

تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي

م. م وليد مانع دغر

جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

كرس البحث لدراسة تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي على الصعيدين :

التنظير والتطبيق في موضوع (تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي) واحتوى البحث على اربعة فصول. تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تحددت بالاستفهام الاتي. ما هي تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي؟ كما تضمن الفصل أهمية البحث التي تكمن فيها تقديم البحث منجزاً معرفياً يفيد الدارسين في مجال الاختصاص من حيث تقديمه دراسة تحليلية لأسلوب المخرج بيتر بروك على الصعيد التنظير والتطبيق. كمت ضم هذا الفصل أهداف البحث التي تركزت في التعرف على تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي. وضم الفصل حدود البحث التي تحددت مكانياً بـ كلية الفنون الجميلة العراق وزمانياً من 2008_2009 وموضوعياً هي تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي وحوى هذا الفصل تحديد المصطلحات وتعريفها واحتوى الفصل الثاني الإطار النظري وضم مبحثين، عني المبحث الأول بالمخرج بيتر بروك. وعني المبحث الثاني تأثير الإخراج العراقي ببيتر بروك. كمت كرس الفصل الثالث لإجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث الذي شمل عدد من المسرحيات التي ضمها حدود البحث مكانياً وزمانياً كما حوى الفصل عينة البحث وباختيار ثلاث مسرحيات وهي (مسرحية لحظة) و(مسرحية كولاج) و(مسرحية الخروج من دائرة الجنون) وبطريقة قصدية لأسباب سوغها الباحث لمسيرة المباحث ولتحقيق أهداف البحث وحل مشكلته والتوصل إلى نتائج علمية. كما ضم الفصل منهجية البحث وأداته ثم تحليل العينات. كما احتوى الفصل الرابع على النتائج التي توصل إليها الباحث، كما ضم الفصل استنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر

الفصل الأول

الإطار النظري

مشكلة البحث

تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي .

أن العروض المسرحية التجريبية والاكاديمية العراقية لم تخرج عن دائرة العرض المسرحي في الكليات والمعاهد المتخصصة وإذا ابتعدت قليلاً فهي محصورة في عروض المهرجانات التجريبية التي تقدم اعمالها للنخبة ولو تتبعنا مسيرة هذه العروض لوجدناها محل جدل كبير بأن الكثير من هذه العروض لا تنتمي الى اي مدرسة وان مجمل هذه العروض عبارة عن فوضى ذهنية. أن كثير من النظريات طبقت على العروض المسرحية العراقية ولكن كم من العروض المسرحية العراقية تطابقت ، او تلاقت او تقاربت مع تلك النظريات؟ يبدو للناقد والمتلقي أن هذا العنوان مألوف جداً وسهل ومتداول فيما يخص دراسة اكااديمية. ويرى بيتر بروك ، إن الناقد الذي لم يعد يتمتع بالمسرح لناقد ميت. ويرى الباحث هل نكتفي برؤية ناقد انطباعي لا تتعدى اطروحاته على مقال صحفي لا يتعدى ان يعكس رؤية متلقي مهتمّ بالعروض المسرحية لكي نثبت حقيقة ان هذا العرض المسرحي ينتمي الى نظرية معينة. أردنا من هذه المقدمة المتصلة بعنوان البحث أن نتلمس الطريق الى جوهر الموضوع ، وعليه لا بد ان نبدأ بواقع المسرح العراقي لنضع حدود لا سئلة كالاتي لماذا بيتر بروك؟ لماذا العرض المسرحي العراقي؟ لذا علينا ان نفتح بوابة البحث لنخلص في النتيجة الى طبيعة العرض المسرحي وتاريخية ومن هي العروض المسرحية التي كانت تقرب من تنظيراته بيتر بروك دون ان يعرف او يعي صانعي تلك العروض عروضهم تقرب من بيتر بروك. لاننا ندرك ان النقد المسرحي في العراق لم يكن صاحب توجهات عالمية ويسير بخط واحد مع تاريخه المنجز المعرفي العراقي ما يتعلق بالعروض التجريبية ، فأغلب النقاد في العراق لم تتسنى لهم مشاهدة عروض مسرحية عالمية حيث لم يتسنى للكثير منهم فرص الدراسة والمشاهدة خارج العراق ولضعف وسائل الاتصال والمشاهدة .

وعليه فان الدراسات الحديثة طبقاً للمشاهدات بما توفر من مسرحيات مكتوبة ومرئية لا يمكن لها ان تستند إلى رؤى وانطباعات نقدية اعتمدت على الارتجال والمخيلة أو في هذه الدراسة عن الكثير من المصادر العراقية المكتوبة عن المسرح العراقي لان بعد قرأتها ومطابقتها وجدنا انها لا تنتمي ولا تركز على اية منهجية وكل ما اعتبر في وقته تنظيراً أو نقداً لا يعدو سوى مشاهدة متواضعة لعرض مسرحي. وهذا لا يعني اننا نقلنا من قيمة المنجز العراقي في سياقات تاريخية ان السعي المتواصل من فناني المسرح العراقي في تأسيس منهجية وملاحم للمسرح العراقي مرت عبر فترات مخاض كبيرة وهناك عروض مسرحية عراقية تفوقت حتى عالمياً الا انها بمجملها لا تحسب على المشهد المسرحي العراقي. فالجميع يتفق ان الفن غايات ووسائل ولا يمكن ان نركن العرض المسرحي الى غاياته واهدافه يقول بيتربروك في المكان الخالي " ان الناقد الذي لم يعد يتمتع بالمسرح لناقد ميت ، و لناقد الذي لا يكون واضحاً بقصد مع حبه للمسرح يكون ميتاً ايضاً اما الناقد الحيوي فهو ذلك الذي يكون لنفسه تصوراً معيناً للمسرح وما يجب ان يكون عليه ، وان يكون شجاعاً بالقدر الكافي بحيث يتمكن من ان يخاطر بذلك التصور كلما شارك في حدث مسرحي". كما يسعى المسرح العراقي كما هو ديدنه دائماً الى احتضان كل ماهو اصيل وعلمي وذلك نابع من اصالته وعمق بناءه فهو لا يتوانى في الذهاب بعيداً من اجل تدعيم بناءات العرض الفكرية والعلمية ان لبيتر بروك تنظيرات و أعمال خدم بها المسرح العالمي فإنه لا يمكن ان يميظ اللثام عن أعماله وتنظيراته المهمة والحيوية. لذلك اخذ مخرجو المسرح العالمي والعربي بعامة والعراقي بخاصة الى استثمار تلك التنظيرات في المسرح او العرض المسرحي تحديداً ، ومنهم على سبيل المثال الدكتور صلاح القصب والراحل قاسم محمد من خلال مسرحية (رسالة الطير) التي طابقت الى حد ما مسرحية (منطق الطير) للكاتب فريد الدين العطار والراحل الدكتور عوني كرومي ، والدكتور شفيق المهدي الى مخرجين آخرين يتوزعون على رقعة العراق بكل محافظاتهما

وتأسيساً على ما تقدم يحدد الباحث مشكله بحثه بالسؤال الآتي ::
ما هي تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي ؟

أهمية البحث والحاجة اليه .

تأتي أهمية البحث بوصفه يقدم منجزاً معرفياً يفيد طلبة كلية الفنون الجميلة من المخرجين والممثلين على حد سواء. من حيث تقديمه لتنظيرات بيتر بروك ودورها في المسرح العراقي .

هدف البحث :- يهدف البحث الحالي الى التعرف على

" تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي "

حدود البحث :

الزمانية / (2008-2009)

المكانية / كلية الفنون الجميلة / بابل

الموضوعية / العروض التي تظهر فيها ملامح ودور تلك التنظيرات المسرحية

تحديد المصطلحات :-

لغويًا:

1- التنظير: لغويًا: من الفعل نظر، ينظر، نظرا اي قرا الافق ببصره وله معنيان ، معنى بصري اي النظر بحاسة النظر المباشرة ن ومعنى قلبي يعني النظر بالبصيره ،بمعنى القدرة على استشراق الاشياء وفهمها وادراكها ومحاولة الكشف عن المعنى الكامن ورائها .¹

2- الدور: لغويًا

الدور- الطبقة من الشئ (المدار) بعضه فوق بعض ، الدور عند علماء المنطق هو ان يتوقف كل من الشئين على الآخر ،الدورة الدموية في البدن ، دوران الدم في البدن من الاوردة الى الشرايين ومن الشرايين الى الاوردة .²

3- العرض المسرحي:

العرض: لغويًا هي عرض الشئ عرضاً ، وعروضاً ظهر واشرق ، يقال: عرض له امر ، وعرض له عارض ، ويقال عرض له الخير ، ويقال عرض له في الطريق عارض اي مانع ، وعرض الكتاب بمعنى قرا عن ظهر قلب ، عرض الشئ عرضاً اي اتسع ومنه فولى تعالى(واذا مسه الشر فذو دعاء عريض) .

¹ ابن منظور ن اللسان ، مادة نظر ، ط1 ، (بيروت: دار صادر ، 1966) ، ص96

² مجموعة مؤلفين ، المعجم الوسيط ، ط3، (دمشق ، مطبعة النوري ، 1985) ، ج1 ، ص313

واعرض الشيء ظهر وبرز ، واعرض عن الشيء تركه وتخلي عنه ، والعرض الانكشاف والظهور ، ومنه الاستعراض³

اصطلاحاً:

التنظير : التنظير في المسرح هو الوعي النقدي الذي يكشف المعاني الدرامية الكامنه وراء العرض المسرحي وعناصره الرئيسية بالشكل الذي يكشف فيه للمتلقي المعنى الدرامي والمعنى الفني الذي يصبر عنه ، اي عرض مسرحي يكون مداراً للتنظير والقراءة النقدية . التنظير المسرحي هو التسائل (عن حقيقة الفن وجوهره اعني الفن المسرحي . التسائل الذي يمكن خلق كل كشف وكل اختراع ، وكل مانراه من علوم وآداب وفنون وصناعات، ان هو الاجوبة لاسئلة سابقة ن اسئلة نظرية عن طريق الاشياء وعلاقتها فيما بينها، وعن مصدرها وعن قوانينها الكالمنة فيها⁴ .

1- دور : هو الشخصية التي يتقمصها الممثل بالشكل الذي يكون فيه قادراً على الكشف عن خصوصيتها وخصائصها العامة بين يدي العرض المسرحي على خشبة المسرح ، وتشكل العناصر الفاعله في بناء الشخصية عناصر جوهرية في تفعيل دور الممثل في العرض المسرحي ، والادوار بحسب الشخصيات تنقسم الى رئيسه فاعله وثانويه مسطحه¹ .

2- العرض المسرحي : هو مجموع مكونات عرض النص وتمثيله من قبل الممثلين على خشبة المسرح ويشكل العرض المسرحي جوهر الفعالية الجمالية لانه مدرك فني وجمالي وان العلائق المباشرة التي تمليها التائيات الحسية المتبادله بين المتلقي ومراكز البث في منظومة العرض التي تغني المتعة الجمالية وعلى مد قول (ابراهيم مول) الذي يعد من المنظرين في علم الاتصال في فنون الدراما يقول في العرض المسرحي انه (يتألف من رسائل متعدده تستخدم في آن واحد من اجل اتساعها قنوات كثيرة او ضروبا كثيرة من ضروب استعمال القناة في الاتصال فيجتمع في تركيب جمالي او ادائي ، ويمكن للمشاهد ان يفسر هذا المركب من رسائل الكلام والايحاء في متصل الديكور... الخ² .

