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

Forms of Experimentation in Presenting Contemporary Body Language : A Dream in Baghdad as a Model

m. JAWAD SADIQ HAMMOOD

Institute of Fine Arts for boys morning

* *Corresponding author: E-mail* : Dairct9@gmail.com

Keywords:
form،
experimentation،
theater
performance.

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	8 May 2023
Received in revised form	20 May 2023
Accepted	12 July 2023
Final Proofreading	10 Sept 2023
Available online	20 Sept 2023

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

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

A B S T R A C T

The theatrical form of the Iraqi production "A Dream in Baghdad" was influenced by the results of experimentation, as shown by the director, Anas Abd al-Samad. The researcher conducted an investigation on the aforementioned issues and afterwards organized them into four distinct chapters. The second part of this study encompasses the establishment of terminology. It is structured as the theoretical framework, which has been further separated into two distinct components. In the third chapter, the researcher delineated the research community, explicated the methodology used for sample selection (specifically, a dream in Baghdad), conducted an analysis of the sample, and ultimately presented the salient findings derived from the sample analysis. In relation to the fourth chapter, the researcher will provide the significant findings derived from their investigation and the corresponding conclusions that have been drawn. The researcher provided a comprehensive collection of suggestions, proposals, a compilation of sources, references, and a bilingual summary of the study.

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.30.9.1.2023.20

أشكال التجريب في عرض لغة الجسد المعاصر " حلم في بغداد " أنموذجا

م.جواد صادق حمود /معهد الفنون الجميلة للبنين الصباحي

الخلاصة:

كانت هناك تأثيرات للتجريب على الشكل المسرحي استطاع المخرج (انس عبد الصمد) توظيفها في العرض المسرحي العراقي (حلم في بغداد) وعمد الباحث إلى دراسة هذه الإشكال وقسمها إلى أربعة فصول تناول في الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث فضلا عن تحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني الإطار النظري فقسمه الباحث إلى مبحثين الأول هو التجريب في المسرح مؤشرا أبرز مرجعياتها والثاني أهم تطبيقات التجريب في العرض المسرحي العالمي وبعدها ختم

الباحث الفصل الثاني بأهم المؤشرات. أما الفصل الثالث فحدد الباحث مجتمع بحثه وطريقة اختيار العينة (حلم في بغداد) وتحليل العينة وخلص بأهم نتائج تحليل العينة، أما الفصل الرابع فستخرج الباحث أهم نتائج بحثه وما توصل إليه من استنتاجات وأوصى الباحث بمجموعة من التوصيات فضلا عن المقترحات وقائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الشكل، التجريب، المسرح، العرض.

مشكلة البحث:

واجه فن الإخراج وما زال يواجه وفي كل مراحل تطوره وتنوع اساليبه قدراً من عدم الطمأنينة وهو يخلق نماذجه وأنماطه من التجارب المسرحية على وفق ما يمارسه المخرج من تطبيقات وافكار وتدريبات قد تطول او تقصر، وهذه حالة صحية تعتمد على قوة اهمية هذه الافكار والتدريبات وقوة مبدعيها والممارسين في تنفيذها وترجمتها الى فعل ادائي حي يسهم في فتح افاق ومساحات مجهولة او مستبعدة تساعد في رسم الشخصيات وتجسيدها، والنظر الى العرض بوصفه شعوراً اجتماعياً وفعلاً حياً ينمو ويتطور ويتغير كقيمة فنية واجتماعية وثقافية، لذلك يبقى فن الإخراج فناً إشكاليا مادام يتعامل بصورة مباشرة وحية مع الجمهور والحياة بوساطة الممثلين.

رافق التجريب الإنسان منذ البدء بتطوير حياته فهو غير قادر على العيش والتغير والتقدم من دون ممارسة التجريب، فالتجريب يشمل مناحي الحياة جميعاً من دون أدنى شك وقد دفع أكثر الناس من ان التجريب هو من بديهيات الحياة ولابد أن يمارسه الإنسان كي يتعلم ويتطور ويستفيد من نتائجه

إن التجريب ولد سلوكاً اجتماعياً داخل الإنسان في صورة (ميل أو دافع أو نزعة) تحركها اليات وعيه في ذاته ومن حوله وكذلك يرتبط التجريب بمقدار الحيوية والإرادة التي تساعده باستمرار باتجاه الحاجة وتطويرها، أي لابد من اشتغال الحواس بتقييم الاشياء ؛ بوصفها مصدر التقدير والحكم فضلاً عن وجود العقل الواعي في تحريك هذه الحواس وتوجيهها كقوة مدركة للأشياء وفهم الامور كي يحصل المجرب على الموضوعات والفنون وبالتالي كسب المعارف الوضعية في الحياة وتطوير نفسه وتأسيسا على ما تقدم، فان مشكلة البحث الحالي تتركز في الاستفهام الآتي: هل وظف المخرج المسرحي أشكال التجريب في عرض لغة الجسد حلم في بغداد؟

