# التجريب في المسرح العراقي المعاصر في عقد الثمانينات

أ.م.د. مجيد حميد جاسم الجبوري
كلية الفنون الجميلة _ جامعة البصرة

* تمهيد:-

التجريب لغة مأخوذ من التجربة ، وجرّب الشيء تعني ( أختبره وأمتحنه )[١] ، والمجرب هو الذي جرب الأمور وأحكمها [٢] وعليه فأن التجريب في المسرح يكون من خلال اختبار الأفكار والاستخدامات الفنية على المسرح وامتحانها في العرض المسرحي على أن تكون تلك الأفكار والاستخدامات تحمل معانٍ ودلالات جديدة لم يتناولها أحد من قبل . (أن مصطلح التجريبية EXPERIMENTAL) مصطلح علمي أستخدمه ( داروين ) في نظرية ( التحول) ، وذلك في منتصف القرن الماضي بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة منه لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة ، كما أستخدمه أيضاً ( كلود برنارد) في بحثه (مقدمه في دراسة علم الطب التجريبي )[٣] وقد تلقفت الحركة الأنطباعية هذا المصطلح وتبنته لما يحمله من معاني التحرر والأستكشاف ولما فيه من أغراءات تتيح أمكانات أبتكارية جديدة حيث تمكنت من خلال التجريبية أكتشاف أساليب جديدة في توزيع تأثيرات الضوء الطبيعي وأنعكاساته في الطبيعة ، أما في الفلسفة فأن بداية التفكير التجريبي تسجل لـ (ديكارت) القرن السابع عشر وذلك من خلال فلسفته التي تؤكد على الذات وفي مجال المسرح أطلق المصطلح في أواخر عام ١٨٩٦، كما ذكرنا آنفاً على مسرحية ( الفريد جاري) المسماة ( أوبو ملكاً ) والتي اعتبرت بداية أنطلاقة الأتجاهات الحديثة والمستقبلية ، والروائية ، السرياليه ، العبثية وغيرها في الأتجاهات الحديثة والتي أتخذت من محاولات التدمير والهدم لكل التقاليد القديمة وسيلة للتعبير عن أهدافها[٤] وهكذا يمكن الاستنتاج أن المسرح التجريبي بهذا المعنى هو المسرح القادر على استكشاف وسائل جديده مبتكرة في مجال التعبير المسرحي لم تستطع وسائل المسرح التقليدي التعبير عنها ، أنه المسرح الذي يتمرد على النظام التقليدي للمسرح السائد في محاولة منه لمسايرة التقدم الحضاري للمجتمع ، أنه مغامرة جديدة تحتمل النجاح والفشل ، مغامرة محفوفة بالمخاطر والمزالق وعلى من يرغب القيام بها أن يتسلح بخبرة ودراية بكل أسرار اللعبة المسرحية فأن ( تكون تجريبياً يعني أن تقوم بغزو المجهول ، وهذا الشيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه )[٥]

لذلك فعلى ـ المجرب ـ أن يضع في عين الاعتبار إيجاد البدائل الصالحة وأن يتقبل بعد انتهاء المغامرة مختلف ردود الأفعال سلباً كانت أم إيجاباً وأن يفيد منها في مغامراته القادمة . كما أن عليه أن يضع في حساباته تجارب من سبقوه ويعنى بدراستها عناية متأملة متفحصة حتى لاتكون تجربته منقطعة عن سياق التطور التاريخي والحضاري للمجتمع والفن . فرغم أم مصطلح التجريبية في المسرح قد أطلق رسمياً عام ١٨٩٦ ، إلا أن التجريبية كفعل على المسرح ، قد أخذت مداها قبل ذلك بسنوات حيث يمكن تلمس ملامح التجريب عند ستانسلافسكي في تأكيده على أهمية الممثل وتطوير ابتكاراته وتنمية أدواته بحيث تكون فعالة ومتجددة في كل حين ، كما يمكن تلمس ملامح تجريبية أخرى في عمل المخرج الإنكليزي(كوردن كريج ) من خلال تأكيده على أهمية المنظر المسرحي الذي يمثل اللغة الرئيسة في العرض المسرحي أما المخرج ( أدولف آبيا) فقد أتجه نحو الإضاءة فجعل منها العامل الحاسم في إيصال شفافية وجمالية الأعمال المسرحية التي كان يخرجها . بينما توجه المخرج الروسي ( فيسفولد مايرهولد ) أتجاهاً آخرا عندما بدأ بالعمل على ايجاد رؤى أخراجيه فلسفية تستنبط معانٍ وتجرب آفاقاً جديدة للنص المسرحي حيث جمع بين الشاعرية والرمزية من خلال أخضاعه حركة الممثل لأسسٍ تشكيلية فنية تزينيه أما الألماني ( برتولد بريخت ) وأستاذه ( أرويين بسكانور ) فقد كان التجريب لديهما يعني أبراز الطابع التعليمي التربوي على المسرح . بينما عمد المخرج ( أنتونان أرتو) إلى البحث عن الصور الداخلية التي تكمن خلف الكلمات ، للتأكيد على إبرازها والإقلال من شأن اللغة ومدلولاتها اللفظية الخارجية أما البولندي ( جيرزي كروتوفسكي )والأنكليزي ( بيتربروك) والفرنسي ( جان كوبو ) فأن تجربتهما كانت في مجال البحث عن علاقات حيه مبتكرة جديدة بين الممثل والجمهور[٦].

## * لمحة سريعة عن تطور التجريب في المسرح العراقي

أن ملامح تطور التجريب في المسرح تختلف تبعاً للبيئة التي تنتج ذلك التجريب ، إذ أن طرق التجريب وأساليبه أنما ترتبط ـ في الواقع ـ بالمناخ الحضاري والعصر ووجهة نظر الفنان من الكون وموقفه من الإنسان ، والتجريب ليس برفاهية فنية ولكنه ضرورة يفرضها قانون تطور الأشياء ، لكي يصبح الفن عصرياً وليس متحفياً)[٧] ، لذلك عمد فنانو المسرح العراقي في بداياتهم المبكرة على

ابتكار الوسائل الجديدة التي تستطيع تخليص فنهم من المتحفية والتقوقع في إسار التقليد للعمل على تمييز شخصياتهم الفنية من جهة وتأكيد موقفهم من الإنسان والحضارة من جهة أخرى ويمكن القول أن بدايات التجريب في المسرح العراقي تقترن مع البدايات الأكاديمية للمسرح العراقي ، إذ تسجل المصادر كثيراً من الروايات عن التجارب التي قام بها الأستاذ المرحوم ( حقي الشبلي ) مع طلبته في معهد الفنون الجميلة ، بعد تأسيس فرع التمثيل ــ في المعهد المذكور ــ عام ١٩٤٠ ، حيث كان رائد المسرح العراقي المذكور يخرج (فصولاً أقتبسها من مسرحيات عالمية ، عرضها في عقد الأربعينات وشارك فيها طلابه في الدورات الأولى بالمعهد : ابراهيم جلال وجعفر السعدي وجاسم العبودي واسعد عبد الرزاق )[٨] وغيرهم ، وكان هذا الاقتباس بحد ذاته يعتبر تجربه جديدة على المسرح العراقي ، حيث كان يأخذ منحى أكاديمياً ــ مختلفاً ــ عما ألفه الجمهور العراقي ــ حينذاك ــ . وقد نهج تلامذة الأستاذ المذكور النهج نفسه ، وكانت بعض أعمالهم علامات مهمة في مسيرة المسرح العراقي نذكر منها علي سبيل المثال مسرحية ( شهداء الوطنية ) تأليف وليم سارويان إخراج جعفر السعدي ، ومسرحية ( كلهم أبنائي ) تأليف آرثر ميللر واخراج جاسم العبودي .. وغيرها ، أما أهم ما يسجل من تطور في مجال التجريب فنجده في تجارب الأستاذ المرحوم ( إبراهيم جلال ) الذي قدم تجارب متطورة جديدة عكس من خلالها فهمه الخاص لمسرح ( برشت ) وذلك في محاولاته إضفاء الصبغة المحلية لبعض من النصوص المعدة من مسرحيات الكاتب والمخرج الألماني المذكور ، وربما تعتبر مسرحية ( دائرة الفحم البغدادية ) المعدة عن مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ومسرحية ( البيك والسايق ) المعدة عن مسرحية ( بونتيلا وتابعه ماتي )هما النضج تجارب الأستاذ ابراهيم جلال في هذا المجال ، كما أنه حاول أن يطبق فهمه لهذا المسرح في تجاربه الأخرى وذلك في مسرحيات (الطوفان ، المتنبي ) تأليف (عادل كاظم ) ومسرحية (دزدمونه) تأليف يوسف الصائغ ( حميد محمد جواد ) عام ١٩٦٥ في إخراجه لمسرحية ( هاملت ) حيث أوجد المخرج مكاناً وفضاءاً جديدين للعرض المسرحي ، حين مد لساناً طويلاً من المسرح يمتد وسط المتفرجين يجري عليه التمثيل وكانت تلك تجربة جديدة على المسرح العراقي ، إلا أنها تذكرنا بمعمارية المسرح الأليزابيثي كما كان لتجربة الأستاذ ( قاسم محمد) في نهاية السبعينات ، في إخراجه لمسرحية ( بيت برناردا البا ) تأليف الأسباني لوركا هي الأخرى صدى طيباً في المسرح العراقي حيث جعل العرض بأكمله يدور داخل قفص وضع وسط المتفرجين الذين يحيطون به من كل جانب ، وكان للأستاذ المذكور سعي حثيث في التأصيل لمسرح يحمل الهوية العربية ، حاول أن يوضح بعضاً من ملامحه من خلال عروضه الاحتفالية مثل ( بغداد الأزل بين الجد والهزل ) و( أحاديث في مجالس التراث ) وغيرها . كما حفلت السبيعنات والثمانينات بابتكارات وتجارب جديدة في عروض المسرحيات التي اخرجها الأستاذ ( سامي عبد الحميد ) ، ولعل ابرز تلك التجديدات نجده في مسرحية ( هاملت عربياً) عندما حاول تقريب مسرحية ( هاملت ) من الأجواء العربية و أجرى أحداثها في بيئة بدوية ، كما نجدها في مسرحية( كلكامش) التي أعدها بنفسه عن ملحمة ( كلكامش ) المعروفة وقدمها بفضاء جديد يعتمد الحروف السومرية عناصر لتشكيل المنظر المسرحي ، . كما تتفرد الستينات بتجربة كان لها صدى طيباً في المسرح العراقي هي تجربة الأستاذ وتحفل تجارب الأستاذ ( سامي عبد الحميد ) الأخرى بأبتكارات جديدة مختلفة ، ولعل ما يميز عروضه هو حرصه على أن يقدم في كل عرض منها ابتكاراً يثير متلقيه ويجعلهم يتذكرون أعماله لفترة طويلة ولعل الأمثلة كثيرة على ذلك ، نذكر منها على سبيل المثال ( ثورة الزنج ، القرد الكثيف الشعر ، النسر له رأسان ، احتفال هريجي للسود ، ليلية من ألف ليلة وليلة ، الرهن .. وغيرها ) كما أن السبعينات شهدت تجربة مهمة للفنان ( محسن العزاوي ) في إخراجه لمسرحية ( روميو وجوليت ) حين أجرى أحداثها في بيئة معاصرة حيث عدت هذه التجربة في حينها تجربة محمودة في المسرح العراقي تمنى الكثيرون لو تكررت في تجارب لاحقة للمخرج المذكور . أما الثمانينات وبداية التسعينات فقد شهدت هاتان الفترتان انفتاحا كبيراً في مجال التجريب حيث تعددت الأساليب الإخراجية المبتكرة وشهدت الساحة المسرحية الكثير من المحاولات التجريبية الناجحة اسهم فيها العديد من المخرجين الذين نذكر منهم على سبيل المثال (د. عقيل مهدي، عوني كرومي ، وصلاح القصب ، الفنان شقيق المهدي ، الفنان المرحوم هاني هاني ،الفنان عزيز خيون ، المخرج الشاب عبد الأمير ناجي ، المخرج المرحوم حامد خضير و المخرج غانم حميد .. وغيرهم ).

