# ملامح التجريب في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية

أ.م.د. ثائر بهاء كاظم
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
Thaer.bahaa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

م.م. احمد عدنان محمد
المديرية العامة للتربية في محافظة كركوك
ahmedmfsa@gmail.com

**ملخص البحث:**

بما ان لكل فن من الفنون تجربة تم اكتشافها من قبل القائم عليها. وجد الباحث ان هناك ملامح للتجريب على مستوى الاخراج ومناهج النقد المسرحي المعاصرة في تلك العروض. لذا عمد الباحث الى دراسة تلك الظاهرة وقسمها على اربعة فصول: في الفصل الاول: لخص الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي (هل وظف المخرج المسرحي العراقي التجارب الإخراجية الحديثة في المسرح العالمي)، والفصل الثاني: قسم الباحث دراسته على مبحثين الاول (التجريب في المسرح) والثاني (التجريب في المسرح البيئي) واخيرا ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات، وفي الفصل الثالث: استعرض الباحث مجتمع بحثه وعيناته وطريقة اختيار العينة، فضلا عن منهجية البحث وادواته، وتوصل لعدد من النتائج وناقشها في الفصل الرابع فضلاً عن الاستنتاجات.

**الكلمات المفتاحية: الملامح، التجريب، المسرح، العراق.**

Abstract

Since each of the arts has an experience that was discovered by the person responsible for it. The researcher found that there are features of experimentation in theatrical directing at the level of the show. Therefore, the researcher studied that phenomenon and divided it into four chapters: In the first chapter: the researcher summarized the problem of his research by asking the following question (Did the Iraqi theater director employ modern directing experiences in the world theater), and the second chapter: The researcher divided his study into two topics, the first (experimentation in the theater) The second (experimentation in the environmental theater) and finally the results of the theoretical framework

of indicators, In the third chapter: the researcher reviewed his research community, samples and method of selecting the sample, as well as the research methodology and tools K and reached a number of results and discussed them in the fourth chapter as well as conclusions.

**Keywords: Features, Experimentation, Theater, Iraq.**

## الفصل الاول / الاطار المنهجي

### مشكلة البحث والحاجة اليه:

أنتج المسرح عبر نشاطه الطويل الكثير من التجارب الاخراجية التي اثرت في مجمل عناصره، في النص، التمثيل، الأزياء، الإضاءة وغيرها، إذ يقوم المخرج المسرحي ببذل الكثير من الجهود بتوحيد هذه العناصر وصولا الى خلق وحدة فنية في العرض المسرحي.

ان ظهور هذه التجارب الاخراجية المتعددة والمختلفة في معالجتها كان لها الاثر الكبير في تطوير العرض المسرحي وصياغته. وان هذه النتاجات كانت متباينة من حيث معالجتها لعناصر العرض فكانت هذه العناصر تتشابه من حيث المعالجة في بعض الاعمال وكانت تبتعد عن بعضها في التجارب الاخرى. لذلك كان لكل واحد من هذه الاتجاهات ملامحها الاخراجية الخاصة بها، تبعا لفلسفة كل مخرج لان هذا الاخير هو صاحب الرؤية الاخراجية، والمنسق لمفردات العرض الجمالية المتشكلة عبر ثلاث مراحل رئيسة هي:

أ- الموقف من نص العرض وفكرته الاساسية.
ب- تحولات النص والفكرة.
ج- الكشف الإجرائي للعرض المسرحي.

بمعنى آخر ان التجارب الاخراجية تؤكد الطروحات الفكرية والفلسفية، وان تباين التجربة كان لها الدور المهم في رفع الاعمال المسرحية مستوى متقدم في المسرح المعاصر، فضلا عن ذلك اعطت ابداعات جديدة وقيم موضوعية اجتماعية. الا ان الباحث يرى إنها كاتجاهات عند بعض المخرجين لا يزال يكتنفها المزيد من الغموض والابهام لفرز وتحديد وتوجيه الرؤية الاخراجية بمفاصلها الجمالية، وذلك لما يشكله العرض المسرحي من خامة شاملة لتلك المظاهر سواء كان ذلك للمرسل (المبدع) او المرسل اليه (المتلقي). وتأسيسا على ما تقدم، فان مشكلة البحث

الحالي تتركز في الاستفهام الآتي: هل وظف المخرج المسرحي العراقي التجارب الإخراجية الحديثة في المسرح العالمي؟

**أهمية البحث:**

١. يسلط الضوء عن البنى التحتية للعروض المسرحية الشابة التي تنهل العلم المسرحي على ايدي اساتذة اكفاء ومبدعين.
٢. تكوين دعامة مرجعية لطلبة الدراسات والنقاد عن الماهية الفكرية والجمالية للمسرح الأكاديمي الحديث.

**أهداف البحث**

الكشف عن ملامح التجريب الأكاديمي في العرض المسرح العراقي .

**حدود البحث:**

١. الحدود الموضوعية: العروض المسرحية لطلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – بغداد
٢. الحدود الزمانية: ٢٠٠٥-٢٠١٠
٣. الحدود المكانية: قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

**تحديد المصطلحات:**

**التجريب (Experimentation):**

**لغة:** "**التَّجْرِبَةُ** (في العلم): اختبارٌ منظَّم لظاهرة أَو ظواهر، يُرادُ ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة مّا، أَو تحقيق غرض معيّن وتأتي **التَّجْرِبَةُ:** ما يُعملُ أَوّلاً لتلافي النقص في شيء وإِصلاحه، ومنه **تجرِبةُ** المسرحيَّة، وتجرِبَةُ الطبع" (منظور، د.ت، صفحة ٢٥٦٥).

"جرَّبَ يجرِّب، تَجْرِبةً وتَجْريبًا، فهو مُجرِّب، والمفعول مُجرَّب جَرَّبَ إِمْكاناتِهِ: اِخْتَبَرَهَا، اِمْتَحَنَهَا " (مختار، ٢٠٠٨، صفحة ١٣٩٨).

**اصطلاحا:**

وعرف (بروك) التجريب" انه شيء حقيقي حتى يمكن ان يغدو مجرد ارتجال فقط شيء في طور الأعداد للعرض المسرحي يتكرر فوق الخشبة" وهذا الرأي يعود الى ربع قرن من الزمان. وضرورة التجريب حاجة ونشاط أنساني لجميع أشكال الابتكار والابداع الضرورية وتجريب المسرح عنصر حي وبأسلوبه الفني يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله بثراء خبرته وأفكاره وآراءه وانجازاته ومعارفه لذا عليه ان يكون فاعلا يكون بوعي كامل ومسؤولية عالية وخالصة" (رستم، ١٩٩٦، صفحة ٤٥).

**التعريف الإجرائي:** هو مغادرة كلماهو تقليدي ومألوف، في النتاج الفني، والتمرد على القواعد الثابتة من خلال كسر وهدم وبناء قواعد جديدة.