فالعرض المسرحي على النقيض من النص المكتوب ، لان العرض متاح لجمهوره في زمان ومكان معينين ، اما النص المكتوب فمتاح للقراءة في كل حين . فالحدث المسرحي ليس انتاجاً نهائياً كالرواية او القصة ، انما هو يتجدد عند كل عرض بحسب وعي المخرج بالعرض واتقان الممثلين للدور وتقنيات العرض وتأثيرها في كل ذلك ، انه عملية تفاعلية تعتمد على ظهور المتفرجين الذين من خلالهم يؤتي الحدث اثاراً ويعطي ثماره³ .

التعريف الإجرائي :-

آلية استخدام تلك التنظيرات وتفعيل دورها في العرض المسرحي العراقي عبر استلهام المخرجين العراقيين لها بما يخدم تطور هذا العرض .

الإطار النظري

الفصل الثاني

المبحث الأول

المخرج بيتر بروك .

ولد بيتر بروك في لندن عام 1925 تعلم في مدرسة كرشام في ديستمستر وفي كلية (ماجداين) في اسكفورد ولقد ولد مسرحياً وفنياً سنة 1946 عندما بدأ يقدم للمسرح والسينما اعمالاً تلو أعمال منها : الكوخ الصغير ، بيت الزهور الزيارة ، برما الرقيقة ، الديك المقاتل ، مارا- صاد ، اوبرا خارست كارمن ، المهابارتا ،

³ مجموعة مؤلفين ، المعجم الوسيط ، المصدر السابق نفسه ، ج2 ، ص614

⁴ عبد الرحمن بن زيدون ، قضايا التنظير للمسرح العربي ، ط1 ، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1992 ، ص94-96

مؤتمر العصافير ، الملك لير ، حلم ليلة صيف العاصفة ، واعمالاً اخرى لشكسبير اخرجها المخرج بيتر بروك وحوالي عشرة مسرحيات ، والاعمال السينمائية ، سيد الذياب الملك لير ، كارمن ، مارا- صاد(5).

كان اهتمام (بروك) منصباً منذ البداية على المسرح والسينما في أن واحد ويبحث عن ما هو جديد فهو يمقت التكرار وكل ما هو ثابت غير متحرك وبيتعد عن كل ما هو مؤكد ويعتقد ان كل شيء يجب ان يخضع للامتحان والتطبيق لكي يعاد اكتشافه من جديد وهو يرفض هيمنة النظريات والعقائد الجامدة ويحاول قدر ما يستطيع ان لا يتقيد بأي اتجاه او مذهب مسرحي سواء كان ذلك مسرحياً اساسياً او فيلسوفاً وقد وصل به التمرد على ماكتبه سابقاً مثل المكان الخالي. رأى (بروك) يمكنني ان اتناول اي مكان خالٍ فأسميه مسرحاً عارياً وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو ان يسير شخص عبر تلك الفسحة في حين يرافقه شخص اخر ، ان هذا لم يعد كافياً اليوم تقادم الزمن عليه ، لاننا نحتاج من اجل ان يكتمل الفعل المسرحي ويتفجر الى شخص ثالث يراقب عملية المرور والمراقبة التي يشترك بها الشخص الاول والثاني الذي يقوم بفعل المراقبة . (6)

ظهرت وظيفة المخرج المسرحي في العصر الحديث في القرن التاسع عشر ، وهي تشبه إلى حد كبير الدور الذي يلعبه قائد الاوركسترا الموسيقية في الاعمال السيمفونية ، في متابعة العرض الدرامي والتوفيق بين الممثلين في ادائهم ، ففي القديم كان واحد من الممثلين المخضرمين يقوم بتوجيه زملائه في العمل المسرحي ، بينما يشترك هو معهم في الاداء الا انه مع تطور التكنولوجيا ، وخاصة بعد ظهور الاضاءة الكهربائية في المسرح ، الى جانب استخدام المناظر التي يمكن التحكم فيها ميكانيكياً والخدع المسرحية صار الامر يتطلب وجود شخص متفرغ لاعمال الاخراج المسرحي ، ولم يظهر المخرج كقوة مسيطرة على العمل الدرامي الا في اخر القرن التاسع عشر ، بعد حوالي مائتي عام من عصر شكسبير ، وكان الالمان هم اول من عينوا مخرجاً متفرغاً للإشراف على عمل الفرقة المسرحية ، ثم تلاها الانكليز (7).

يرى (بروك) إن المخرج مهمته هي مساعدة مجموعة الممثلين على تطوير عملها حتى تصل الى الحالة النموذجية ، فهو موجود لغرض الهجوم والتراجع والاستسلام والتحرير والانسحاب حتى تندفق المادة الدرامية بحرية ، والمخرج الافضل هو الذي يمكن الممثل من الكشف عن تمثيله الخاص ، وعلى الرغم من ان القيادة ضرورية وبدونها لا يمكن الوصول الى نتيجة الى وقت محدد اذ لا يمكنه لوحده فهم المسرحية فهما كاملاً ، وذلك ما يجعله يفهم جميع الاشياء بشكل مختلف في الاسلوب الثالث للتمرين فنمو التمارين ، ما هو الا عملية تطور وعلى المخرج ان ينظر لا ان تسرع ولكن عليه ايضاً ان لا يبقى ساكناً ، وفنه فن ادراك في تلك اللحظات الصميمة التي يكشف عنها التمرين ، تلك اللحظات التي لا يمكنه تأثيرها في نسخة النص المهيأة التي تحتوي على مؤثرات الحركة والشغل الحركي اذا ما اقدم على استعمالها يرى ((بروك)) بأنه لا يمكن اكتشاف جميع الوجوه وان مناقشة كل وسيلة من الوسائل المحتملة مع كل ممثل يمكن ان تكون بطيئة ويمكن ان تؤدي الى تخريب العمل باكماله ولا بد ان يمتلك المخرج الاحساس بالزمن ، وعليه ان يشعر بايقاع العملية وان يراقب اقسامها . وطريقة ((بروك)) لا تعتمد على تأثيرات وتأكيد المفردات الابداعية الايجابية عند الممثل اثناء التمرين بل على ازالة المفردات السلبية وتشذيب الاداء التمثيلي منها وهذا الاسلوب يشترك به مع غروتوفسكي (وصولاً الى نتيجة افضل.

أنطلاقاً من هذا المنطق المفتوح على التحول والتغيير يمكننا ان نفهم رفض وتمرد (بروك) المطلق لاي تخطيط او أعداد مسبق للاخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض اي ان المخرج الذي يأتي الى التمارين المسرحية مع مخططات جاهزة مخرجاً ميباً

والمخرج هو ذلك الساحر الخفي عن المتفرج والمفكر في المسرح والممسك بيده خيوط ماكينة المسرح المعقدة كلها والموجهه للارادة الابداعية الخلاقة للقراءة المسرحية وان مهمة المخرج هو التنظيم واطلاق المبادرة الحرة عند جميع فناني المسرح وتوافق الافكار والمشاعر المستثارة وتوحيد الجهود الخلاقة لفرقة المسرح ويعطي العرض المسرحي طابعه ولونه ونغمته الخاصة ، ويعد معنى الاخراج عندما تنشأ الحان فنية من صور عدة تتحد

⁵ بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط1 ، (بغداد : مطبعة ، جامعة بغداد ، 1983 ، ص25) .

⁶ بيتر بروك ، الضجر هو الشيطان (اراء في المسرح) ، ت : د. محمد يوسف ، ص 15 .

⁷ احمد عثمان ، بيتر بروك يعتزل ، انترنت ، را : (www.maaber.org)

في سمفونية العرض المسرحي والمخرج عندما يخلق العرض المسرحي يقذف الى المعركة ويستخدم وسائل المسرح كلها ن ومن البديهي ان الانسان الممثل هو السلاح الاساسي في يد المخرج وهو سلاح حي ومرهف وعنيد ويملك خاصية التأثير على المخرج وجعله اكثر ثراء واختلاف دور المخرج في مراحل متعدده في تطور المسرح العالمي والقومي وارتقى من الواجبات الادارية والاقتصادية الى دور المنظم الابداعي وان خبرة الاخراج تتعلق بتكوين الوحدة الواحدة الفنية في العرض والتي يكمن في تخلف الفكرة النظرية الى مفهوم التكامل الفني الذي يتعلق كلياً بالخصائص الجمالية الفردية و التي لاتخضع للتحليل او ارتباط التكامل بظواهر خاصة متعلقة بموهبة المخرج الفنية ويقسم عمل المخرج الى ثلاثة انواع هي : المخرج المفسر . وهو عندما يرى المخرج الممثل كيفية اداء الدور لهذا يمكن ان نطلق عليه اسم المخرج الممثل او المربي و المخرج - المرأة - العاكسة لسمات الممثل الشخصية و المخرج - الذي ينظم العرض المسرحي قدرة المخرج على خلق انسجام الهارموني في العرض المسرحي هي من اهم الامور في فن الاخراج (8) .

وفي القرن العشرين صارت مهمة المخرج متعددة الجوانب فالى جانب مسؤوليته عن اسلوب التمثيل (وليس عن اداء الممثلين انفسهم) فهو الذي يتولى تأويل النص المسرحي ويشرح للممثلين طبيعة دور كل منهم وهو الذي يختار شكل الديكور والازياء ونوع الاضاءة ، الى جانب الموسيقى والتأثيرات الصوتية في بعض الاعمال ،

وعندما بدأ اخراج الاعمال المسرحية لم يكن (بروك) يعرف شيئاً عن فن التمثيل او الكتابة المسرحية ؛ كما لم تكن لديه رؤية ذهنية لهدف يريد تحقيقه على خشبة المسرح وما شغل باله في تلك الفترة هو استخدام حركة الممثلين داخل اطار محدد من الديكور والاضاءة وحسب ايقاع موسيقى يختاره لتقديم تناسق فني اكثر اثاره من احداث الحياة اليومية للمتفرجين. لم يكن يهيمه النص الادبي ، كما لم يحاول تعليم الممثلين طريقة اداء ادوارهم فاكتفى في اعماله الاولى باستخدام الاشكال والحركة والانفعال لرسم صور متحركة داخل اطار خشبة المسرح تماماً كما لو كان يقدم عملاً مصوراً على شاشة السينما .ولما كانت بداية (بروك) في الاخراج المسرحي في اوبرا (كوفنت غاردين) مع الراقصين والمغنين والموسيقيين ظل الدافع وراء اختيارات (بروك) في المسرح الدرامي بعد ذلك جمالياً تلقائياً ينبع من شعور داخلي يعتمد على اللاوعي ولا يتم عن طريق التصميم والتحديد الارادي وبعكس اسلوب المخرج الالماني الشهير (برتولد بريخت) الذي يحدد كل حركة او ايماءة يقوم بها الممثل ، واعتمد (بروك) على تلقائية الممثلين في التعبير عن المسرح (9) .