## *نماذج من التجريب في المسرح العراقي الحديث

أن أهم ملامح التجريب الناجح والمؤثر في حركة المسرح العراقي نجدها في مرحلة الثمانينات وخاصة في أعمال الجيل الذي تلا جيل الرواد ، حيث اتضحت ملامح التجريب عندهم وعياً وقصداً ، وسوف تركز هذه الدراسة على أعمال أربعة من مخرجي هذه الفترة ، اختارتهم الدراسة وذلك لوجود جملة من الميزات المشتركة التي اجتمعت فيهم – دون غيرهم- رغم اختلاف أساليبهم الإخراجية وتفرد كل منهم بميزات خاصة به ، والنماذج المختارة لهذه الدراسة ستكون من عروض المخرجين (د. صلاح القصب ، د. عوني كرومي الفنان المرحوم هاني هاني ، الفنان عزيز خيون) إذ تميز هذا الرباعي بجملة ميزات مشتركة نذكر منها:-

١ــ أنهم يمثلون جيلاً متقارباً من حيث التجربة والعمر ، فهم يمثلون الجيل التالي لجيل الرواد ، كما أنهم انطلقوا في ابتكاراتهم التجريبية مع بداية الثمانينات ومنتصفها وفي أوقات متقاربة جداً، فشهدوا انطلاقة واحدة

٢ــ انهم يشتركون في عزمهم على إنشاء هوية خاصة بالمسرح العراقي تميزه عن غيره من المسارح العربية .

٣ــ أنهم يشتركون في معاناتهم القاسية – التي عانوا فيها الأمرين – للتخلص من الأساليب القديمة والدعوة إلى التجديد ونبذ الركود الذي ينتاب الحركة المسرحية في العراق بين الحين والآخر

٤ــ انهم يشتركون جميعاً – حسب اعتقاد الباحث – بتأثرهم الكبير بأستاذهم الراحل الفنان ابراهيم جلال ، والذي كان له دور بارز في مساندة تجاربهم ومباركته إياها.

٥ــ انهم يعملون – دائماً– على إيجاد مجاميع خاصة بهم من ممثلين وفنيين يتوخون ان يزرعوا في دواخلهم فهمهم الخاص للتجريب في المسرح ، ويظهر ذلك جلياً في الأسر المسرحية التي أوجدها كل من (د.عوني كرومي ، د. صلاح القصب ، والفنان عزيز خيون ) وبصورة أقل الفنان (هاني هاني ).

٦ــ أن أهم صفة مشتركة في عروضهم هي اجتهادهم في خلق فضاءات جديدة للعرض المسرحي .

٧ــ أن عروضهم أصبحت – فيما بعد– مصادر مهمة للتجارب الإخراجية التي خاضها المخرجون الشباب ، وذلك لما احتوته تلك العروض من عناصر جمالية تثير الإدهاش من جهة وتقسم بالإقناع من جهة أخرى

## *المسرحيات المختارة للدراسة

اختارت الدراسة ثمانية عروض مسرحية تتوزع بواقع عرضين مسرحيين لكل مخرج من المخرجين الأربعة لتكون نماذج تطبيقية لها ، وتتمثل في هذه النماذج الثمانية أبرز ملامح التجريب في الأساليب الإخراجية لدى المخرجين المذكورين ، ولا يعني هذا الاختيار أن تلك النماذج هي أفضل ما قدمه المخرجون المذكورون إلا أنها تعتبر – حسب ما ذهبت إليه هذه الدراسة – أفضل النماذج التجريبية لديهم فلدى د. صلاح القصب ابتكارات مثيرة في عروض مسرحياته (هاملت ، طائر البحر ، حفلة الماس ) إلا أن البحث اختار ( الملك لير ، وعزلة الكريستال ) لما توفرت عليه المسرحيتان من ملامح خاصة تمثل جوهر أفكار د. صلاح القصب في مسرح الصورة ، كما أن للفنان المرحوم هاني هاني جهود مسرحية مهمة في إخراجه لمسوحيات ( ألف أمنية وأمنية ، قصة حب معاصره ، على رصيف الغضب ) إلا أن البحث اختار له ( الناس والحجارة ، و ألف حلم وحلم ) لتميز الأولى بفضائها الخاص النادر ، وتميز الثانية بجمعها لدلالات تعبيرية تشترك فيها اغلب عروض المرحوم هاني هاني أما للمخرج د. عوني كرومي ، فقد اختار البحث مسرحيتي ( صراخ الصمت الأخرس ، و ترنيمة الكرسي الهزاز ) وذلك لبيئتها الخاصة ، رغم أن للمخرج المذكور اجتهادات أخرى في إخراجه لمسرحيات ( غاليلو غاليليه ، تساؤلات انسانية ، كشخه ونفخه) وغيرها . ورغم تجارب الفنان عزيز خيون العديدة في إخراجه لمسرحيات ( قارب في غابه ، الصدى ، لمن الزهور ، تقاسيم على نغم النوى ) إلا أن البحث اختلو له مسرحيتي ( ألف رحلة ورحلة ، ومطربه ) لما تميزت به هاتان المسرحيتان من بطولة جماعية اشترك فيها عدد كبير من الممثلين يندر أن يتم خلق علاقات منسجمة بينهم في أعمال أخرى

## *أولاً : د. عوني كرومي والفكرة التجريبية

السمة السائدة في أغلب أعمال د. عوني كرومي هو غرائبية الفكرة التي تتناولها مسرحياته ، فأغلب الأعمال التي أخرجها تتوفر على أفكار مبتكرة جديدة ، فمسرحية ( الإنسان الطيب ) والمعدة عن مسرحية ( الإنسان الطيب في ستسوان) تدور حول امرأة تسعى ، إلى أن تكون صالحة ومفيدة للناس الذين هم حولها فبعد أن حصلت على أموال وافتتحت عملاً راحت تتقاسم أرباحه مع المعوزين من أصدقائها وجيرانها حتى وصلت حافة الإفلاس وإمعانا منهم في إيذائها واستغلالها فانهم يسلبوا منها حتى المحل الذي تعتاش منه ، فتتنكر بثياب رجل يدعي انه أخ لتلك الفتاة ويمارس غطرسة وتسلطاً على الجميع فيستعيد بالتهديد والقوة جميع الممتلكات والأموال التي سلبت سلفاً ، إلا أن تلك الفتاة تقع في صراع قاسٍ بين طيبعتها الطيبة – التي أدت بها إلى الافلاس – وبين الطبيعة الشريرة التي أعادت لها حقوقها وهنا يتضح التغريب في العرض وهنا تكمن الغرائبية في الفكرة . أما في مسرحية ( تساؤلات إنسانية ) فقد اقتطع ( د عوني كرومي ) أجزاء مهمة من مسرحيات عديدة لـ ( شكسبير ، وتشيخوف ،وآخرين ) ، تتضمن تلك الأجزاء الأسئلة المهمة التي تثيرها المسرحيات المختارة ، وتربطها بوحدة متسلسلة منطقية توحي بأنها مسرحية واحدة وليست أوصالاً مقطعة من مسرحيات عديدة ، وكذا الحال بالنسبة لأغلب المسرحيات التي أخرجها الفنان المذكور حيث أنها تتوفر على أفكار غرائبية مبتكرة ، فالسمة التجريبية في عروض د. عوني كرومي تكمن في الفكرة الغرائبية التي تقود العمل برمته نحو التجريب

### أ – مسرحية (( صراخ الصمت الأخرس ))

( تأليف محيي الدين زنكنه ــ تقديم فرقة المسرح الشعبي ــ عرضت على مسرح (الستين كرسي ) التجريبي ) .

تدور موضوعية المسرحية حول ضياع الإنسان في القرن الحادي والعشرين وسط جحيم المبتكرات الحديثة التي تعمل على تضييق الخناق عليه وتحوله – شيئا فشيئا – إلى عبد لهذه المبتكرات ؛ والتي ابتكرت في الأساس لتسهيل كثير من مستلزمات الحياة ، إلا أنها – نتيجة لدخولها كافة مرافق حياته – تبدأ في إضعاف نشاطه الإنساني وتتدخل في حياته وتوجهها كما تشاء ، بل أنها تحاول القضاء عليه وتحوله إلى جماد أو آلة كي يتعايش ويتآلف معها الا ان البقية الباقية من إنسانيته ترفض هذه العبودية ، فتصرخ عاليا معلنة رفضه لكل ما يحيط به ،غير أن صراخه لا يلقى استجابة تذكر ما دام هو يعيش وسط عالم أصم جامد لا يستجيب لأي عذاب أنساني ، لذلك يصبح صراخه اخرسا لا نفع فيه ، فيتحول إلى دمية من دمى القرن الثالث والعشرين تتحرك بواسطة الأزرار شأنها شأن بقية الآلات .. إنها مأساة إنسان المستقبل .