## الفصل الثاني / الإطار النظري

### المبحث الأول: التجريب في المسرح.

يشكل التجريب نقطة خلافية بين المنظرين والعلماء والفنانين والفلاسفة ومن منا يراه بطريقة مغايرة عن غيره رغم وجود قواسم مشتركة تجمعهم في ذلك ((التجريب في أبسط صوره إبداع وللإبداع تعاريف كثيرة مصطلحاً لإبداع مجموعة من العلاقات المترابطة والمتداخلة والمتصارعة التي تحقق نتاج الفعل الإبداعي وهذه العلاقات يمكن إخضاعها للأثر السيكولوجي والأثر الفسيولوجي الدماغي والأثر البيئوي والأثر التجريبي المتحقق الذي يشكل الخبرة الاختصاصية الواعية، ونتائج الخبرة التقنية في معالجة العمل الفني)) (حيدر، ١٩٨٩، صفحة ١٧٦) لا يمكن الجزم بتحديد تاريخ معين للتجريب في الفنون بنحو عام والمسرح بوجه خاص إذ تستطيع الافتراض مثلاً على أن كتاب المسرح الإغريقي اليوناني القديم اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس كتاباً مجربين بمقدراتهم الفذة على تحويل السبل الجارف للأساطير والموروثات الشعبية والملحمية إلى مسرحيات (شخوص) وحوادث بعد دراستهم للتاريخ والغوص في (الميثولوجيا الإغريقية) مع مزجها بتجارب الشعوب المجاورة ومن خلال الحروب التي خاضوها داخلياً وخارجياً. رغم الصيغة السائدة والسمات البارزة الكلاسيكية وقواعدها الرصينة التي ثبت دعائهما الكتاب أعلاه أن اغلب المدارس الحديثة تترفق على قواعدية الفن وان كثيراً من المفاهيم والتحديدات تقترب في جوهرها الفلسفي المنفلت من أسار ثباته والقواعد فما هو تجريب في وقته وزمانه يذهب ويتمترس

في أسيجة وقواعد، وتراتيب، ليأتي التجديد من داخلها – كتجريب وكخروج عنه من هذا نرى هذه السيرورة المتصاعدة بحلقات متوهجة ومتواصلة من التجريب. ((فان متراكم التجريب وتحقيق علاقات بنائية متطورة عما سبق ان أنجزه من علاقات وسياقات هو نقطة التغير التي تنقل الفن من مرحلة إلى مرحلة أخرى)) (ديوي، ١٩٦٣، صفحة ١٦) يرى جان ديوي ان تراكم التجربة تقود الى تحقيق علاقات وقيم بنائية جديدة تطور المجتمع نحو سياقات جديدة ايضاً تنقل الفن من مرحلة متطورة الى مرحلة اكثر تطوراً. لو تأملنا تطور التجريب في المسرح لرأينا انه قد جاء من بدايات فردية مجموعة من الهواة وبعض طلبة "الكونسو فاتورا"، وأسس المسرح المختلط ( Le theatre mixte) وافتتحه بعرض ثلاثة مسرحيات قصيرة، وكان همه الأول أن يبحث عن الوسائل التطبيقية لمسرح الشعر، في أطار قريب من مناخ الرمزية، وبعيد عن مناخ في محاكاة الحقيقة)) (اردش، ١٩٩٤، صفحة ٩٠) من أفاق هذه التجارب بزغ "التجريب" من هذه الإرادات الصغيرة الكبيرة المحتدمة العنيدة الباحثة، المجتهدة، القلقة عن سر الخلاص من عذاباتها، في بحثها الدائم عن أيجاد معنى أخر للحياة وأساليب حديثة للمسرح ((أما (لينيه بو) فقد بدأ مسيرته المسرحية مخرجاً وممثلاً في المسرح الحر تحت راية (أندريه أنطوان)، ثم غادره رافضاً للاتجاه الطبيعي، ولحق" بمسرح الفن" الذي يرفع رأية "المسرح الرمزي" "مسرح الشعر والسحر"، وقد أتته الفرصة في عام ١٨٩٣ لإخراج عمل من أهم الإعمال التي عرضت على "مسرح الفن" ولم يستطع "بول فورت" أن يتحمل مسؤوليته، هو (بلياس وميلزاند) (Pellease etmelisande) لميترلنك)) (اردش، ١٩٩٤، صفحة ٩١) هذا الإصرار والفعالية الفردية التي تستند على الإرادة الشخصية لدور المبدع المجرب في الفن هي التي جعلت من" لينسيه بو". أن يتمتع بتلك الميزة التي جعلت منه مبدعاً رائداً في مجال المسرح التجريبي ويبدو ((أن – بو – قد أدرك أن مسرح الفن يعالج أنفاسه الأخيرة، فقرر أن يحقق معجزتين تسجلان باسمه أن يهيء المسرحية للعرض في ثمانية أيام فقط، وأن يكن العرض افتتاحا في نفس الوقت لمسرح جديد هو (مسرح الروائع). (Theatre de loevre) في ١٧ مارس ١٨٩٣، ولقد نشرت هذه المعلومات في صحيفة الفيغارو الفرنسية، بعددها الصادر في ٦ يوليو ١٩٠٨ بشكل يضفي على بو بالفعل صانع المعجزات ان ما حققه – بو – في اكتشافه وتأسيسه لمسرح الروائع ويعد خطوة هامة وجذرية في تأصيل مفهوم التجريب في المسرح، ولنقرأ ما كتبته الصحيفة أعلاه. ((دون أن تكون لديه إمكانيات تمويلية أستطاع أن يحقق في ٨ ثمانية أيام معجزة التوصل إلى تمويل، والعثور على