وما ان يستقر الممثل باستخدام انفعالا ما حتى يرمي المخرج بشيء ما اخر كأن يكون حقيبة وبذلك يضطرب الممثل أما ان يخلق مشهداً يربط بين الشئيين او ان يخلق مشهداً اخر جديد ويوصله بانفعال المشهد القديم ، وتدريب اخر يسمى الارتجال المنقطع وظيفته تدريب الممثل على آخر استجابة الفورية لكل عامل جديد يطرا على الدور الذي يمثله وكذلك الاستجابة الفورية لكل شخصية جديدة تدخل المسرح كأن تؤدي ثلاث شخصيات في مهمة واحدة باساليب مختلفة ثم يدخل شخص رابع يخلق صوت لا علاقة له بمهمة الممثلين الاخرين وعلى الفور لابد للممثلين ان يكتفوا انفسهم على الفور امام المشهد الجديد ويستجيبوا استجابة فورية للحالة الغنائية (10) .

ويعتبر بيتر بروك ان تدريب الممثل على الاحساس بالايقاع مماثلاً لاهميته في تدريب على التمثيل على اي شيء اخر يقع ضمن الدور الذي يقدمه ، حيث يعتبر انه لابد للممثل ان يكون لديه خبرة محسوسة جداً باصوله ، ولهذا فهو يجري تدريباً آخر مفاده ان يعطي ثلاثة ممثلين ثلاث ادوات مختلفة كأن يكون (صندوق) او كأن يعطي (عصى) للاخران ويطلب منهم ان يتصورون على انها الات الممثلين اشبه بالاوركسترا التي تصدر اصواتاً منظمة بعضها مع البعض او التدريب التالي الذي يجري لضبط استجابات الممثل الانفعالية وتدريبه الى الانتقال من فعل الى آخر و ان هذه العملية هي الكفيلة بخلق حس ايقاعي لدى الممثل ، والايقاع لاغناء للممثل عنه لانه سيوقعه بالرتابة والملل اذا لم يكن ما يقدمه الممثل محكوم بالايقاع (11) .

8 الكسي بوف ، التكامل في العرض المسرحي ، ت: شريف شاكر ، ط 1، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، 1971) ص 21-26

9 احمد عثمان ، بيتر بروك يعتزل ، انترنت ، را (www.maaber.org)
10 ((سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ، د. ت) ، ص 82-83 .
11 . سمير سرحان ، تجارب جوية في الفن المسرحي ، المصدر نفسه ص 266 - 273

نرى ان الجسم غير المدرب مثله مثل الاله الموسيقية غير المنغمة ، عندما تغم آلة الممثل ، وهو جسمه ، بالتمرين ، يخفي التوتر الزائد والعادات البغيضة ، انه الان مستعد لينفتح على إمكانات غير محدودة من الفضاء.¹²

يقول (بروك) يجب على الممثل وعلى المخرج ان يتبعوا نفس السيرة كما فعل مؤلف النص ، وهي ان يكون حذرين من ان كل كلمة حتى لو بريئة فهي ليست كذلك انها تتضمن في داخلها وفي السكون اللاحق بها ، تعقيدات كاملة غير منطوقة.⁽¹³⁾

وينتقل (بروك) للحديث عن مسرح آخر يختلف عن سابقه تماما وهو المسرح المميت ، حيث يرى ان الحكم الحقيقي وراء المسرح المميت هو الذائقة ويتذكره اولئك الحساسون الجادون حين يستخدمون كلمات كبيرة مائعة مثل النبل والجمال والشعر منها ⁽¹⁴⁾ .

والمعروف ان المسرح هو المساحة الوحيدة الباقية التي لا زالت فيها الحقيقة مطروحة وثمة اعداد غفيرة من الجمهور في كل انحاء العالم سيجيئون بالاجابية من خلال خبراتهم الخاصة بانهم رأوا وجه الشيء غير المرئي عن طريق تجربة على الخشبة تتجاوز خبرتهم بالحياة ، وسيذكرون " اورييس " او " بيرنيكا " او " هاملت " او " الشقيقات الثلاث " قدمت بجمال وحب فأشعلت ارواحهم وضحتهم ذكرى شيء لا يعرفونه في رتابة حياتهم اليومية .⁽¹⁵⁾ اراد (بروك) ان يذكرهم بالمسرح الروماني اثناء سنوات الحرب ، مسرح الالوان والاصوات مسرح الموسيقى والحركة ، كيف جاء كالماء البارد في ظمأ الحياة القاسية ⁽¹⁶⁾ . ان المسرح ككلمة في غاية الغموض فأما ان تكون بلا معنى او انها تخلق الحيرة لان شخصاً ما يحدث عن شيء مختلفاً تماماً ان مثله كمثل الحديث عن الحياة ان الكلمة اكبر من ان تحمل المعنى ، ان المسرح لايعني المباني ، او النصوص ، والممثلين والاساليب او الاشكال الفنية وان جوهر المسرح هو ضمن غموض الذي يسمى (اللحظة الانينية)¹⁷ .

وفي الجانب الاهم من العملية المسرحية وهي النظر الى المسرح كونه يحمل طابع قدسي اراد المخرج المسرحي الانكليزي (بيتر بروك) ان يكون المسرح مكاناً مقدساً ، وان يدار من قبل مجموعة من الناس ممن ابدعوا في مجال المسرح فقد اسماه " المسرح المقدس " وبهذه التسمية جعل ماهو غير مرئي مرئياً ، وان معظم جوانب الحياة تفرض على حواسنا ومن اصدق التفسيرات للفنون المختلفة انها تتحدث عن طريق انماط تبدأ نحن التعرف عليها فقط حين تعبر عن نفسها بايقاعات او اشكال ⁽¹⁸⁾ ويرى الباحث ان سلوك الناس يخضع لمثل هذه الانماط ونسمع الأبواق تحطم جدران المبني ، فنعرف شيئاً سحرياً اسمه الموسيقى الصادرة عن تلك الرجال من خلال ما هو عيني في الموسيقى نتعرف عن ما هو مجرد ونعرف ان هؤلاء الافراد والآتهم يتحولون عن طريق فن يتملكهم ونحن نمارس طقساً لعبادة شخصيته العازف ونحن نعرف ليس هو الذي يصنع الموسيقى لكن الموسيقى هي التي تصنعه ، والعازف المندمج مع انغامه، وهنا يتجلى ماهو غير مرئي وسيتملكه ومن خلاله يبقى لنا نحن : " ان كل ما كان يبغيه عن القدسية امراً مطلقاً ، اذا كان يريد ان يكون المسرح مقدساً وان بدء من قبل مجموعة من الناس ممن كرسوا حياتهم لخدمته ويطلب ممثلين ومخرجين يستحضرون من ابتكارهم ومن طبيعتهم صوراً مسرحية عنيفة يستحضرون انفجارات مباشرة لمادة انسانية لا تعود بنا الى مسرح الكلام والحكاية كان يطلب مسرحاً يحتوي على كل ما له علاقة بالجريمة وبالحرث، وكان يطلب جمهوراً يسقط وسائله الدفاعية ويستسلم ويسمح لنفسه لان يمزق ويعصف ويدهش ويغضب ومن ثم يشحن بشحنات قوية جديدة⁽¹⁹⁾ .

¹² . بيتر بروك ، ليس هناك اسرار ، المصدر السابق نفسه ، ص 32

¹³ بيتر بروك ، ليس هناك اسرار ، المصدر السابق نفسه ، ص 15

¹⁴ (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط 1 ، (مصر: دار هلا للنشر والتوزيع ، 2000) ص 59

¹⁵ (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، المصدر السابق نفسه ، ص 60

¹⁶ (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، المصدر السابق نفسه ص 65 .

¹⁷ بر بروك ، ليس هناك اسرار ، المصدر السابق نفسه ، ص 72

¹⁸ (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط 1 ، (مصر: دار هلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 14 ص 59 .

¹⁹ (2) بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1983) ص 53 .

فيرى (بروك) في تعريفه لمسرح القسوة بانه ذلك المسرح الذي يكون اكثر عنفاً و اقل منطقاً و اكثر تطرفاً و اقل استخداماً للكلمة و اكثر خطورة و في ذلك وراء الصدمات العنيفة ، وليس من عناء نتلقاه من تلك الصدمات العنيفة سوى ما تتركه من ارهاق (20)

منذ عقد الاربعينات درج (بروك) على كتابة الكثير من النظريات و قام بالعديد من التجارب في محاولة لبلورة اسلوب متميز في الاخراج و تدريب الممثلين و تفسير العمل المسرحي ، اسلوب جديد و مضاد لكل التقاليد المتعارف عليها في المسرح على مستوى العرض سواء اكان ذلك في اوربا او العالم اجمع ، كما عمل على اسلوب مميز و صار ينهل منه مخرجو المسرح في كل مكان و زمان الا وهو اسلوب يعتمد على الارتجال اثناء التدريب و على الاستجابات التلقائية للممثلين و ردود افعالهم و تمارين تشرع و تمزق سطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف الحوار و تيارات المعنى و الاحاسيس التي ينطوي عليها و كان في كل محاولاته يبحث عن المفردات التي يكمن فيها جوهر المسرح الذي لا يعتمد على الفهم الثقافي المورث و الذي يتمحور و يتغير في مختلف الثقافات و لكنه يظل كامناً في بورتها جميعاً (21).

لقد تعددت اساليب (بروك) الاخراجية ، من خلال اعتماده المادة التي يستخدمها كوسيط بين الرؤية الاخراجية المطروحة و المتفرج حتى اصبحت مادة التجربة التي اعتمد عليها (بروك) احياناً هي الممثل و المشاهد اذ كان يرى ان كل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو ان يقطع شخص عابراً تلك الرقعة بينما يراقبه شخص اخر (22) ،

اما النص بمعناه الكامل فلم يكن من عناصر تلك التجربة ، بنظر (بروك) الى عناصر جوهرية خارج اطار النص المسرحي و خارج اطار الكلمات فقد كانت النظرية تقوم على ان المسرح شيء اكثر بكثير من مجرد النص ، و تأتي هذه النظرة للمسرح الاخر الى المخرج العالمي (جوردن كريج) في مقولته الشهيرة " ان مسرح المستقبل هو مسرح الروى و الاحلام لا مسرح المواعظ و الحكم " اشتغل عليه بروك مطابقة لأليات المنظر و انه يعطي مشاهدة شيئاً خاص بمعزل عن النص المسرحي و الاعتقاد القائم على الاستهواء و الايهام ، كما كان (بروك) يهدف في انتزاع ممثلية من الأداء الطبيعي و ان يجعلهم يبحثون عن لغة تتكون من الاشارات و الحركات و الاصوات ابتعد خلال ذلك البحث عن الكلمة و الصرخة و الصدمة و استطاع ان يتوصل الى اعتبار الكلمة جزء من الحركة و ان يكتشف اصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء الى كلمات اللغة ، بعد ان كان يطلب من ممثلية ان يروا قصة بالاصوات و الحركات فقط ، و من الاستعانة باللغة و بالاصوات و الحركات فقط ، دون الاستعانة باللغة ، و بالرغم من ذلك اهتمت التجارب على استحالة عمل مسرحي على درجة معقولة من التشابك و التعقيد في غياب اللغة ، و كان الحل هو محاولة تقليل دور اللغة بقدر الامكان (23).

وانطلاقاً و تواصلماً مع فكرته القائمة على ان المسرح لا يحتاج الى اكثر من مساحة خالية و ممثل و مشاهد حتى تكتمل كل ابعاده المسرحية مما جعل (بروك) يصرح بافكاره الكبيرة عبر كتاباته و مؤلفاته و منها كتابه (المكان الخالي) و قد تضمن هذا الكتاب خلاصة افكاره و آرائه حول الفن المسرحي بكافة اشكاله المختلفة .