أهمية البحث:

يفيد الباحثين والدارسين والمخرجين في حقل المسرح وجميع المؤسسات الفنية

أهداف البحث

تعرف أشكال التجريب في عرض لغة الجسد " حلم في بغداد أنموذجا "

حدود البحث:

1- الحدود الموضوعية: أشكال التجريب في عرض لغة الجسد "حلم في بغداد" أنموذجا

2- الحدود الزمانية: 2009

3- الحدود المكانية: المسرح الوطني / بغداد.

تحديد المصطلحات:

أشكال (shapes): ومفردها شكل لغة: جاء الشكل في لسان العرب " تقول: هذا على شكله، أي على مثله، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته... وشاكلة الإنسان، شاكله وناصيته وطريقه... وشكل الشيء صورته المحسوسة المتوهمة... وتشكيل الشيء تصوره وشكله وصوره"[1]

اصطلاحا:

عرفه (جوردن): بأنه " تشكيل وتأطير الأحداث والتصرفات والدوافع على خشبة المسرح بشكل واضح وملموس"[2] ويعرفه (حمادة) " هي عملية تنظيم أوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح، ولا شك إن التشكيل في نظر المخرج، خاضع لأسس نفعية وجمالية أيضا "[3]ويعرفه (محمد أسليم) " مصطلح يُطلق على مجموعة من الممارسات الثقافية والطقوس التي تتوافر فيها عناصر الفرجة، واللعب والمسرح... هذه الأشكال قد تكون قدسية أو دنيوية، كما أنها تتضمن مجموعة من مكوّنات الفن المسرحي... ومن حيث الزمن يمكن لهذه الطقوس نفسها أن تكون:إمّا سابقة لظهور المسرح... أو تكون مزامنة لوجود المسرح بمعناه الدقيق"[4]

التعريف الإجرائي: هو ما يظهر على الأشياء من صفات، وسلوك جديد يتميز عن ما سبقه..

التجريب (Experimentation)

لغة:

" **التَّجْرِبَةُ** (في العلم): اختبارٌ منظَّم لظاهرة أَو ظواهر، يُرادُ ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة مّا، أَو تحقيق غرض معيّن و تاتي **التَّجْرِبَةُ**: ما يُعملُ أَوّلاً لتلافي النقص في شيء وإصلاحه، ومنه تجرِبةُ المسرحيَّة، وتجرِبَةُ الطبع". [5]

"جرَّبَ يجرِّب، تَجْرِبةً وتَجْرِيبًا، فهو مُجرِّب، والمفعول مُجرَّب جَرَّبَ إِمْكَاناتِهِ: اِخْتَبَرَهَا، اِمْتَحَنَهَا"[6]. وتعرف التجربة "إجراء اختبار لرؤية ما إذا كان الشيء يعمل"[7].

اصطلاحا:

يعرف التجريب "اختيار منظم لظاهرة او اكثر وملاحظتها ملاحظة دقيقة للتوصل الى نتيجة معينة كالكشف عن فرض لتحقيقه"[8].

ويعرف التجريب: ملاحظة مقصودة تحت ظروف محكومة يقوم بها الباحث لاختبار الفرد، والحصول على العلاقات السببية، والتجربة أيضًا في رأي "كلود برنارد" هي: الواقعة التي لا دخل للباحث في وقوعها بمعنى الخبرة. [9]

ويعرف التجريب هو: ملاحظة تحت ظروف محكمة ويتحقق التحكم في نظره بوساطة اختيار بعض الحالات، أو بوساطة تطويع بعض العوامل، وإذا تحدثنا عن إجراء التجارب أو إجراء الملاحظات حديثا عمليًّا مشخّصًا كان المراد التفرغ للبحث، وبذل الجهود، وممارسة التجارب والاختبار؛ بغية الوصول إلى الوقائع التي يتمكن الذهن بمساعدة الاستدلال من أن يستخلص منه معرفة أو علمًا. (10)

ويعرف (بروك) التجريب" انه شيء حقيقي حتى يمكن ان يغدو مجرد ارتجال فقط شي 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"(11).

التعريف الإجرائي:

هو مغادرة كلما هو تقليدي ومألوف،في النتاج الفني، والتمرد على القواعد الثابتة من خلال كسر وهدم وبناء قواعد جديدة.