الصالة المناسبة، والاتفاق مع الممثلين وتصميم الأزياء والديكور وإخراج مسرحية شعرية أعلن الملأ ذلك. أنها غير قابلة للعرض وبذلك تم تأسيس (مسرح الروائع) وقد ظل" بو" يشغل خشبة المسرح الفرنسي فيما بين ١٨٩٣ – ١٩٢٩ وكان يحاول تأصيل ما يمكن تسمية شخصية المسرح "الرمزي" عرض مسرح الروائع أعمال ابسن، والفريد جاري، وكوديل، جوركي ستنلرج اوسكار، وايلد، سنج، برناندشو) وهذه القفزة النوعية التي تحققت في مسرح "الروائع" قد ارتفعت بالفن المسرحي إلى مرحلة جديدة. ولكنه سرعان ما يضم مسرحه الى مسرح أخر لمجموعة أخرى من الهواة هو المسرح المثالي (theatre Idealiste) ويبدأ المسرح الجديد عمله تحت أسم (مسرح الفن) (theatre art) (حيث يقدم عروضه في يونيو ١٨٩٠ ولما كان "بول فوت" شاعراً باللغة فقد قرر لمسرح" الفن" ان يكون" مسرح الشعر": كلمة، وتصويراً، وموسيقى، لم يكن لمسرح الفن مكان ثابت للعرض بل كان يؤجر لكل عرض ما يستطيع ان يحصل عليه من اتصالات والمسارح الصغيرة)) (اردش، ١٩٩٤، صفحة ٨٩) أن العروض المسرحية تبعاً لذلك لم ترتكن الى مكان وفضاء محدد بل كانت تختار لكل عمل فضاؤه ومعمار تبعاً لرؤية المخرج وظروف الإنتاج والمتغيرات الأخرى. ما يهمنا من التتبع الدقيق لتلك التجارب وكشف هذه التأثيرات والإشراقات المضيئة التي أوصلت الفن المسرحي التجريبي إلى تصورات ورؤى جديدة وفتحت أبوابه لكل ما هو مدهش وإشكالي الأمر الذي استوعبه مخرجونا المسرحيين الشباب. وأعادوا صياغة تلك التجارب ودراسة واستنباط ما هو خلاق ومؤثر للانطلاق وفق تصوراتهم الذاتية الموضوعية النابعة من بيئات وتجارب وأزمنة مغايرة لمعالجة أزمات وجودية وكونية من نوع آخر. ((فقد عرض المسرح بالفعل بعض إعمال شيللر وميترلنك ومالارميه، وفرلين " varlaine" كما عرض بعض الإعمال التي يتم اعدادها عن "الغربان" لادجار آلن بو" Edgar poe"، "قارب العاج" لأثر رامبو"Arthur Rimboud" ونشيد لإنشاد "للملك سليمان" كما عرض (المأساة التاريخية للدكتور فاوست) لمارلو. بل أن أوسكار وايلد (Wild) وكتب لهذا المسرح خصيصاً مسرحيته المشهورة " سالومي" وأن كان المسرح قد انتهى بعد ثلاث سنوات فقط، من تأسيسه قبل ان يعرضها جديراً بالملاحظة أن الدوافع النظرية والأهداف لكل من "مسرح الفن" بموسكو "مسرح الفن" في باريس متناقضة، فالأول يقوم لتحقيق مزيد من الواقعية، والثاني يقوم على هدم الواقعية وبناء مسرح الشعر من جديد)) (اردش، ١٩٩٤، الصفحات ٨٨–٨٩) مسرح الفن بشكل خطوة مهمة وجريئة نحو تحرير المسرح من قيوده وهيمنة سلفة النص عليه من ناحية ومن ناحية أخرى

أننا نرى أن الاختيار المتعدد للفضاءات والأمكنة بشكل ميزة من ميزاته وسمة من سماته تعتبر تجربة كورن كريج من أهم التجارب في المسرح التجريبي لما له من تأثير عملي في تطوير جماليات فن المسرح.

لقد عمق – أدوارد كوردن كريج عمل المسرح ومنحه بعداً جمالياً كبيراً وخلصه من تبعيته للفنون الأخرى. شكل كريج ثورة في عالم المسرح فكراً وتكنيكاً على كل المستويات التقنية إذ يقول اريك بنتلي ((أن معظم عمل جوردون كريج في المسرح قائم على فكرة التقديم المسرحي المخالف لمنطق الواقع التقليدي والطبيعي، وقد شملت محاولاته هذه تقديم غرائبية الشكل وتأكيده على الغاء الممثل " الأنسان" أبداله بدمية مثالية " مليكان"، "ماريونيت" الأ أن هذه الغرائبية الشكلية بقيت في حدود المحاولات غير العميقة لأنها تركت الجانب الأخر من القضية ونقصد به الجانب الفكري (فتجارب كريج لم تكن في الحقيقة على الرغم من أهميتها الشكلية إلا تنويعاً على وتر الواقعية والطبيعية، يقول كريج أن الحياة يجب أن تخلق مجدداً على المسرح لا كنسخة من مادة خشنة، بل بروح الفن برمته عن طريق أشياء لا تملك الحياة الا أن يمسها الفنان)) (كاشي، د.ت، صفحة ١١٠) ينصب هذا الفهم في أدراك المخرجين الشباب للتكنيك والابتكار الذي أبدعه كريج في المسرح العالمي ليجد تطبيقاتها لاحقاً في المسرح العراقي في تجارب المخرجين المسرحين الشباب ومنهم الفنان المرحوم ناجي كاشي نفسه يقول انتونان ارتو في كتابه (ازدواج المسرح) مفسراً نظرية كريج ورابطاً بينه وبين المسرح الشرقي الصيني والياباني والهندي: ((ليس المسرح ظاهرة نفسية ولكنه ظاهرة تشكيلية وعضوية ومن هنا لا يفهم أن نبحث عما أذا كانت لغة المسرح العضوية تستطيع تحقيق نفس الغاية التي تحققها التحليلات النفسية ولكن الى التعبير عنها تغييراً واضحاً بينما تنجح لغة المسرح العضوية (الحركة والإشارة والعناصر المادية في المسرح في التعبير عنها تعبيراً أكمل)) (اردش، ١٩٩٤، صفحة ١٠٠) اثبتت الوقائع أن شعراء المسرح قد قدموا للبشرية وللمسرحيين على وجه الدقة مساحات كبيرة للخلق الفني ((يعد كل من المخرج "آدولف آبيا " ١٨٦٢ – ١٩٢٨" والمخرج " أدوارد جوردن كريج" ١٨٧٢ – ١٩٦٦ والمخرج ماكس راينهارت ١٨٧٣ – ١٩٤٣ الذين أسهموا في تطوير ودفع عجلة فن الإخراج المسرحي قدماً أن مساهمة كل منهم في خلق طرائق جديدة ومبدعة ساعدت المخرجين الآخرين في شتى إنحاء العالم "آبيا" تميز باهتماماته بالضوء والموسيقى بوصفهما عنصرين