## * عناصر التجريب في العرض المسرحي

١ ــ الفكرة المبتكرة : جاءت الفكرة وهي تحمل استشرافا مستقبليا ورؤيا متخيله لحياة إنسان قادم ، إنسان لا نعرف عنه شيئا في وقتنا الحاضر ، إنسان القرن الثالث والعشرين الذي تتوقع المسرحية له أن تكون أشد صراعاته ضراوة مع آلة يبتكرها من خياله ، ويصنعها بيديه فتتحول إلى سلطة قمعية تمارس قوانينها عليه وتجبره على الخضوع . أن فكرة هذه المسرحية تمثل تراجيديا المستقبل في مقابل تراجيديا الإغريق ، فالإنسان الذي سيرته الآلهة في سالف الأزمان ستسيره الآلة في قابل الأيام .

٢ــ فضاء العرض : ازدحمت قاعة العرض والخشبة وصالة المتفرجين بقطع الديكور والإكسسوار التي اتخذت من الأسلاك وأجهزة الراديو والتلفزيون والتليفون والكومبيوتر والفيديو مادة لها ، وكانت من القرب والازدحام والكثرة بحيث يشعر المتفرج بجو خانق يضغط عليه من كل جانب ، كما أن هذا الفضاء المزدحم جعل شخوص المسرحية يبدون وكأنهم أقزام وسط هذه الموجودات ، إذ لم تكن الزحمة تتيح للمتفرج رؤية أجساد الممثلين كاملة في أي لحظة من لحظات العرض لأن أجسادهم كانت تحجب بتلك المكونات الآلية . ومع الأخذ بنظر الاعتبار ضيق قاعة العرض فأن دلالة هذا الفضاء المزدحم كانت تشير إلى أن أنسان المستقبل سيكون محاصرا في لجة من الآلات والمبتكرات التي يضيع فيها ،والتي تسد عليه كل المنافذ فتقيد حركته ، إذ لم تكن لديه الحرية – حتى– في تحريك رأسه أو أقدامه أو ذراعيه متى شاء أو كيف شاء ، لأنه إذا تحرك أيما حركة سوف يصطدم بإحدى تلك الموجودات المزودة بنظام حماية يؤذي من يؤذيه. كما حملت هذه البيئة المزدحمة دلالة أخرى فهي ترمز إلى زحمة التعقيدات والمشاكل النفسية التي تكتنف شخوص المسرحية وتشكل جملة دوافعها وحوافزها النفسية .

٣ــ فاعلية الصمت الدرامي : ليس بالجديد القول إن للصمت تأثير مهم في إيقاع العرض المسرحي ، لكن الجديد في هذا العرض أن فترات الصمت كانت طويلة جداً ، ولربما كانت فترات الصمت تأخذ حيزاً زمنياً أطول من الفترات التي كان يجري فيها حوار أو حركة أو فعل – أو هكذا كان يخيل للمتفرج – لقد كان الصمت – رغم زمنه الطويل عاملاً حاسماً في زيادة التوتر الدرامي ، والمثير في العرض ، أن ذلك الصمت كان يقطع بين حين وآخر – وعلى فترات مدروسة دراسة جيدة – بـ ( تكتكات ) أزرار آلة الطباعة أو أزيز صوت المذياع أو وشوشة التلفزيون . لقد كان لذلك تأثير نفسي بالغ الحدة على المتفرجين الذين كانت تجتاحهم الرغبة – بين الحين والآخر– لسماع صوت أو كلام ، أو أي شيء يخلصهم من هذا الصمت الآلي القاتل ، ودلالة الصمت واضحة في هذا العرض ، فهي تحذير وإنذار لأنسان هذا القرن من مغبة الخضوع لعالم آلي يدمر إنسانيته ويحيله إلى آلةٍ أو جماد لا نفع فيه .

٤ــ أفاد المخرج من عنصر التضاد كثيراً وجعله يمارس تأثيراً، وهما ممثلان متناقضان في كل شيء أحدهما طويل القامة نحيف البنية ذي صوت أجش ، والثاني قصير القامة ضئيل الجسم ذي صوت حاد ونبرات عالية فحقق معادلة مهمة في العرض المسرحي طرفاها الصراخ والصمت في جهة مضافاً طوال العرض وذلك عندما استعان بممثلين يمثلان شخصيتي المسرحية الرئيسيتين والعملقة والقزمية في الجهة الأخرى .

## *ب ــ مسرحية ( ترنيمة الكرسي الهزاز)

( تأليف فاروق محمد – تقديم فرقة المسرح الشعبي – مكان العرض : منتدى المسرح ) .

موضوع المسرحية يدور حول امرأتين تعانيان من أحباطات اجتماعية ونفسية وعاطفية كثيرة ، الأولى مطربة تقدم بها السن لكنها لازالت تعيش في صدى ذكريات إعجاب المعجبين والثانية امرأة عانس تبتلت من اجل حبيبها الغائب الذي انقطعت عنها أخباره ، الأولى تود لو يرجع الزمان وتعيش وسط معجبيها وتدخل في علاقات عاطفية مع من تختار ، والثانية تود وصول أي خبرٍ عن حبيبها الغائب يعيد إليها شبابها الذي ولى ولن يرجعه غير الحبيب المنتظر ، وقد انتهى بها المطاف إلى اعتزال العالم والبشر والعيش في بيت كان فيما مضى يعج بالحياة والمرح والانطلاق والأبهة والغنى والترف ، لم يبق لديهما إلا الذكريات المحطمة والأحباطات يجترانها معاً .

* عناصر التجريب في العرض المسرحي

١ــ التجريب في النص :أصل المسرحية هو عبارة عن هذيانات لمرأتين محبطتين ، لا رابط بينهما إلا اجترار الذكريات ، هما عالمان منفصلان لكل همومها وعالمها الخاص المستقل ، إلا أن هذين العالمين تم ربطهما من خلال أشعار وقصائد شعبية جعلتهما يتداخلان ويلتقيان مرات عدة ، بل يندمجان مع بعضهما ليؤلفان عالماً واحداً ، وهكذا أصبحت الأشعار وكأنها من ضمن بنية النص الدرامية وليس زخرفاً خارجيا وضع للتزيين أو مجرد أداة للربط ، إذ وظفت الأشعار دراميا لتقوم بمهمة تصعيد حدة الفعل الدرامي الذي كاد ان يكون سكونيا لولا وجود تلك الأشعار .

ان المثير في تجربة هذا النص يكمن في عاملين رئيسيين الاول تزاوج موهبتين الاولى دراميه والاخرى شعرية في أبداع نص مسرحي متكامل صالح للعرض ، وهذا ما يؤكد أصالة التجربة لأنها تعيد للأذهان الأصول الشعرية للمسرح ، والثاني هو أن هذا النص – رغم كونه نصاً شعبياً – فقد كان نصاً مفتوحاً صالحاً للتجريب ، أذ توفر النص على رؤىً فلسفيه شموليه فضلاً عن تحديه لمحدودية اللهجة الشعبية وقيودها ليحلق في فضاء الشمولية والعالمية رغم بساطة لغته .

*ملاحظة /كتب أشعار وقصائد المسرحية الشاعر الشعبي المعروف ( عريان السيد خلف )

٢ــ فضاء العرض : تم عرض المسرحية في بناية ( منتدى المسرح ) وهي عبارة عن بيت شرقي بطابقين – أرضي وعلوي – ذي باحة مربعة تطل عليها غرف من جوانبها الأربعة وفوقها ما يماثلها المكان بأكمله يوحي بشيء من السرية والخصوصية والغموض شأنه شأن كل البيوت الشرقية المغلقة على نفسها ، وقد استغل هذا المكان في عروض مسرحية تجريبية كثيرة توافرت على عوالم يكتنفها الغموض والأفعال النفسية المحتدمة ؛ خاصة إذا تم استخدام الفضاء استخداماً مدروساً متقناً ، وهذا ما فعله مخرج المسرحية وأجاد فيه ، حيث استطاع أستغلال كل الزوايا والأركان الخفية والمظلمة للطابق الأرضي من البناية ، فأجرى أجزاءً من أحداث مسرحية في الغرف الجانبية المطلة على الباحة ، وكان الجمهور يذهب إلى إحدى الغرف ليشاهد جزءً من الحدث ثم يتنقل إلى غرفة أخرى ليشاهد جزءً آخر من الحدث ، وهكذا يستمر الانتقال حتى ينتهي الأمر به إلى الباحة الرئيسية التي تجري فيها أجزاء الحدث الرئيسية ، لقد تحول مكان العرض إلى بيت تسكنه شخصيتا المسرحية ، وتحول المتفرجين من مشاهدين إلى ضيوف يزورون هذا البيت بل أن الجمهور الذي تنقل في جنبات المكان وألف زواياه أصبح وكأنه هذا الأخر يسكن هذا البيت ويشارك أهلة العيش فيه ، لقد كان لهذا الأمر تأثير كبير في خلق علاقة حميمة بين شخصيتي المسرحية والجمهور زادت من تعاطف الأخير مع هموم وأحباطات العالم المتخيل المعروض أمامه وجعلته يشعر بأن تلك الهموم والأحباطات إنما هي همومه وأحباطاته هو، وأن عليه أن يتطهر منها كما تطهرت شخصيتا العرض . لقد كان المخرج يؤكد في عرضه على إحساس المشاهدة بالمأساة فيتطهر من خلالها ، أنه أرسطي وأن استخدام أدوات بريشته ، وأن كان حديثاً ومجرباً جريئاً ) .[٩]

*ثانياً : د. صلاح القصب ومسرح الصورة

الصورة على المسرح هي الشغل الشاغل الأول فيه اجتهاد (د. صلاح القصب ) المسرحي ، حيث تمثل الصورة وسيلة الخطاب الرئيسي في العرض المسرحي ، ذلك لاعتقاده بأنها تتوافر على إمكانات حرة في الإيحاء والكشف عما تعجز اللغة اللفظية من الوصول إليه ، فالصورة المسرحية لدية ( هي الوجه الآخر للشعر حيث أنها تنطلق من ذلك التأمل والخيال ، وهي انفجار شعوري يحدث في الحياة الشعورية )[١٠] .

