التجريب في المسرح العراقي
بين الفرضية والإبداع
(نماذج مختارة)

أ. م. د. عبد الكريم عبود عودة
كلية الفنون الجميلة ـ جامعة البصرة

المقدمـــــة :

من الفرضية كتأسيس فكري جمالي إلى الإبداع كفعل مـن أفعال الإنتاج الخلاقة للعمل الفني .. تتحرك مخيلة المخرج المسـرحي باعتباره مبدعاً للعرض المسرحي ، وفي حدود هذه المساحة المبنيـة في المخطط الآتي :

مخطط رقم (١)

تكمن ماهية التجريب بعده محاولة لتجاوز القديم والخـروج عن المألوف والمتعارف عليه ، بهدف ابتكار طرق تعبير فنية جديـدة ، وهو سعي معرفي لأعطاء الواقع طابعاً حركياً إبداعيا .

فالتجريب لا يتفق مع الجمود والركود بل يكشف عن مغاير الذي يحمل في لغة تعبيره الفنية شمولاً وغنى لاستيعاب الواقـع مـن خلال عمق الرؤية الفنية . وان هدف كل تجربة مسـرحية البحـث المستمر والواعي في التقنية الفنية المتعارف عليها كسـلطة خطـاب مسرحي تقليدي ، من اجل تجاوزها والعثور على منـهج مسـرحي يساعد بالضرورة على إحلال عناصر جديدة في الشكل والمضمـون تتلائم روح العصر .

وبالوقوف أمام طبيعة المنجز الإخراجي للمسـرح العراقـي ودراسته نتعرف على الدور الفاعل للمخرج في تحديـث الـدلالات العميقة لمفردات اللعبة المسرحية وتحريكها باتجاه خلق أهداف جديـدة متحررة ناتجة عن تفاعل معطيات التجريب المنبثقة مـن المحـاولات المختبرية التي تؤسس فرضيات يعمل عليها المخـرج للوصـول إلى نتائجها من خلال منجزه الإبداعي .

وضمن هذا الإطار صيغ السؤال المرتبط بالتجريب المسرحي لـدى المخرج العراقي (هل استطاع المخرج العراقي أن يخلق لـه منـهجاً مسرحياً تجريبياً خاصاً بعيداً عن التقليد والاتباع ؟)

وفي الإجابة عن السؤال تتلخص أهداف بحثنا وأهميتـه ، إذ تؤكد بان التجارب المتراكمة التي أفرزتها الظـاهرة الإخراجيـة في العراق استطاعت أن تفرز وتعزز تيارات واتجاهات جديـدة حـاول مبدعوها أن يبلوروا في ظل مساحة التجريب صياغات فنية نابعة مـن الفرضية ومنتجة للإبداع . فتوصلوا إلى نماذج عرض تعبر عن هويـة المخرج العراقي وخصوصيته الفنية .

المبحث الأول

مفهوم التجريب في المسرح بين (الفرضية والإبداع)

إن التوجه نحو التجريب في المسرح يبدا من الخطـوة الـتي تخلخل القبلي من قراءات المنجز المسرحي الموروث ، لتأسيس بديـل واع يرتكز على مقومات وشروط حضارية معرفية وثقافية نابعة مـن جدل وحوار متعلقين بروح العصر . فالتجريب في المسرح كمفـهوم يعني " التمرد على النظام المسرحي السائد باعتباره نظاما مسرحيا غير قادر على مسايرة حركة التاريخ ، لذا يحـاول المسـرح التجريـبي استكشاف طريقة جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية عن وعـي قصدي في محاولة لتجاوز الأدوات المتخلفة وتطويرها بطريقة تلائم نمو المجتمع وحركته "(١) .وعليه فالتجارب المسرحية الجديدة كشـفت الغطاء عن قوانين وقواعد المؤسسة المسرحية الأدبية والفنية التقليديـة بهدف المغايرة والتمرد

على التقديم عن طريق التطلع إلى أفاق بحثية جديـدة لاستكشـاف المجهول والغامض وتحقيقه في جسدالعرض المسرحي بلغـة معـاصرة مدركة لصيرورة الفعل الثقافي .

فقد صاغ المبدعون خطاباتهم التجريبية انطلاقة من التعـامل مع " ذاكرتهم المسرحية بواسطة السؤال النقدي الذي يفتت مكونات الثقافة الماضوية بهدف تركيب كتابة درامية تخلق اكرها الجديدة وهـي تجرب الكتابة دون تضع تحديدات نهائية ومغلقة للممارسة المسـرحية بدءاً من نص المؤلف إلى نص المخرج إلى نص العرض والجمهور " (٢)

فالتجريب بهذا المعنى هو فعل من أفعال الخروج عن طريق التعبير المستقرة والسعي إلى ابتكار طرق جديدة ، انه لا يساير الراهن بل يتجاوزه بمحاولات تهدف إلى المغايرة الواعية القصدية . وعليه فالتجريب المسرحي مفهوم يؤسس قوانين اشتغاله على التجديد وتجاوز المألوف وهدمه واعادة بنائه بدلالات وأشكال تعبيرية جديدة على مستوى النص والإخراج والتمثيل فضلاً عن تغير نمط علاقات الإنتاج والاتصال المسرحي

إن مجمل هذه العملية تخضع إلى شروط وسياقات معرفية لتثبت قانون المغايرة نحو " فالتجريب إذن محكوم بالوعي به على اعتبار ان هذا الوعي هو الذي يحدد التوجه نحو تأسيس الفعل المغاير وخلق الاشكال والرؤى القادرة على استلهام المشكلات و القضايا الراهنة والخروج بنتائج تستشرف الاتي"(٣) .

التجريب المسرحي عبر قنوات تطوره التأريخية والاصطلاحية هو اقرب ما يكون الى المختبرة والبحث عن الاكتشافات الجديدة عن طريق المعملية ، وهنا يكون المجرب مكتشفاً أي مبدع لشيء جديد احله محل القيمة الثابتة العقيمة التي جاءت للمسرح من التقاليد الموروثة ، وهذا الإحلال أعطى للتجربة قيمة معاصرة فاصبح هدف العمل التجريبي ضروريا وعصرياً للمسرح حتى لا يتعرض إلى الجمود والتحجر .

إن العلاقة بين التجريب والمختبر علاقة قائمة على الجدل والبحث المستمر إذ (يرتبط التجريب بالعملية ، فالمكتشف أو العالم يجري تجاربه في معمله وهو يفترض فرضية ويحاول أن يختبرها معمليا عن طريق إجراء عدة خطوات في معمله .. وهو يغير من خطواته كما يبدو وفي فرضيته إلى ان يثبت صحتها أو أخطاءها أو يغير في فرضيته ونتائجها طبقاً للخطوات المعملية)(٤)

إن اغلب التجارب المسرحية العالمية مرت بهذه المختبرية إذ تعلن خطوات البحث فيها عن الجديد في التقنية واستخداماتها وفي الوصول إلى خلاصات إبداعية من خلال طرح فرضيات المبدعين ومناقشة نتائجها .

ومساحة التجريب تكشف عن صراع بين الماضي والحاضر لتثبت قيماً مستقبلية للفعل الإبداعي فالتجريب (قلق من المخزون العرفي (الماضي) وجدل مع هذا المتراكم في (الحاضر) واعادشكيله وصياغة مفرادته بعد اكتشاف غموضه) (٥).وفي هذه المساحة المتحركة ذهنياً والمفتوحة على رؤى وتطلعات الجديد تبرز ثلاثة مفاهيم أساسية يمثل وجودها قوانين التجريب في المسرح وكما موضح في الترسيمة الآتية

الفرضية ← التجريب ← الابداع

(المختبر)

مخطط رقم (٢)

ينطلق التجريب من علاقة التصادم بين الافتراض من جهة والإبداع من جهة أخرى ، وهي علاقة جدلية تبدا بالتنظير وتعمل في مسلحات التأسيس المعملية لتنتهي بالخلق والإبداع فالفرضية تفتح للإبداع آفاقا رحبة لتعطي للوجود حركة ، فتلامس سطحه وتحفر ما بداخله من أغوار وغموض وتقليد ، لترجم الغياب بالحضور ، والمنطوق والبرهان والنتائج ، والسكون المحصور في حدود التجريد العقلي والتنظيري المفترض والمحسوس لتحوله عن طريق المختبر والهدم والبناء والاكتشاف إلى لغة الملموس في حدود الخلق الإبداعي للمنجز الفني الجديد ، وما بين الفرضية والإبداع تتداخل الأزمان (ماضي – حاضر – مستقبل) فالماضي هو القانون القبلي الذي يمثل التراث المسرحي ، والحاضر هو محطة التجريب والاختبار أما المستقبل فهو الفعل الإبداعي الجديد ، وفي هذا التداخل الزمني يمتزج النظري (الافتراض) بالعملي (العرض التجريبي) . وعليه فالتجريب هو (فعل يتحرك ويمشي ، وذلك باتجاه الممكن وباتجاه الأتي ، وباتجاه المفترض ، انه رهان على حقائق ، غائبة أو خفية أو ملتبسة) (٦).