المبحث الأول: مفهوم التجريب

يشكل التجريب نقطة خلافيه 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 عديدة مصطلحاً لإبداع مجموعة من العلاقات المترابطة والمتداخلة والمتصارعة التي تحقق نتاج الفعل الإبداعي وهذه العلاقات يمكن إخضاعها للأثر السايكلوجي والأثر الفسيولوجي الدماغي والأثر البيئوي والأثر التجريبي المتحقق الذي يشكل الخبرة الاختصاصية الواعية، ونتائج الخبرة التقنية في معالجة العمل الفني))"(12)" لا يمكن الجزم بتحديد تاريخ معين للتجريب في الفنون بشكل عام والمسرح بوجه خاص إذ تستطيع الافتراض مثلاً على أن كتاب المسرح الإغريقي اليوناني القديم اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيس 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))"(13)" 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))"[14]" 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 1893 لإخراج عمل من أهم الإعمال التي عرضت على "مسرح الفن" ولم يستطع "بول فورت" أن يتحمل مسؤوليته، هو (بلياس وميلزاند) (Pellease etmelisande) لميترلنك)) "[15]" 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 17 مارس 1893، ولقد نشرت هذه المعلومات في صحيفة الفيغارو الفرنسية، بعددها الصادر في 6 يوليو 1908 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 استطاع أن يحقق في 8 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 1893 – 1929 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 1890 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))"[16]" 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 والإشرافات 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 إن 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)) "[17]" 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.

التجريبي: كوردن كريك

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" إلا 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))"[18]" 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)) "[19]" اثبتت الوقائع أن شعراء المسرح قد قدموا للبشرية وللمسرحيين على وجه الدقة مساحات كبيرة للخلق الفني ((يعد كل من المخرج " آدولف آبيا " 1862 – 1928" والمخرج " أدوارد جوردن كريج" 1872 –1966 والمخرج ماكس راينهارت 1873 – 1943 الذين ساهموا 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))"[20]" 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))"[21]" وهذا دليل آخر على قدره 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))"[22]"هذه الحزمة المضيئة من المخرجين الافذاذ الذين قلبوا قوانين المسرح رأساً على عقب بما ابتكروه من أساليب نقلت المسرح الى مستويات وسياقات واشراقات المستقبل وانقذته من حواراياته ودورانه وتكراراته بما فرض عليه من علوم وفنون أخرى طمست معالمه لقرون طويلة، فأحدثوا بذلك التغيير نقلات نوعيه في إبراز وظائفة المسرحية الجمالية. ((في المغرب نجد الأحتفالية التي كان ينظر لها عبد الكريم برشيد وكانت هذه النظرية تهدف الى أرساء فلسفة الأنسان، في الكون والوجود، وترى في المسرح احتفالا بلقاءاً جماهيريا بين الممثلين والجمهور وبالتالي تتمرد هذه النظرية على الفضاءات المؤسساتية، حيث ينتقل العرض الاحتفالي وراء فضاءات مفتوحة شعبية كالأسواق والساحات الأمامية، ويثور المسرح الاحتفالي 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))"[23]" كما أخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعاً احتفاليا مثل "جماعة السرادق المصرية بزعامة صالح سعد التي أصدر بيانها عام 1983) و(جماعة المسرح الحكواتي برئاسة الفنان البناني روجية عساف، ومسرح الشوك وعلى رأسه دريد لحام وعمر حجو ووظيفته انتقادية 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))"[24]" 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)) "[25]" 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 1964 إنشاء معمل مسرحي، يجري فيه تجاربه، وساهمت "فرقة شكسبير " الملكية التي كان بروك، قد عين مديراً مساعداً لها عام 1962 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 1964 هذا العرض الهام الذي قدم في لندن وحاز على جائزة النقاد في نيورك لأفضل أخراج مسرحي عام 1965))"[26]" 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 (10) عشرة أيام أثناء الأعداد لهذا العرض الشهير والذي عرض عام1966))"[27]" وتوالت تجارب بيتر بروك المهمة، مثل المهابارتا مكبث، وبقية العروض ((وفي نوفمبر 1970 استطاع بروك يسس المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس بعد أن وافقت وزارة الثقافة الفرنسية على تمويل المشروع بالأشتراك 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 سفسطه 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 29 بلداً مختلفاً. وينتمون بالطبع الى لغات وثقافات متباينة ويستهدف المركز تكوين فرقة مسرحية من ممثلين تعصب لمدرسة أو طريقة ما في التمثيل والإخراج)) "[28]" 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))"[29]" 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))"[30]" 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 بألاحرى سياسة ربط الأشخاص بالمكان))"[31]" لنفترض أننا لا نسميها سياسة أنما هي تكنيك بأختيار 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