وتأثراً منه بالمخرج العالمي ( أنتونان آرتو ) فأن التجريب في مسرح الصورة يتم من خلال تركيب الصور المسرحية التي تحل بديلاً عن الحوار والكلمات ، ويتطلب البحث عن تلك الصور استنباطا واستقصاءً عميقاً لما تمنحه دوال الكلمات، وتكون – بما تتمتع به من مستويات عديدة – أكثر حرية في التعبير من محدودية اللغة اللفظية التي تقيد إمكانات التعبير وتضيق آفاقه حسب اعتقاد منظري هذا الاتجاه . [١١]

وعمل ( القصب ) يعتمد محاور ثلاثة ، يهتم الأول بهدم النص وتفكيكه بما يخدم رؤيا المخرج الخاصة ، إذ أن النص يمثل لديه مشروع فكرة ما قد تكون خارجة عن النص ، إنها موجودة في ذهن المخرج الذي يسقطها على النص ويحاول امتحانها بالتجريب المستمر أما المحور الثاني فيعتمد على عزل محاور الصراع بين الشخصيات ، بحيث يبدو لكل شخصية عالمها الخاص الذي تدور في فلكه بمعزل عن الشخصيات الأخرى . والمحور الثالث هو الزمن النفسي الداخلي الذي ينمو فيه الفعل الدرامي ، وهو غير الزمن الرياضي للفعل في المسرحية التقليدية إذ قد تطول إحدى لحظات الفعل المسرحي أو تقصر تبعاً لما تخلقه تلك اللحظة من صور فاعلة داخل العرض ، لذلك فأن الصور تتشكل وتهدم ثم تتشكل بصورٍ أخرى ثم تحل محلها صور متولدة منها في عملية ديناميكية مستمرة لا تنقطع حتى بانتهاء العرض بل تبقى مستمرة وبحاجة إلى التشكل في ذهن المتلقي لما تثيرة تلك الصور من أسئلة وألغاز لا يقدم لها العرض إجابات حاسمة . وهي أسئلة كونية شمولية فلسفية تحتاج إلى التأمل والفحص الدقيق .

أ ــ مسرحية الملك لير

( تأليف وليم شكسبير – تقديم الفرقة القومية للتمثيل – مكان العرض – مسرح الرشيد)

الموت هو القيمة الأساس التي أكدها المخرج في عمليـــة ( هـــدم – وتركيب ) النص، والموت هنا ليس هو الموت الفسلجي المعروف أنـه الموت بقيمه المطلقة : موت الذهن ، موت المشاريع ، موت الأفكار ، موت العلاقات الإنسانية ، موت الحب ، موت العقل ) فعندما يخطـأ العقل الرصين الحكيم في أدراك موازنات الحياة ســيؤدي ذلـك إلى اضطرابات في علاقات الأشياء ، فالجنون سيكون المحطة الأولى الـــتي ستصله إلى موت ذلك العقل ، وموت العقل يعني موت الإنســـان ، فأذا مات العقل في الإنسان تحول إلى دابة شأنها شـــأن دواب الأرض الآخرى .

## * عناصر التجريب في العرض المسرحي

١ــ فضاء العرض : فضاء متحرك حيوي بفاعلية الصور العديـــدة التي لاتعرف الثبات طوال العرض فيما عدا أبواق ضخمـــة معلقـة بأعلى الواجه الأمامية للمسرح ، هي الصورة الوحيدة – الثابتـــة في العرض والتي كانت تدل على الضجـــة الـــتي تعتمـــل في نفـوس الشخصيات . كان الممثلون يتحركون وهم داخل أقفاص ومكعبـات وأشكال متوازية المستطيلات ركبت على عجلات يسوقها الممثلـــون أنفسهم ، هذه الأشكال اتخذت جميعها صورة توابيت دفنـــت فيـــها الشخصيات بكل أحلامها وطموحاتها وأسرارها ، وقد تحرر من هـذه التوابيت شخصيتان فقط هما ( المهرج و أد جار – الأبن الشـــرعي لـــ ( جلوستر ) لقد أراد المخرج التعبـــير عـــن مـــوت أحـــلام و طموحات الشخصيات المدفونة فيها عدا الشخصيتين المذكورتين آنفـاً واللتين حافظتا على نقائهما وصدقهما حتى النهاية . وبعد العاصفـــة الهوجاء التي يحدث فيها الانقلاب في شخصية ( لير ) يتحرر هو الآخر من تابوته ليسير تائها محطماً مع المهرج وأد جار حيث يفصح المسـوح عن صورة لثلاثة تكوينات بشرية هي عبارة عن حطام بشري ضـــائع وسط عاصفة هوجاء وقد أفصح العرض عن مفارقة دراميـــة كبـــيرة صاغ خطوطها ( شكسبير) وأكدها (القصب) في العـــرض هـــي أن العقلاء الكبار هم الأكثر عرضة للأخطاء والأخطار من غيرهم وهـم يستجلبونها على أنفسهم ويخضون غمارها غير آبهين بالتحذيرات التي تأتيهم من صغار الناس المحيطين بهم . كما استخدم المخـــرج قطعـة قماش طويلة تلتف بها بعض شخصيات المسرحية مثل ( جلوســـتر ، ريغان ، غونريل ، كنت ، وأزواج ريغان وغونريل ) وتزداد التفافـــا كلما تقدم العرض ، وهذا يعطي دلالـــة تعبيريـــه أخـــرى فتلـــك الشخصيات ومع تقادم العرض تحاول تغليف كياناتها بشرانق لافكـاك منها منغلقة على ذواتها منعزلة عن الآخرين ومبتعدة عنـــهم واضعـــة أمامهم حواجز سميكة يصعب اختراقها ، أن هذه الشخصيات قـــورت – نتيجة لشعورها بأنها آثمة وبأنها مطاردة – تحاول الاحتماء بـــدروع واقية تحميها من هجمات الآخرين ، ولم يتحرر من تلك الشـــرانق أو الأكفان – كما توحي أحياناً – إلا الشخصيات التي أراد المخرج أن يجعلها حرة في النهاية مثل ( لير ، البهلول ، أدجار).

٢–الأداء السري : رغم الأحداث الكثيرة المحتدمة التي يحتويها النص والتي لم يجتزئها العرض ، إلا أن الممثلين كانوا يؤدون أدوارهم بهـــدوء غريب تشوبه السرية والغمـــوض ، أداء خـــالٍ مـــن الانفعـــالات والتشنجات العاطفية والصوتية – المعتادة في عـــروض المســـرحيات التراجيدية – وكأن الذي يعرض ليس – شكسبير – بكـــل صخبـــه وضجيجه وعنفوانه و تشابك علاقاته ، بل كان العرض عبارة عـــن قطعة موسيقية تعزف بطريقة هادئة فيما خلا لحظة لا يمكن أن تنسى ، تلك اللحظة التي صرخ فيها لير – بصوت متحشرج ( هل هذا هـــو لير ) ، وحينها انخسفت تحته الأرض – إذ هبطت مقدمة المســـرح إلى الأسفل بحركة مفاجئة سريعة – وكانت تلك من أهـــم اللحظـــات الموفقة المثيرة في العرض والتي تمثل انقلابا في وجود ( ليـــر) وكل من يحيط به ، تغير في المصائر، اضطراب في الطبيعة ، وتغير في علاقـــات الكون .

ب – مسرحية ( عزلة الكريستال )

( تأليف الشاعر خزعل الماجدي – تقديم طلبة كلية الفنون الجميلـــة – جامعة بغداد – مكان العرض : قاعة الكلية )

أشكالية الموت المرتقب هي الموضوعة الأثيرة لدى – القصب– والـــتي لابد أن تجد لها منفذاً في اغلب عروضه ، إذ ها هي تتكرر في مسرحية ( عزلة الكريستال) التي تصور كوابيس ووساوس شـــاعر متوحـــد اعتزل داخل غلاف زجاجي من الكريستال يشف عما في داخله لكنه صلد صعب الأختراق ، ولي وحدته وعزلته هذه تخـــرج هواجســـه الداخلية وتدور حوله كذوات لحيوات اخرى تحمل كـــل تصوراتـــه الذهنية عن الموت المرتقب ، وتتخذ أشكال رهبان وقساوسة وبشـــر يمارسون طقوساً غريبة . إنها قطعة تعبيرية مكثفة تتسم بأنها تلمســـت جوهر التعبيرية الذي هو خير بيئة صالحة لتركيب الصورة وافدامها ( من العدم إلى العدم ، صلاح القصب في (عزلة الكريستال) يســـترجع لحظات موت مقبل يتذكر لحظات موت مقبل كحاله وكوســـواس في الجسد في الروح وليـــس كمجرد أفكار أو تـــأملات ذهنيـــة أو فلسفية ).[١٢]

## * عناصر التجريب في العرض المسرحي

١– التجريب في النص : ( عزلة في الكريستال ) هـــي قصيـــدة مطولة كتبها الشاعر(خزعل المـــاجدي ) ، وجـــاء ( د. صـــلاح القصب ) ليمارس عليها طقوسه في الهدم والبناء ويدخلها في مختبـره ليحولها إلى عرض مسرحي يحمل صوراً درامية تعبيرية ، فقد حطـــم (القصب) القصيدة وقطع أوصالها وقدم وأخر فيها ليحولهـــا مـــن جنس الشعر إلى جنس المسرح ، ولم تكن هذه العملية ، عملية سهلة

البته خاصة مع عمل شعري محكم البناء – شعرياً – إلا أن براعة ( القصب ) وذهنيته الفلسفية وتعاون الشاعر (الماجدي) معه أنتج قصيدة دراميةً متقدمة قابله للابتكار والتجريب ، رغم خلو–نص العرض– من الحدث المتطور المتنامي ، فلاعقدة في النص ولا شخصيات واضحة الملامح ولا أثر لصراعات داخلية وخارجية .. أنها هواجس فقط .

٢– التجريب في الإخراج : ( عزلة في الكريستال ، تقوم على لعبة التدمير المستمر ، الصورة تدمر الصورة ، الطقوسية تلغى بالطقوسية ، المشهدية تكسر المشهدية ، الكلام ينفي الكلام ، الحركة تقطع الحركة ، علاقة نفي متبادلة ) .[١٣] التهديم والبناء هو المحور الأساسي الذي تبناه ( القصب ) في عمله هذا بدءاً من إعداده للنص بالتعاون مع الشاعر وأنتهاءاً بصورة العرض المسرحي وعلاقة النفي المتبادل كانت هي العلاقة السائدة والمنهجية طوال العرض ، حيث لا استقرار ولاسكون بل حركة تهديم وتدمير مستمرة ، رغم ان هناك لحظات تتطلب السكون والتأمل ، الا أن براعة المخرج وإيثارة للأدهاش بالصور الحيوية المتحركة جعلاه ينحاز انحيازاً كاملاً لكسر السكون ، حيث شغل الفضاء المسرحي بصور درامية مزدوجة وتشكيلات متقاطعة دائمة التغير ، فضلاً عن ملأ الفضاء بعناصر صورية متنافرة لا تجمع بينها آية سمات مشتركة (تابوت ، جذع شجرة ، آلة طباعة ، عجلة نارية ، مطارق ، ابواق ، ملابس معلقة ، واخرى متناثرة .. وغيرها ) وكان سيد تلك العناصر هو التابوت ، إذ شكل هذا العنصر اهمية في الصورة المسرحية المعبرة ، فمنه تخرج الشخصيات وأليه تعود ، انه الرحم والقبر معاً .