هامين من عناصر العرض المسرحي كما تميز بإبداعه وإضافة البعد الثالث للمناظر المسرحية)) (عبدالحميد، د.ت، صفحة ٧٠) أن ((فن المسرح ليس في لعب الممثلين ولا في النص المسرحي ولا في الإخراج ولا في الرقص أنه يتبع حقاً العناصر التي تكونه: الإشارة، وهي روح فن الممثل والكلمات وهي جسم النص المسرحي والخطوط والألوان وهي الوجود الحقيقي لديكور والإيقاع وهو روح الرقص وسيأتي يوماً يجد المسرح فيه النصوص المسرحية ويضطر إلى أبداع الأعمال التابعة من فئة هو)) (عبدالحميد، د.ت، صفحة ٧١) وهذا دليل آخر على قدرة التجريب المسرحي على اكتشاف الوجه المستقل لمسرح وعدم تبعيته للفنون خرجت الحركة التعبيرية الألمانية بجملتها من عباءة اوجست ستندبرج، كذلك فان مسرحية سترندبرج المسماة: لعبة حلم (Abream play) كانت احد العروض المبكرة التي قدمها ارتو، كما ان المسرحية ذاتها تركت أثرها أيضاً في " فرناندو آربال" أما أرتو فقد عمل مع كل من ((روجيه بلان (Roger Blin) الذي أخرج كل مسرحيات جان جنينة(Genet) الرئيسية و" بارو" الذي ينسب اليه تأسيس مركز " باروك" للبحث المسرحي الدولي بباريس (Broks centre for internation) وهي أحدى المعامل التي تأسست في بلجيكا والدنمارك والولايات المتحدة في الستينات، وسارت في ذات الاتجاه الذي سبق اليه جروتوفسكي)) (اينز، ١٩٩٤، صفحة ٥) هذه الحزمة المضيئة من المخرجين الذين قلبوا قوانين المسرح رأساً على عقب بما ابتكروه من أساليب نقلت المسرح الى مستويات وسياقات المستقبل وانقذته من حواریاته ودورانه وتكراراته بما فرض عليه من علوم وفنون أخرى طمست معالمه لقرون طويلة، فأحدثوا بذلك التغيير نقلات نوعيه في أبراز وظائفه المسرحية الجمالية. ((في المغرب نجد الاحتفالية التي كان ينظر لها عبد الكريم برشيد وكانت هذه النظرية تهدف الى أرساء فلسفة الأنسان، في الكون والوجود، وترى في المسرح أحتفالاً جماهيريا بين الممثلين والجمهور وبالتالي تتمرد هذه النظرية على الفضاءات المؤسساتية، حيث ينتقل العرض الأحتفالي وراء فضاءات مفتوحة شعبية كالأسواق والساحات الأمامية، ويثور المسرح الأحتفالي على قواعد المسرح الأرسطي مستفيداً من التراث العربي القديم وتقنيات المسرح العالمي الحديث وغير تطبيق على ذلك تجربة: عبد الكريم برشيد في مسرحية "أبن الرومي" في مدن الصفيح" حيث وظف فيها خيال الظل، والمسرح داخل المسرح وتركيب لوحات متناثرة متعددة الأحداث والأمكنة والأزمنة مع توظيف التراث في العرض)) (حمداوي، د.ت) وأخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعاً أحتفالياً مثل "جماعة السرادق المصرية بزعامة صالح

سعد التي أصدر بيانها عام ١٩٨٣) و(جماعة المسرح الحكواتي برئاسة الفنان البناني روجية عساف، ومسرح الشوك وعلى رأسه دريد لحام وعمر حجو ووظيفته أنتقادية توجيهية) و(فرقة الفوانيس الأردنية)و (فرقة البحر الجزائرية التي أسسها قدورا النعيمي، والتي تهتم بالفرجة القديمة وتوظيف الحلقة والخروج الى فضاءات مفتوحة) و(فرقة المسرح الجديد في تونس) وكذلك (فرقة مسرح الارتجال عند علي ياغي) و (مسرح النقد والشهادة عند محمد المسكيني)و(المسرح الثالث عند المسكين الصغير)و (المسرح الإسلامي عند عماد خليل)و (مسرح المرحلة عند الحوري الحسيني)) (حمداوي، د.ت) وكانت أريان مينوشكين تسير في اتجاه مواز لكل من ارتو وبروك وذلك بشكل واع. اما يوجينو باربا (Eugenio barba). ((فقد تدرب على يد كل من جروتوفنسكي وتشايكين وماليا وفيكل من جروتوفسكي وبروك وتشايكين في مشروعات مشتركة كذلك عمل بوك مع تشارلز ماروفتيز (Charles marowitz). والذي كان مسرحه (المسمى بمسرح الفضاء المفتوح). (Open space theatre) هو الذي قام اول مسرحية هامة " لسام شيبرد" (Sam Shepard). الذي تعاون بدوره بعد ذلك مع "تشايكين" أما هاينز موللر (Heiner muller). الذي تتواشج إعماله المبكرة مع إعمال ارتو. هذا فضلاً عن إعمال التعبيريين فقد انضم في الثمانينات إلى واحد من السرياليين المحدثين (New surrealist) وهو وبرت ويلسون (Robert– Wilson) تبدو لنا هذه العلاقات المتبادلة الحركة الطليعية في مسارها الرئيسي، وأن بقيت أسماء يمكن الاشارة اليها)) (اينز، ١٩٩٤، صفحة ٥) تشكل هذه الأسماء قمم الفنية في طوبوغرافيا المسرح العالمي لما لكل واحد من هؤلاء من تأثيراته وأساليبه وتصوراته وأعماله كذلك ولإتباعه، وما أحدثه هؤلاء المخرجين هؤلاء من طفرات محسوبة فكرياً وجمالياً في فن الإخراج المسرحي الأمر الذي جعل الدول والحكومات والمثقفين يعترفون أكثر بشرعيته ووجوده ((قرر بيتر بروك في بداية العام ١٩٦٤ إنشاء معمل مسرحي، يجري فيه تجاربه، وساهمت "فرقة شكسبير" الملكية التي كان بروك، قد عين مديراً مساعداً لها عام ١٩٦٢ في تحويل هذه التجربة العلمية وسمى المعمل باسم "مسرح القسوة" وهو الاسم الذي أطلقه أرتو على مسرحه المضاد واتخذ مكاناً في حي ايرارا كورت الشعبي في لندن بعيداً عن وهج أضواء " الويست أند" حي المسارح وصالات العرض وكانت تجارب هذا المعمل هي البذرة التي تبلور عنها عرض بيتر بروك المدهش مسرحية بيتر فايس" اضطهاد واغتيال جان بول مارا تحت أشراف المركيز دي ساد عام ١٩٦٤ هذا العرض الهام الذي قدم في لندن وحاز على جائزة النقاد