أهتمامة 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 1916– 1920، 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))"[32]". 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، أبداعات 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))"[33]" 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))"[34]" ان التجارب المسرحية الفريدة تقضي في كثير من الأحيان ان يمضي المخرج الى بيئات مختلفة داخلياً وخارجياً فمثلاً تقول مينوشكين بهذا الصدد)(لايمكن 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 لايمكن أن نغش ونحن نضع قناعاً على الوجه، أذ لا حاجة لذلك، وبسرعة وبداهة الشخصية من دون تكلف ومن القاعات السكنية وكافة الأماكن عامة رغم كونها خصوصية))"[35]".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 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 خشبة المسرح فقط المسرح البيئي، 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 الاخرى.

المبحث الثاني: التجريب في مسرح شيشنر

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 اكثر الافتراضات الخاصة بالمسرح ثباتاً. الا وهو ان العرض يجري في مكان محدد، كما يحدث في جميع انواع المسارح. فقد تصور وجود تقليد مسرحي اطلق 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))"[36]" 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 كما يجب 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 بالإحساس بالتجربة المشتركة))"[37]" وهذا الأحساس المشترك ليس إحساسا شكلانياً بل أنه ينبع من روح العرض ويمنحه تجريبيته وجماله ودلالاته التعبيرية هذا المنحنى 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) و هو 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 إخضاعه 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 إخضاعه 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[38]" 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 المتعلق 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)) "[39]" 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 سايكلوجية المشاهد، وتتعامل بوعي مع خياراته الأيدلوجية والجمالية.

<u>ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات</u>

1. يعد التجريب من الخصائص التي تتميز بها افكار ومشاعر الانسان المتحضر الذي يبغي التعلم والتطور والتقدم وكسب المعارف، اذ لم يتوقف المنجز التجريبي في حقبة زمنية او مساحة مكانية.
2. يرتبط التجريب بمقدار حيوية وارادة العقل الواعي لتحريك حواس المجرب بوصفها مصدر تقييم فاعلية فعل التجريب التي يخوضها المجرب ومن ثم اختبار صلاحيتها او عدم صلاحيتها.
3. يعتمد الأسلوب التجريبي على وضع الفرضية بوصفها ادراك فكري وخيالي تساعد المجرب على اكتشاف تفسيرات جديدة ومن ثم تمحيصها وتحليلها كي تقود العقل والخيال والحواس الى اتجاهات وإمكانات جديدة.
4. يعد التجريب من السمات الجوهرية للفنان لأنه يرتبط نفسياً بعملياته الدينامية وبنوع محاولاته المغامرة وطريقة تفكيره داخل منظومة العمل الفني سواء على مستوى المدى القريب او المدى البعيد.
5. ممارسة الفعل التجريبي في الفن هي عملية بحث عن حلول جديدة ومتعددة ومختلفة عن ما سبق وترتبط اما بخبرة الفنان الحاضرة واما نتيجة مرور الفنان بخبرات فنية جديدة.
6. التجريب حدث فكري وفني يرتبط بكينونة الفنان المجرب الذي استوعب أفكار من سبقوه وقيم الحياة التي يعيشها داخل منظومة الثقافة والفن التي تمس المتلقي كي يرتقي بمنجزه نحو الجمال والوجود الإنساني.

7. الفعل التجريبي في المسرح سؤال فلسفي تشترط دوافعه وأهدافه بنزعة المسرح الإنسانية والجمالية.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث:

اخرج انس عبد الصمد الأعمال التالية:

صمت كالباء	**المسرح الوطني**	**2003**
الخشبة والتصفيق	**المسرح الوطني**	**2008**
حلم في بغداد	**المسرح الوطني**	**2009**
توبيخ	**المسرح الوطني**	**2013**
يونس	**المسرح الوطني**	**2014**

عينة البحث: اختار الباحث مسرحية: حلم في بغداد للأسباب التالية:

1- لوجود تباين واختلاف في الأساليب والمدارس المعتمدة التي يعمل بها المخرج
2- أمكانية اللقاء بالكادر الذين قدموا العمل.
3- مشاهدة الباحث لتلك العينة المختارة.

منهج البحث: أعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لخدمة مجريات البحث.

طرائق البحث: اعتمد الباحث الطريقة الوثائقية في صياغة الإطار النظري للدراسة، والطريقة الاستنباطية (الاستقراء والاستنتاج) في الإطار النظري، وتحديد مؤشرات البحث وتحديد نتائج البحث واستنتاجاته، واستخدم (طريقة دراسة الحالة- case study) في تحليل عينات البحث.