إن الحد الذي يصل أليه هذا البرهان هو اكتشاف الحقائق والتعبير عنها بهدف اكتمال مفهوم التجريب بعده فاعلية مستمرة وصيرورة دائمة بالبحث عن كل تواصل جديد ، ويتحقق هذا التواصل الجديد عبر المراحل آلاتية :

١.طرف ثابت (المألوف).

٢.قصدية المجرب – الفرضية .

٣.حدوث المتغير – المختبر العلمي.

٤.الفعل الإبداعي – الإنجاز الفني.

إن عملية التعرف على الظروف واكتشاف الظاهرة المألوفة التي تمثل حدود بينة ومحددة للإنتاج المسرحي التقليدي يتم عن طريق الملاحظة والفحص ويؤدي إلى الإتيان بقصدية متعددة من قبل المخرج هدفها تغيير بنية هذه الظاهرة المألوفة (الطرف الثابت) انطلاقا من تأسيس الفرض ، والتحول إلى أيجاد المسرحية للوصول إلى إثبات نتائج هذه الفروض والتحقق منها لابتكار فعل إبداعي جديد يمثل الإنجاز الفني المتحقق في العرض المسرحي . وعليه فان منطق التجريب المسرحي يعد جزء من المنهج العلمي (فالعلم يسعى إلى صياغة النظريات التي تختبر الفروض التي تتألف منها وتحقق من مدى صحتها والتجربة ببساطة هي الطريقة التي تختبر بها صحة الفرض العلمي ، وإذا قارنا التجربة بالملاحظة الميدانية فيما يتعلق بالتحقق من صحة الفروض سنجد أن الأولى تتفوق على الأخيرة بما يتوافر لها من ضبط لمختلف المتغيرات التي يتضمنها الاختبار ، وهذا بدوره يجعلنا نستطيع تكرار التجربة قبل أن نقبل نتائجها بوصفها تعميمات محققة يمكن أن تكون قضايا مقبولة في النسق النظري)(٧)

ان فرضية المخرج المسرحي الجديدة تمثل فعله القصدي في بناء المتغيرات وبوسائل تنظيرية وتطبيقية، وهذا يعني ادخال الاجراءات والاختبارات في صلب فعل التمارين. فالتمارين هو محاولة للاكتشاف والبحث عن الحقيقة الفنية على مستواها الفكري والتقني، وما النتائج المسجلة الا صورة حقيقية للابداع كونها تمثل انتقالاً عن التقليد والمألوف في الظاهرة المسرحية الى المبتكر والجديد على مستوى الشكل والمضمون .. من هنا يتعين على المخرج تجاوز المنظومات الجمالية والفكرية المألوفة لطبيعة العروض التقليدية وانجاز منظومات جديدة تستفيد في طروحاتها على مبدأ الافتراض المتاتي من بناء علاقة بين المتغيرات فالفروضية براي (فان دالين) ((تفسير مؤقت اومحتمل يوضح العوامل والاحداث او الظروف التي يحاول الباحث ان يفهمها، ولكن حتى بعد ان يكون الفرض قد حل بطريقة ناقدة من ناحية الانسان والاكتمال المنطقين، فانه لا يمكن قبوله كاداة تعبيرية. فالفرض يبقى مجرد تخمين ذي قيمة تفسيرية ضئيلة ــ حتى يتم الوصل الى الدليل يؤيده قابل للتحقيق التجريبي))[٨]

ان مساحة التجريب بالمفهوم الفلسفي تنقل وجود العمل الفني (عرض مسرحي) من الجود بالقوة وهو وجود ذهني تصوري الى وجود بالفعل أي عملية التحقيق المادي الابداعي.

وهذا التحقيق يتم عن طريق فعل المزاوجة بين التجربة والملاحظةولابد ان نضع في الاعتبار ان التجربة الحياتية المتأتية من فعل التراكم المعرفي لدىالانسان والتي تمثل مناخه الاجتماعي تختلف عن التجربة الابداعية التي صاغها الفنان المبدع، وفي ضوء هذا الاعتبار تقسم التجربة على نوعين:

١- التجربة الحياتية (الخبرة)

٢- التجربة الابداعية (الفنية)

والفرق واضح بين سياق واليات التجربتين. فالاولى تعنى بالبيئة لتهيىء للفرد خبرة يمكن الاستفادة منها في حياته، اما الثانية فهي ((التجربة التي تتكون في ذات المبدع قبل ان يتم البوح بها والتعبير عنها بالخلق الفني، وتبدأ هذه التجربة، بالارهاصات الاولى وتنتهي بجمود جذوة الابداع وولادة العمل الفني))[٩]

التجريب في المسرح ينتمي الى النوع الثاني باعتباره تجربة ابداعية نمت وتطورة وانتجت في ذات الفنان المسرحي، وتحولت بفعل الصياغات الجمالية من الذاتي الى الموضوعي، أي من فعل الارسال وتعددية مراكزه في العرض المسرحي الى الفعل التلقي في لحظة العرض. وعليه فالتجريب هنا هو مهد بحثي يبدأ بالافتراض ويخلص كنتيجة الى الابداع يتحقق فعلاً انقلابياً تؤسس التجربة دلالاتها عليه لتعلن عن مبادئها الجمالية التي تخص مساحة التجريب المميزة باسلوب المخرج. وهذا يعني ان الفرضية تبنى على وعي فردي منبثق من فهم الواقع القلبي ورصيد مكوناته التقليدية التي اصبحت في عرف الفنان جامدة وساكنه وغير قادرة على مسايرة روح العصر. من هنا ياتي الافتراض في التجريب المسرحي لينتج ابداعاً واعياً تسع التجربة المختبرية لاثبات نتائجه.

المبحث الثاني

التجريب في المسرح العراقي بين الفرضية والإبداع
(نماذج مختارة)

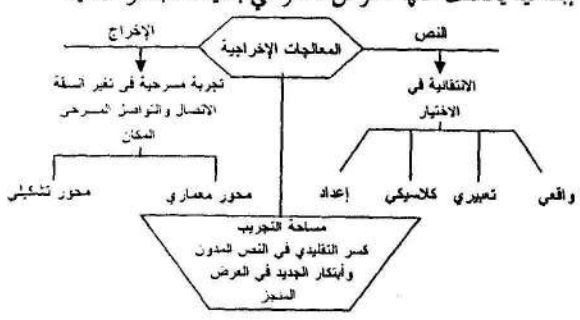
اولا. سامي عبد الحميد.

الخروج من دائرة التقليد الى افاق التجريب:

مسيرة (الفنان سامي عبد الحميد) المسرحية والتي تقارب النصف قرن حافلة بالبحث الجدي في تعميق التجربة المسرحية العراقية ورفدها بالعروض والمعالجات الاخراجية التقليدية والتجريبية، والمتتبع لهذه المسيرة يلاحظ الحس الانتقائي الذي يخضع له اختيار النصوص واشكال العروض المقدمة للمخرج والقائمة على سمات خاصة يعبرها عن وجهة نظره الاجتماعية والايدولوجية ويبثها برؤية بصرية متحركة ولا تخضع هذه السمات الى نمط معين بل تتعدد الاختيارات والاساليب بغية الوصول الى تعدد في اشكال التعبير وبالتالي تقنين عملية الاتصال والتاثير بالمتلقي.

فرضية التجريب:

لكل نص مسرحي فضاؤه التجسيدي الخاص به. اذ تاتي المعالجات الاخراجية من خلال محور الانتقاء للنص الذي يعمل عليه المخرج جمالياً وفنياً لانتاج فضاء مسرحي للتفاعل الجدلي بين العرض والمتلقي ، ومن هنا فأن المعالجات التجريبية تؤسس فرضية يعتمد منطوقها عن الخروج من دائرة المألوف والتقليدي لنص اختاره المخرج للوصول الى مساحة التجريب والاكتشاف بهدف تغير السياق التقليدي لمعالجته الإخراجية وإعطاءه محاور تجديد إبداعية يكشف عنها العرض المسرحي بسياقه المبتكر الجديد



مخطط رقم (٣)

تحليل الفرضية :

يمكننا بناء حوار المؤلف من منطلقين لمناقشة آفاق هذه التجربة التي تدور في فلكها دائرة الخروج من التقليد الى آفاق التجريب والمنطلقين هما :

المنطلق الأول : اختيار النص

في البدء يبحث المخرج عن نص مسرحي يتلاءم مع توجهاته الفكرية والجمالية ليجسده بصرياً وسمعياً عن الخشبة ، ويمثل هذا المبدأ الحجر الأساس والخطوة الأولى في الفعل الإبداعي التحويلي من النص الى العرض .

سامي عبد الحميد يبلور مرحلة اختياره للنص ويعدها البذرة الأولى لبناء صرح التشكيل ، لأن اختياره النص لديه تتنوع وتتوزع على فضاءات ومساحات عديدة ترسم خطوط محاولاته التجريبية .