في نيورك لأفضل أخراج مسرحي عام ١٩٦٥)) (حافظ، ١٩٨٤، صفحة ١٤) ولبيتر بروك أهمية لا توصف في ترسيخ مفهوم التجريب في الملاحم المسرحية التي قدمها في فضاءات غريبة مثل تقديم عروض في صحراء أفريقيا وعلى ضفاف جبل في أيران. وقد أضاف هذا المعمل بعداً عالمياً على تجارب بروك ومنحها افقاً تجديدياً. ((ومن نفس هذا المعمل أيضا نبتت مسرحية (نحن والولايات المتحدة) كمحاولة لخلق عمل درامي وثقافي جماعي ينهض على نص مبدئي غير نهائي، كتبه دينيس كاتان يستعين في نفس الوقت بخبرة المخرج البولوني الكبير "جروتوفسكي" الذي قام بتدريب الفرقة لمدة (١٠) عشرة أيام في أثناء الأعداد لهذا العرض الشهير والذي عرض عام ١٩٦٦)) (حافظ، ١٩٨٤، صفحة ١٤) وتوالت تجارب بيتر بروك المهمة، مثل المهابارتا مكبث، وبقية العروض ((وفي نوفمبر ١٩٧٠ استطاع بروك يسس المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس بعد أن وافقت وزارة الثقافة الفرنسية على تمويل المشروع بالاشتراك مع اليونسكو وهذا المركز حسب تعريف بروك ليس مجرد مكان للبحث والخلق المسرحي والبحث في هذا المركز لا يقوم على المناقشات النظرية وان كان يستخدمها دون إفراط أو سفسطة وإنما ينهض على المادة المسرحية الخام ويمكن اعتبار الظاهرة المسرحية احد الإشكال المميزة والمعقدة لعملية التواصل بين البشر ولبحثهم الدؤوب على إقامة الجسور بينهم. وقد عمل مع المركز ممثلون وكتاب ومخرجون من ٢٩ بلداً مختلفاً. وينتمون بالطبع الى لغات وثقافات متباينة ويستهدف المركز تكوين فرقة مسرحية من ممثلين تعصب لمدرسة أو طريقة ما في التمثيل والإخراج)) (حافظ، ١٩٨٤، صفحة ١٦) وهذه العولمة في المسرح فتحت أفاقه وأعطته أهمية كبرى في الاهتمام العالمي والشعبي نسوق هذا التعريف للتجريب كونه يشكل الانطلاقة الحرة نحو الوصول إلى مقاربات جديدة لفهم الحياة وكشف إسرارها عبر التجريب المسرحي ((ان نجرب يعني أن نرحل في المجهول – أنه ذلك الشيء الذي لا يمكن توضيحه إلا بعد الحدث أن تكون طليعياً يعني أن تخرج خروجاً فعلياً وحقيقياً على المألوف لتكون في الطليعة فالتجريب بالنسبة لينانسلافسكي يعني اهمية الممثل في حين اعتقد كريج ان الممثل يمكن الاستغناء عنه تقريباً وأن ركز في امكانيات السينوغرافيا على المسرح)) (أفنر، ٢٠٠٧، صفحة ٧) وما برهولد في تأكيده هذا قد وصل الدرجة القصوى في التعبير عن اتجاهه أذ يتمتع (ببلاستيكية) عالية تستجيب للفضاءات والخطوط العمودية والأفقية والمنصات التي ابتكرها في مسرحه ((ركز كل من ما يرهولد: (Meyerhold) و راينهات (Reinharde) على أهمية

المخرج في حين ركز ادولف آبيا (Appia) في على استخدام الضوء أما برشت فقد عني شأنه شأن معلمه بسكاتور (Piscator) باستكشاف طبيعة المسرح التعليمية أعتقد (أرتو) (Artaud) كما هي حال ستانسلافسكي بأن المسرح ينبغي ألا يعكس واقع الحياة اليومية بل تلك الأشياء الجوهرية التي تعجز الكلمات عن التعبير عنها)) (أفنر، ٢٠٠٧، صفحة ٣٨) ان هذا التنوع في الاساليب والمدارس تؤكد اهمية التجريب كونه المحرك والمحفز الاساس في عملية التشغيل الابداعية. هذا التاريخ من المسرح الخيالي المفتوح مسرح "ديونسيسوس diontsus" إلى الصناديق السوداء الخيالية من الامتاع في الجانب الشرعي الاسفل من مسرح مدينة نيويورك، ومواقع التجربة المسرحية تغطي وجود المشاهدين والممثلين في علاقة دائمة التغيير. وأن وجدت قاعدة لفوضى، لتوضح الوظيفة الغامضة للأدوات المسرحية، من المؤكد أنه دور المكان أو بالأحرى سياسة ربط الأشخاص بالمكان)) (هوري، ١٩٩٧، صفحة ٢٧) لنفترض أننا لا نسميها سياسة أنما هي تكنيك باختيار فضاءات تحقق له أفكاره وتصوراته التي خطط لها لإيصال خطاب ما الى المتلقي في بيئته وفضاءه وتوقيته الأمر الذي قد لا يتحقق في مسارح العلبة لقصورها باستيعاب الأحاسيس الفياضة التي تتحقق في البيئة التي يطمح اليها المبدع من هنا يشكل المكان هاجساً رئيسياً لدى اغلب المخرجين أو منه تنطلق بقية مكملات العرض المسرحي. أما في القرن العشرين فقد أخذ المسرح أبعاداً أخرى في اهتمامه في المكان "الفضاء المسرحي". ((قام المسرح في القرن العشرين – وبخاصة النصف الأخير من هذا القرن – بمحاولات فعالة للبحث عن" قاعدة الفوضى" وهذه التجريبية والتي بدأت من المسرح هي حركة فنية انتشرت في فرنسا وسويسرا حوالي ١٩١٦–١٩٢٠، وتؤكد على حرية الشكل بعيداً عن القيود التقليدية – وقد استمرت مع مسرح "ارتو" Artouo" المتسم بالقسوة والمسرح الملحمي لبرشت وقد فجرت فيما بعد عدداً لا يعد ولا يحصى من الأشخاص التي تعرف بالإحداث، والمسرح البيئي، والفن الأدائي، وأخيرا المسرح ذي الموضع المحدد)) (هوري، ١٩٩٧، صفحة ٢٨). وهذه الفوضى تسمى مجازاً "فوضى" ولكنها فوضى خلاقة تقود الى فتح اساليب واليات جديدة لم يعرفها من قبل يسميها تشومسكي بالتشوه الخلاق ولعل ((تجارب أريان مينوشكين في اغلب أعمالها المسرحية التي قدمتها وفق أسلوب "مسرح الشمس" لا سيما في مسرحية الكرفان – القصر الأخير "الذي قدمته مينوشكين. منذ عامين، أنها الشمس في كابول. مرور مسرح الشمس لأريان موشكين في مدينة كابول الذي سطع في العاصمة الأفغانية، إبداعات فنية ولقاءات إنسانية جعلت ثقافة البلاد تتفتح