تحليل انموذج العينة:

يسعى عرض حلم في بغداد إلى خرق الشكل المسرحي التقليدي متراسلاً مع العديد من التجارب الأدائية لما بعد الحداثة، من خلال أدوات الممثل (الجسد- الصوت – المخيلة) ليقدم العرض بعدة لوحات فالممثل في هذا العمل يؤدي جميع الأدوار والأفعال ويغني ويرقص ليبين قوانين الحلم الذي غابت بسبب قمع الذات وغياب الرحمة وفقدان الهوية، التي تجسدت في هذا العمل بالآلام والمعاناة والتعسف والخوف والقلق وغياب الرؤية الواضحة للخلاص من الواقع المؤلم الذي يعيشه مجتمع يتميز بحضارته وقوانينه واعرافه الاجتماعية والقيم التي يتحلى بها في هذا العرض، هناك بروز لحالات غيبت العدالة والقوانين واطفات الامل والرجاء فتولد بدلا عنها حالات التطرف الفكري والسلوك السلبي ففي هذا الفعل الدرامي صورة تعكس الواقع الذي يمر بأزمة حقيقية طالت جميع مفاصل الحياة والتي لا يمكن ان يحتويها الا الحلم الذي يسمح بشذوذ القواعد وقبول مالا يقبل به " فمخرج العمل اراد ان يوصل كل ما تحمله تصوراته من صور بشعة يمر بها المجتمع اذ ولدت انطباعات ذهنية عند الإنسان ليحلم في كيفية الخلاص منها فاستعمل كل ما يحمله من تقنيات تمكنه من توصيل رؤيته بشكل أكثر فاعلية وبأسلوب

منهجي يعتمد الغناء والرقص والبكاء أحيانا ودمج الصورة السينمائية المقتبسة من الواقع المتمرد وغياب نقطة البداية والنهاية وغيرها "

لذلك استعان بالجسد وما يحمله من إيماءات ليعطي الممثل حرية الحركة الدلالية وتحميلا عاليا في المعنى، من خلال خبرته ودرايته في الفنون الحركية والجسدية والايمائية (كير وغراف).

ومن خلال السينوغرافيا التي تعد اللغة الثانية في تجربته، فقد قام في بداية العرض بتسليط اضاءة المسرح حول مائدة مربعة الشكل اعلى وسط المسرح، ويظهر عليها مجموعة من الأقداح والأواني الملونة على مائدة، يصحبها لون اضاءة ومؤثرات سقوط المطر وهي اشارة تحذير على سقوط السقف، أي انهيار البلد من الفتن والقتل اذ شبه منظر البيت بالوطن والاواني هي المواطنين بكل اطيافهم.

وكذلك لعبت السينوغرافيا (الاضاءة) الدور البارز في انتقال الشخصيات من مكان الى اخر، عن طريق الظل والضوء وكذلك دمج المقاطع السينمائية التي تروي قصة الدمار الذي لحق بالبنى التحتية في بغداد بصورة خاصة.

وعلى مستوى الفكرة لم يتقيد الممثلين فقد قاموا بارتجال الحركات، رغم التزام المخرج بالخطة فقد طبقت فكرة النص التي وضحها الممثلين منذ بداية المشهد، وبنى عليها الممثلون لغتهم الصامتة، التي عوضت الكلمات بالحركات والايماءات والرقصات ذات الدلالة المرئية الابرز في العرض المسرحي.

لقد عول المخرج على الجسد الذي يعطي المنظومة الايمائية الأولوية في العرض التي اصبحت رئيسية وذات دلالات مختلفة اعطت المعنى واحد، وهي محاولة الفتات للتصدي الى قطرات المطر التي تسقط من سقف المنزل عن طريق وضع الاواني تحت ثقوب السقف بحركات سريعة مصاحبة لموسيقى المرعبة والتي تترقب لحدوث شيء خطر على الجميع.

ويتطلب ذلك من الممثل دقة عالية في الأداء لان جنس العرض لا ينتمي الى الدراما الاعتيادية وانما هو لغة الجسد، فقد لزمت فترة التدريبات للتهيئة لمثل هذه التجربة " فترة ليست بالقصيرة حسب ما أشار المخرج.