فضاء العرض كان فضاءً درامياً مغلقاً – غير مفتوح – لذلك كان العرض ملياً بالأسرار والغوامض والكوابيس والهلوسات والغرائز المتقلبة ، وبغية التخفيف من هذه التعقيدات الذهنية والتعبيرية فقد عمد المخرج إلى الإكثار من استخدام التشكيلات الجسدية لمجاميع الممثلين كمعادل موضوعي للتعبير معتبراً الجسد الإنساني بأكمله مركزاً لكل تلك الهواجس.

*ثالثاً : هاني هاني .. وفضاء الغابة

أنشغل المخرج المرحوم ( هاني هاني ) بفضاء الغابة كثيراً ، وكان أحد المفردات المسرحية الرئيسية في فضاء عروضه المسرحية ، فلقد تكررت صورة الغابة في عدة أعمال مسرحية قام بإخراجها وبدلالات مختلفة عن بعضها في عروض نذكر منها على سبيل المثال ( ألف أمنية وأمنية ، قصة حب معاصرة ، ألف حلم وحلم ، النلس والحجارة ) . ويبدو أن للبيئة التي شهدتها طفولته وصباه أثر في مثل هذا التوجه إذ كان يعيش في بيت يطل على غابة غناء في مدينة الموصل . وهو في كل عروضه الآنفة الذكر لا يصرح بالغابة تصريحاً مباشراً أو يأتي بها قسراً بل أن ذلك الفضاء ينتظم بصورة تبدو وكانها عفوية تتماشى مع متطلبات العرض المسرحي إلا أن الذي يعرف – هاني هاني– عن كثب يدرك ان اجتهاده هذا جاء مقصوداً وعن وعي مسبق ، فرغم شخصية المرحوم الهادئة المنبسطة الا ان روحه كانت تخفي اسراراً وغوامض كثيرة تظهر على شكل دلالات تعبيرية متشابكة العلاقات متداخلة التكوين اشبة بالغابة التي تحمل من الأسرار والغوامض والجمال الكثير ..والكثير جداً .

أ– مسرحية ( الناس والحجارة )

( تأليف الكاتب المغربي عبد الكريم بورشيد – تقديم الفرقة القومية للتمثيل – مكان العرض : قاعة صدام للفنون– ممثل العرض الوحيد ( عزيز خيون ) .

حكاية الموظف المسكين الذي يسحقه الروتين والعلاقات الإدارية الفوقية التي تؤدي به إلى السجن – دون ذنب واضح اقترفه – سوى انه انسان بسيط ساذج طيب القلب ، وفي احدى تهويماته في زنزانته المنفردة يتخيل قرداً يعيش معه ويقاسمه همومه ويشاركه في رحلة متخيلة يعبران بها كل الجدران ليصلان إلى الناس ، حيث الحضارة والمدينة هي المعالم التي تحيط بكل شيء ، لكن هذه الحضارة والمدينة انتزعتا كل ما هو أنساني من البشر فتحولوا إلى حجارة صلدة بعد ان قست قلوبهم وتحجرت عواطفهم ، لذا يعود إلى زنزانته المنفردة مع قرده ، لينتظر حكم القضاء ، الذي لايحكم عليه ( لابالبراءة ولا بالإدانة) لاحتراق ملفه في حريق إلتهم كل ملفات السجن لذا يتجه السجين صوب النظارة صارخاً بهم ( أيها الناس افتحوا هذا الجدار .. أريد ان انزل إليكم ، قد يكون ملفي قد احترق حقاً .. من يدري ..؟ ولكنني أيها السادة غير قابل للاحتراق قل لهم ياقردل غير قابل للأحتراق ، قل لهم باني غير قابل إلا لشيء واحد فقط وهو ان أعيش مع الناس لامع الحجارة ).[١٤]

ان المقابلتين الدراميتين الأساسيتين في النص هما : إنسان القرن العشرين في مقابل القرد الذي يذكر بحياة الإنسان البدائية الأولى ، والحياة المتحضرة الحديثة بكل تقنياتها وتعقيداتها في مقابل التحجر العاطفي والإنساني الذي انطبع به إنسان هذه الحضارة المتقدمة .

## *عناصر التجريب في العرض المسرحي

١– فضاء العرض : توفر هذا العرض على تجربة منفردة في تركيب الفضاء المسرحي لم يشهد لها المسرح العراقي مثيلاً من قبل ، فبدلاً ان تكون أرضية خشبة المسرح تمتد مسطحة أمام المتفرجين – كما هو المعتاد– أذابها– في هذا العرض– تستقيم عمودياً مشكلة جداراً قائماً أمام المتفرجين الذين توزعوا إلى قسمين متقابلين يفصل بينهما الجدار القائم في الوسط ، والذي كان عبارة عن شبكة من القضبان والهياكل الحديدية التي ألتف بعضها على بعض ، وتراكم

بعضها فوق البعض لحمت بنهاياتها علب معدنية أو أقواس أو سلاسل حديدية ، ان الصورة النهائية للتشكيل الحديدي القائم يوحي بغابة تلاحمت أشجارها فألتفت أغصانها بشكل بالغ التعقيد ، إلا ان هذا الشكل كان يتغير بين الحين والآخر حسب متطلبات العرض ليوميء بدلالات أخرى غير الغابة ، اذ ان الإضاءة لعبت دوراً هاماً في الإيحاء بتعددية الصور ، حسب الأجزاء المضاءة من المنظر الثابت ، فمرة يوميء بأنه عمارة مؤلفة من طوابق عدة ، ومرة يوميء بانه شجرة عملاقة ضخمة تهيمن على سماء العرض ، وتارة يوميء بمنحدر طريق وطوراً كانه ركن او مغارة او حديقة او مصعد كهربائي . فالإيحاء كان يتغير بتغير الإضاءة ، وبتغير الجزء المضاء ، وفوق هذا وذاك فان التمثيل كان يجري فوق مستوى رأس المتفرجين ، إلا ان الصورة المهيمنة في العرض هو ذلك التكوين الضخم العملاق الذي يجثم فوق رؤوس المتفرجين وكان القدر .

٢- الإخراج والتمثيل : حرص المخرج على إظهار إنسان – عرضه- وكأنه فرد يعيش مراحل حياته الأولى وسط غابة من العلاقات والمكونات الحضارية الحديثة التي تتناقض مع مظهره القردي ، قرد بدائي يعيش في القرن العشرين ، إنها مفارقة درامية كبيرة، كان هذا الإنسان – القرد يتسلق أغصان وفروع تلك الغابة الضخمة المكونة من مخلفات الحضارة التكنولوجيه ، وكلما حاول الوصول إلى قمتها فانه يسقط عند اسفل جذوع اشجارها، وكل محاولاته في الهروب منها أو التحليق فوقها كانت تبوء بالفشل وذلك لسيادة مبدأ الغابة ، أنه ( سيزيف) القرن العشرين . لقد فجرت هذه المفارقة الدرامية –التي أكدها العرض – صراعاً جد يداً مضافاً – للنص – تولد جراء اصطدام هذا الإنسان بكل بساطته وسذاجته مع تقنيات الحضارة الحديثة التي بقيت عصية على فهمه المتواضع ، وجوهر اجتهاد المخرج التجريبي يكمن في تأكيده فكرة(الانسلان – القرد) حيث عمد إلى حذف شخصية القرد التي صرح النص بوجودها والتعامل معها واستبدله بقرد يعيش داخل ذهن وعقل الشخصية التي تحولت في هيئتها وشكلها إلى قرد يقفز ويتسلق القضبان والهياكل الحديدية بكل خفة ومهارة معلقاً جعبته القماشية التي تحتوي مستلزماته الضرورية فوق ظهره ويتنقل من مكان إلى آخر بحركة شبيه بحركة القرد المعتادة وقد خدمت المرونة الجسدية التي يمتلكها ممثل العرض الوحيد – الفنان ( عزيز خيون) – الشخصية كثيرا وأفادته في إعطائه مظهر القرد وبنيته ، فكان الممثل يتسلق الحواجز الحديدية ويقف بأوضاع خطره عديدة ، ولم يستقر لحظة واحدة على قدميه في وقفة آدمية معتادة ، فتارة يظهر متكوراً على نفسه وتارة متعلقاً بإحدى العوارض الحديدية بذراع واحدة وأخرى في الهواء ، وطوراً تجده متعلقاً بقدميه بإحدى العوارض وجسده يتأرجح في الهواء وقد أنقلب جسده رأساً على عقب ، وطوراً متعلقاً بشكل جانبي بالجدار ، فكان مجمل أداءه الحركي ، أداءً بالغ الصعوبة لا ينجح فيه إلا ممثل أخذ دروساً تطبيقية في (الأكروباتيك أو الجمناستك ) وهذه إحدى العناصر المهمة في التجريب في هذا العرض لها تبحث في إيجاد إمكانات تعبيرية للأداء عند الممثل.

كما عمد المخرج إلى وضع – النظارة – متقابلين اثناء العرض المسرحي ، بعد ان قسم أماكن جلوسهم إلى قسمين ، كل قسم منهما يقع على جهة من جهتي الجدار وقد ادى ذلك إلى نتيجتين مهمتين في العرض ، الأولى : هي ان الذي تسنى له مشاهدة العرض مرتين ، فأنه سيشاهد في المرة الثانية عرضاً يختلف عن المرة الأولى إذا جاء جلوسه في المرة الثانية في الجهة الأخرى من الجدار . وذلك لاختلاف زوايا الصورة ودلالات الحركة بسبب اختلاف زاوية النظر واختلاف شكل المنظر المرئي من جهة لأخرى .

أما النتيجة الثانية : فأن وضع المتفرجين المتقابل جعلهم يشاهدون ردود أفعال واستجابات بعضهم البعض ، وهذا ما ساهم في زيادة شحنات التفاعل الانفعالي والعاطفي مع العرض المسرحي .