على أجساد وأفواه مجموعة ممثلين وممثلات أدارتهم المخرجة المبدعة طوال ثلاثة أسابيع عبر تكوين أواصر الصداقة التي بنتها هنا بشغفها وانفتاحها على العالم التي تسعى دوماً الى التقاط عوالم مسرحية وفنية من جوانبه ومن أقصاه الى أقصاه)) (مينوشكين، ٢٠٠٨، صفحة ٨) تجارب ميونشكين في مسرح الشمس تؤكد افتراضاتنا على شرعية البحث عن تجارب حداثوية وما بعد الحداثوية في تجديد الخطاب المسرحي على كافة المستويات الفكرية والتكنيكية، وهذه المعطيات التجريبية هي التي تمنح للمسرح ديمومته المتجددة ((وهذه التجريبية هي تاريخ للارتباطات العلمية بإشكالية المسرحية والمكان. وقد اعاد هذا التاريخ تشكيل افكار التقليدية لمواقع الفضاء المسرحي بدقة شديدة، حتى ان كتاباً عن العروض المسرحية يدعو الطلاب الى أن يحاولوا استكشاف إمكانات العمل في مواضع مختلفة، قد لا تفكر فيها انت أو المشاهد، فيما بعد كمواضع لأنواع محددة من العروض المسرحية)) (هوري، ١٩٩٧، صفحة ٢٨) ان التجارب المسرحية الفريدة تقضي في كثير من الأحيان ان يمضي المخرج الى بيئات مختلفة داخلياً وخارجياً فمثلاً تقول مينوشكين بهذا الصدد) (لا يمكن أن يكون المسرح الا مسرحاً دخل الممثلين جميعهم بأفكار مسبقة وسرعان ما تحولوا معي نحو نقطة الصفر التي منها أنطلق الى تجربة " مسرح الشمس "حيث لبسنا جميعنا أقنعة الكوميديا "ديلارتي"، وأقنعة يابانية مع القناع نخرج من التفاصيل والانتماءات والحاضر وكل ما يشغلنا عن الدور الذي نؤديه لا يمكن أن نغش ونحن نضع قناعاً على الوجه، أذ لا حاجة لذلك، وبسراعة وبداهة الشخصية من دون تكلف ومن القاعات السكنية وكافة الأماكن عامة رغم كونها خصوصية)) (هوري، ١٩٩٧، الصفحات ٢٨-٢٩). ولكن مخيلة الفنان وإدارة على تحويل كل مكان إلى فضاء مسرحي ألم يقل شكسبير كلمته المشهورة ما الحياة إلا مسرح كبير، والعصب الحساس في ابجدية التجريب أبجدية هو التجريب بالفضاء (البيئة) ((يستهدف تاريخ التجريبية البيئية توليد إشارات مسرحية بلا حدود ومعاني لا متناهية ناتجة عن إمكانية إعادة تشكيل لا نهائية لمساحة المسرح ويعطي ريتشارد سشر " Schechner "وهو أول من وضع نظريات المسرح البيئي. وصفاً بليغاً لعلم الامتلاء. أن امتلاء المساحة، والطرق المتعددة التي عن طريقها المساحة، وتنقل لفظياً وتضج الحياة، هي أساسا تصميم المسرح البيئي. وهي أيضاً مصدر تدريب لمؤدي الأدوار المرتبطة بالبيئة. وإذا كان المشاهدون هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض، فأن المساحة المليئة بالحياة هي عنصر أخر. أن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح، وليس ما ندعوه خشية

المسرح فقط المسرح البيئي)) (هوري، ١٩٩٧، صفحة ٢٩) وهذا تأكيد آخر على أن المنطقة المخصصة للمشاهد المتلقي هي منطقة فعاله وحساسة في بنية العرض المسرحي لما ترمز به من انفعالات وأحاسيس ودلالات تعبيرية ينبغي على المخرج المسرحي ان يفعلها وتشغل ضمن عناصر العرض الأخر.

**المبحث الثاني التجريب في المسرح البيئي:**

المسرح البيئي يؤكد على الدوام على سيادة المساحة الواحدة في العرض المسرحي وعدم تقسيم فضاء مسرحها الى مساحتين منفصلين للممثلين والمشاهدين.

((ان قضية المسرح البيئي اذن هجوم على الانقسامات التقليدية وعلى تصفيات وتنظيمات مساحة المسرح، وهي ادانة لهيمنتهم، ومحاولة لمحوهم او حتى تدميرهم وفي محاولة" لششنر" لتحدي ما اعتبره واحداً من أكثر الافتراضات الخاصة بالمسرح ثباتاً. الا وهو ان العرض يجري في مكان محدد، كما يحدث في جميع انواع المسارح. فقد تصور وجود تقليد مسرحي أطلق عليه وتقسيم الحيز المكاني وهذا يعني تقسيم المشاركين الى ممثلين ومشاهدين. ويرفع المسرح البيئي شعار: هزيمة روح الانقسامية. وهذا الشعار هو أن أول قاعدة تصويرية للمسرح البيئي هو خلق واستخدام مساحات متكاملة)) (مور، ١٩٩٩، صفحة ٩٣) وهذه المساحات المتكاملة هي التي تحقق روحية مشتركة وارتباط عضوي في المساحة التي تدور عليها اشتغالاً بالعرض المسرحي ((وفي محاولة منه لتغيير الشكل الصارم للمسرح اتجه ششنر الى مجالات اخرى من الانشطة البشرية وبالأكثر الشعائرية – ليجد البديل– والشكل الذي توصل اليه هو شكل تبادلي في الكتابة البديهيات الست للمسرح البيئي يعلن ششنر ان مساحة المسرح كلها يجب ان تستخدم تلك لأداء المسرحي ويجب ان يستخدم الجمهور المساحة كلها ويربط المسرح البيئي بين نوعين من التفاعل مع المكان: التفاعل المتواجد في الطقوس اليومية وفي الطريق. ويعبر(ششنر) عن ذلك قائلاً من هنا يتولج بالأحساس بالتجربة المشتركة)) (مور، ١٩٩٩، صفحة ٩٣) وهذا الإحساس المشترك ليس أحساساً شكلانياً بل أنه ينبع من روح العرض ويمنحه تجريبيته وجماله ودلالاته التعبيرية هذا المنجنى تشتغل عليه أغلب تجارب المخرجين المسرحيين الشباب في العراق كما سنرى ذلك لاحقاً في تحليل العينات في الفصل الثالث ((وهذا التحويل الذي يصفه هربرت ماركيوز في كتابه "إيروس والحضارة" مستمد من تفسيره الفلسفي (لفرويد) وهو التفسير الذي يتفق مع فكرة