حاول المخرج (انس عبد الصمد) تجاوز حدود المحاكي باللغة البديلة في الخطاب البصري بالهمهمات أحيانا وبأصوات الأفعال أحيانا أخرى وبالبعض القليل من الكلمات تحت مراقبة جمالية ويحاول من خلال العرض شحن الشفرات التي يبثها الجسد بحمولات عالية التأويل حيث تنبثق عن حرية الجسد وتشكلانه وصور لا تكتمل الا من خلال الاتصال بثقافة المتلقي. أردا ان يقول المخرج من خلال تجربته رغم الدمار الذي خلفته الصواريخ والطائرات والمدافع.. رغم الدماء وأشلاء الجثث المتناثرة في كل نواحي العراق يبقى للعراقيين وسط هذا الخراب بصيص أمل يتمثل في حلمهم ببلد آمن. كان المنظر يدعو للفوضى التي تشبه فوضى البلد المصاحبة بأصوات الانفجارات وصفارات الإنذار وأصوات الإسعاف والاطلاقات النارية، لقد جسدت احدي الشخصيات الدخلاء على الوطن، لقد وظف المخرج مفردة الكتب التي يمزقها مجموعة المتمردين التي أشارت الى الثقافة وكيفية تدميرها عن طريق هؤلاء

الدخلاء المخربين في الوطن. لقد قامت التجربة على الصراع بين مجموعة مفردات، رداء جلدي اسود(جلاد) عمامة بيضاء (السلطة) حزام يعقد في الظهر (أرادة) وسيف يفعل فعله أمام التراتيل الطقسية الغير مهتمة بأسباب القتل. لقد كانت تجربة حلم في بغداد قصيدة ملحمية تقدم الإفصاح عن المعنى الكامن في لغة الجسد، والدهشة في استكشاف أمكانية المتلقي بقدرته على الفهم والاستيعاب والتفسير لهذا التداخل المعرفي المنتج.

لقد اهتم المخرج بالتعبيرات الإيمائية بشكل خاص كونها تحمل قيم دلالية تغنى بها العرض المسرحي وتحقق التواصل المنطقي بين الممثل و المتلقي فمعظم التجارب التي يقدمها تعتمد بالدرجة الأولى على التعبير الإيمائي الصامت.. بالإضافة الى الصور السينوغرافيا التي يرسمها من خلال الممثلين والعوامل المكملة للعرض من ديكور وإكسسوارات وموسيقى وإضاءة، والتجربة كمدلول كانت تعبر عن مرحلة معينة من تاريخ بغداد والعراق ولكن تعبر عن مرحلة اكبر أي بدلالة إنسانية كبيرة وهذا ما جعلها ذات استمرارية، ان هذه التجربة ذات توليد سيميائي دلالي وأدائي حديث يحاول أنتاج معنى. ولم يكن ذلك من العدم بل من خلال نظام تدريبي عالي في مختبر محكم هي ورشة (مسرح المستحيل) اذ تسعى إلى البحث عن خلق علاقة وطيدة بين الممثل وعناصر العرض المسرحي وذلك لاكتشاف أسرار تلك العلاقات والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية بهدف إعادة خلقها من جديد باعتبار إن الممثل هو المكون الأساس ويعتمد " تدريب الممثل على العلاقة بين المادة – الكتلة – الجسد في الفضاء والزمن أي البحث عن الإيقاع الموسيقي الداخلي لحركة الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذي يفرض لغة جديدة هي لغة الجسد في الفضاء والزمان " لتصبح الحركة هي المحور الأساس للتعبير الجسدي مقابل الكلمة لأنها لا تستطيع التعبير عن الخيال وصوره وأبعاده ورموزه مثلما تؤديها الحركة.

نتائج البحث:

1. دعى المخرج إلى التكاملية في عناصر العرض كالممثل والسينوغرافيا اذ شكل لوحات متباينة.
2. فتحت عروض المسرح التجريبي أبواب مبدأ التمسرح واللعب المسرحي الفرجوي أمام الممثل من خلال لغة الجسد كي يخلق علاقة بين فضاء الأداء وفضاء التلقي.
3. دخول وسائل ما قبل الأداء والارتجال والترفيه الشعبي والغروتيسك والواقعية الشاعرية كمعادل للكلمة في أداء الممثل ولتوفير طاقة اكبر في اجراء التمارين وتطوير الأداء.
4. ركز المخرج على الأداء الطقسي والملحمي للجسد في العرض المسرحي.

الاستنتاجات

1. يخضع أداء الشخصية في المسرح التجريبي باستمرار للتغيير نتيجة ممارسة عملية الهدم والبناء وحرية التنقل بين الاندماج والابتعاد مما يمنح أداء الممثل سمات (العزيمة والإرادة والصبر والاسترخاء والصفاء الذهني والحرية).