ب- مسرحية ( ألف حلم وحلم ) تأليف ( المؤلف – المخرج )
فلاح شاكر – إخراج (المخرج- المؤلف ) هاني هاني- تقديم الفرقة القومية للتمثيل – مكان العرض : المسرح الوطني .

## *عناصر التجريب في العرض المسرحي

١- التجريب في النص: يقدم المؤلف فلاح شاكر نصه للمخرج – عادة – على شكل( سيناريو أولي) يتضمن مشاهد وأحداث رئيسية مختزله تبين الخطوط الأساسية لمجمل النص ثم يجلس مع المخرج جلسات عمل مشتركة ويأخذ توجيهات المخرج ليعيد كتابة النص ثانية بصيغة تفصيلية ويحضر التمارين مع الممثلين لاستكمال ما يلزم استكماله اثناء التمارين ، وقد أثمرت هذه الطريقة في العمل نتائج طيبة ومحمودة في جملة النصوص التي قدمها المؤلف المذكور إلا أن المؤلف فلاح شاكر اعتمد في مسرحية ( ألف حلم وحلم ) وقبلها (ألف أمنية وامنية ) تجربة جديدة على المسرح العراقي ، هي تجربة (المؤلف – المخرج ) و(المخرج – المؤلف) وخلاصة هذه التجربة الجديدة ، ان التعاون بين المؤلف والمخرج يبتدأ من لحظة التفكير الأولى بالعمل ، أي انها تبدأ من لحظة التفكير بـ ( فكرة النص ) ولا ينتهي هذا التعاون إلا بانتهاء عرض العمل على الجمهور حيث يتقاسم المؤلف والمخرج الجهد بالتساوي تأليفاً وإخراجاً ، وقد تكررت هذه التجربة و أثمرت ثماراً ناضجة من خلال التعاون الكبير بين الثنائي ( فلاح شاكر و هاني هاني ) ، وكان من بين الأعمال التي أنتجت بهذه الطريقة إضافة إلى ماذكر أعلاه مسرحية( قصة حب معاصرة ) ومسرحية أخرى كانت معدة للإنتاج لولا الوفاة

المفاجئة للمرحوم هاني هاني وهي مسرحية ( ألف قناع وقناع ) وهي إعداد جديد معاصر لملحمة كلكامش . أن التجريب في الكتابة بهذه الطريقة كان يتم من خلال الأتفاق على فكرة ما تنطلق أما من المؤلف أو المخرج ثم يتبعها التخطيط لهيكل النص ثم بناؤه سوية ، والتعاون يكون حتى في أدق الحلقات والتفصيلات الجزئية ، ففي مرحلة الكتابة يتدخل التعاون حتى في تركيب الجمل وصياغة حوار الشخصيات وبناء الفعل الرئيسي والأحداث الفرعية للنص ، وفي مرحلة التدريب يتدخل التعاون حتى في التفصيلات الجزئية لتخطيط حركة الممثلين واشاراتهم وإيماءاتهم ، كما يتدخل التعاون في تفسير الشخصيات وتحليل الأفكار الرئيسية والثانوية في النص ، وقد حاول الاثنان إيجاد توصيفٍ دقيقٍ لعملهما يسجل لهما قيمة الجهد الذي يبدعه الاثنان فوجدا في تسمية ( المؤلف – المخرج ، والمخرج – المؤلف ) خير ما يضمن لهما حقوقهما ، وبغية عدم ضياع شخصية المؤلف من جهة ، وشخصية المخرج من جهة ثانية فأن حسم الأختلاف في وجهات النظر إن وجدت في مرحلة كتابة النص تكون للمؤلف ، اما حسم اختلاف وجهات النظر – إن وجدت – في مرحلة إعداد العرض تكون لصالح المخرج ، ان هذه التجربة تجعل المؤلف يطلع بشكل تفصيلي على افكار المخرج كما تجعله يتابع عمله الكتابي في كل مراحله ، كما انها تضيف له تجربة فنية تغني تجربته وخبراته الأدبية إذ يتعرف – عن كثب – على أدق التفاصيل التي يمر بها العمل من مرحلة الأعداد للنص حتى مرحلة إعداد النص للعرض ، ومن جهة اخرى فأنها تضيف للمخرج خبرة أدبية تضاف إلى خبرته الفنية ، إذ انه سيتعرف تفصيلياً على كافة التعقيدات والصعوبات التي يصطدم بها المؤلف أثناء صياغته للعبارات وبنائه للجمل وأدارته للحوار ، كما تجعله على بينة تامة بمقاصد المؤلف وأهدافه فضلاً عن إنها ستتيح له فسحة زمنية أطول للتفكير في تدبر شؤونه الأخراجيه في وقت مبكر مما يسهل عليه العملية الأخراجيه وتتيح له وضع الخيارات والبدائل المناسبة فلا يقع في مطبات الإحراج أو الاستعجال أثناء عمله الإخراجي بل سيتفرغ حينها إلى تفصيلات أعداد الممثلين واعداد المسرح واعداد العرض دون الالتفات إلى الجوانب الاخرى التي حسمت في وقت مبكر .

٢– فضاء العرض : غابة ولكنها ليست بغابة ، إنها غابة في حلم ، تارة تبدو وكأنها مدينة تسكن في حلم ، وتارة تظهر وكأنها غابة موحشة جرداء ، وطوراً تظهر كأنها غابة غناء ، وطوراً تبدو وكأنها تلافيف دماغ بشري بفصوصه الثلاث ، لقد كان للإضاءة دور كبير في إضفاء أشكال متغيرة لفضاء العرض لكن كل هذه الأشياء في كل الأحوال كانت تظهر ملونه بهية ذات بريق لامع يجعل كل موجودات المنظر المسرحي مشعة ، إذ أحيط المنظر بأكمله بغلاف من مادة ( النايلون الشفاف) أحاط كل فضاء المسرح ، وهذا ما جعل للفضاء مستويات عدة للتعبير والدلالة ، أول هذه المستويات هو عالم الحلم البهيج البراق ، وهو عالم شفاف رقيق من السهل اختراقه ، انه عالم غير عصي على الحالم ، والمستوى الثاني هو عالم ( العرض – الحلم ) وهو عالم متخيل يدور داخل دماغ بشري فيه من عوامل الخير والشر الكثير، هذا العالم ينحاز دائماً لعوامل الخير التي تتحقق في أقل تقدير في الأحلام . أما المستوى الثالث فهو عالم الخيال المطلق الذي يقدم إمكانية رؤية الشيء الواحد برؤى مختلفة ، تختلف بحسب مصادر الرؤيا ونواياها ، فالرؤية الخيرة تجعل من الغابة عالماً جميلاً مورقاً مشعاً زاهي الألوان ، والرؤية الشريرة تجعل من الغابة عالماً اجردا موحشاً غير صالح للعيش ، أما الرؤية الحيادية فأنها تجعل الغابة عالماً زاخراً بكل الانحرافات والفضائل، وتتعدد الرؤى ، فتختلف العوالم ، لكن الحلم الواحد يمكن أن يولد آلاف الأحلام لأن المتحقق في الحلم يفوق ما هو متحقق في الواقع ، ولربما يسهم ما هو متحقق في الأحلام بزيادة الأمل في تحقيق المزيد في عالم الواقع المعاش .

## * رابعاً : عزيز خيون .. والمجموعة الفاعلة

في تجاربه المسرحية (ألف رحلة ورحلة ) و(لو) و(مطر يمه ) و(تقاسيم على نغم النوى ) كان ( عزيز خيون ) يعمل على خلق ما يسميه بـ ( المجموعة الفاعلة ) حيث يركز جهده على مجموعة معينة يشيع بينها علاقات من الأنسجام والتفاهم والحب ويستفز فيها الأقصى من طاقاتها وتتكون هذه المجموعة من عناصر موهوبة تتخذ من المسرح هواية لها ، حيث يعمل على استقطاب مجاميع من خريجي كلية الفنون الجميلة او معهد الفنون الجميلة ولا يميل إلى استقطاب الممثلين المحترفين في اعتقاد منه بان هذه المجاميع هي الأقدر على تقبل الجديد ، والأكثر طواعية على تنفيذه ، كما إنها الأكثر مرونة في تقبل المتغيرات التي تمليها طبيعة التجريب ، لأنها بعيدة عن التمسك بالثوابت الراسخة التي تترشح نتيجة للتجربة الطويلة عند المحترفين ، وإضافة إلى هذه المجاميع فان المخرج عزيز خيون كان يستعين ببعض الخبرات المسرحية الشابة التي درست المسرح دراسة جادة واعية ليشكل معها آسرة تدعو إلى : أن الجماعية في العمل المسرحي هي التي ترسخ القيم التربوية الصحيحة في المسرح ، أما النجومية والأحتراف فأنهما يقضيان على الحب ويرسخان النرجسية كواحدة من الآفات التي تقضي على موهبة الفنانين اللامعين ، وقد اثبت النجاح الطيب للتجارب المذكورة في أعلاه صواب ما ذهب إليه المخرج ومجموعته الفاعلة واشاد النقاد الذين شاهدوا تلك الأعمال في مهرجانات عربية وأخرى دولية بهذه التجربة ودعوا الى استمرارها . والسبب الرئيس في كل ردود الأفعال الطيبة تلك يعود

إلى الجهود الاستثنائية التي تقدمها الجماميع المشتركة في تلك العروض والتي تفوق أحيانا ما يقدمه الممثلون الرئيسيون في العروض نفسها .

أ ــ مسرحية ( ألف رحلة ورحلة )

( تأليف : فلاح شاكر ــ تقديم الفرقة المركزية لنقابة الفنانين ــ مكان العرض : مسرح الرشيد)

النص الأولي الذي كتبه ( فلاح شاكر) وقدمه للمخرج كان في الأصل عبارة عن مشاهد متفرقة تمثل تخطيطا لسيناريو أولي عن رحلات متعددة يقوم بها سندبادات أربع ، لكل سندباد منهم صفات وملامح وهيئة خاصة به تختلف عن غيره ، اثنان من هؤلاء الأربعة يرحلان رحلات غريبة على ارض الواقع ، أما الاثنان الآخران فيرحلان رحلات متخيلة ، والجميع يرحلون إلى جزر وعوالم خيالية مستوحاة من أجواء قصص ( ألف ليله وليله ) ، يمتزج في هذه الرحلات ما هو واقعي بما هو خيالي ، في عالم تتداخل فيه الأجواء السحرية بالأجواء الواقعية وتترابط بشكل غير محسوس عالم لا هو بالواقعي الصرف ، ولا هو بالخيالي الصرف ، هو عالم ثالث تمتد حدوده بين حافة الواقعية الفنية ولانهائية الخيال الجامح ، انه عالم من الواقعية السحرية ، تمتزج فيه الأسطورة بالواقع ، والملحمة بالحس الشعبي .