وضمن هذا الانتقاء المتنوع في الاختيار لا النصي يتجول المخرج في عوالم الاتجاهات والاساليب المسرحية على المستوى النصي الادبي فتقع اختياراته على مسرحيات عبثية (في انتظار غودو) وأخرى تعبيرية (القرد الكثيف الشعر) ونصوص واقعية (جزيرة الماعز) وملحمية (المفتاح ,الخرابة كلكامش) فضلاً في محاولاته في اعداد وصيانة النص لغة وبناءاً وفنياً ليوظفه بما يخدم المرحلة التاريخية والسياسية لمجتمعه كتجربة (هاملت عربياً) او مسرحيات يوسف العاني الشعبية مثل (لو يسراجين لو بالظلمة) ومسرحية جليل القيسي (جيفارا عاد ، جد عنوانا لهذه المسرحية) وبتحول في انتقائية لبعض النصوص الشكسبيرية (تاجر البندقية ، حلم ليلة صيف) ومسرحيات أخرى مقتبسة من الادب التمثيلي اليوناني (انتجونا) واختيارات اخرى من المسرحيات الشعبية مثل (ثورة الزيج) وإعداده للعرض المسرحي معتمداً في مرجعياته الادبية على نصوص مثل (عطيل ــ عطيل في المطبخ) (وكلوبترا) من خلال تجميع نصوص عديدة تعالج نفس الموضوع دونت في فترات زمنية متفاوتة ولكتاب من عصور وأزمان وأساليب مختلفة .

أن محاولتنا في رصد وتقصي ظاهرة الختيارات النصية لتجربة المخرج (سامي عبدالحميد) تكشف عن نوع التنوع في الاختيار الذي يعتمد على تشكيلات فكرية وأدبية وأسلوبية متنوعة يتطلب بالنتيجة تنوع في طرق التعبير والمعالجات الاخراجية ، اذ يقول المخرج بهذا الصدد ((ان البحث عن وجود الصيغ بما يتلاءم وحصيلتنا الثقافية ومستوى الذوق العام جزءاً في طموحي مما دفعني الى الاتجاه نحو التجريب ، حيث ان ذلك يقف على الضد من الثبات على أسلوب واحد الى جانب التجديد الذي يعني الابتكار والابداع وهكذا فقد اتسع مدى تجاربي اتساعاً واضحاً فمن الاخراج التقليدي الى الاخراج الطليعي وحتى الملحمي)) (١٠).

أن افاق الاختيارات النصية تسعى بانتقائها الى تجاوز حدود التقليد من الاختيارات الجامدة للنصوص لتحقق في هذا التجاوز حصيلة تجريبية في ممارسة الفعل الابداعي الاخراجي لاستقطاب البذرة المركزية في النص والاشتغال عليها ليس بصيغ التلقيد واعادة المحاكاة ، بل بصيغة المعروفة للنص . ومن هنا يأتي الانتقاء والمخالفة .

المنطلق الثاني : البحث عن المكان

يسعى بحث مخرجنا عن المكان تحقيق أوثق صلات التوصل والاتصال والتأثير بين العرض والمتلقي .. فقد تبنى بهذا الصدد تطلعات تجريبية لتجريب المكان على وفق الفرضية الاتية :

(أن كل حيز يجتمع فيه جمع من الناس ويقوم أحد الممثلين بتصوير حالة إنسانية ما يصلح بالنتيجة مجالاً لعرض مسرحي) .

وفي ضوء الفرضية تتضح لنا حدود العرض كتشكيل مكاني خارج سياق المعالجات والتكوينات الفضائية في مسرح العلبة الإيطالي لذا فأغلب عروض مخرجنا تجري عليها بحوث تطبيقية مختبرية توظف فيها الفضاءات بحيث يتم اكتشاف مكان عرض جديد ينسجم وتطلعات المخرج وقراءته الجمالية التي تعكس رؤيته الإخراجية التجريبية القائمة على النظر للمكان من خلال محورين أساسيين يعمقان تجربة العرض ويؤكد أن فعل تنظيم أنساقة العلاقات بين العرض والمتلقي ويمكن تلخيص المحورين بما يأتي :

أ. المحور المعماري :

يتطلب مستوى التجريب في هذا المحور البحث عن مكان يؤكد جوهر علاقة التبادل بين العرض والمتلقي القائمة على توظيف وإحالة المكان (خارج حدود مسرح العلبة) الى بيئة مسرحية تتلاءم في خلق علامتها مع طبيعة الموضوع المطروح للمعالجة .

وقد حققت عروض المخرج في تعامله مع المحور المعماري فضاءاً شاملاً تتحرك فيه أنساق العلاقات المسرحية من وجهاتها المتعددة والمتكاملة (العلاقة بين النص والممثل ــ الممثل والمخرج ــ المخرج والمتلقي ــ الممثل والمتلقي ــ العرض والمتلقي .. الخ) . وبذلك أصبح المحور المعماري هو الحيز الذي يحوي ويظهر دلالة هذه العلاقات .

من هذا المنطلق أسس سامي عبدالحميد علاقات المكان التجريبية في عروضه المختلفة وأخذ ينتقل وينوع في الاختيار بهدف اظهار أنساق العلاقات التفاعلية والاتصالية المتجددة التي من شأنها صياغة البعد الجمالي للمحو المعماري في التجريب . فقد جرب معمارية المسرح البابلي (كلكامش) وعمل على خلق سجن وسط المتفرجين (بيت برنارد البا) كما أسس علاقات مكانية خاصة ضمن عروض المطبخ في اخياره للمكان المغلق الذي يقيم أسس عناصره التشكيلية على وفق معمارية تنبثق من رؤيا المخرج لمعالجة النص في مسرحية (عطيل في المطبخ) وسعى الى خلق وتوظيف وحدة ديكورية تعتمد على خامة طبيعية وهي الخشب لترمز لقيمة المكان باعتباره وحدة بنائية جامعة للتمثيل والتلقي .. وخلف هذه الوحدة بيئة مسرحية خاصة بواقع اجتماعي مؤشر في مسرحية (جزيرة الماعز) .

وعليه تتعدد المحاولات والصياغات بهدف الوصول الى تجاوز حدود التقليد ومحاولة تفجير الدلالة المعمارية بما هو جديد وابداعي .

ب. المحور التشكيلي :

يأخذ هذا المحور وجوده المادي والعيني من المحور المعماري الجديد للعرض ، ويتطلب هذا الوجود محاولة خلق بيئة ديكورية قائمة على استيعاب عناصر البناء التشكيلي من خط وكتلة ولون وفراغ فضلاً عن طبيعة استخدام المفردة الديكورية لصياغة لغة عرض بصرية تجمع في نسق إرسالها وتلقيها العرض والمتلقي وتبرز سمات التجريب على هذا المحور الذي يشكل حجر الزاوية الاساس في رسم معالم الفضاء المسرحي المشيد للتجربة الإخراجية ، وهذا الفضاء الإبداعي تتنوع تشكيلاً بتنوع أساليب واتجاهات العروض المسرحية فهو يأخذ صيغة الفضاء الواقعي حيناً ليشكل في رسمه وتشكيله بيئة حياتية تعد جزء لا يتجزأ من حياة الشخصيات المسرحية (جزيرة الماعز) ، ويأخذ في محطة تجريبية أخرى شكل الفضاء التجريدي الذي يتركب بقدرات تحويلية وتوليدية تعمل فيه المفردة التشكيلية دوراً كبيراً في التركيب والإنشاء لترسم الفضاء وتشكلاته ضمن دلالات رامزة الى حقيقة المكان الذي فيه اللاأحداث ومثال ذلك مسرحية (كلكامش) .

هكذا تتعدد مستويات التجريب من خلال الخروج من التلقيد في المعالجة الى عالم التحديد والبحث والاكتشاف لدى المخرج العراقي سامي عبدالحميد .

إشارات :

١. تجربة المخرج سامي عبدالحميد تعتمد الانتقاء في اختيار النصوص ، فهو انتقائي تتنوع اختياراته المذهبية للنص المسرحي بما يتلاءم ورؤياه الإخراجية المعبرة عن روح العصر .

٢. تكمن محاولات التجربة الإخرجية لديه في السعي لتغير المكان التقليدي وتجاوزه لبناء صرح معماري تشكيلي للفضاء هدفه تجاوز التقليد والعمل في مساحات وأفق التجديد .

ثانياً : قاسم محمد

تجارب إخراجية في تأصيل المسرح العربي :

التأصيل في اللغة يعني ((أن نجعل للشيء الجديد أصل ، أو أن نرده الى اصله ، أو محاولتنا لإناطته بأصل)) . (١١)

في متون البحث التي تناولت الجذور والبدايات الأولى للمسرح عند العرب نستطيع أن نقول أن الشكل الغربي للمسرح بكل اتجاهاته وأساليبه قد هيمن أو بمعنى آخر سيطر بشكل واضح على الإنتاج المسرحي العربي ، منذ النقل الأول الذي قام به اللبناني (مارون النقاش عام ١٨٨٧) الى يومنا هذا . وبالمقابل جاء الاجتهاد عند بعض المسرحيين العرب بمحاولات في تأصيل المسرح العربي أي إيجاد سمات وخصائص مميزة لهذا المسرح ضمن رقعته الجغرافية وأبعادها التاريخية تحمل الطابع العربي وتعبر كنتيجة عن هموم وتطلعات الإنسان العربي بكل مستوياتها . بحيث يكون المرجع التأصيلي لفعل التمسرح نابع من التراث والتاريخ واقتناص لحظة الاصالة الدرامية وتقديمها بشكل فني ينحى نحو التأصيل .