اوجد (بروك) أربعة تقسيمات للمسرح مختلفة هي المسرح المميت و المسرح المقدس و المسرح الخشن و المسرح المباشر و في بعض الاحيان تقف هذه الانواع جنباً الى جنب و قد يبتعد الواحد منها عن الآخر.

ويدل المسرح المميت على اللا حياة فهو مسرح لا يمس الا اجزاء صغيرة من المجتمع و هذا الجزء انه دائماً يخطئ في تقييمه للاشياء و المسرح المميت يحيط بالاعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام المزيف باسم الاشياء المكتوبة ، و المسرح المميت عنده يشبه الى حد كبير المومسات عندما يأخذن الثمن و يقضين اللذة لفترة قصيرة و المتعة فيه قاصرة و فاشلة قائمة على منطق تجاري ، البيع و الشراء و العلاقة مجردة من العمق التواصللي و نجد المسرح في الاوبرا الضخمة و في الاعمال الكلاسيكية و العثور عليها في مسرح شكسبير و بلير و برشت .

(20) بيتر بروك ، المكان الخالي ، المصدر السابق نفسه ، ص 54 .

(21) صبري حافظ ، التجريب و المسرح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984) ص 13 .

(22) (بدري حسون ، و فريد و سامي عبد الحميد ، المصدر سابق نفسه ، ص 31 .

(23) (صبري حافظ ، التجريب و المسرح ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984) ص 14 و ص 15 .

يقول (بيتر) في الحياة تبدو الفوارق بين ما هو حي وما هو ميت ، غير إنها في المسرح تختفي وراء الحجب .

هناك نوعان مميتان لتقديم المسرحيات الكلاسيكية : الاول تقليدي يعتمد على كل ما هو خاص في السلوك وتضخم بالصوت وفي النظرة والوقفة والثاني غير تقليدي يقلد الإيماءات الملكية والقيم التي اختفت من الحياة اليومية⁽²⁴⁾

يصب الجزء الاول منه عن فكرة (المسرح الميت) ويتناول العناصر التي تحولت الى تقاليد واعراف في العمل المسرحي والتي تدمر جوهر الظاهرة المسرحية كونها لاتقدم شيئاً محفزاً لخيال المشاهد.

ويرى (بروك) ان حقيقة المسرح الميت تعد امراً لا بد منه بغير مناقشة لانه يعني بالمسرح الروائي ويرتبط اوثق ارتباطاً بالمسرح التجاري هذا المسرح الذي ماتت فيه الكلمة ومات فيه المعنى المتوالد لانه يعتمد بشكل كبير على المعاني الجاهزة⁽²⁵⁾.

وعندما نقول مميت فلا نقصد بأنه ميت فعلاً وانما نقصد فعال بشكل يثير الانقباض وهو قابل للتغيير والخطوة الاولى نحو هذا التغيير هي مواجهة الحقيقة البسيطة غير الجذابة التي ندعوها جمعياً بالمسرح في كل مكان⁽²⁶⁾.

ويقول بروك في المسرح الحي " نبادر كل يوم الى وضع اكتشافات قد وصلنا اليها في اليوم السابق من موضع التطبيق كما لو كنا قد فقدنا المسرحية الحقيقية" ، ويرى (بروك) ان المسرح المميت يعالج الكلاسيكيات من وجهات نظر مكتشفة سابقاً من قبل شخص ما في مكان ما⁽²⁷⁾.

ونجد إن المسرح المميت اخذ طريقه الى الاوبرا الفخمة والى التراجيديا وكذلك تجده في مسرحيات (موليير ، وبرخت) وليس هناك من مرتع خصب للمسرح المميت مثل مسرحيات شكسبير، حيث يجد الموت طريقه سهلاً الى مسرح شكسبير ، مشاهد مسرحياته المناسب لها ، فهم نشطين وممثلين بالتفريغ تصاحبهم الموسيقى وارتدوا الملابس الفاخرة كما لو كانوا في المسرح الكلاسيكي ، نجد ذلك المسرح مملاً بشكل مؤلم⁽¹⁾.

وينظر (بروك) في المسرح المستهلك الذي يستقطب المسرح المحترف اناساً مختلفين كل ليلة ويتحدث اليهم من خلال لغة التصرف والسلوك ويستمر في العرض ويعاد بشكل متقن قدر الامكان ومن اللحظة التي يأخذ فيها العرض حالة الاستقرار فان شيئاً خفياً ينحدر به نحو الموت⁽²⁸⁾.

ويرى (بروك) هناك عنصر مميت في كل مكان في الوضع الثقافي في قيمنا الفنية الموروثة ، وفي اطار العمل الاقتصادي ، وفي حياة الممثل ، وفي مهمة النقد، حيث يوجد داخل المسرح الميت خفايا حياتية ومجهداً أو أحياناً مقنعة⁽²⁹⁾.

وان تأثير الجمهور في الممثلين تبعاً لمقدار الانتباه الذي يمنحونه لهم⁽³⁰⁾ عند لقاء الممثل والمتفرج هي اللحظة المفعمة بالطاقة ، يمكن تحقيقها في بعض الاحيان ، ليس عبر الصوت فقط بل عن طريق الصمت المطلق يقول : " لا شيء يستطيع ان يعكس هذه المراحل المتباينة بشكل اكثر سطوعاً مثل ما تفعله الدرجات المتباينة للصمت الاعتيادي الصمت الاكثر انفعالاً الصمت الذي يمكن قطع بسكين"⁽³¹⁾.

²⁴ مارتن اسلن ، مقدمة كتاب المكان الخالي ، تأليف بيتر بروك ، ت : سامي عبد الحميد ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد ، 1983) ص 3 .

²⁵ بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط 1 ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ص 16

²⁶ (بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1983) ، ص 40 .

²⁷ (بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1983) ، ص 14 .

²⁸ (بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1983) ص 15 .

²⁹ (بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1983) ص 18

³⁰ (بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1983) (المكان الخالي ، ص 34 .

³¹ (علي كامل ، هكذا يشهد بيتر بروك عالمه التخيلي ، انترنت ، را: دروب (www.doroob.com)

ويضيف " من المحتمل تحقيق تلك اللحظة المفعمة بالطاقة ايضاً عبر موجة الغضب ، غضب الجمهور ومن الغالب ان المتفرج هو طريقة للعبور الى الضفة الاخرى (خشبة المسرح) سيتحول هو بدوره الى ممثل وان تماس المتفرج والممثل هنا في هذه المرحلة الاخيرة مثله (بروك) بلقاء عاشقين بين الممثل والمتفرج⁽³²⁾ .

وعبر العلاقة الجدلية بين المراحل الثلاث ، عبر التجربة المشتركة بين المتفرج والممثل والطاقة المسرحية ، تنبثق لدى المتفرج حالة أدراكية نوعية لتمييز الحدث تساعده على الغوص عمقياً لسبر اسراره⁽³³⁾ .

يأتي دور المخرج فيجب ان لا يكون كالمكانة لا يخطئ مع ان مهمته نفسها تتضمن ذلك ، فهو يريد ان يكون غير معصوم ولكن التأمير الغريزي للممثلين يجبره على ان يكون حكماً ووسيطاً ،

فالمخرج العنيد يستعمل الصيغ القديمة ، والاساليب القديمة والنكات القديمة، والتأثيرات القديمة وبدايات المشاهد والنهايات العتيقة⁽³⁴⁾

يرى (بروك) ان تكرار العروض في كل يوم انها ترهق السامعين والمشاهدين على حد سواء لان تكرار الأعمال المسرحية القديمة بنفس جمودها وقالبها لا ينتج الا الموت .

ويرى الباحث ان المسرح يوحد جميع العناصر بحيث تندمج بأنسجام وهذا هو الذي خلق ضرورة وجود المخرج ، وعندما نأخذ المتفرج من المجتمع الذي ينحدر منه بنظر الاعتبار فيجب ان نخدم الوحدة الحقيقية لكل تلك العناصر وبصورة جيدة بواسطة عوامل قد تبدو مشوهة بالنسبة للمقاييس الاخرى حيث يحتاج المجتمع المنسجم إلى البحث عن طرق تأكيد ذلك الانسجام والتعبير عنه ، وقد تعمل تلك المسارح على توحيد الممثلين مع المتفرجين⁽³⁵⁾ .

وفي المسرح الحي نحن نمضي الى التدريبات كل يوم نضع ما اكتشفناه بالامس موضع الاختبار، بان المسرحية الحقيقية قد افلتت منا مرة اخرى ، اما المسرح المميت فيتناول الكلاسيكيات معتقداً ان احد ما في مكان ما قد اكتشف وحدد كيف تقدم المسرحية⁽³⁶⁾

يرى (بروك) ان التراث هو العائق الرئيسي بيننا وبين المسرح الحي فاننا نخطيء فهم القضية الحقيقية فثمة عنصر مميت في كل شيء : في التهيؤ الثقافي ، في قيمة الفنية الموروثة ، في الاطار الاقتصادي ، في حياة الممثل .

أما المسرح المقدس الذي يصبح بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة ، وما توصلنا إليه في السابق الى مرئيات او عملية جعل غير المرئي مرئياً لا تختصر نفسها في حالة تمثال مغطى بقطعة قماش وبمجرد ما تزيلها عنه تكشف عن الا مرئيته وبهذا قد حققنا ما تصبو اليه من مسرح مقدس وانما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي امراً ممكناً للمتفرج .

ان المسرح المرئي هو مسرح اللامعقول وهو عند (آرتو) الذي يعتبر الحركة المسرحية تقوم من خلالها بصنع اللهب الشعلة وهو دائماً مسرح (القسوة) وربما الذي يقترب أكثر من المسرح المقدس هو (الواقعية) والتي تقع في اي زمان ومكان لا يحدها الوقت بحدود .

وان المقدس هو التحويل في نوعية هذا الذي لم يكن مقدساً في البداية ان المسرح يمر وينتقل بواسطة العلاقات الانسانية بين البشر الذين هم بالضرورة ليسوا بمقدسين وذلك لانهم ينتمون لعالم الانسان ، ان اللا مرئي يظهر ويتكشف للوجود من خلال المرئي الذي هو حياة البشر .

³² () علي كامل ، المصدر السابق نفسه

³³ () علي كامل ، المصدر السابق نفسه

³⁴ () بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1983) ، ص 38 .

³⁵ () بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط 1 ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1983) ص 39 .

³⁶ () بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت : فاروق عبد القادر ، ط 1 ، (مصر : دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 23 .

اما تقسيم (بروك) الاخر في المسرح الخشن الذي يتأسس على القذارات ولا تقع بالضرورة داخل مسرح ،وانما داخل العربات والناقلات او على المنصات الخشبية وان القذارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان وان بيتر بروك يحلم بمسرح شعبي حقيقي يقف ضد التقليد وضد التظاهر وكل ما يؤكد بحلم (بروك) بالسيرك والبهلوانية ومسرحية (اوبو ملكا) للكاتب الفريد جاري يحلم بمسرح راقبي وكنموذج ادبي هو مسرح برشت شرط ان لايجمد بالمقابل من قبل احد تلاميذه.

فالمسرح هو من يؤكد نفسه في الحاضر وهذا ما يجعله محققا للمسرح هو الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية اذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة وهي القوة في الحياة اليومية لكل فرد والتي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح .

ويرى الباحث أن المسرحية ليس ملكا لرغبة مؤلف او مخرج او ممثل يجب ان تتجمع صرخة من القوى والرغبات التي تتلاقى وتتقاطع في الانفعال الجمعي ويقظة المشاعر العرضي يبقى مفتوحاً والمصمم هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة من دون ان يفرض المخرج رؤية تشكيلية معينة .وان يكون قادراً على ان يعود حيث بدأ اذا اقتضى الامر فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وناخذ شكلها النهائي و الديكور والازياء يجب ان لا تضاف الى الاخراج وانما تصاحبه وان تعطيه معنى يمكن ادراكه حسيّاً وعقليّاً و اختيار الممثل يجب ان يكون مفتوحاً ونكتشف ملائمته للدور اثناء التمارين من خلال العلاقة مع باقي الممثلين (37)

والتمرين قد وجد لغرض تسهيل مهمة هذه الحرية الذي ينتظرها فريق العمل باجمعة ، ان كلمة المسرح لها معان عديدة وفي معظم أنحاء العالم ليس للمسرح مكان محدود في المجتمع وليس له هدف واضح ،انما هو يوجد فقط في شكل شظايا متناثرة مسرح يبحث عن المال ، واخر عن المجد وثالث عن الانفعال ، ورابع عن السياسة ، وخامس عن التسلية والممثل بين هذا كله ، مشتتاً ، مختلفاً ، وهي قوة وهي ما تمكن الممثلين المحترفين من ان يفهموا بعضهم بعضاً ، لكن الممثل لا يستطيع ان يعدل في مهنته وحده ، وفي مسرح يقل عدد مدارسها ويفقد الاهداف يصبح الممثل الاداة وليس الوسيلة او الوساطة بالرغم من ذلك فحتى لو رجع المسرح الى الممثل فان هذا لن يحل مشكلة بل سيصبح التمثيل المميت هو جوهرها (38) .

ويرى بيتر بروك أن الناقد لم يعد يتمتع بالمسرح لناقد ميت والناقد الحيوي فهو ذلك الذي يكون لنفسه تصورا معيناً للمسرح ومايجب ان يكون عليه ن وان يكون شجاعاً بالقدر الكافي بحيث يتمكن من ان يخاطر بذلك التصور كلما شارك في حدث مسرحي (39)

ويراى (بروك) أن خلاصة تجربته العملية والنظرية ، ومما لاشك فيه ان تجربته تعتبر من اهم التجارب المسرحية في الفن المسرحي لانها الاكثر غنى وأنها ، أهم التجارب المسرحية على امتداد زمن ليس باليسير ولا زالت فاعلة حتى اليوم لانها تمتلك سر ديمومتها الذي تلخص في اربعة اجزاء ، يتحدث في الجزء الاول منه عن (المسرح المميت) ويتناول فيه العناصر التي تحولت إلى تقاليد وأعراف في العمل المسرحي ، أما الجزء الثاني فهو ظاهرة (المسرح المقدس) التي تستهدف تحويل اللامرئي الى صورة جريئة والتي تعتمد جذورها في مسرح الشعائر والطقوس وفي بدايات المسرح الاولى اما الجزء الثالث فيتطرق فيه الى البديل الثاني للمسرح المميت بعد المسرح المقدس هو المسرح الخشن او الخام الذي لايرتد الى روح الشعائر والطقوس بل يعود الى منابع الشعبية في المسارح البدائية التي تنتقل بين القرى وبساحتها الكبيرة من الشكليات ولا تستبقي غير كل ما هو جوهري اما الجزء الاخير الذي عنوانه (ل المسرح المباشر أو التلقائي) فيعرض تجربة (بروك) في الإخراج ومحاولته للجمع بين ما يراه جوهرياً في النوعين ، الخشن والمقدس ،واعلى ظاهرة المسرح المميت(40)

37 بيتر بروك ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، ط1 ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، 1983) ص25
38 (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 40 .

39 عواد علي ، المؤلف ولامالوف في المسرح العراقي، (دراسات في النقد المسرحي التطبيقي) ، ط1 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988) ص 7

40 (صبري حافظ ، التجريب والمسرح ، (القاهرة:الهيئة المصرية للكتاب، 1984 ، ص15-16 .

إن المسرح هو الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية ، وانه يعيد الأساليب والطرق الثابتة ،ومن مميزاته انه يؤكد نفسه في الحاضر ، وهذا هو الذي يساعد على جعله اكثر واقعية من تيار الوعي الاعتيادي وهذا هو الذي يجعله مقلدا(41) .

بين (بروك) ان العلاقات بين العناصر المكونة للعملية المسرحية والتي تتكون في العرض المسرحي بين اطراف ثلاث هي : الفعل والموضوع (وليس النص) والمتفرج اما في التمارين المسرحية فتكون العلاقات بين الممثل والنص والمخرج ، وسبق ذلك العلاقات بين المخرج والنص والمصمم(42) .

ويشير (بروك) ان الازياء والمناظر المسرحية تتطور خلال ايام التمارين وخلال ايام العرض الاولى ، ولكن لا بد من ان تكون جميعاً جاهزة قبل التمرين النهائي ، ولا بد ان تكون تصاميمها جاهزة في اليوم الاول للتمارين ، في الوقت الذي يكون من الافضل ان يقوم المخرج بوضعها بنفسه عندما يعمل بهذه الطريقة فان مفاهيمه النظرية ومعلوماته عن المسرحية ، فيها ما يخص الالوان والاشكال تتطور بنفس السرعة ، ولكن عليه أن لا يعتقد بأن انجاز تلك التصاميم هو نهاية المطاف اذ لا بد ان يعرف بانها في بداية حلقه كبيرة اما اذا كان هناك شخص آخر يقوم بوضع التصاميم فان المهم من عمل المخرج خطوة خطوة ، ويكون قادراً على ان يعود من حيث بدأ فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي فالمصمم المسرحي الحقيقي هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد .

ويرى الباحث إن المطلوب ليس الصورة المسرحية الثابتة ، بل الصورة المسرحية المتحركة ، وما هو ضروري هو التصميم غير الكامل ، التصميم الذي يتميز بالوضوح والمرونة ، ذلك التصميم الذي يسمى (التصميم المفتوح) وهو عكس التصميم المغلق فالمنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية وهكذا فالمنظر المسرحي الرديئ يؤدي الى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد والى تخريب الكثير من الامكانيات التي قد تتوفر للممثلين ومع ذلك لا بد ان تتوافق جميع التفاصيل الدقيقة في المنظر وتتفق مع التركيب العام له ،

يرى ((بروك)) في الكثير من تجاربه وتنظيراته لفن الممثل على اعتباره العنصر الالهم في العرض المسرحي عنده ، واهتم بصدق الممثل واخلاصه في الاداء واعتبر ذلك من المهمات الصعبة التي تواجه الممثل في مسرحه الذي يقضي ان يكون ذلك الممثل مخلصاً لدوره ومنعزلاً عنه في الوقت نفسه ، حيث يرى في فن التمثيل بانه فن فريد في مصاعبه من عدة وجوه لان على الفنان هنا ان يستخدم مادة نفسه بالذات تلك المادة المتغيرة والغامضة ، كواسطة للتعبير عن فنه ، وهو مدعو لان يكون مندمجاً تماماً ومبتعداً ايضاً منعزلاً ، المهم في الممثل هو قدرته على اظهار خصال غير مشكوك فيها اثناء التمارين ، فالممثل الذي يمثل مشهداً باصطناع سيبدو مصطنعاً لعبون المتفرجين ، لانه عند انتقاله من حالة ما للشخصية الى حالة اخرى يستبدل التفاصيل الواقعية باخرى مزيفة (43) .

اما موهبة الممثل فلا يرى فيها ((بروك)) امراً ثابتاً فهي تخبو وتظهر تبعاً لظروف عديدة ، وليس هناك ممثل يبقى على حاله في مهنته ولذلك لا يمكن اعتبار الموهبة معياراً لقبول ممثل في الفرقة او اسناد دور اليه بل يعود على الحدس وعلى نطاق واسع عند الاقدام على شيء كهذا ولكن مع ذلك يبقى لكل ممثل حدود يقف عندها (44) .

والممثل عند (بروك) اشبه بالحديقة الواسعة التي يسعى في تنظيفها واقتلاع الشوائب منها ليس مرة واحدة ، بل غريبة وقلع ما هو ضار منها باستمرار والاختيار والتقسيم والتصفية والتبديل هي عمليات مستمرة لا نهاية لها ، وغرض اي تطبيق عملي هو الاختزال والتعويض هو تصغير مساحة المنطقة شيئاً فشيئاً الى ان تأتي كخطة التمسك بها ، للحصول على باعث اعمق واكثر ابداعاً وهكذا يسير عمل الممثل مع الشخصية التي لا تمثل شيئاً ثابتاً ولا يمكن ان تبنى مثل الجدار ، فالممثل يكتشف جانب عديدة للشخصية خلال التمارين ثم يحس بأن الجوانب ناقصة وبعيدة عن الحقيقة وعليه يكون مجبراً على ان يطرحها جانباً ويبدأ من جديد على الدوام ،

(41) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 106-108 .

(42) (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 108 .

(43) (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 111-128 .

(44) (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دارهلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 111-112 .

والممثل الجيد يرغب في تفادي صدمة الجمهور امام الجمهور عارياً وغير منتهيء و عليه ان يبعد النتائج التي يصل اليها حتى لو كان ما يلتقطه مشابهاً وهذا يولد الدور ولا يبنى لان الدور يكون متشابهاً في كل لية من ليالي العرض اما الدور الذي يولد فلا بد ان تعاد ولادته(45).

لقد وجه ((بروك)) من خلال المسرح المقدس المسرح غير المرئي الذي يصبح مرئياً مكان الاظهار ماهو خفي يشغل اذهاننا بحق وان حيز كبير من الحياة بعيد عن احساساتنا وان التغيير التفسير الاقوى للفنون المختلفة

هناك مجال لمناقشة الخطوط العريضة للمسرحية وهناك مجال لنسيانها ، لغرض اكتشاف ما يمكن العثور عليه بالفرح والحزن وبعدم المسؤولية ، وهناك مجال لاطمئنان الجميع على نتائج جهود المخرج و يبقى على المخرج وان يبحث عن الموضوع الذي يأخذ فيه الممثل بتشويش دوافعه الخاصة الصحيحة و عليه ان يساعد الممثل على رؤية معوقاته الخاصة وعلى ازالتها(46)

كما يرى (بروك) ان المسرح بانه الميدان الاخير الذي ما زال يعرض المثالية وان الاصوات والموسيقى والحركة في المسرح لها نفس الاهمية والمعانة في الحصول على نفس القيم. وكان المسرح في نهاية الاربعينيات قد حقق انتصارات متعددة وكان من جملتها مسرح (جوفية) و (بيرارد) ومسرح (جان لوي بارو) ومسرح (كلافي) في البالية ومسرحيات (دون جوان) و (امفريون) و (مجنون شايو) و (كارون) و (ابيرجنت) و (اوديب) ومسرحية (رشارد الثالث) ويرى (آرتو) الذي احتج على العقم المسرحي والسبل التي تقود الى المسرح المقدس الذي ينطبق فيه مركزه المتوهج بلغة اقرب ما تكون اليه ، انه مسرح يفضل حفل الطاعون بالعدوى بالانتشار باشعة السحره بالتحليل ، مسرح يأخذه فيه الحدث مكان الكلمة (47)

فكر ((بروك)) بالمتفرج وكيفية جعل المتفرج يحمل العرض المسرحي معه الى البيت بافكاره ورؤاه وقضيته اثناء خروجه من احدى مسرحيات (بروك) يدرك ان شيئاً ما قد حصل له وان شيئاً ما تغير فيه وينظر (بروك) دائماً على تقديم المادة الانسانية الى المتفرجين بوصفها المادة الرئيسية التي تحتاج اليها قبل احتياجنا الى آليات العمل المسرحي ، والمسرح حسب قوله وهو الحياة .. وفي الوقت نفسه لا نستطيع ان نقول لا وجود للفرق ما بين المسرح والحياة نمارس المسرح حيثما نكون المسرح في كل مكان كل واحد منا ممثل اذا نستطيع ان نفعل اي شيء امام اي انسان وتجنب الوقوع في الملل وان يتسرب هذا الملل الى الجمهور.

