطرأ على تشكيل الفضاء نابعة من قدرة المفردات على التغيير والتبدل لاكتساب صفات دلالية أفرزتها أجواء العرض.

فقضاء العرض يمتلك حرية مطلقة في عروض (القصب) ولا تحده حدود او تقف في طريقه بعثة أي جغرافية تقليدية للمسرح ، بل أن العرض يتحرك بمستويات مكانية غير محدودة نابعة من فلسفة ورؤية مسرح الصورة للمكان الذي يتصف بصفة التغيير والتبدل والتحول الدلالي وهذا نابع من اهتمام القصب الخاصة بجغرافية المكان بعده بنية فنية تشكيلية .

ان عالم المهرج عالم مغلق ومنهم وملغوم لا يتم التصريح أو النطق بهذه المتعلقات المبهمة الا من خلال فعل الجسد ، فالتعامل بلغة الجسد في العرض كان تعاملاً حسياً وشاعرياً في الوقت نفسه ، وعن طريق هذا الازدواج في التعامل انتج الصرح أو التشكيل البنائي للصورة والذي ولد مضمون الهم الانساني الملغوم الحياة وتاريخ المهرج عبر امكانية لغة الجسد في تفجير دلالات تعبيرية خاصة بطبيعة هذا العالم السحري.

ومن هنا باتت عملية افراغ المكان من علاقاته ومكوناته التقليدية وتوظيف مساحات الحركة بابعاد متغيرة ومتعددة المزايا والاغراض وصولاً الى تأكيد عملية التواصل بين دلالات المكان والثاراته وبين طريقة تلقي هذه المفردات " ويتضح من كل ما سبق أن المكان المسرحي المعاصر لم يعد ينتمي الى عالم المعطيات البديهية ، بل اصبح اقتراحاً يقدم للمتفرج ، ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ، ونقد فكرة العرض في حد ذاتها، فالمكان المعاصر جعل لكي يتحلى المتفرج عن نظرته اليه العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له.

([١])مرجع سابق: ص١٢٣ .

ان المفردة المكانية الاساسية في العرب هي (الة البيانو) وتبدو هذه الآلة ضمن عملية التنظيم المساحي والتشكيلي كقوة مهيمنة ، ويمكن أن تطلق عليها مصطلح (المكان البؤرة) فتستخدم الآلة بحركات عديدة لتشكل عالم المهرج الذاتي وابعاده الانسانية ، فتصبح حيناً آلة للعزف وسريراً تتجسد فيه الاحلام ، ومكاناً يمارس عليه المهرج قلقه الابداعي او كرسي للجلوس أو حاجز تقف خلفه مجاميع من الكتل البشرية دفاعاً عن ذاتها ، وهكذا تتعدد الاستخدامات لهذه المفردة المكانية ، فيتولد من كل استخدام دال جديد يرفد الصورة ويعطيها بعداً متشظياً عن هذا القلق الدائم ، وبوجود الممثل كقيمة فيزيائية تتعزز القدرة الدلالية لتلك المفردة حيث يدعم وجدوده وتشكيلاته الحركية المتعددة استخدام هذا المكان البزري خارج السياق الطبيعي لوجوده كاله عزف ويؤكد وظائفه الجديدة ويزيد من انتاج مدلولات تابعة من خاصية الوجود الديناميكي المتحرك لجسد الممثل كدال .

ان الممثل في مسرح الصورة ، فعل حركي مادي يجيد فن اشغال المكان عن طريق حركته ، ورسمه بجسده المفردات التشكيل الدالة ، فالاهتمام بجسده سيتم وفق معرفة علمية تنظم الافعال وردود الافعال بشكلها السليم ضمن التشكيل الحركي العام ، فهو العنصر الاساس في تشكيل لوحة المهرج الناطقه بقلقه والذي يبحث فيها الجسد المتحرك الراقص عن عملية موازنة بين جميع الاشكال الجامدة منها والمتحركة الفردية منها والجماعية بوحدة متناسقة لاجل املاء المساحة يفعل الشخصية ولقد توصلت مجموعة الممثلين عن طريق التدريب الشاق والمحفز إلى تحقيق رسم تلك الصورة التشكيلية المرئية بكل ابعادها البلاستيكية والجمالية.

نتائج الدراسة:

١- التحريب يمثل صراعا فكريا بين المؤلف (النص) ، و(مخرج) العرض ليتبدى هذا الصراع على شكل عرض يطيح بكل الثوابت .

٢- التجريب يمنح المخرج القدرة على الإعلان عن موت التقليد ومغادرته .

٣- يرتبط المخرج التجريبي فكريها بالمجتمع وتطوره الحضاري .

٤- يدفع التجريب المخرج المسرحي إلى البحث والتقصي عن كل ما يمثل استحداثًا وحراكا وتفاعلاً في الوقت الحاضر دون إغفال الماضي.

٥- التحريب يتيح للمخرج المسرحي فرصة التحرك وسط متون مسرحية عديدة.

٦- عمل المخرج المسرحي التجريبي وفق مبدأ المغايرة والاختلاف التحقيق عنصر المفاجأة في العرض المسرحي .

٧- يحضر مفهوم التأويل بقوة وبكثافة داخل المتن الفكري للعرض المسرحي ؛ لأن المخرجين اعتمدوا على حراك فكرة العرض وتشظيها لتعطي مدلولات متحركة لدوال ثابتة .

٨- يعلن المخرج المسرحي التجريبي منذ بداية العرض عما يمتلكه من روح تجريبية مؤثرة .