ضمن هذه المحاولات التأصيلية على المستوى النص المسرحي في مصر حاول الكاتب (يوسف أدريس) في ستينات القرن الماضي أن يكتب نصاً مسرحياً يعتمد السامر في مسرحية (الفرافير) وهو نوع تمثيلي شاع استخدامه في الريف المصري يقام في الاحتفالات والأعياد والمواليد . أما على مستوى النقد والتنظير الأدبي فقد جاءت محاولات يوسف أدريس في كتابه (قالبنا المسرحي) الذي يدعو فيه الى تأسيس مسرح في محاوراته الإبداعية أصولاً ومظاهر مسرحية عربية تعتمد الحكواتي والمقلداتي (المحاكي) والمداح .

أما تجربة المغرب العربي في هذا المجال يطالعنا دور المخرج المغربي (الطيب الصديقي) في توظيف النص التراثي وخاصة

المقامات لصياغة عرض مسرحي يحمل صفة الأصالة النابعة من الأشكال الشبه تمثيلية التي تعود بمرجعيتها الى الموروث الشعبي العربي . ومن خلال آخر فضلاً عن توظيف الأشكال والمظاهر الدرامية العربية لصياغة نص وعرض يتميزان بالخصوصية والأصالة ، وتكشف بيانات المسرح الاحتفالي عن طبيعة هذه الفرضية من الناحيتين النظرية والتطبيقية خاصة في كتابات ونصوص (عبدالكريم برشيد) .

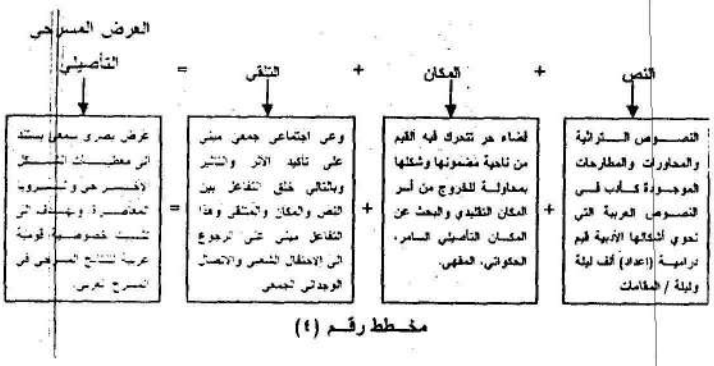
أما في العراق فقد برز المخرج (قاسم محمد) كأحد الأقطاب المجربة الذي حوله من خلال منجزه الفني المسرحي أن يقوم بأعداد النصوص المسرحية التي اعتمد في أخذ مادتها من الموروث الشعبي الأدبي (ألف ليلة وليلة ، والمقامات) وقام بنفسه باخراج هذه النصوص المعدة .

لقد بلور (قاسم محمد) تلك المحاولات التأصيلية من منطلق تجريبي يعتمد على توظيف بعض الأشكال ذات الطابع التمثيلي الموجودة ضمن النصوص التراثية والتي تحمل في مضامنها وموضوعتها وتركيبها (الأدبي) والفني مقاربات درامية فتنفجر لغة العرض المسرحي بقيمها التأصيلية من خلال محافظتها على سمات وخصائص تلك النصوص المنتمية بطبيعة تبعيتها التكوينية والأدبية الى المجتمع العربي ، وعليه فان المضامين الفكرية والجمالية لتجربة التأصيل لدى (قاسم محمد) بدأت بالنص وخلصت في نتائجها الإبداعية الى خلق عرض مسرحي تأصيلي يتلاءم مع تطلعات وهموم المتلقي العربي إن دراسة التجارب الاخراجية التأصيلية للمخرج (قاسم محمد) تتضمن منطلقان يمكن حصرها في ضوء الفرضية الاتية :

فرضية المحاولة التجريبية :

هل يستطيع العرض المسرحي ان يحقق خصوصية تأصيلية على مستوى إنساق التواصل المسرحي وفي حدود العرض والمتلقي ، مما يعطي للعرض المسرحي خصوصية فكرية وجمالية مرتبطة بالبحث التجريبي في تأسيس شكل للعرض ينهض بمعطياته ومنطلقاته على النص التراثي الذي ينتج فضاءاً مبنياً على تحفيز وخلق حالة من التأصيل ما بين منتج العرض ومتلقيه .

وانطلاقاً من هذه الفرضية يمكن بناء المعادلة الاتية :



مخطط رقم (٤)

تحليل الفرضية :

في المخطط اعلاه تحتوي الفرضية على ثلاث أسس جوهرية يشتغل عليها المخرج للوصول الى تجربة العرض التأصيلية ويمكن توضيح آليات الاشتغال فيها كالاتي :

الاساس الاول : النص

يتأسس النص في اختيارات الخرج التأصيلية باعتماده على مراجع أدبية في التراث العربي التي تحمل في بنيتها مقاربات درامية وعناصر تشمل على اشكال من التعبير الدرامي وأصوله كالشخصيات والحوار والصراع والفكرة والحبكة . وهذه المادة الادبية التراثية هي تجربة عربية أصيلة تزخر بها المكتبة العربية وهذا المرجع يصلح من خلال إعادة صياغته دراماً وإعداده للعرض في ان يصبح بذرة للتأصل والتأسيس .

فالكاتب هنا ابتعد عن موضوعات الدراما الغربية، واقترب في محاولاته التجريبية من موضوعات المجتمع العربي . وبذلك ساهمت هذه التجارب في التخلي عن التقليد الغربي في كتابة النص والاتجاه من صلب التاريخ العربي .

الأساس الثاني : المكان

ما زال بحث المخرج منصباً على اعداد نص مسرحي درامي استوحى مادته الاساسية من التراث وصاغها بطريقة عرض احتفالي بصري سمعي يعتمد الفرجة العربية كمبدأ من مبادىء التلقي المسرحي ، والمخرج بهذا البحث يبني تجاربه التأصيلية على مبدأ الخروج عن السائد والمألوف في التعامل مع مفردات العرض المسرحي اللغوية وغير اللغوية ز فالتجربة

التأصيلية غيرت نمط التوظيف الإبداعي من مستواه التقليدي الى مستوى تجديدي يتعامل مع المكان باعتباره الخير الحاوي للتجربة التفاعلية في التلقي . وهذا التوظيف أنعكس على الرؤيا الجمالية للمكان ليتحول بدوره الى علامة إنشائية دلالية مرتبطة بفعل التراث الاجمالي ليشكل المكان احتفالاً شعبياً مفتوحاً ((احتفال يجسد الفعل الدرامي وهذا الفعل القائمن على وسائل تعبيرية مختلفة (الشعر ، الفضاء ، الحكاية ، التقليد ، الزجل ، الألعاب البهلوانية) أنه يقوم أيضاً على تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان الواحد، والزمن الواحد ، كل يتم انطلاقاً من وجود قضايا مشتركة وتوافر حس جمالي عام)) .(١٢)

وضمن هذا التأسيس الفكري لمنطلقات تجسيد المكان المسرحي التأصيلي عبرت الفضاءات المختارة للعروض نماذج التجربة عن جديدة المحاولة في تجاوز فضاء مسرح العلبة الايطالي الغربي وابتكار فضاءات متنوعة مأخوذة كبنية أنشائية ومعمارية من فكرة الاحتفال الشعبي .

أسم المسرحية	المصادر الأدبية	سنة التقديم	المكان
بغداد الأزل بين الجدل والهزل	الأغاني لأبي فرج الأصفهاني	١٩٧٤	فرق
شخوص وأحداث في مجالس الحرافش	ألف ليلة وليلة. مطارحات مقاولات وأحداث وقصص	١٩٧٦	مسرح الطلبة
ظل حزني وسروري في مقامات الحريري	شخصية أبو زيد السروجي (مقامات الحريري)	١٩٨٤	مجلس الرواد. منصة مستطيلة يحيطها المتفرجون
رسالة الطير	أ. رسالة الطير (الشيخ الرئيس أبن سينا). ب. رسالة الطير (الإمام الغزالي). ج. منطق الطير للشاعر الصوفي (فريد الدين العطار).	١٩٨٤	إحالة منصة التمثيل الى مكان جلوس للمتفرجين ومكان المتفرجين منصة للتمثيل

الأساس الثالث : التلقي

قانون التلقي المسرحي يأخذ منطقة من تعددية أنساق الاتصال في الفرض المسرحي وتنوع الخطابات فيه (فخطاب نص العرض الذي يتشكل ليس فقط من كلمات ولكن ايضاً من حركات واكسسوارات ، واصوات واضواء ، وعلى مستوى وضعية التلقي نجدها بدورها متعددة ، فهناك المخرج كمتلقٍ للنص الدرامي والممثل باعتباره متلقياً لنص الاخراج ، ثم المشاهد باعتباره متلقياً لنص العرض) .