2. سمحت عروض المسرح التجريبي للممثل ان يمارس حريته بوصفه فنان المستقبل وكي يكون مؤلفاً ومخرجاً وممثلاً في انٍ واحد من اجل انتقاء أبرز السمات الجوهرية في أداء الشخصية وفقاً لروح العصر.
3. اغلب المخرجين العراقيين هم ينتمون لتجارب المخرجين الغربيين، على الرغم من طرح فكرة جديدة و رؤى تتولد من خلالها تجارب أخرى غير منقولة،وتناول موضوعات ترتبط بالمجتمع العراقي ألا أن المنطلقات الفلسفية واحدة.

المقترحات والتوصيات

بعد استنباط الباحث لنتائجه، وتوصله إلى استنتاجه يوصي الباحث:

1. تفعيل دور الأرشفة والتوثيق. وإعداد مكتبات سنوية موحدة للنشاط المسرحي في العراق.

2. إدخال الدراسات الحديثة للمؤسسات الفنية كمعاهد الفنون وكليات الفنون.

يقترح الباحث بعد إكمال التوصيات:

1. أعداد دراسة مقارنة متخصصة للأنساق الثقافية التي ارتبطت بها تلك التجارب المسرحية التي تراسلت معها العروض المسرحية العراقية. وذلك للوقوف على المشترك الثقافي مابين واقع تلك التجربة، وواقع العروض المسرحية العراقية.

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير ج/1، بيروت دار الفكر للنشر 1920، ص 348

[2] جوردن.ك: في الفن والمسرح، تر: منى زكريا، (عمان دار الوفاق للنشر –1999)، ص70

[3] حمادة ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة، مطبعة دار الشعب –1971)، ص58

[4] محمد اسليم:خشبة لمسرح، ط/1، (بغداد، دار الشؤون الثقافية 1995)، ص10

[5] ابن منظور :لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير وآخرون، ط ١1، (دارالمعارف – 1119، كورنيش النيل – القاهرة)، ص2565.

[6] عمر، احمد مختار: معجم اللغةالعربية المعاصرة، مج ١1، ط ١1، (القاهرة – عالم الكتب للنشروالتوزيع – 2008)، ص1398

[7] مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، ط ٤1، (مصر– مجمع اللغةالعربية، مكتبةالشروق الدولية – 2004)، ص556.

[8] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1979)، ص 39.

[9] عزت عبدالعظيم الطويل، معالم علم النفس المعاصر، (الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2001)، ص38.

[10] هالتر ميلر، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير بن محمد، (وهران، دار الفنار للطباعة والنشر –1988)، ص109

[11] بهاروشا رستم: المسرح والعالم الأداء وفن السياسة الثقافية، ترجمه: أمين حسين الرباط، ط2 –(القاهرة، اكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996)، 45ص

[12] نجم عبد حيدر، الأسس السايكولوجية العملية /الإبداع الفني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الموقف الأدبي العدد40 / شباط 1989، ص 176.

[13] جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم: (القاهرة، دار الشمس للنشر)، 1963، ص16

[14] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت سلسلة عالم المعرفة 1994، ص90

[15] المصدر نفسه، ص91

[16] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص89

[17] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر السابق ص89

[18] ناجي كاشي، الغرائبية في العرض المسرحي، (بغداد: دار أوراق للنشر والتوزيع)، ص110.

[19] سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر، المصدر السابق ص100

[20] سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، بغداد، مكتب الفتح للنشر والتوزيع)، ص70

[21]* المصدر نفسه، ص71

[22] كريستوفرابنز، المسرح الطليعي، (1892 –1992) تر:سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، (القاهرة، وحدة الأصدارات، 1994)، ص5.

[23] جميل حمداوي، المسرح العربي بين الأستنباط والتأصيل http: // www-grobworld books.com vitera ture/ arab theatre htmyarabic

[24] جميل حمداوي، المسرح بين الأستنباط والتأصيل. مصدر سابق.

[25] كريستوفر اينز، المسرح الطليعي من (1892–1992) مصدر سابق ص5.

[26] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، القاهرة (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1984 ص14.

[27] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، مصدر سابق ص14.

[28] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، المصدر السابق ص16.

[29] جيمس رووز أفنر، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2007 ص7.

[30] جيمس رووز أفنر، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2007 ص7.

[31] للمزيد ينظر: أونا شود هوري، المكان المسرحي، جغرافية الدراما الحديثة، تر: أمين حسين، (القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار 1997)، ص27.

[32] شود هوري أونا، مصدر نفسه ص28.