وفكر بطريقة عرض مغايرة وجديدة تكمن في الخروج من العلية الايطالية والبحث عن اماكن جديدة وهي ما يتعلق بتقوية عملية الاستقبال من قبل المتفرج واقامة علاقة بينه وبين العرض والممثل وبينه وبين التمثيل ، لذلك توجه الى الامكنة المغايرة لتجنب الملل اولاً وهذه الامكنة تمتلك حيوية خاصة للعرض تبدأ منذ النظرة الاولى حيث يشارك الجميع مشاركة فاعله واحدة مع الموسيقين ومع المتفرجين ، يعيشون الفعل المسرحي الموحد ، وحاول (بروك) كثيراً في ارتباط المسرح بالناس وتقريبه من قضاياهم والترابط بين الحياة والمسرح .

ابتكر (بروك) طريقة مختلفة تماماً لتقديم (المهابهارتا) في ثلاث اجزاء في في ثلاث امسيات وبحضرون لمدة ثلاث ليال لمتابعة المسرحية ومن خلال هذه التجربة حقق حلاً هو خرج المسرح بالحياة والحياة بالمسرح ليكون جزء من الحياة (48) .

ويرى ((بروك)) ان عيون المشاهدين هي اول العناصر المساعدة اذا شعر المسرح بهذا التفحص كمتوقع حقيقي والتي تتطلب في كل لحظة ان لاشيء يكون بلا مبرر وان لاشيء يمكن ان ينتج عن الخطوات المضطربة والمتفرج عند ((بروك)) يعد الطرف الثالث الاساسي في تكوين علاقات العرض المستندة على الفعل والموضوع والمتفرج .ومن خلالها بحث (بروك) عن المكان المغاير ، يرتبط بايجاد علاقة مغايرة وجديدة مع المتفرج " اذا

⁴⁵ بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دار هلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 126-120 .

⁴⁶ (بيتر بروك ، المساحة الفارغة ، ت: فاروق عبد القادر ، ط1 ، (مصر: دار هلا للنشر والتوزيع ، 2000) ، ص 139-136-118-114 .

⁴⁷ (سامي عبد الحميد ، المكان الخالي ، يتر بروك ، (جامعة بغداد ، اكااديمية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، ص1 ، ص41 ، ص48 .

⁴⁸ (محمد حسين حبيب ، تنظيرات بيتر بروك في العرض المسرحي ، جريدة الاديب ، العدد (110) السنة الخامسة ، بغداد : مطبعة الاديب، 2009 .

لم تجعلنا المسرحية نفقد التوازن اصبحت الامسية كلها فاقدة التوازن) وأصبح المتفرج شخص ثالث يراقب ما يجري من فعل مسرحي بين شخصين .

أن (بروك)) نادراً ما يقتنع بمسرحية الممثل الواحد (المونود رما) بسبب غياب الشخص الاول ليشاهدنا من ثم المتفرج يوصفه شخصاً ثالثاً بمعنى اخر ان فكرة الممثل الواحد امام الاخرين لا تجد لها مكانا في اشتغالات (بروك) المسرحية بل ان هذا الشخص الثالث حتى بحضوره في التدريبات المسرحية سوف يحسن شكل التدريب بشكل تلقائي وبفعل علاقة الممثلين مع بعضهم البعض من الناحية الادائية .

بحث ((بروك)) عن الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية وتشكلها في مراحلها البدائية والنهل من مورثها الادبي المتنوع ومن مدونات الاسطورية والملحمية وشدة اعجابه بالشرق ومقولته هي (الشرق هو الحكمة) والشرق اقدم من الغرب واغنى من الغرب⁽⁴⁹⁾ .

يرى (صبري) في التجريب هو محاولة تقديم موضوعات وطريقة معالجة جديدة وهو النزوع الى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد افاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة⁽⁵⁰⁾ .

ظهور المخرج كعنصر مستقل من عناصر العملية المسرحية حيث ظهر التجريب الذي يغلب التصور المسرحي عملية متعلقة بالإخراج أكثر من غيره من اركان العملية المسرحية فالمخرج كان يعالج مسائل اخراجية صرفه اكثر من معالجته مهام تمثيلية⁽⁵¹⁾ .

تتميز الاعوام المنصرمة من تاريخ المسرح بطغيان شخصية المخرج وتأثيرها البالغ في كل مجالات المسرح والاخراج هو صياغة عرض مسرحي فمنهم من يرى في الاخراج هو صياغة نظام كل العناصر المشاركة في العرض المسرحي .

رأى (بروك) بان المسرح يجب ان يتضمن الجاد والهزلي الروحي والماجن لانه للنخبة ولعامة الناس اذ لجأ (بروك) الى رابعة القرن الثاني عشر (منطق الطير) للشاعر المسرحي فريد الدين العطار في محاولة لخلق عمل مسرحي يمكن ان يصل الى كل شخص حيثما يقدم وتحكي القصيدة في العالم المعروف وغير المعروف التي اجتمعت كي تناقش كيف نبدأ رحلة الجمع الى بلاط السمريرخ مدينة الله⁽⁵²⁾ .

وبين (بروك) عند الانتهاء من التمثيل من عمل ما ، فإن التسلية تنسى والعواطف تختفي ايضاً والمناظر الحيدة تفقد خيبتها حينها تسخر العواطف لتلبي رغبة المشاهدين ليروا بوضوح من دواخلهم عند ذاك يحترق شيء ما في العقل ، اثرا رائحة صورة انها الصورة المركزية التي تبقى ، صورتها الظلية ، واذا امتزجت العناصر امتزاجاً صحيحاً فإن الصورة الظلية هذه ستكون معنى لها وهذا الشكل سيكون جوهرها يتعين عليها ما تقول⁽⁵³⁾ .

ويرى الباحث أن ثمرة عمل وبحث انتج فيها بيتر بروك عمل (المهابهاراتا) التي فيها الكثير من لحظات الجمال البصري الرائع وفيها يستخدم النار والماء بطريقة غير ممكنة في مسارح القرن التاسع عشر التي يكون فيها قوس يسمى الاطار المسرحي ، في حين يكون النص زاخرا بالافكار العميقة والسخرية اللاذعة والكوميديا ، هي إن (بروك) قادر على ان يطبق وسائل بسيطة متناهية مع الغايات المحيرة والمعقدة في (المهابهاراتا) قطعة من القماش تصبح غيمة اوبحيرة او عجلة بسيطة تصبح عربيه حرب وحزمة من السهام السحرية⁽⁵⁴⁾ .

يتأسس مسرح (بروك) اولاً وقبل كل شيء على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور **المبحث الثاني**
تأثر الإخراج العراقي بـ (بيتر بروك)

1. إبراهيم جلال

⁴⁹ محمد حسين حبيب، تنظيرات بيتر بروك في العرض المسرحي ، جريدة الاديب العدد (110) السنة الثالثة، المصدر نفسه .

⁵⁰ (صبري حافظ ، التجريب والمسرح ، ط1 ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984) ص45

⁵¹ (فسيتولود ما برخولد ، في الفن المسرحي، ت: شريف شاكرط1 ، (بيروت : دار الفارابي ، 1979) ص9 .

⁵² اجيمس روز ، المسرح التجريبي ، المصدر السابق نفسه ، ص254

⁵³ اجيمس روز ، المسرح التجريبي ، المصدر نفسه ، ص256 .

⁵⁴ 3 اجيمس روز، المصدر نفسه ، 284 .

درس المسرح في نيويورك , ودرس السينما في ايطاليا ولهذا فأن خطته في الإخراج للمسرح غالبا ما تقوم على خليط من تقنيات المسرح والسينما , وإبراهيم جلال من رجال المسرح العربي الذي كان له فضل في تأسيس المسرح العربي , في الستينات و أوائل السبعينات وهو يتخذ من فكر (بريخت) وتقنيات مسرحه الملحمي خطأ أساسيا لمنهج وهو لا يرفض العناصر الجمالية التي يمكن استثمارها في اجتذاب الجماهير في الديكور والأزياء وتكوينات الحركة والإضاءة , وقد اخرج عدد من المسرحيات لشكسبير وبرخت , ولكنه يتميز أيضا بالبحث عن منطلقات شعبيه محليه وخاصة في أداء الممثل , سعيا إلى مزيد من التفاصيل . وكان إخراجة للمسرحية متقن يتصف بالتكوينات الجمالية التي تدل في الوقت نفسه على تفهمه لروح النص وتفسيره دون إن يسقط في هوة المباشرة . واستطاع إن يقدم عرضا جميلا يزيد قيمه المسرح وطقسيته الشيء الكثير . بدأ النشاط المسرحي في بغداد مدرسا في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين , وتجمع مصادر كثيرة على إن الأستاذ (حقلي الشبلي) نقيب الفنانين العراقيين هو رائد هذه البدايات , وحتى تقلد إدارة أول فرقة قومية في العراق , بل إن هذه الفرقة تأسست بأشراف الدولة في 1968 استجابة لدعوته , وتضم الفرقة القومية للعراق (حوالي 120) فنانا وفنانة

بينهم ستة مخرجين هم محسن العزاوي و سعدون العبيدي وسليم الجزائري وسعد يونس وفخري العقيدي وفتحي زين العابدين حصلوا على شهاداتهم الشخصية العالية من تشيكو سلوفياكيا وانجلترا وفرنسا كما تضم اثنين من كتاب المسرح المعروفين هما عادل كاظم وطه سالم (ص261) ولكن بجانب هذه الفرقة الرسمية الوحيدة تقوم فرق كثيرة جادة كفرقة (المسرح الحديث) التي يقودها الأستاذ يوسف العاني , الكاتب المسرحي والممثل المعروف ويقول (فرق متكونة من الهواة بعضها فرق فنيه وثقافيه , وهي لا تحصل على شيء من الدورة إلا بعد إعفائها من الضرائب والرسوم ويفسح العمل لها مجانا على مسرح الدولة , واستفاد إبراهيم جلال من تجارب الآخرين الذي سبقوه بالعمل الفني وظهر كمخرج ومفسر ايجابي يبحث عن المعادلات المسرحية لفكر الكاتب , سعيا لتجسيده في مواقف فكرية ملموسة و واضحة وهو من مخرجي الواقعية⁽¹⁾)

سعت الحركة المسرحية في العراق إلى توسيع رقعة المسرح العراقي بالانتشار إلى فئات جديدة من المشاهدين في العاصمة والأقاليم . وتشكيل فرق فنية من خريجي المعاهد الفنية ذوي المواهب في المحافظات واتجهت الحركة المسرحية في العراق في صفوف الشباب والطلاب . إن فن تصميم الحركة هي إحدى المبادئ الرئيسية في التمثيل التقني وبمساعده المخرج ومن خلال التدريب ينبغي إن تحدث كل حركة وكل إيماة وكل توقيت خاص بكلمات الدور يحدث كلمه من خلال تسلل مخطط , فالجوانب الجغرافية الخاصة بالأداء مثلا ينبغي إن لا تترك كي تحدث على سبيل المصادفة .