فرويد مع الطبيعة البشرية الكلية التي تجاهد للوصول الى هدف السعادة التي يحددها عموما لمعنى التحرر الجنسي والإشباع مبدأ المتعة يجب أخضاعه لمبدأ الواقع وأن رفض هربرت ماركيوز الرأي القائل أن الكبت (repression) بأن الكبت ضروري من أجل خلق الحضارة والحفاظ على بقائها أن مبدأ المتعة يجب أخضاعة لمبدا الواقع ووفقاً لرأي ماركيوز بان الكبت الجنسي طوال تاريخ المجتمع البشري كان في المقام الاول فائض كبت( surplaus repression) أستهدف الحفاظ على بقاء أشكال معينة من التسلط الاجتماعي في ظروف الندرة الاقتصادية، وفي انتهاء هذه الندرة، يمكن أنهاء هذا الفائض من الكبت، وعندئذ أن الحركة الجنسية ستحول جميع العلاقات الاجتماعية الأخرى ولا يشير ماركيوز الى الكيفية)) (المهدي، ٢٠٠٩، صفحة ٢١) وتبرر هناك نقطة مهمة في هذا المجال لتعلق ((والتناقض غير الملاحظ بين المشاهدين كمشاركين دائميين في احداث المسرحية والمشاهدين كعنصر عرض يجيء التلاعب به في المسار التمثيلي للمسرحية – يؤكد كثيراً مما يثيره هذا النقاش النتعلق عما اسماه والتركيز في واحدة من اهم كتاباته عن القلق المسرح المشترك وفي احدى مقالات كير. والتي تحمل عنواناً ساخراً وهو "الارتباطية " يناقش مسرح ششنر البيئي بالمقارنة مع غيره من الانواع، ويكشف مسرح ششنر البيئي تحديد الاسماء ابعادها لسياسية ويقول كير ان محو المسرح البيئي للحدود التقليدية بين المشاهدين والممثلين يظهر تناقضه مع ما هو مرجو منه: "ان الجهود المبذولة لدمج المشاهدين لا ينجم عنها تفرغهم ومحاولة جعل المشاهدين اكثر ايجابية لا ينتج عنها غير جعلهم على اكثر سلبية ان فهم مسرح البيئة ليس له حدود مميزة يعطيه ابعاداً سياسية مثيرة للقلق)) (سرحان، ٢٠٠٦، صفحة ٧٥) في نقده لمسرح ششنر أن محو الحدود بين المشاهدين والممثلين بالتأكيد قد اعطى ثماره في مجتمع يسير نحو محو الحدود الطبقية في بنيته السياسية إن التناقض يحدث عندما توضع التحديدات ومسح الفواصل بشكل قسري، خارجي لا يتعامل بديناميكية تفهم سيكولوجية المشاهد، وتتعامل بوعي مع خياراته الايدلوجية والجمالية.

**مؤشرات الإطار النظري:**

١. بروز المكونات والعناصر الجمالية في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة.
٢. استخدام التكنيك الفني أكثر من التركيز على المضمون النصي للعرض.

٣. التأكيد على اكتشاف فضاءات مسرحية جديدة في اغلب العروض.
٤. معالجة مواضيع معقدة وملحمية في المسرحية الواحدة مع سيادة روح الجماعة بتفكيرها المتعدد.
٥. وجود مرجعيات معرفية وفلسفية استند عليها الشباب في تجاربهم بسيادة روح التجريب في العالم الى اقصى مدياته.
٦. سيادة روح الحداثة الانفصال عن المرجعية الكبرى (الأيدولوجيات الكبرى، الدين الجنسي) وما بعد الحداثة ايضاً.
٧. احلال الاختلاف محل الهوية، و توظيف جسد الممثل الى اقصى مدياته الجمالية.
٨. التباين المذهل في الاساليب المعتمدة لتقديم العرض المسرحي.
٩. بروز مفاهيم مغايرة للآخر أحلال السطوح وثنيات المكان بدلاً من الثوابت والمستقرات في عملية العرض المسرحي.

## الفصل الثالث / إجراءات البحث

**مجتمع البحث:** العروض المسرحية التي قدمها طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة من ٢٠٠٥-٢٠١٠م.

١. مسرحية: سبتايتل /٢٠٠٥/ أخراج: دريد عباس
٢. مسرحية: كاليغولا: البير كامي /٢٠٠٥/ أخراج مخلد راسم
٣. مسرحية: /ماراصاد/ بيتر فايس/٢٠٠٦/اخراج: فكرت سالم /مسرح الرواد/
٤. مسرحية /سبتمبر / ٢٠٠٧/ أخراج / كحيل خالد/ ساحة قسم المسرح في الكسرة
٥. مسرحية /الله والشيطان/جان بول سارتر/٢٠٠٨/اخراج علاء قحطان /مسرح الرواد/
٦. مسرحية / نهاية اللعبة / صموئيل بيكيت /٢٠٠٩/غسان اسماعيل/مسرح الرواد
٧. مسرحية /حلبة سرية / جان بول سارتر / ٢٠١٠/علاء قحطان / مسرح الرواد.
٨. مسرحية / كاليغولا/ البير كامي/ ٢٠١٠/ ارشد حسين التكمجي.

**عينة البحث:** مسرحية: الله والشيطان / جان بول سارتر / علاء قحطان / مسرح الرواد/٢٠٠٨.

**طريقة اختيار العينة:** تم اختيار نموذج العينة بشكل قصدي

١. كون العينة المختارة منتجة من قبل طلبة قسم المسرح.
٢. لوجود تباين واختلاف في الاساليب والمدارس المعتمدة التي يعمل به كل مخرج منهم.

٣. امكانية اللقاء بالطلبة الذين قدموا تلك الاعمال.

٤. مشاهدة الباحث لتلك العينة من العروض المختارة.

**منهج البحث:** أعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

**تحليل العينة:**

مسرحية الله والشيطان

تأليف: جان بول سارتر

اخراج: علاء قحطان زغير

انتاج: قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – بغداد

مكان العرض: قاعة مسرح الرواد في الكسرة

زمان العرض: ٢٠٠٨.

**١. النص:**

يشكل نص مسرحية: الله والشيطان ذروة الفكر والوجود الذي نظر له وقامت عليه الفلسفة الوجودية عبر الفكر المعاصر المتمثل بمؤلف المسرحية (جان بول سارتر)، إذ يعرض المؤلف قضية وجود الانسان وغربته وأزماته وبحثه الدائم عن الحرية امام السؤال المطلق الذي يطرحه الانسان في بحثه الدائم عن يقين ضائع عن سر لماهيته في تساؤله الأسمى وسعيه للوصول الى مقاربة معرفته الله.

**٢. الممثل:**

لقد عمد هؤلاء الممثلون في تحقيق الغاية والفكرة السامية لهذه المسرحية عبر استخدامهم الواعي لأجسادهم المرنة وعبر تبنيهم للمشاعر الصادقة التي قدموا فيها ادوارهم لا سيما الممثل الذي اعتلى الجدار المقدس المضيء المبهر وكان يحاورا الرب بكل شفافية وايمان والذي مثله (علاء قحطان زغير) المخرج نفسه محققاً مع الشخصيات وحده متكاملة ارتفعت بالعرض المسرحي الى مساحات اكثر تعبيرية وتجريبية بما يحقق الايماء الدلالي الاعمق لهذه الماهية وكيفية تحول هذا اليقين –الرب– الى سلطة من نوع ميتافيزيقي سلطة تتجسد على هيئة رهبان وقساوسه وفرق تفتيش وتحريم وغيرها يجد بطل مسرحية (الله والشيطان) نفسه – لواقع قاس يحد من حريته ويلغي هويته ويقضي عائقاً امام تحقيق سماته وهواجسه واشباع رغباته حتى يستقر في نهاية المطاف هذا الانسان عبر اصراره على تحقيق معنى ذا جدوى لهذا الوجود المرتبك وذلك في تحقيق ذاته ضمن واقع مأساوي يفتقد الحرية الفردية لبقاء الوجود الانساني.