## * عناصر التجريب في العرض المسرحي

١ــ التجريب في النص :

يرتكز التجريب في نص المسرحية على محورين : الأول يخص الفكرة والثاني يخص طريقة كتابة النص وفيما يخص المحور الأول فأن فكرة المسرحية قدمت أربع سندبادات بدلا من سندباد واحد ــ كما هو معروف في الحكاية الشعبية ــ أحدهم سندباد متسلط مصاب بالشعور بالعظمة يريد تغير نظام العالم وتسييره حسب إرادته ، أذ يشعر بتفوقه على عالم بدائي ــ دفعت به الأقدار إليه ــ ليعيش فيه أناس بدائيون هم أقرب إلى القردة بتصرفاتهم وسلوكهم ، ورغم ممارسته أبشع صور الاضطهاد والتعذيب لهؤلاء الناس ، إلا انه لا يستطيع تحقيق طموحاته فيضطر ــ بعد أن تبوء كل محاولاته بالفشل ــ إلى معاقبة نفسه بفقء عينيه ، أما السندباد الثاني والذي تقوده الأقدار أيضا إلى جزيرة غريبة تحول كل من يتناول من أشجارها شيئا إلى ( خروف ) فأن مأساته تكمن في : أما الموت جوعا ، أو تناول شيء من تلك الجزيرة والتحول إلى حيوان ثاغي ( خروف) . في حين أن مأساة السندباد الثالث وهو ( السندباد الأكبر) فتكمن بأنه سندباد غني لكنه يخاف السفر والمغامرات ويعيش حياته بلا قصه أو مغامرة ، لذلك فأنه كان يستولي على حكايات المغامرين الحقيقيين وينسبها لنفسه بعد أن يقتلهم غيلة ، ويعيش في كنف (السندباد الأكبر) ، سندباد رابع هو ( السندباد الكسيح ) وهو قزم لا يستطيع التحرك من مكانه إلا بمساعدة الآخرين يستمع هو الآخر لحكايات الآخرين ويحفظها عن ظهر قلب ، وما أن تتجمع له حكايات وفيرة حتى ينقض على السندباد الأكبر بعد أن يعتلي ظهره بحيلة ذكية ويقضي عليه لينسب كل الرحلات والمغامرات والحكايات لنفسه ، انه عالم يأكل بعضه البعض الآخر.

أما المحور الثاني في التجريب فيكمن في النص ، و في طريقة كتابته بالتحديد ، اذ ان المؤلف كان يعيد كتابة مشاهد كثيرة من المسرحية أثناء تمارين إعداد العرض ( اثناء البروفات) كما كان يغير أو يطور أو ينمي مشاهد أخرى خلال التمارين أيضا ، وقد أدى حضوره اليومي إلى تمارين المسرحية ــ والتي أنجزت بوقت قياسي قدره (سبعة وعشرين يوما ) ــ إلى إكمال نصه المسرحي ، حيث كان يطلع بشكل مباشر على مكامن الضعف والقوة في النص ، ويتعرف على الصعوبات التي يلاقيها الممثلون في الأداء ، فيغير ويبدل ويضيف أثناء التمرين مباشرة ، ولم يتكامل النص بصورة تامة إلا قبيل العرض بأيام ثلاثة [١٤].

٢ــ التجريب في العرض :

أ ــ فضاء العرض : شراع كبير علق على عارضة حديدية متحركة يمكن رفعها إلى اعلى سقف المسرح ، أو خفظها إلى أرضية الخشبة ، هذا الشراع يغطي خلفية المسرح بأكملها ويمتد على أرضية الخشبة حتى الحافة الأمامية للمسرح ، وهو مصنوع من قماش فيه نسبة عالية من مادة ( النايلون ) التي كونت أرضية قلقة ــ زلقة ــ تحت أقدام الممثلين الذين كانوا يسيرون ويتحركون حفاة طوال العرض ، وهذا ما جعل حركتهم ــ جميعا ــ حركة قلقة أثناء العرض ، وهي إشارة إلى قلق الحياة التي يعيشها شخوص المسرحية واضطراب عالمهم وخوفهم من الخطر القادم الذي كان يتربص بهم جميعا . وكان لارتفاع وانخفاض الشراع بحسب طبيعة المشاهد ــ دور في خلق فضاءات مختلفة اسهمت في تنويع الصور المسرحية ومنحها دلالات تعبيرية متغيرة ، كما اسهمت في تنويع ايقاعات العرض البصرية والسمعية وكان اكثر استخدامات الشراع إثارة ، في افتتاح المسرحية ؛ ( مشهد الغرق) التي تغرق سفينة في عرض البحر ، إذ تتأرجح العارضة ــ الحاملة للشراع ــ يسارا ويمينا ــ وهي في ارتفاع مستمر ابتداء من أرضية المسرح ، وقد وقف عليها أحد الممثلين الذي يسقط منها وهي على ارتفاع مترين من الأرض ــ متكورا ككتلة تتدحرج من نهاية خشبة المسرح حتى حافتها الأمامية ليستقيم بعد ذلك سندبادا ، وقد تميز هذا المشهد بغرائبيته ودقة تنفيذه من قبل فريق العمل .

ب ــ التداخل في مشاهد العرض : نظرا لوجود ثلاث حبكات متوازية في نص المسرحية ، تختلف كل واحدة منها عن الأخرى ، فقد عمد المخرج ــ في العرض ــ إلى تركيب علاقات متداخلة بين

هذه الحبكات ليؤكد بأن هؤلاء السندبادات الأربع هم في الحقيقة سندباد واحد ، إلا أن المسرحية شطرتهم إلى أربعة شخصيات لتعبر عن وجوه مختلفة لعملة واحدةً . أما كيف استطاع المخرج تحقيق هذه الفكرة في العرض ؟ فإنه عمل على عدم إنهاء الفعل في المشهد الأول إلا بعد ابتداء الفعل في المشهد الذي يليه ، بحيث يستمر المشهدان سوية على المسرح للحظات معدودة – محسوبة بدقة – فينتهي فعل المشهد الأول ويخرج ممثلوه ليستمر فعل المشهد الذي يليه في بنية متوالدة وهكذا يستمر الحال لبقية المشاهد وقد ساهم هذا الأمر في زيادة إيقاع العرض وتسارعه فلا فواصل بين المشاهد ولا إظلام يقطع أستمراية الحدث هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فقد عمقت بنية التوالد تلك العلاقات الداخلية بين حبكات المسرحية الثلاث لتجعلها تسير في مستويات متعددة تضمن التنوع والإثارة معاً ، وذلك من خلال وسيلة ( القطع ) الذي يأتي في اللحظات الحاسمة منتجاً أسئلة محيرة تحتاج إلى إجابات ملحة.

ج ــ المجاميع الفاعلة : إن من أهم سمات هذا العرض التجريبية هي ان بطولة العرض لم تكن للممثلين الرئيسيين – رغم الجهود الأستثنائية التي بذلها هؤلاء الممثلين – بل كانت البطولة للمجاميع التي قادت العرض إلى النجاح واسهمت فيه مساهمة فاعلة ، فلم تكن تشكيلاتها ، ولم يكن فعلها أو حركتها مجرد خلفية من خلفيات العرض ، بل كانت هي التي تقود الحدث في المسرح .وقد قسمت المجاميع إلى قسمين ، الأول كان بمعية السندباد الأول حيث كانت هذه المجموعة تمثل الأناس البدائيين الذين هم يشبهون القرود في كل تصرفاتهم ، والمجموعة الثانية كانت بمعية السندباد الثاني وهم مجموعة التجار الذين مسخوا خرافاً ، وقد تطلب تمثيل المجاميع وتجسيدها للشخصيات آنفة الذكر تدريبات مضنية ، اذ كان على المجاميع تمثيل شخصيات مركبة تبدو أكبر من أمكاناتها الفنية وأستيعابها الأدراكي ، فالمجموعة الأولى كان عليها تمثيل شخصيات إنسانية ذات طبيعة بدائية قريبة من الطبيعة الحيوانية ، والمجموعة الثانية كان عليها ان تتخذ اشكال حيوانات ثاغية بأنفعالات ومشاعر انسانية . وقد أجادت المجموعتان في تجسيد تلك الشخصيات المركبة وإيصال تأثيراتها الدرامية في العرض ؛ فضلاً عن إجادتهما تنفيذ التشكيلات والحركات التي تطلبها مجمل العرض بمهارة ومرونة عاليتين لفتت إليهما الأنظار فقد ( تحدث عنها النقاد بإعجاب شديد وركزوا في احاديثهم حول الطريقة التي تعامل بها فلاح شاكر والطريقة الفنية الإخراجية التي عالج عزيز خيون بها المسرحية ، اما الأداء فقد عهد بمجموعة هم قمة الإنجاز وأطلق عليهم ( شياطين المسرح الجديد ) أولئك الذين انتزعوا الأعجاب برشاقة حركاتهم ، وبناء أفكارهم وتأديتهم أدوراً مركبة قلما تقوم به مجموعة فنية ).[١٥]

ب ــ مسرحية ( مطربه )

( تأليف : عواطف نعيم : الفرقة القومية للتمثيل ــ مكان العرض : مسرح الرشيد )

## * عناصر التجريب في العرض المسرحي

١ــ فضاء العرض : شفريّ مقص عملاق تمتدان من بابي الدخول إلى صالة المتفرجين حتى منتصف خشبة المسرح حيث تتقاطعان وتتعامدان إلى اعلى فضاء المسرح ، ولم يكن امتدادهما في صالة المتفرجين على أرضية الصالة ، بل كان الامتداد فوق مقاعد المتفرجين ، بحيث قسمت الشفرتان مقاعد المتفرجين إلى ثلاث مثلثات حادة ، حيث جلس المتفرجين بين الشفرتين وحولهما . وشكلت الشفرتان – من ناحية اخرى – امتداداً طبيعياً لخشبة المسرح وجرت فوقهما مشاهد مهمة من المسرحية ، اذ كان الممثلون يقفون عليها – وكأنهم – فوق رؤوس المتفرجين مباشرة ، كما ان هاتان الشفرتان كانتا جزءاً من جسد عملاق يمتد من صالة المتفرجين وحتى اعلى فضاء المسرح نصفه الأسفل ممتد ، ونصفه الأعلى منتصب قائم في وسط خشبة المسرح . ان هذا الشكل الصارم الذي كان ينتهي بمقصلة للأعدام ، ولد لدى المتفرجين شعوراً من الرهبة والخوف مما هو قادم ، كما منح شخوص المسرحية – او الواقعة كما اسماها المخرج – مزيداً من الهيمنة والتسلط . كما ان وضع المتفرج المحاصر بتلك المثلثات الحادة ولد لدية ايضاً شعوراً بالضيق تحول إلى شعور بالتمرد على هذا الوضع اثناء تقدم احداث المسرحية ، فتوحد شعوره واحساسه بشعور وأحساس شخوص الواقعة ( المسرحية ) ، فضلاً عن احتواء فضاء المسرح على شبكة معدنية علقت في سماء خشبة المسرح فأحالت الفضاء بأكمله إلى سجن سماؤه قضبان وارضه مقص الممنوع .