(1)سعد اردش , المخرج في المسرح المعاصر , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , 1997), ص261-262.

والإعداد يتضمن المراعاة لمشاعر الممثلين الآخرين في التنبؤ بالحركة التي تحدث الآن في المسرحية فالممثل الذي يكون في المكان الخاطيء وفي الزمن الخاطيء من المحتمل إن يقوم بإفساد أداء ممثل آخر أو ممثلين آخرين , أو فساد مهام الفنيين المسؤولين عن إضاءة المسرح , وان الأداء على خشبه المسرح من المفترض إن يكون جهدا خاصا بفريق العمل كله وهنا يقوم المخرج بدور المنسق لهذا الجهد .⁽¹⁾ يبرز إبراهيم جلال كواحد من هم المسرحيين في العراق , وتأتي هذه الأهمية من جوانب عدة لعل أهمها تواصل هذا الفنان مع الإخراج المسرحي وبحثه الدائم عن الجديد , وتقديم عروضه بأسلوب معاصر , فلا يمكن وضعه مع جيل الرواد لإخراجة أعمال هي أكثر قربا من أعمال الشباب كما لا يمكن عده من جيل الشباب لاصطفافه في أعمال أخرى إلى جانب الرواد .

وهكذا يلتقي إبراهيم جلال مع كل الأجيال في المسرح العراقي , وربما لهذه الأمور مجتمعة , يمكن اعتبار أعمال (جلال) بمجموعها في حال دراستها منفصلة عن أعمال المخرجين الآخرين , معبرة عن الخط

الذي سار عليه المسرح في العراق منذ كان فطريا وحتى تعامله مع أكثر الأساليب التجريبية في العرض المسرحي .

في عام 1956 قام بإخراج مسرحيه (اغنية التم) لتشيخوف بأسلوب يختلف عما كان سائدا آنذاك فديكور المسرحية هو أول ديكور تجريدي استعملت فيه الخلفية السوداء والرموز التعبيرية كالشعلة والسلم والشمعة والعجلة⁽²⁾

مارس (جلال) سلطه المخرج المستقلة عن أوامر المؤلف وتوجيهاته في الكيفية التي رأى إن تبدو عليها صورة العرض المسرحي , والمخرج كعنصر أساسي في العملية المسرحية في العراق .
ومنذ إخراج مسرحيه (اغنية التم) , كان إبراهيم جلال يسعى جادا في البحث عن صيغ جديدة , وذات سمات خاصة به , إلى إطلاق العنان لرؤاه عند زحمة النصوص المسرحية المختلفة في الاتجاه إلى عروض مسرحيه أكثر تعبيراً والتصاقاً بالمتلقي حيث تعامل مع نصوص مسرحيه كانت متنوعة الاتجاه والطرز والأسلوب , ولتحقيق الانسجام بين طبيعة النص وما يعالجه من موضوعات وبين الأسلوب الإخراجي لعرضه وكان (جلال) لديه كيفيه خاصة بتطويع النص في خدمه الأسلوب الإخراجي ومن ذلك انه لم يكن ينتمي في البداية إلى نص المؤلف ليتفق معه في لفكرة المطروحة , ولكنه (عند القراءة الأولى للنص المسرحي , يتعرف على الانطباع الأول , وبعد ذلك يكتشف مسالك كانت مجهولة لديه)⁽³⁾

(1) جكين ولسين , سيكولوجيه فنون الآداب , ت: د شاكر عبد الحميد , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب , (2000) ص145.

(2) عبد الحميد , سامي (أفكار حول الديكور والإخراج المسرحي في العراق) , بغداد : مطبعه جامعه بغداد , (1983) ص 35.

يفصح (جلال) عن كون النص المسرحي بالنسبة له موحيا للعرض وليس خطة منفصلة كما ينظر إليه المخرج المنفذ ويقول عندما اقرأ مسرحية اسمع نغمها وإيقاعها , وهذا ما يوحي لي بالصورة المركبة . ويقول كذلك تعلمت في الإخراج , إن احدد المسرحية واختزلها بجملة واحده وحتى بكلمه واضحة رئيسيه .. ومن هذه النقطة انطلق لا ترسم انبثاق الأشعة من المركز إلى المحيط⁽¹⁾

الاكتشاف لدى (جلال) هو عمليه مستمرة لا تتوقف حتى بعد اليوم الأخير للعرض المسرحي , وهو على مراحل تبدأ الأولى عند القراءة الأولى للنص لتنتهي عند اليوم الأول لتقديم العرض , وهي المرحلة الأصعب والأدق , يبذل المخرج خلالها جهدا متأنيا في رسم صورته العرض من خلال (تصورهِ وخياله و انشده إلى أدق تفاصيل الممثل والنص)⁽²⁾

إما المرحلة الثانية فأنها تتزامن مع أيام تقديم العرض المسرحي , إذ يبقى هاجس اكتشاف الجديد موافقا للعرض المسرحي دون إن يكون له اثر كبير في ما ظهر في صورة العرض , يقول (جلال) عندما اخرج مسرحيه وتعرض إلى الجمهور ابدأ بكشف الكثير مما لم يظهر .. وذلك لانشغالي في توضيب الممثل .
إما المرحلة الأخيرة فهي غير معلومة النهاية التي خرج بها المخرج من العرض وتفاعلاته , وتستمر إلى ما لانهاية بعد إن يكون الستار قد أسدل على العرض , يقول (جلال) عندما انتهى من إخراج أي مسرحيه اكتشف الكثير مما لم اشرحه في إخراجي السابق لذلك فأن طموحي يضح في داخلي لإخراج أعماله السابقة .. ومن هذا المنطلق أسعى لترتيب الأفكار المخفية وإظهارها متجسدة بالإشكال الدرامية الملانمة)⁽³⁾

1- يوسف , عقيل مهدي (إبراهيم جلال والنحت في الفضاء) جريده الثورة (بغداد : العدد 5729 , 27 كانون الاول , 1986).

2- المحرر (إبراهيم جلال : تجربه الإخراج) , مجلة فنون العدد 207 , 17 كانون الثاني 1983).

3- المفرجي , احمد فياض (إبراهيم جلال وعادل كاظم : المتنبى في رحلته الجديدة) , بغداد : جريده الجمهورية , 7 شباط 1984.

والممثل المؤلف في المسرح في العراق , غالبا ما يعتمد على فطرته في الأداء مع معلومات أوليه عن فن الممثل من غير التأكيد على أهميه مروره في مرحلة الإعداد لنفسه من خلال النظريات الموضوعه في الأداء التمثيلي والتمارين المكمله , ولذلك فإن (اغلب الممثلين عندما يعانون معاناة قاسية فلقد اعتادوا الأسهل في التعبير ولكنهم عندها ينصهرون ضمن صياغات وأفاق في التعبير جديدة ومتطورة)⁽¹⁾ ولكن المعاناة التي يعيشها الممثل في عمل يخرج جلال هي معاناة متبادله بينه وبين المخرج , بل قد تكون اشد قسوة عند المخرج الذي يطمح إن يرقى مستوى أداء ممثله إلى مستواه الإخراجي اتخذ (جلال) طريقتين يتم من خلالها تحقيق غايتين أولهما تحقيق القدر الممكن من التجانس بين أداء الممثل ورؤية المخرج دون خلق حساسية لدى الممثل , وثانيهما تطوير أدوات الممثل ليصبح منتجا وتتلخص الطريقة الأولى في تقيد الممثل وإخضاعه لسلطه الإخراج , حرية الممثل عند (جلال) مفقودة تقريبا , لأنه مقيد برسم دقيق لخطواته وحركاته من قبل المخرج الذي يتسدد العملية كلها.⁽²⁾ إما الطريقة الثانية التي تنتج عن الطريقة الأولى فهي في تطويره لإمكانيات الممثل من خلال التزام الممثل بما يمليه عليه المخرج بتقنيات فن الممثل , حيث يعتبر طريقه (جلال) معملا تدريبييا مطورا لقدرات الممثل ومغيرا في إمكانياته ويرى الباحث انه جهد ايجابي في بناء الممثل العراقي . اقترب (جلال) من منهجه (بريشت) في العمل مع الممثل لاسيما انه كان أول من تبنى نظريه المسرح الملحمي التي وضعها بريشت , وأول من نادى بها في العراق , حيث تعرف المسرحيون العراقيون عليها من خلاله .

1. المحرر , (أداء التمثيل , إبراهيم جلال يروي بعضا من ذكرياته) , بغداد : جريده الراصد , 11 شباط 1973.
2. انظر :ياسين النصير , المصدر السابق نفسه

الجهد المبذول في المختبر المسرحي لدى إبراهيم جلال يعبر عن التواصل الجاد في العمل الإخراجي , بحيث يكون سلسله من الخطوات , تكون السالبة منها أساس لخطوه متقدمه , وكما يقول هو كل عمل أقوم يعطيني منطلقا جديدا خلال نضوجي وتعمقي فيه , لكي ابحت عن الجديد⁽¹⁾ ويرى الباحث ما تقدم من عرض للتجربة الإخراجية لدى المخرج المسرحي إبراهيم جلال انه كان أول مخرج عراقي يخوض دائرة التجريب بخروجه على الصيغ التقليدية التي كانت متبعه من قبل من سبقه من المخرجين المسرحيين العراقيين , ومحاولاته في إضافة الجديد إلى العرض المسرحي , سواء في التعامل مع النص أو الأداء التمثيلي

1. سعد اردش , مصدر سابق , ص268.