نحن هنا امام محاولات تجريب ابداعية تتحرك على العديد من مستويات الأتصال المسرحي هدفها تنميط التجربة المسرحية باتجاه التأصيل ، وعلاقات التلقي الشاخصة امامنا بأنساقها الاتصالية بين المرسل والمتلقي تتألف مما يأتي :

النص ——— المخرج ———◄ إعداد درامي للنص التراثي
المخرج ——— الممثل ———◄ اكتشاف رسائل وطرائق تجسيدية تابعة من المقترح التراثي للنص (المداحون. المحاكي المشخصاتي)
العرض ——— المتلقي ———◄ احتفال جمعي

واسلوب (قاسم محمد) التأصيلي في التلقي يسعى الى خلق وايجاد شفرة بين أنساق المسرحي الثلاثة هدفها تغيير مدركات التلقي المكتسبة من المسرح الغربي وابدالها بمدركات تلقٍ خاصةً بالمتلقي العربي . وعليه تأخذ التجارب مديات متفاوتة في صياغة هذه العلاقات التواصلية لتبني محاورها في النص والاعداد والتمثيل والاخراج وانتاج المكان على طروحات اثارة الحس الجماعي ، فالتأصيل يسعى الى بناء علاقة تواصلية بين كافة عناصر العرض المسرحي ليحقق روح الاحتفال فهو ((تعبير جماعي عن حس جماعي وهو تعبير يصطلح به (الكل) للتعبير عن قضايا الكل)) .(١٤)

وعليه فأن العرض المسرحي يشكل لدى المتلقي اثراً تاريخياً استحضر عن طريق تقديم خطاب ايمائي سمعي بصري اثار الحس الجماعي بواسطة طرق الأداء الاحتفالية ونظمها التعبيرية الذي صاغها المخرج ببودقة واحدة ليقدم مقولته الانسانية فاصبح التلقي في هذه المحاولات التجريبية عنصراً اساسياً من عناصر تأكيد التأصيل لكونه حساً تفاعلياً تأثيرياً مبنياً على المشاركة الحية في لحظة العرض .

إشارات :

١. فرضية التجربة لدى قاسم محمد تسعى لتحقيق عرض مسرحي عربي تأصيلي ينشر خصوصيته على جميع أنساق المسرحي من نص وممثل وفضاء ومخرج ومتلق .
٢. مستويات التجريب غادرت المألوف والمتعارف عليه في المسرح الغربي وبدأت في البحث عن صيغ عربية جديدة مستمدة من التراث على مستوى النص ومكونات العرض تؤكد خصوصية التجربة العربية في العرض المسرحي بهدف إرجاعه الى أصوله العربية .

ثالثاً : صلاح القصب :

معالجات صورية لمسرح شكسبير

المعالجات الصورية لمسرح شكسبير عند المخرج (صلاح القصب) تشكل محطات من الذاكرة والتجوال الحلمي الشاعري الحر لاستكشاف المخفي ضمن دائرة المدونة النصية الشكسبيرية التي كتبت في زمن ما . أنه زمن ساكن وجامد ، فالنص لا يمتلك فعالية إبداعية عيانية بل عوالمه مسجونة في حدود الدالة اللسانية . من هنا فأن التجريب لدى المخرج يعني عملية اعادة الخلق الفني ، تفتيت وهدم اكسسوارات النص اللغوية وأعادة صياغتها بلغة غير لفظية ، لغة الفضاء الحر الذي تشتعل فيه لامات مسرحية ما ورائية تعلن عن اصطفاف في التعبير وتفجير في للذاكرة النصية ، أذ تفتح هذه المعالجات وتعلن لنا افاق تجريبية لتصوير الرؤيا الحلمية القائمة على انتاج خطاب مرئي يكتشف من خلال المولدات والمراكز الفكرية التي يحتوي عليها النص لكي يحاور لغة العصر .

من هنا يمتلك النص خصوصية بنائية في الفكر والفلسفة تعبر عن خلوده الابدي ، المخرج في مسرح الصورة يتعامل في مراحل الانطباعية الاولى في الاختبار النصي في ضوء مبدأ القراءات التأويلية للتراث الثقافي المسرحي (شكسبير أنموذجاً في هذه الدراسة) وبمجابهة هذا الحكم الفكري الهائل تأتي القرءات بما يتلاءم وأيقاع الزمن الحاضر .

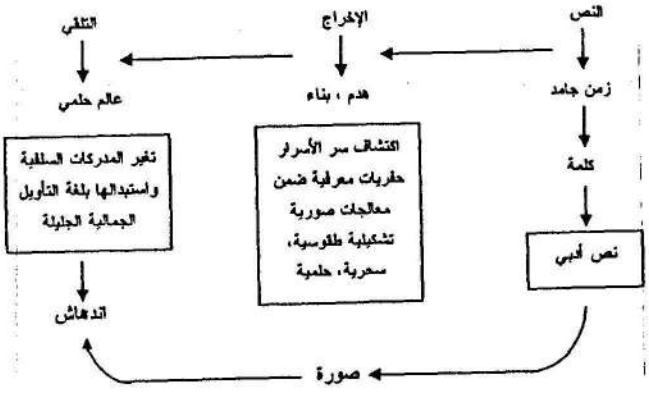
من هذا المنطلق فان التجربة المسرحية لا تعني باستنساخ الخطاب الأدبي (النص الشكسبيري) بل تحاول منحة لغة حلمية صورية تحمل شفراتها قوانين الجدل الفلسفي التي يتفجر في دائرته التساؤلات الكونية عن. لماذا..وأين..وكيف.. المتعلقة بعالم الانسان . ومن هنا فأن قراءات ومعالجات مسرح الصورة خارجة عن التقليد والتسلسل المنطقي والمعقولية. انها معالجات تبحث عن الثنائية الفلسفية. الموت والحياة، المثال والمادة، الجوهر والكينونة، لتكشف عن سحرية وطقوسية يقف امامها متلقي العرب باندهاش ((ان القراءات في مسرح الصورة تفضي الى تماثل تلك الحركة الدائرية التي يتحرك بداخله العرض الصوري بتداخلاته البصرية وشبكاتها مع حركة فضاء الرؤيا وطقسيتها المتعلقة من تضاريس الخطاب المغلق ومتداولاته التاريخية للخروج الى منطقة الحلم وطاقاته الانمائية عبوراً الى افاق الفن الاتي ، ومن هنا تبدأ فرضية الصورة بمشاكساتها لخطاب وقراءته بروح الشعر)).(١٥)

وعليه تجاوزت هذه التجربة الاخراجية القراءات والمعالجات التي تشكل اللغة النصية فيها سطوة وديكتاتورية واضحة على مجمل فعل الاشتغال في الممارسة الاخراجية ورجحت الجانب البصري في العرض على الجانب السمعي ، ومن هنا جاءت الصورة بفرضيات تشكيلية بصرية لتعبر عن الروح المطلقة، التي تشيدها الارادة البصرية المعبرة عن عمق غموض العلاقات .. انها تجربة تعلن عن وعي فلسفي جديد بالحياة .. وهذا الوعي يمثل ذاكرة مرئية تخاطب اللاوعي .. مصدرها ومرجعها الاول النص الشكسبيري بعمقة الفلسفي وقاعدة انبثاقها المعالجات السحرية والحلمية للمخرج الشاعر.

فرضية التتجريب في مسرح الصورة:

فرضية المعالجات الإخراجية في مسرح الصورة قائمة على فلسفة الهدم والبناء . هدم السائد والتقليدي لغة النص الأدبية والأفكار السلفية وبناء مصطلح فضائي قادر على تحرير السكون واكتشاف الغامض من العلاقات بلغة الفضاء الصورية السحرية التي تنتج بدورها متلقياً يقضياً فهي فرضية تهدف الى توسيع ذائقة المقترح الذوقية وتبعدها عن الجاهز والتقليدي لتقربها الى عوالم السحر والأثيرية والسرمدية من خلال قراءات تأويلية للصورة متعلقة بذات المتلقي الفرد.

والمعادلة الاتية تكشف فعل تشغيل فرضية المعالجات في مسرح الصورة :



مخطط رقم (٥)

تحليل الفرضية :

١. النص :

النص عبارة عن ((إنتاج فكـــري ، تدرس ميـــت علينا أن نستحضره الى زماننا بحيث يبدو قريباً الينا ، لذلك فانـــه خامة اولية ميتة لا نبض فيها وهي لهذا مادة ميتة متحجرة الزمـــن ولا بد لها أن تتحرك وتستحضر كل الأرواح الهائلة في هذا الاثـير الأزلي)) (١٦).

النص الشكسبيري أمام مخيلة المخرج يمتلك هذه الصفـة الأثيرية الخالدة ، انه حلم مثير يمنح المخرج مساحات مـن تخيـل عوالم الوجود وتساؤلات البحث عن حقيقة الإنسان الفلســفية . وهو كنص يحمل في مراكزه الفكرية دهشة وانبهار باتجاه عـــوالم الروح التي نتحسسها داخل العمق الذي لا نستطيع إعلانه ضمن زمن العلاقات الظاهرة . ولهذا فأن معنى رسالة النـــص (فكرتـه الفلسفية) حاضرة في الذهن ولكنها ساكنة في دفاتر المؤلف ونصه اللغوي . وتجربة الأخراج عند المخرج القصب تبلور النص باتجـاه تشكيله الصوري لا باتجاه جموده اللغوي . انها تجربـــة متحـررة تكسر المألوف لتبحث عن عوالم الحلم والســحر ، إذ تنطلـق في معالجتها للنص الشكسبيري من حفريات معرفية للبحث عن ســر الأسرار ، فالاختيارات وقعت على النصوص الآتية ضمن مراكزها الفكرية في المعالجة الفلسفية .