٩- استثمر بعض المخرجين التجريبيين التقنيات الفنية المتعددة في دعم فاعلية العرض المسرحي .

١٠- انطلق المخرج المسرحي في رؤيته لصناعة الصورة المسرحية وفق مبدأ الحذف والإضافة والتوظيف .

.

the reviewer:

1- Ahmed Al-Ashry: Political Play in the Arab World, Iqraa Series, Issue 516, Dar Al-Maaref, Cairo, October 1995.

2- Ahmed Al-Ashry: Brecht's Theater between Western Theory and Arab Application, Alam Al-Fikr Magazine, Ministry of Information, Kuwait, Volume 21, Issue 1993.

3- Ahmed Suleiman Al-Ahmad: Society in the Arab Poetic Theater, Tunis, Arab House for Books, 1983.

Osama Asaad Ahmed, The Concept of Place in Contemporary Theater.

4- Tamarapontseva: A Thousand and One Years on the Theater, translated by Tawfiq Al-Muadhin, Beirut, Dar Al-Farabi, 1981.

6- Jabbar Al-Obaidi: The Sorrows of the Circus Clown, and the Imaginal Vocabulary, Al-Iraq Newspaper, Baghdad, 5/3/1986

7- Hussein Al-Hajj Hassan: Sociology of Literature, University Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1983.

8- Sameh Mahran: Semiology of Theater, Journal of the Faculty of Arts, Zagazig University, 1998.

9- Sami Abdel Hamid: Towards a Living Theater, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya, Baghdad, 2006.

10- Samiya Saad: Jean Genet and Political Theater, Issue 74, Cairo, October 1970.

10- Al-Sayed Ramadan: Experimentation in Sameh Mahran's Theatrical Works, Cairo, Master's Thesis, Institute of Art Criticism, Academy of Arts, 2009.

12-Salah Al-Qasab: Beyond the Image, and the First Sign of the Image Memory, Al-Aqlam Magazine (Baghdad) Issue 2, February 1990.

13-Salah Al-Qasab: Theater of the Image between Theory and Application, a typewritten research submitted to the seminar of the Department of Theater Arts, College of Fine Arts (Baghdad) April 1986.

14-Salah Al-Qasab, Beyond the Image, the First Sign of the Image Memory.

15-Salah Al-Qasab, quoted from Yassin Al-Naseer, Three Models of Theater Directing in Iraq - Al-Aqlam Magazine (Baghdad) Issue 3, March, 1989, p. 72.

16-Amer Sabah Al-Marzouq: Mechanisms of Experimentation in Theater Performance, Al-Sadiq Cultural Foundation, Baghdad, 2018,

17-Abdul Salam Haroun: Arab Heritage, Your Book Series Issue 35, Dar Al-Maaref, Cairo, 1978.

18- Abdul Karim Abboud: Concepts of the Visual Theatrical Culture, Dar Al-Wafa for Printing, Cairo, 2018. 19- Aqil Mahdi: The Clown’s Sleep or His Awakening, Al-Thawra Newspaper (Baghdad) 5/12/1986

19- Aqeel Mahdi: The Clown's Sleep or His Awakening, Al-Thawra Newspaper (Baghdad) 12/5/1986.

20- Ali Al-Ra'i: Visions. Play, Cairo, Dar Al-Ain for Publishing, 2008.

21- Awad Ali: The Theater of the Image in the Sorrows of a Clown in the Circus, Al-Thawra Newspaper, (Baghdad) 23/6/18-1986.

22- Farhan Balbal: Modern Experimental Theater Globally and Arab, Cairo, Ministry of Culture, Cairo Festival for Experimental Theater, 1988.

23- Leonara and Kabul Bronco: Vanguard Theater, translated by Youssef Iskandar, Cairo, General Egyptian Book Organization, 1967.

Muhammad Samir Al-Khatib: Manifestations of Dramatism in the Discourse of Theatrical Performance, A Study in Contemporary Egyptian Experimental Theater from 1988-2001, PhD Thesis, Institute of Art Criticism, Academy of Arts 2010, p. B with the Introduction.

24- Madhat Al-Jabar: Arab Theater, Cairo, Book of the Republic, July 2006.

25- Mustafa Salim: Dramatic connotations of ritual systems in experimental drama, in the period from 1962-2003, PhD thesis, Higher Institute of Dramatic Arts, Academy of Arts, Cairo, 2006.

26- Mihai Zafir: The Sorrows of the Clown of Sir, translated by Salah Al-Qasab, Asaar Magazine (Baghdad) 1986, Issue 1, July 1985. This play was presented by the College of Fine Arts in 1975 as an applied activity for the Department of Dramatic Arts, directed by Dr. Salah Al-Qasab.

27- Nadim Maala: Experimentation in Theater: Dependency or Acculturation, a working paper at the Cairo Festival for Experimental Theater Symposium, 9/2/1999.

28- Nihad Saliha: Experimentation in Arab Theater, Cairo, Theater Magazine, Egyptian General Book Authority, Issues July and December, 1988.

29- Nihad Saliha: Ask me about experimentation, Tour of Experimental Theater Stadiums, Cairo, Egyptian General Book Authority, Asra Library, 1998.

30- Nihad Saliha: Theater Basics, Cairo, General Book Authority, 1987.

31- Nihad Saliha: Freedom and Theater, Cairo, General Book Authority, 1993.

32- Nihad Saliha: Theater between Art and Thought, Cairo, General Book Authority, 1986.