**٣. المكان:**

انشأ المخرج فضاؤه المفترض على شكل بيئة دينية صوفية مقدسه تمتلك سمات محلية وكونية عالية إذا نصبت مرايا عمودية متعددة على جهتي المسرح معلقة بخيوط ما في هيرسات المسرح كان يطل من خلالها كنوافذ على ازمنة غايرة معاصرة تتلاقى وتتشابك فيها الاسئلة فتتقاطع من خلالها المصائر الانسانية المتعددة، وثمة مباخر كبيرة تطلق عنان دخانها الى اعالي السماوات وكأنها توقظ الهة بعيدة ويجثم بين تلك المباخر والمرايا. مضيء مهيمن مشبع بالضوء والطقوسية هو بمثابة عرش الهي الممثل قد صعد على صهوته وهو يناجي ويصرخ ويستغفر ويحتج في متوالية دامية وصادمة ومفجعة ادارها المخرج بتقنية وبرؤية ومعالجة تقنية بان حطم هذا الممثل وكسر مرايا وقلع المباخر وعبث بموجوداتها هكذا قد فعل المخرج بواسطة اوراقه التجريبية في رسمه لهذه البيئة التي ادت من خلالها دقة الصراع الدرامي الذي تعاضد مع الاضاءة والازياء والموسيقى والاكسسوار وقد اشتغل المخرج منظومة الضوء بداية واتقان حقق لنا دلالات تجريبية وتعبيرية ارتفعت بصورة العرض المسرحي الحسية / الدلالية الى قوة دينامية وايمائية مؤثرة عبر استنطاق الصور التعبيرية والحسية وتفجير الضربات الموسيقية، وعبر الاستخدامات المتنوعة التي تغطي عري الانسان وهو يخوض في حقول مسارات وجوده ومحاورته للسماء ويسبح في

وحل الواقع المظلم بذلك كسره للانساق التقليدية وحقق تجاوز متقدماً على صعيد الخطاب الجمال.

**٤. رؤية الجمالية في الإخراج:**

حقق المخرج علاء قحطان في هذا العرض المسرحي المبهر صوراً متقدمة على صعيد التجسيد والرؤية والمعالجة بدى من استخدامه المبتكر لخطاب تسجيلي ارشيفي للمؤلف (جان بول سارتر) وهو يتحدث عن مفاهيمه عن الحرية والتصاقها بالوجود الانساني للصور التجريبية المشحونة بالمعنى والتجاوز والاضافة ، اذ يؤشر العرض المسرحي وفق لغة جمالية مغايرة مغادرة للمألوف والتقليدي واقامة علاقة جديدة مع المتلقي والانفتاح على الاخر عبر لغة اختزالية اعطت اولوية للشكل على حساب المضمون وساهمت بشكل فاعل في التكنيك والابتكار في ميدان التجريب.

## الفصل الرابع

**نتائج البحث ومناقشتها:**

١. التركيز على الشكل المسرحي والطقسي والملحمي في المسرح الشباب وخصوصاً في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية.
٢. وجود منطلقات فلسفية اعتمد عليها استمدها من ثقافته.
٣. حمل العرض سمات التجريب تبعا لما قدمه المخرج وتأثرا بجماليات كوردن كريك.
٤. وجود قدرة على اختراق المألوف الاكاديمي من خلال تناول مواضيع حساسة وجريئة على المستويين الفكري والتكنيكي والجمالي في نموذج العينة.
٥. تكامل في ادوات العرض المسرحي كما هو حاصل في العينة المبحوثة.

**الاستنتاجات:**

١. ان ابرز المرجعيات التي ظهرت في التجربة كانت متعددة منها ايديولوجية وسيكولوجية وانثروبولوجية.
٢. تداخلت معظم المرجعيات في التجربة بين الطقسية والتاريخية والنفسية وما بعد الحداثة.

٣. كانت المرجعيات الفلسفية والفكرية للتجربة هي التأثرات بأساليب وطرائق عمل تجارب المخرجين العالميين واتجاهاتهم الفنية والفلسفية.

٤. اغلب المخرجين العراقيين هم ينتمون لتجارب المخرجين الغربيين، على الرغم من طرح فكرة جديدة ورؤى تتولد من خلالها تجارب أخرى غير منقولة، وتناول موضوعات ترتبط بالمجتمع العراقي الا ان المنطلقات الفلسفية واحدة.

**المراجع**


١. ابن منظور. (د.ت). ***لسان العرب.*** (عبد الله الكبير وآخرون، المحرر) القاهرة: دار المعارف.

٢. أونا شود هوري. (١٩٩٧). ***المكان المسرحي – جغرافية الدراما الحديثة.*** (أمين حسين، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.

٣. بهاروشا رستم. (١٩٩٦). ***المسرح والعالم الأداء وفن السياسة الثقافية.*** (أمين حسين الرباط، المترجمون) القاهرة: اكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، مطابع المجلس الأعلى للآثار.

٤. توم بوتو مور. (١٩٩٩). ***مدرسة أفرانكفورت.*** (سعد هجرس، المترجمون) بنغازي: دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية.

٥. جميل حمداوي. (د.ت). ***المسرح العربي بين الأستنباط والتأصيل*** . تم الاسترداد من كروب الكاتب: http: // www-grobworld books.com vitera ture/ arab theatre htmyarabic

٦. جون ديوي. (١٩٦٣). ***الفن خبرة.*** (زكريا إبراهيم، المترجمون) القاهرة: دار الشمس للنشر.

٧. جيمس رووز أفنر. (٢٠٠٧). ***المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك.*** (انعام نجم جابر، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية.

٨. سامي عبدالحميد. (د.ت). ***ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين.*** بغداد: مكتب الفتح للنشر والتوزيع.

٩. سامي عبدالحميد وشفيق المهدي. (٢٠٠٩). ***المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد (المسرح في العراق).*** الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

١٠. سعد اردش. (١٩٩٤). ***المخرج في المسرح المعاصر.*** الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

١١. سمير سرحان. (٢٠٠٦). ***تجارب جديدة في الفن المسرحي.*** القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.

١٢. صبري حافظ. (١٩٨٤). ***التجريب والمسرح.*** القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٣. عمر، احمد مختار. (٢٠٠٨). ***معجم اللغة العربية المعاصرة*** (المجلد ١). القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

١٤. ك. م . أريان مينوشكين. (١٤ أب، ٢٠٠٨). ***تلعب المشهد الأفغاني:*** أنها شمس كابول. *جريدة المستقبل – ثقافة وفنون*، ٨.

١٥. كريستوفر اينز. (١٩٩٤). ***المسرح الطليعي (١٨٩٢ -١٩٩٢)*** . (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار،وحدة الأصدارات.

١٦. ناجي كاشي. (د.ت). ***الغرائبية في العرض المسرحي.*** بغداد: دار أوراق للنشر والتوزيع.

١٧. نجم عبد حيدر. (١٩٨٩). ***الأسس السايكولوجية العملية /الإبداع الفني*** (المجلد ع٤٠). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الأدبي.