هاملت .. عذاباته وتأويلاته الفكرية عام ١٩٨٢

لير .. وحدته وعزلته وموته عام ١٩٨٤

مكبث .. ارادته الخانعة ، ذات وطموح

خوف وعبث ثم موت عام ٢٠٠٠

انها نصوص تنتمي بمرجعياتها التألفية الى شكسبير ، وهـو كشاعر درامي حاضر في زمننا أنه ((ينتمي الى عصر النهضـــة ، وهو في الوقت نفسة معاصر جداً لنا عن حق . أنه عنيف ، قاس ، ووحشي ، أرضي وجهنمي ، يستثير الرعـــب كمـــا يستثـير الأحلام والشعر . صادق جداً وغير محتمل جداً ، درامي وجامح ، عقلاني ومجنون فنائي وواقعي)) (١٧).

أن المعالجات الصورية لمسرحيات شكسبير هيأت قـاعدة حقيقة لاكتشاف المعنى المثير الذي يحرك الدواخل والأعماق داخل النفس البشرية وبصورتها المعاصر. أنها معالجات وظفت الإســقاط من خلال تأويل الفكرة بروح المعاصرة .

٢. الإخراج :

النص والإخراج ــ الأول مشروع للتأســيس الصوري والثاني سحر كوني ، يشتغل علـى المشـروع بهدف مغايرته الدلالية ، وعليه فأن معالجـــات الإخـــراج عنـــد (القصب) تعني ((الاستخدام السحري لا على أنه انعكاس لنـــص مكتوب ، ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب ، بل أنه انعكاس ملتهب لكل ما يمكن أن تستخلصه من نتائج موضوعيـة في الحركة ، والكلمـــة ، والصـــوت ، والضـــوء ، والموســيقى وتركيباتها))(١٨)

النص الشكسبيري الذي اختاره المخرج والذي يمثل محطات للذاكرة الحلمية المتفرقة يخضع بمعالجاته الى الفرضية الإخراجية التي تؤكد باشتغالها على أسس تجريبية جدلية مبنية على المغايرة الدلاليـة وهذه الفرضية تبدأ بالهدم ولا تتقيد بقانون النص الدرامي وهـــي تسعى الى البناء وخلق فضاءات من السحر المبتكر مؤلـــف مـــن مشهدية صورية يختزل ويكثف فيها الجانب اللســـاني في النـــص ، فتتحول المفردة اللغوية الى مفردة غير لغوية (صورة) . ولهذا عمل الإخراج على تشكيل فضاء رمزي ليس الغرض منه إحياء النص أو تجسيده أو تحويل المفردة اللغوية الى حركي مقارب . بـــل هـــدف الفرضية الإخراجية مبني على التحول في الأدلة ومن ثم التشـخيص المرتكز على التأويلات الطقسية والحلمية . انها معالجات صوريـــة تحمل في ثنايا إبداعاتها لغة مرئية خالصة . تنتمي الى الروح المطلقـة وتعني بمغادرة النص وقصدية الكاتب أي هدم الزمن الساكن وبنـاء زمن حاضر مستقبلي وهو زمن جاء من فعل البحث عـــن جوهـــر المعنى ، عن المضمون الكوني في المعالجة المعاصرة للنص القبلي .

٣. المتلقي :

المشهدية الحلمية للمعالجات الصورية لنص الشكســبيري أصطدمت بفكر المتلقي وهزهزت المعتقدات الســـلفية في صيـــغ وطرق تلقي العرض فمستوى الارسال (المعالجات الإخراجيـــة) يعني بخلق تشكيل صوري حلمي في فضاء العرض المبتكر الســحري والطقوسي ، أما مستوى التلقي فيتطلب متفرجاً منتجـــاً للمعـــنى يستطيع قراءة نص العرض من خلال هدم المكتسب الذي اصبـــح غير ملائم للمقاربات التأويلية الحدثة التي تثيرها صـــورة العـــرض التشكيلية ، وبناء مدركات جديدة . هذه النظرية في الاســـتجابة والتلقي تتفق مع طروحات (فولغفانج آيزر) أحد اقطاب جامعـــة كوتسنانس الذي أعطى ((للقارىء القدرة على منح النص سمـــة التوافق أو التلاؤم فوجد أن التوافق ليس معطى نصياً وإنما هو بنيـــة من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنـــه مقصـــود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي)) .(١٨)

أن دلالات المعالجات الصورية للنص الشكسبيري متمردة في صيغ إرسالها فهو تحمل معاني معاصرة موحية بقسوة العالم واضطراباته . إذ تحتاج هذه المعاني الى متلقٍ لا يتعامل مع رموز العرض ومفرداته الجمالية بلغة أحادية ، بل تتعدد الرؤى والتأويلات بما يتفق ووعي المتلقي الذاتي بالصورة وإدراكها . ففي كل نص عرض يواجه المتلقي كما يفترضه (أبرز) فجوات تستدعي منه ملأها .. يعني اشتراك الذات المتلقية فب أنتاج المعنى بواسطة فعل الإدراك . والمعالجات تنهج منهجاً تجريبياً باتجاه فعل التلقي فتسعى لتأسيس تجربة ذوقية تعتمد مبدأ الغرائبية يسهم المتلقي في التوصل الى فك شفرات الصورة المتنمية الى الجليل الفني . أنها ذائقة تؤكد مغادرة البديهي ومحاورة المدهش ضمن شبكة العلاقات الصورية الغامضة . وهي بهذا تحقق منطق فرضية الهدم والبناء .

وعليه فالمعالجات الصورية للنص الشكسبيري عبارة عن نظام تواصلي لأنتج معنى واحد بل أنه يحتفظ بزمن متحرك للذاكرتين . المنتجة والمتلقية ، لينقل حالة التواصل المسرحي بمستوياتها المتعددة الى عوالم الفلسفة . أنه نظام لا ينقل السطحي والمباشر من المعنى النصي بل يولد غموضاً في الصورة وعلاقاتها لينتج معنى يؤدي الى الغموض ، اصطفاف دائم من الدلالات المنتجة التي تهدم بعضها بعضاً لتبني دالة الزمن الشعري .

إشارات :

١. الفرضية الإخراجية لتجارب مسرح الصورة من الفرضيات المتطرفة والمتمردة على المؤسسة السائدة وجمالياتها في المعالجة والتلقي . وهي فرضية تتعامل مع النص الشكسبيري ومبدع تشكيلها الفضائي المخرج بتأويلاته السحرية اللاواعية .

٢. جاءت مستويات التجريب لتؤسس فعل تحول من نظام لساني مكتوب في النص الشكسبيري ومشيد على مراكز ارسال فكرية الى نظام نظام عرض مبني على فعل الهدم والبناء يهدف الى خلق مغايرة أبداعية في المعالجات الاخراجية تتفاعل في انتاجه مستويات النص ، الاخراج ، التلقي بخصوصية جمالية متفردة .

رابعاً : فاضل خليل

واقعية العرض المسرحي :

الواقعية بمعناها الاطلاحي الجمالي هي ((الارتكاز إجمالاً الى معطيات الواقع الموضوعي من حيث اجتماعية الإنسان ، والاستناد اليها لتكون المنهج الفكري الذي ينطلق منه الفنان في نضرته الفنية الى العالم ، وهي نظرة رؤيوية تتجه اتجا هات أسلوبية جمالية في إحدى المدارس الفنية المعروفة)) (٢٠).

وتأخذ النظرة الفنية الموضوعية الى الواقع مستويات جدلية وشمولية متعددة.تصور فيها رؤيا الفنان للعالم والواقع بصورة سكونية تنتمي الى المحاكاة التقليدية وأخرى ديناميكية تنقل تفاعل الفنان مع الواقع وانعكاس هذا الواقع على الإنجاز الفني بلغة تتناقض في التأويل والتفسير والأسلوب مع الواقع لتعكسه نقدياً في رؤية معينة واشتراكياً في رؤية أخرى وسحرياً في رؤية ثالثة وعليه فان ((قضية الواقعية قضية معرفية ، وذلك عندما يدور الحديث حول إمكانية الفن ، بوصفه شكلاً من اشكال الوعي البشري في عكس الواقع الموضوعي ، وجدير بالذكر أن الواقع الحقيقي استطاع دائماً أن يجد انعكاسه في أي عمل من أعمال الفن وحتى في اكثر الصور الفني واللوحات اتصافاً بالخيال)) (٢١).

أ ن البحث مستمر عن جديد الابدلع الفني في المسرح العراقي قد تخلى عن التعامل مع الواقعية بمفهومها التقليدي والنموذجه المسرح الغربي . بل برز في التجربة المسرحية العراقية تياران اساسياً للرؤية الجمالية العرض المسرحي الواقعي . التيار الأول تمسك بمفهوم الواقعية الطبيعي فأخذ يقلد ويحاكي وينقل الواقع ويؤسس عليها طروحاته الفنية في العرض المسرحي . أما التيار الثاني فقد اخذ يبحث له عن صيغ واقعية خاصة اهدى أليها بعد المخرجين العراقين المجربين الذي امتزجت ثقافاتهم بأصول اجتماعية وأنسانية أصلية عكست في تركيبها الجدلي حقيقة الواقعية الجديدة .