٢ــ المجاميع الفاعلة : لقد كان للمجاميع دور كبير في هذا العرض أيضا من خلال التشكيلات الجمالية والمؤثره في العرض . فقد حلقت في البداية كنوارس طائرة ، ثم اصبحت بحاره يخوضون عباب البحار بأمواجها المتلاطمة ، ثم تحولت إلى مسافرين في صحراء قاحلة وسط عاصفة تسف الرمال الحارقة ، ثم تحولت إلى مضطهدين يسامون اقسى انواع العذاب ، ثم تحولت إلى ثوار يخوضون معارك طاحنه ، كل ذلك كان يتم بتنفيذ دقيق ونظام صارم يضمن التحول في الشخصيات من جهه ، ويضمن شفافية الصور الرومانسية التي توفر عليها العرض من جهة ثانية ، وكان للمرونة الجسدية والمهارة الفنية في التنفيذ اثر كبير في تقديم الإيحاءات والدلالات التعبيرية المختلفة التي اغنت العرض بصورجمالية اسهمت بإيصال أفكار العرض بمرونة وجاذبية . ولولا جاهدية تلك المجاميع المبدعة التي كانت تقطع الحدث بين فترة واخرى ، وتزيد من حرارة الفعل –

الذي بدا بطيء الإيقاع والنمو على نحو ما – لما استطاع العرض ان يوقد حماس المتفرجين الذي ازداد قدماً مع تقدم العرض الذي أنتهى بحريق –غير مقصود – نتيجة خطأ فني وقع فيه أحد الفنيين ، لكنه جاء ترجمة لحرارة العرض وأنشداد الجمهور معه ، إذ أعتقد الجمهور أن الحريق الذي وقع هو مشهد يقع ضمن بنية العرض ، لذلك لم يغادروا القاعة بل بقوا داخلها حتى إخماده

## نتائج البحث :

يتضح مما تقدم إن أساليب التجريب التي عبرت عنها عروض المخرجين الأربعة اعتمدت على محاور عدة تمثل خلاصة التجريب في العرض المسرحي العراقي أواسط الثمانينيات وأواسط التسعينات والمحاور هي :

اولاً: البحث عن فضاءات جديدة للعرض المسرحي يتم فيها إلغاء تأثير مسرح العلبة التقليدي وتتيح للمخرج إمكانات تعبيرية تجعله اكثر تحررا من المسرح التقليدي وهو ما عمل على تحقيقه المخرجون الأربعة في أغلب عروضهم .

ثانياً :إعلاء شأن الصورة المرئية على المسرح والاهتمام بالتشكيلات والتكوينات المسرحية والتقليل من شأن الكلمة في العرض ، اذ اعتمد المخرجون على الإيحاءات والاحالات والدلالات اكثر من اعتمادهم على التصريح والمباشرة اللفظية كما في عروض (صلاح القصب) على وجه التخصيص .

ثالثاً : البحث عن عناصر جديدة في التعبير المسرحي من خلال استخدام أقصى الإمكانات التي تتيحها التقنيات المسرحية كالاضاءة والديكور وقطع الإكسسوار والتقنيات الأخرى كما في عروض ( هاني هاني ، وعوني كرومي وصلاح القصب ) .

رابعاً : العمل على تنشيط دور الجاميع واعطائها فاعلية اكبر في العرض المسرحي مما أضاف إمكانيات تعبيرية جديدة للعرض كما في عروض ( عزيز خيون ) على وجه الخصوص .

خامساً : التأكيد على روح الجماعة والاعتماد على ممثلين مفكرين يتقبلون الجديد ويغامرون من اجله ، دون التفكير أو الاهتمام بخاصية النجومية التي تقتل الإبداع .

سادساً : البحث عن تسميات جديدة لتوصيف الجهود الفنية في العرض ، مثل مسميات ( الرائي ، المراقب ، المشاهد ، المخرج – المؤلف ، شخوص الواقعة ، الرؤية الإخراجية ، المؤلف المخرج وغيرها). لأعتقادهم بان هذه المسميات ستعطي لجهودهم دقة في التوصيف من جهة كما إنها ستبعدهم عن التوصيفات التقليدية من جهة أخرى وهو ما نلحظه في عروض ( صلاح القصب ، هاني هاني ، عزيز خيون ).

سابعاً: التركيز على دور الإضاءة في العرض وأعطاءها دوراً بارزاً فيه من خلال تشكيلها لغة خاصة ترفد العرض بدلالات مضافة وهو مانراه مهيمناً في عروض ( هاني هاني ) على وجه الخصوص .

ثامناً : التقاط المخرجين لثيمه معينة في النص تمثل أحيانا جوهر الفكرة أو إحدى الثيمات الثانوية وجعلها مهيمنة في صياغة فضاء العرض فقد عمد( هاني هاني) إلى تركيز فكرة التقابل حتى في طريقة جلوس المتفرجين و اعتمد عوني كرومي ، وعزيز خيون إلى تركيز فكرة التضاد حتى في اختيار الممثلين ( قزم في مقابل طويل قامة ) واعتمد صلاح القصب إلى تركيز فكرة التكرار في تكراره للصور وتكرار هدمها . وفي استخدام المخرجين لهذه المهيمنات سعيٌ لتركيز الرؤى الفلسفية التي يحاول المخرجون تأكيدها في عروضهم .

تاسعاً: اعطاء فترات الصمت دوراً كبيراً في العروض المسرحية التجريبية وذلك من اجل زيادة فرص التأمل والتفكير فيما يجري على المسرح من جهة اولى ، وتخليص العروض من الضجة الإيقاعية التي تفسد التلقي من جهة ثانية ، وجعل الصمت لغة محايثة للعروض من جهة ثالثة .

عاشراً : يلاحظ في اغلب العروض – موضوع الدراسة – ان التجريب لم يختص بفضاء العرض فحسب ، بل سبقه تجريب في فضاء النص الدرامي وبخاصة ما يتعلق بالفكرة ، فجاءت كل الأفكار المعروضة جديدة في الطرح والتناول على حد سواء

حادي عشر: أعتمدت أغلب العروض على بية التوالد التي تضمن أستمرارية وتدفقاً لحركة العرض المسرحي ، كما توفر مرونة وتنويعاً يضفيان إثارة واهتماماً في كل لحظات العرض وهو ما نلحظه في عروض ( ترنيمة الكرسي الهزاز ، وألف رحلة ورحلة ، وألف أمنية وأمنية ، والملك لير ) على وجه الخصوص .

ثاني عشر : تنوع فضاء التلقي والعمل على كسر رتابة الفضاء التقليدي للتلقي :

منصة ◄——— جمهور

من خلال جعل الجمهور يتلقى العرض بفضاءات جديدة مثل فضاء التلقي المتقابل كما في ( الناس والحجارة ) فضاء التلقي المتداخل مع العرض كما في ( صراخ الصمت الأخرس ، ومطرعه ) وفضاء التلقي المتنقل كما في ( ترنيمة الكرسي الهزاز ) .

## الهوامش:

١ــ ينظر : أبن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، دار صادر . د.ت : مادة ( جرب ) .ص ٢٦١.

وينظر كذلك فواد افرام البستاني ، منجد الطلاب ، بيروت ، دار المشرق ، ط ٢٨/ ١٩٨٦ : ٩٨ .

٢ــ ينظر : أبو بكر الرازي ، مختار الصحـــاح ، الكويـــت ، دار الرسالة ، ١٩٨٣ : ٩٨ .

٣ــ ينظر : الدكتور احمد سخسوخ ، التجريب المسرحي ، القـاهرة ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٩ :٧ .

٤ــ المصدر نفسه : ٧.

٥ــ جيمس روس ايفانز . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة ، دار الفكر المعـــاصر ، ١٩٧٩ : ٧.

٦ــ ينظر المصدر نفسة : ٧ ، ١١٠ .

٧ــ الدكتور احمد سخسوخ ، التجريب المسرحي : ١.

٨ــ احمد فيلفي المفرجي ، الفنان حقي الشبلي ، بغـــداد ن نقابـــة الفنانين العراقيين ، ١٩٨٥ : ١٠ .

٩ــ ياسين النصير ( مسرح الشباب .. الينابيع الممتلئة فنا ) مجلـــة آفاق عربية ، بغداد ، ع ١٩٨٩/٨ : ١٤٧ .

١٠ــ الدكتور صلاح القصب ( مسرح الصورة) مجلـــة أســـفار ، بغداد ، ع ١٩٨٥/٨ : ١٥٩.

١١ــ ينظر ، جيمس روس ايفلز ، المصددر السابق : ٨.

١٢ــ بول شاؤول ، مهرجان بغداد للمسرح العـــربي ، بغـــداد ، وزارة الثقافة والعلام ، ١٩٩٠ : ٨٨.

١٣ــ نفسه : ٨٨ .

١٤ــ عبد الكريم بورشيد . ( مسرحية الناس والحجارة ) ، مجلـــة أسفار ، ع ١٩٨٥/٢ :١٢٥ .

١٥ــ أن الباحث هو أحمد الممثلين المشاركين في هذا العرض ، وهو من الممثلين الذين شاركوا في اغلب أعمال المخرج عزيز خيـــون ، كما انه كان أحد المرافقين لمؤلف فلاح شاكر خلال تجربتـــه مـــع المرحوم هاني هاني .

١٦ــ ياسين النصير ، المصدر السابق : ١٢٨ .