[33] ك. م. أريان مينوشكين، تلعب المشهد الأفغاني: أنها شمس كابول، جريدة المستقبل، الأحد 14 أب – 2005– ثقافة وفنون ص8. ontatus @almustagbal.com الشركة العربية المتحدة،

[34] أونا شود هوري، مصدر سابق ص28.

[35] أونا شود هوري، مصدر نفسه ص28.

[35] المصدر نفسه ص29.

[36] سامي عبد الحميد:ابتكارا المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق ص30.

[37] توم بوتو مور، مدرسة أفرانكفورت، تر: سعد هجرس، (بنغازي، دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية،)، 1999 ص93.

[38] سامي عبد الحميد وشفيق المهدي: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد (المسرح في العراق)، (الشارقة، الهيئة العربية للمسرح –2009)، ص21.

[39] سمير سرحان، : تجارب جديدة في الفن المسرحي، ط/1، (القاهرة هلا للنشر والتوزيع – 2006)، ص75.

Sources and references

1. Ibrahim Madkour, The Philosophical Dictionary, (Cairo: General Authority for Amiri Press Affairs, 1979).
2. Ibn Manzoor: Lisan Al-Arab, investigation: Abdullah Al-Kabeer and others, ed. 1, (Dar Al-Maarif - 1119, Corniche Al-Nil - Cairo).
3. Ona Shod Houri, Theatrical Place, Geography of Modern Drama, Ter: Amin Hussein, (Cairo, Supreme Council of Antiquities Press 1997).
4. Bahrusha Rustam: Theatre, the World of Performance, and the Art of Cultural Politics, translated by: Amin Hussein Al-Rabat, 2nd edition - (Cairo, Academy of Arts, Center for Languages and Translation, Press of the Supreme Council of Antiquities, 1996).
5. Tom Botto Moore, Frankfurt School, TR: Saad Hejres, (Benghazi, Dar Oba for Printing, Publishing, Distribution and Cultural Development), 1999.
6. Jamil Hamdawi, Arab theater between deduction and rooting http: // www-groupworld books.com vitera ture/ arab theater htmyarabic
7. Jordan K: On Art and Theatre, see: Mona Zakaria (Amman, Al Wefaq Publishing House -1999).
8. John Dewey, Art is Experience, written by: Zakaria Ibrahim: (Cairo, Dar Al-Shams Publishing), 1963.
9. James Rose Avner, Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, TR: Inam Najm Jaber, Baghdad, House of Cultural Affairs, 2007.
10. Hamada Ibrahim: A Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, (Cairo, Dar Al-Shaab Press -1971).
11. Sami Abdel-Hamid and Shafiq Al-Mahdi: The Useful Brief on the New Arab Theater (Theatre in Iraq), (Sharjah, 2009).

12. Sami Abdel-Hamid: The Playwrights' Innovations in the Twentieth Century, Baghdad, Al-Fateh Office for Publishing and Distribution.(
13. Saad Ardash, director in contemporary theater, Kuwait, World of Knowledge series, 1994.
14. Sabri Hafez, Experimentation and Theatre, Cairo (Egyptian General Book Authority Press, 1984).
15. Ezzat Abdel-Azim Al-Taweel, Milestones of Contemporary Psychology (Alexandria: Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing, 2001).
16. Omar, Ahmed Mukhtar: A Dictionary of Contemporary Arabic Language, Volume \ 1, Edition \ 1, (Cairo - World of Books for Publishing and Distribution - 2008).
17. k. M. Ariane Minochkin, Playing the Afghan Scene: It's the Sun of Kabul, Al-Mustaqbal Newspaper, Sunday, August 14 - 2005 - Culture and Arts, p.8. ontatus @almustagbal.com United Arab Company,
18. Christopher Innes, The Vanguard Theatre, (1892-1992) See: Sameh Fikry, Center for Languages and Translation.
19. Muhammad Aslim: A stage for theatre, vol. 1, (Baghdad, Dar Al-Asha'n Al-Thaqafia 1995).
20. Mostafa, Ibrahim and others: Al-Mu'jam Al-Waseet, vol. \ 4, (Egypt - Arabic Language Complex, Al-Shorouk International Library - 2004).
21. Naji Kashi, Exoticism in Theatrical Performance, (Baghdad: Dar Waraq for Publishing and Distribution).
22. Najm Abd Haidar, Practical Psychological Foundations / Artistic Creativity, Baghdad, House of General Cultural Affairs, Literary Position Magazine, Issue 40 / February 1989.
23. Halter Miller, The Philosophical Encyclopedia, tr.: Samir bin Muhammad, (Oran, Dar Al-Fanar for Printing and Publishing -1988).