ومن ضمن هذه المحاولات التجريبية في الواقعية تندرج تجربة (فاضل خليل) في مقدمة المحاولات في التجريب والاكتشاف لإنتاج عرض مسرحي يخرج بإبداعه عن التقليد لينجز الفعل المبتكر الإبداعي .

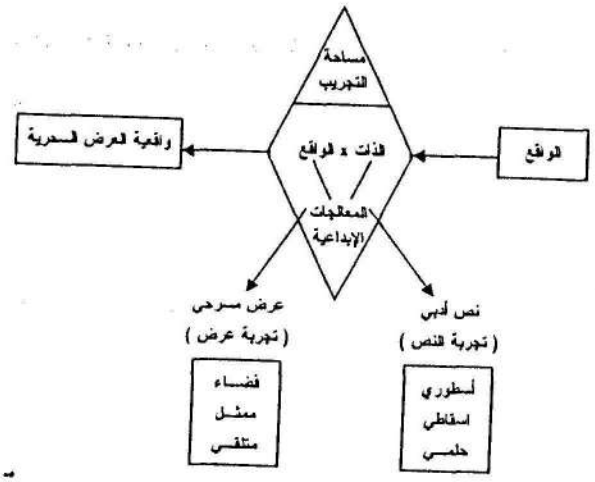
لقد أسس المخرج رؤياه الفنية الواقعية من منطلق إيمانه بالواقع الذي يشكل عنصر وجوده الاجتماعي والايدلوجي . فأخذ من الحرب موضوع لعرضه المسرحي ، ولكنه لم يعتمد في تشكيل رؤيته الإبداعية على الفهم الغربي للواقعية كمذهب في الأدب والفن . بل جاءت واقعية لتستبدل المعالجات النابعة من البحث عن وسائل تعبير فنية واعية تستطيع أن تكشف عن الواقع بلغة الأسطورة والحلم وبأسلوب فني يساعدنا على تلقي الواقع بطرق مبنية على السحرية بعيدة عن المحاكاة النقلية .. وعليه فأن تجربة

الواقعية السحرية للمخرج (فاضل خليل) تتضمن منطلقات وفرضية مفادها .

فرضية التجربة :

هل يستطيع العرض المسرحي أن يكشف عن الحقيقة الداخلية للواقع من خلال التناول الإبداعي للمادة الفنية وعن طرق ذات الفنان المتفاعلة مع معطيات الواقع بحيث تقوم عملية الكشف على إنجاز عرض مسرحي يرتقي بخطابه الفني متجاوزاً المحاكاة السطحية معبراً عن روح العرض السحرية .

والترسيمة الآتية توضح فعل الاشتغال المختبري للتجربة :



مخطط رقم (٦)

تحليل الفرضية :

الواقع المعاش بكل تفاصيله اليومية صار جزء لا يتجزأ من محور التجربة أنه واقع الحرب العادلة المواقف والدفاع عن الحقوق فقد تمثلت هذه الحرب بأيامها وسنينها تجربة حية للفنان فعاشها ، صارت الطلقات والاستشهاد الموت وصور المعركة والقصف المدفعي علامات ودلالات للتجربة في ذهنه يجب أن تستحيل ذات يوم الى عرض مسرحي فني الواقع مادقا .

هكذا كان التأسيس النظري للتجربة السحرية عند المخرج (فاضل خليل) ومن هذا المنطلق تم اختيار صيغة التعاون مع المؤلف (فلاح شاكر) من خلال عرضين مسرحيين هما (مائة عام من المحبة) و (في أعالي الحب) استنبط الكاتب أفكار النص من الواقع وصاغها بلغة استندت الى توظيف التراث الأسطوري والاشتغال على مفرداته وبعثها بلغة فنية واقعية جديدة تحكي قصة الحب أياماً ومواقف وشخوصاً ، فالنص جاء ليتحرك على ثلاثة مستويات .

١. أسطوري
٢. اسقاطي
٣. حلمي

وهذه المستويات تتطلب بنى جمالية فلسفية تتفاعل فيها ذات الكاتب المسرحي تفاعلاً واقياً عميقاً لتكشف عن صميم علاقات واقع الحب لتصل الى المعالجات موضوعية مساحتها الشعر والشاعرية والسحر ومستوياتها ، أسطورة ، اسقاط ، حلم لتنتج معالجات إبداعية تصور الواقع المعاش .

مساحة التجريب الخاص بتحويل بنية النص الأدبية الى بنية العرض الفنية كانت محاورات تأسيس الفرضية لتبنى في محطات التجربة المتفاعلة بين شخوص مبدعي العرض الذي تقودهم رؤيا المخرج السحرية للكشف عن حقيقة العالم المصور في النص واقعياً . لقد استحالت ذات المخرج في هذه التجربة بتفاعلها مع الواقع الموضوعي الى ذات أبداعية تشكلت عن طريق ((عملية اتصال وجداني واع بين الفنان وبين الواقع الموضوعي بحيث تحول الواقع في اثنائها من مناخه الزمني والمكاني خارج الذات الى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة)) (٢٢)

البذرة التأسيسية في هذه الصورة الفنية الجديدة النص ، الذي استنطق الواقع أدبياً من خلال العودة الى اسطورة شعبية أسقطعها على الواقع فوظت حكايات ألف ليلة وليلة ، وقصص الجان . ودعم الفع الحاضر بواقعيته ويوميته بفعل مثالي يمثل واقع سحري لتتوسع التجربة وتأخذ مجالاتها في المعالجات الاسقاطية وبطريقة تعبيرية ووسائل فنية حلمية شاعرية ارتفعت بها لغة النص الأدبية للمؤلف .

أن انطلاق الرؤية الإخراجية لتأسيس فعل التحول الجمالي من النص الى العرض هو فعل يجعل المادة من حالة الفعل ليجسد عرضاً مسرحياً تعد إنتاجاً جديداً تخضع فيه التجربة الإخراجية بمحاورها في التحول الى قيم المعالجات السحرية والحلمية لتكون هي العناصر التي يبني الرؤية الواقعية السحرية في العرض .

من هنا تم تجاوز التقنية التقليدية في التجسيد ليبني المخرج تقنية فنية في الأداء وتوظيف الفضاء تستند الى تحقيق أعلى درجات التعبير عن الواقع ، وهي تبحث ثانياً وتفاصيل فعل التحول من النص الى العرض عن استنطاق خفايا

الواقع لتنتج عالماً عميقاً يحمل في ثناياه حقيقة الشخصية الباطنية وهي تتحرك في حدود عالمها . أنه عالم الحرب وهذا الاستحضار للواقع عن طريق الاسطورة جاء بواقعية العرض السحرية في تجربة المخرج (فاضل خليل) ليرسم مساحات تجريب على المستويات الآتية :

١. الفضاء المسرحي :

تجربة الفضاء في الواقعية السحرية تجربة متحررة تتجاوز الفضاء النصي المقترح من قبل الكاتب وتتحاور رؤية المخرج بجدل خيالي مع فضاء العرض السحري . فتحمل علامات هذا الحيز التشكيلي المكاني رموز أسطورية . علامات قادرة على استفزاز اللاوعي الجمعي باشتغالها الدلالي في فضاء العرض . علامات مصدرها الواقع ومساحات تجسيدها عوالم السحر والفنتازية . القمقم مرتكزها ومحورها في التشكيل عالم خرافي ينهض منه البطل وهو عائد ليجسد حالات الزمن المتداخلة بين الماضي والمستقبل . الكرسي يتحرك في هذا الفضاء الحر كمفردة تحمل دلالات توليدية تحويلية عديدة فهو أريكة للنوم وساتر حربي وأثاث منزل هذا التحول والتوليد أعطى للمفردة الفضائية إمكانية مكثفة في البث والدلالة ونقلها من واقعها الاستعمالي التقليدي اليومي الى واقع الاشتغال الإبداعي لتشكل في الفضاء علامة فاعلة مثيرة وسحرية . هكذا يعمل المخرج في تجربته على بقية عناصر الفضاء من ضوء وملابس ولون وإكسسوارات بهدف تعميق التجربة الواقعية وتأصيل سحرها في التجسيد .

٢. التمثيل :

عرض الممثل منظومات حركية وصفية متنوعة انتقل فيها الثاني المتوازن (إقبال نعيم ، هيثم عبدالرزاق) في أدائهم ليعرضوا مستويات عديدة الازمان الادائية للشخصية .

أ. زمن شخصية الآن .

ب. زمن الشصية في الوهم المفترض .

ج. زمن الشخصية في الماضي .

د. زمن الشخصية في الواقع الأسطوري .

أن هذه الأزمان المتداخلة والتي تشغلها مساحة العرض تبدو من الواجهة التحليلية أزماناً متاقطعة ولكن الأداء التجريبي الذي مارسته رؤيا المخرج في توظيف قدرات الممثلين الحسية والمادية جعلت منها زمناً واحداً هو زمن الأداء التمثيلي السحري . أ الأداء في العرض تميز بإيقاع متنوع انطلاقاً من تنوع الأزمان المؤشرة وأنساق التعبير الفني عنها . فما لبث الممثل يعرض شخصية مسرحية تقليدية بل جاء العرض بمستويات متعددة انتقالية يكسر فيها الممثل منظومات التعبير الحركية والصوفية في أدائه ليبحث عن الزمن والشخصية بهدف كشف سر المواقف السحرية . أنه أداء مؤسس على تجربة حرة في التعبير عن الواقع . صارت صارت جميع علامته الأدائية مواطن للاستقرار الذهني . لا تقف عند حد البنى التقليدية المتصاعدة في بناء الفعل والإحساس به بل أن البنية الدائرية لفعل وتوليداتها الدلالية والانتقالات الزمنية أعطت للتمثيل صورة البحث التجريبي عن أداء فني مسرحي يتلاءم مع منطلقات بناء صورة الفضاء المسرحي المرتكزة على تغير وتجاوز التقليد والبحث في التجربة والتجريب عن عوالم السحر الجديدة .

٣. التلقي :

استنبطت مفاهيم الواقعية السحرية مساحة التجريب مع المتلقي مع الطروحات الجمالية لنظرية التلقي التي فتحت الأبواب أمام الذات المتلقية للدخول الى تفسير المعنى بهدف استكمال حقيقة وجود المنجز الإبداعي ، فالتلقي يعني ((إدماج وعينا في مجرى النص))(٢٣) . والنص هنا هو نص العرض المسرحي الذي يسعى بكل عناصره الإرسالية مجتمعة أن يثير ويحلل مديات التلقي التقليدية لدى مشاهدي العرض ليبني تجربته في التعامل مع الفضاء والممثل حدوداً جديدة للتلقي قائمة على صياغة مجموعة من الافتراضيات ، توجه المشاهد لخلق نوع خاص بالتلقي يتلاءم واسلوب التجربة الإخراجية في التأويل والتفسير للواقعة الحياتية . تلقي طروحات (هانس روبرت ياوس) الخاصة بالمفهوم الإجرائي الذي أطلق عليه (أفق التوقيع) مع تجربة التلقي في عروض الواقعية السحرية ، إذ يمثل هذا الأفق ((الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل)) (٢٤).

يمر مشاهد العرض المسرحي باعتباره متلقياً للدالة البصرية والسمعية بثلاث مراحل رئيسية هي :

١. التجربة السابقة المكتسبة لدى المتلقي (الحياتية) .

٢. معرفة الأفكار في المنجزات الإبداعية السابقة .

٣. خلق التعارض بين عالم التجربة الحياتية والتجربة التخيلية

واستناداً الى هذه المراحل يبرز (أفق التوقع) بهدف بناء أفق جديد يمثل مسافة جمالية بين المفترض في عالم التجربة اليومية والمكتسب من فعل تغير الأفق . وهذه المعايير الجديدة في التجربة يصل أليها قارئ العرض

عندما يقارن بين الواقع اليومي الذي استنبطت منه تجربة العرض الفني والواقع التخيلي الذي وصفناه بالسحري ، وهو واقع المعالجات الإخراجية التجريبية التي قام بها المخرج ضمن تصورات عالم التخيل الإبداعي ، وبهذا فالواقعية السحرية في العرض لم تبق في حدود إنجاز تقنيات المرسل بل حققت متغيراً جمالياً في ذهن وعي المتلقي تمثل بالقراءات الجديدة للعرض القائمة على خلق أفق جديد للتلقي يزيح هذا الأفق بتوقعاته المكتسبات التقليدية في المشاهدة وتأثيراتها ليبني تجربة جديدة تستند في طروحاتها الى القراءات السحرية للواقع الإبداعي المتخيل

إشارات :

١. الواقعية السحرية في العرض المسرحي العراقي محاولة تجريبية في قراءة الواقع الموضوعي قراءة إبداعية ، ناتجة عن تفاعل ذات المخرج مع الواقع اليومي وخلق واقع فني إبداعي جديد يتميز بالسحرية ، يفجر المادة النصية الأسطورية ليبدع منها حلماً تشكيلياً يعبر عن حقيقة الواقع الدفينة بكل مرجعياتها وبلغة فنية مبدعة منطلق من فرضية المعالجة في التجربة لتنتج لهذا الصرح الإبداعي من خلال عرض واقعية سحرية في الرؤيا والمعالجة .

٢. الفضاء ، الممثل ، المتلقي .. هي عناصر التجريب الأساسية في العرض . لم تعد هذه العناصر تشتغل بقوانين التلقيد والمألوف بل أخذت لها حيزاً جديداً في التجربة للتحول الى علامات سحرية تغير من نمط العلاقات الأدبية والمكانية لتبني صيغ تلقٍ منتمية بحيلتها الى واقع القراءة السحرية وفي هذه الإشارات تكمن حقيقة الجديد في هذه التجربة على المستوى إرسال العرض وتلقيه .

خاتمة :

من خلال دراسة العينات المختارة كنماذج تطبيقية توصل الباحث الى نتيجة مفادها . أن المخرج العراقي تعامل مع فلسفة التجريب من منطلق مختبري أسس في ضوئه معطيات نظرية تمثل رؤيته الإخراجية المستندة الى فرضية بحثه التجريبي التي تنتج عن طريق الأستوديو عرضاً مسرحياً مبدعاً .

واستناداً الى هذه النتيجة تنوعت التجارب الإخراجية العرقية ومستويات تجريبها انطلاقاً من تنوع الفرضيات ومنجزاتها الإبداعية . كما في العينات نماذج البحث التطبيقية .

الهوامش :

(١) د. احمد سخوخ . التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي للفنون (القاهرة : هيئة الآثار المصرية ١٩٨٩) ص٧ .

(٢) د. عبدالرحمن بن زيدان . التجريب في المسرح العربي ، إبداع أم اتباع ، مجلة المسرح (القاهرة : العدد ٩٤ سبتمر ١٩٩٦) ص ٣٨ .

(٣) د. شكري عبدالمجيد . المسرح العربي بين التجريب والتأسيس . مجلة المسرح (القاهرة : العدد ٩٤ سبتمر ١٩٩٦) ص٤٥ .

(٤) د. أحمد سخوخ . المصدر السابق . ص١٢ .

(٥) عبدالرحمن عرنوس . ضبط العلامة بين التجريب المسوحي وجماهيرية المأثور الشعبي . مجلة فصول (القاهرة) المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٥ ، ص١٦٨ .

(٦) عبدالكريم برشيد . المسرح والتجريب المأثور الشعبي . مجلة فصول (القاهرة) المجلد الثالث عشر العدد الرابع . شتاء ١٩٩٥ ، ص١٦ .

(٧) محمد علي محمد . عام الاجتماع والمنهج العلمي (الأسكندرية : دار المعرفة الجماعية ، ١٩٨٨) ص٢٠٧ .

(٨) فان دالين . دبوبولد . مناهج البحث في التربية وعلم النفس . ترجمة محمد نبيل نوفل وآخرين (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩) ص٢٣٦ .

(٩) د. حسين جمعة . مدخل الى فهم الإبداع الفني . مجلة ألاقلام (بغداد) العدد الثاني ، السنة السادسة عشر ، كانون الأول ، ١٩٨٠ ، ص٣٥ .

(١٠) سامي عبدالحميد . تجربتي في التمثيل والإخراج . مجلة أقلام (بغداد) العدد ٦ ، السنة الخامسة عشر ، آذار ، ١٩٨٠ ، ص١٩٥ .

(١١) د. فائق مصطفى . في ذاكرة المسرح العربي (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٠) ص ٦١ .

(١٢) عبدالكريم برشيد . المسرح الاحتفالي (المغرب : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ١٩٩٠) ص٩ .

(١٣) عبدالمجيد شكير . الدراما تورجيا وأنساق التواصل المسرحي . مجلة نزوى (عمان) العدد الثاني عشر أكتوبر ١٩٩٧ ، ص ٢٥١ .

(١٤) عبدالكريم برشيد ، المسرح الاحتفالي ، ص٤٩ .

(١٥) د. صلاح القصب . كيمياء الصورة (البيان الصوري الرابع) مجلة الموقف الثقافي (بغداد) العدد ١٩ كانون الثاني ــ شباط ١٩٩٩ ، ص١٣٠ .

(١٦) د. صلاح القصب . ما وراء الصورة الإشارة الأولى لصورة الذاكرة . مجلة أقلام (بغداد) العدد الثاني ، شباط ١٩٩٠ ، ص٦٦ .

(١٧) بان كوت . شكسبير معاصرنا . ترجمة جبرا خليل جبرا (بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩) ص٣٠٩ .

(١٨) أنتونات آرتو . المسرح وقرينه . ترجمة سلمية أسعد أحمد (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) ص ٦٣ ـــــ ٦٤ .

(١٩) د. بشرى موسى صالح . نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) . (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩) ص٣٣

(٢٠) ميشال عاصي . الفن والأدب (بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠) ص٢١١ .

(٢١) د. جميل نصيف التكريتي . المذاهب الأدبية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) ص٢١٩ .

(٢٢) حسين مروة . دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي (بيروت : مكتبة المعارف ، ب ت) ص ١٠٥ .

(٢٣) وليم راي . المعنى الأدبية من الظاهرية الى التفكيلية ، ترجمة .

(٢٤) د. بشرى موسى صالح . المصدر السابق . ص٢٠ .