سامي عبد الحميد

ركز (عبد الحميد) على أهميه الممثل في العرض المسرحي كونه ممثلا بارزا في الحياة المسرحية في العراق , جاعلا منه وكما يقول (عماد الجانب البصري والجانب السمعي والجانب الحركي لذلك يجب إن يأخذ الاهتمام الأول في عمل المخرج)⁽¹⁾ ,

إن تعامل (سامي عبد الحميد) مع النص المسرحي توحى بتحويله على عناصر أكثر أهميه في أغناء العرض المسرحي . وانطلاقا من المبدأ الذي تبناه عبد الحميد (من إن المخرج مؤلف ثاني للعرض

المسرحي , فإن النص المسرحي لا يمتلك فيما يحتويه من وصف تأثيراً في المنظر الذي سيقوم على خشبه المسرح. ولكن ذلك لا يعني إن ممثل (عبد الحميد) سينفرد داخل أطار الصورة المسرحية بحيث يكون العنصر الوحيد فيها , بل انه سيكون احد أهم مكوناتها , وكما يقول اعتبر الممثل العنصر الأساسي للعمل المسرحي إلا أنني لا أنكر ما للعناصر الأخرى من تأثير على المشاهد . إن تركيز سامي عبد الحميد على الممثل في العرض المسرحي باعتبار إن الممثل هو ميزة العرض المسرحي التي بدونها لا يعود ثمة عرض , ويرى إن الصورة المسرحية الناطقة تعتمد على الممثل بالدرجة الأولى فلولاها لأصبحت الصورة مجرد إطاراً ولتحولت إلى فن آخر غير الفن المسرحي .⁽²⁾

ويرى الباحث إن (عبد الحميد) يؤكد على المكونات الأخرى هي عناصر ثابتة ربما ينتهي دورها بعد لحظات من وجودها على المسرح , حيث يستوعب المشاهد دلالاتها , ويقول على الممثل المسرحي إن يكون أكثر حيوية وهو العنصر الحياتي الأكثر غنا لان عمل هذا الممثل على المسرح لا ينقطع وإنما فيه الاستمرارية والنمو خلال هذا العرض .⁽³⁾

إما دور العناصر الأخرى الظاهرة في المشهد المسرحي فقد نظر إليها (عبد الحميد) , من خلال علاقتها بالممثل . باتجاهين في المسرح العالمي , فهو في قوله كل العناصر الإنتاجية الأخرى توظف لخدمة الممثل إما لكي تبرزه أو لكي يتعامل معها كمحيط . بينما يأخذ في الشطر الأول في خلق المسرحية من البهجة التي قد تؤثر في تواصل انتباه المشاهد إلى الممثل , إما في الشطر الثاني فينحو منحى الواقعيين الذين التزموا وتعاملوا مع الممثل ومع ما يحيط به على انه بيئة له , أو ربما عنا بذلك علاقة الممثل بما يحيط به لرسم التكوين في الصورة المسرحية وهو ما التزم بالأساليب الإخراجية التي تعني بالتشكيل في الصورة المسرحية , بحيث تكون مكونات الصورة المسرحية مكمله لبعضها لدى بيتر بروك

المخرج (عبد الحميد) يطمح إلى ممثل تتوفر فيه مواصفات على درجه كبيرة من الجودة , سواء من حيث الجسم ومرونته وإمكانياته التعبيرية , أو من حيث الصوت والإلقاء إضافة إلى الموهبة التي لم تعد الشغل الشاغل في المسرح المعاصر بعد إن كان الممثل لا يمتلك غيرها , (إن التمثيل لم يعد مجرد موهبة فقط .. إنما هو دراسة وتحليل .. وفهم وتعميق وتكنيك .. التدريب المستمر للممثل .. حركاته , صوته , تطويع أعضائه جسمه لكي تتلاءم مع متطلبات الشخصيات المختلفة التي أدوارها .. وظرف المسرحية)⁽⁴⁾

1. علي حسين , سامي عبد الحميد محاولة دراسة إعماله المسرحية , المصدر السابق نفسه , ص18

2. المصدر السابق نفسه .

3. هدى الزين , (مع المخرج العراقي سامي عبد الحميد في حديث عن المسرح , جريده تشرين , دمشق : العدد 113 , 7 مايس 1979 .

4. المصدر السابق نفسه .

لقد حدد (عبد الحميد) المستلزمات الواجب توافرها بالممثل بشكل عام , وهي ذات المواصفات التي يحبذها في الممثل الذي يعمل معه , والذي يصفه بأنه ممثل لا يعتمد على التلقائية في العطاء أو الأداء فقط بل يعتمد على تكنيك يتطور باستمرار .

ويرى الباحث (إن عبد الحميد) يعزز شموليه مواصفات الممثل حيث يقول لابد إن يكون للممثل جسم مطواع يؤهله للقيام بكل التغييرات الجسمانية التي يتطلبها , ولكل التقنيات المسرحية التي تتطلبها الحركة ولابد إن يكون للممثل قوة صوتيه متنوعه لكي يستطيع التعبير صوتيا عن كل المشاعر والعواطف المتغيرة من حالات الاسترخاء .⁽¹⁾

ومن خلال الأعمال المسرحية المختلفة التي تولى فيها (عبد الحميد) مهمة الإخراج , يمكن تكوين انطباعات عن طريقته في التعامل مع فن الممثل الذي كان أساس الصورة المسرحية في جميع تلك الأعمال , ففي مسرحيه (القرد كثيف الشعر) ليوجين اونيل , والتي أخرجها 1968 . استطاع إن يستخدم أجسام الممثلين كمادة تعبيريه تعوض عن الكثير من العناصر البصرية الأخرى , فقد كانت أجسام الممثلين تشكل عنصراً مهماً من عناصر التركيب المسرحي وكانت حركاتها تسند إيقاع المسرحية .⁽²⁾

قد استخدم تلك الأجسام بتشكيلات أحييت العمل بشكل مبدع وأبرزت الجانب النفسي عند الشخصية الرئيسية حيث كانت حركة الأجسام على شكل أمواج تعبر عن روحه البطل إضافة إلى استخدامه الأداء الآلي عند الممثل .

1. علي حسين : المصدر السابق نفسه. ص2.

2. علي حسين المصدر نفسه , ص 18

وقد ازداد اهتمامه بأسلوب العمل الجماعي في الأعمال اللاحقة وكما ورد في مناسبة عرضه لمسرحيه (ليلة من ألف ليلة) لفلاح شاكر عام 1987 حيث قال الأسلوب الذي اتبعناه إثناء التمارين أسلوب العمل الجماعي والذي يعتمد المناقشة الحرة من قبل الممثلين (1)

وبناء على ذلك , يقول (عبد الحميد) كثير ما يكون ديكور مسرحيتي مختلف تماما عما يذكره الكاتب في النص , ويرى الباحث إن (عبد الحميد) لا يعمم هذا الاختلاف على جميع المسرحيات , حين يذكر إن المخرج ينظر إلى الديكور بمنظار يختلف في كثير من الأحيان عن المنظار الذي نظر به المؤلف وخاصة في المسرحيات غير الواقعية , ولا يعني (عبد الحميد) بالاختلاف هنا إن يأتي المنظر على عكس ما جاء في النص وإنما يمكن إن يكون شكلا متطورا في التعبير عن الأفكار الواردة في النص والتي سبق إن اتفق عليها مع المؤلف , وهنا يقول (عبد الحميد), (يجب إن يتناسب شكل الديكور وكيفية استخدامه مع فكرة المسرحية وأسلوبها وعصرها لكي يتحقق القاعدة التالية تناسب الشكل مع المضمون وإسناد احدهما للآخر وانبثاق احدهما عن الآخر)⁽²⁾

1. عبد الحميد , سامي (أفكار حول الديكور والإخراج المسرحي العراقي , مصدر سابق , ص37.

2. المصدر السابق نفسه

الفصل الثالث

أولا : إجراءات البحث .

اشتملت إجراءات البحث على مجتمع البحث الأصلي وعيناته وأداته ومنهجه

مجتمع البحث .

لقد حدد الباحث مجتمع بحثه المكون من ستة مسرحيات قدمت للفترة من 2008 – 2009 وكما مبين في الجدول رقم (1).

جدول (1)

مجتمع بحث -

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض

2008	حسين العراقي	حسين العراقي	مسرحية المسخ	-1
2009	صادق مرزوق	فاضل سالم	ثقب الأوزون	-2
2009	سعد اهدابي	قاسم محمد	مساء التأمل	-3
2009	عادل الشامي	عادل الشامي	الجنون في زمن الجنون	-4
2008	منعم سعيد	منعم سعيد	مسرحية الطريق	-5
2008	صلاح عبد الستار	عبد الستار الربيعي	رحلة العذاب	-6

عينات البحث .

اختار الباحث ثلاث مسرحيات

1- لقربها من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ولقربها من أداة البحث

2- توفر أقراص (C-D) لتلك العروض

3- عدم دراستها بالبحث والتحليل من باحثين آخرين

4- أن النصوص المختارة قد أثارت ردود أفعال نقدية عند نشرها

أداة البحث .

عينات البحث .

اختار الباحث ثلاث مسرحيات لتكون عينه البحث وكما مبين في الجدول الآتي وبطريقة قصدية ولأسباب سوغها الباحث :

- عينة البحث -

سنة العرض	المخرج	المؤلف	اسم المسرحية	ت
2008	صادق مرزوق	صادق مرزوق	مسرحية لحظه	-1
2009	صادق مرزوق	صادق مرزوق	مسرحية كولاج	-2
2008	خالد ايما		الخروج من دائرة الجنون	-3

منهج البحث .

2- تحليل العينات .

مسرحية (لحظة)

تأليف : حسين العراقي

إعداد وإخراج : صادق مرزوق

مسرحية لحظة التي قام بها المخرج اعتمدت على اختراقات المكان حيث يدخل الجمهور في بداية الأمر خلال ممر ضيق وهو يرى الممثلة الرئيسية وهي الأم التي تبحث عن زوجها وأولادها يدخل الجمهور خلال هذا الممر وهو يرى الأم وكأنها تائهة في دهاليز وغرف سرية للبحث عن الزوج المعتقل وحينما يدخل المخرج إلى مكان العرض وهو عبارة عن غرفة خربة ضيقة نرى فيها ولدين هما ابنا هذه الام ومن خلال الإحداث نستدرك إن هؤلاء الولدان هما أشباح وأرواح ونرى أيضا قارع الطبل بملابسه المتهرئة وعازف العود الذي هو بمثابة الأب المنتظر نسمع في هذا الوقت أصوات وأغاني مبهمة ونسمع صوت الأم أيضا في الخارج وهي تغني أيضا أغنية تراثية تحيلنا إلى زمن الثمانينات من القرن الماضي .. المكان مظلم تماما بحيث حين يدخل الجمهور بالكاد يجد مكانه ، نوافذ سوداء مغلقة وبين لحظة وأخرى حينما تفتح احد الشبابيك يسقط ضوء الشمس الطبيعي على المكان لكشفه وعند حالة ما تقوم نفس الممثلة بإغلاق ذلك الشباك لتحيلنا إلى فضاء موحش .

تفاعل الجمهور بشكل طبيعي مع روحية المكان وما أن يدخل في الجو المراد ويضيع في حالته العلمية حتى تكسر ذلك التعايش مع رنة الموبايل او مع كلام واقعي يومي يؤدي بنا إلى هدم الحالة الأولى للتهيئة إلى حالة أخرى كان هذا العرض بمثابة التمرين لحالة الإرسال والتلقي على حد سواء كيف يكون المسرح فاعلاً في كل الأحوال .

تبنى المخرج صادق مرزوق على المفهوم المزدوج للحكاية فقد أخذت الحكاية هنا مسارين المسار الأول هو الحكاية الواقعية للممثلة "أمل" حيث تتصل عن طريق جهاز الموبايل مع زوجها ونفهم من خلال هذه الحكاية الآنية أنها تنتظر زوجها الذي سيقفها بعد التمرين إلى البيت أما الحكاية المفترضة التي تسيّر جنباً إلى جنب مع الحكاية الواقعية ، الحكاية المفترضة هنا ترى إن الشخصية الرئيسية والتي تؤديها "أمل" أنها تنتظر عودة زوجها الذي اقتادوه رجال الأمن إلى السجن في المسارين هنا أولاً الممثلة "أمل" تنتظر زوجها . المسار الثاني الشخصية تنتظر عودة زوجها من السجن ومع الأحداث تكتشف إن هناك والدان وهم عبارة عن أرواح قد ماتوا في احد الحروب وهم في العالم الآخر يبحثون عن أبيهم في ذلك العالم . العالم الآخر حيث تكون حسابات الزمن هناك غير ما هو مألوف في واقعنا الأب يبحث عن زوجته وأبناءه ، والأبناء يبحثون عن أمهم وأبيهم، الكل يبحث عن الكل وهكذا هي المتاهات . (الحياة الدنيا / الحياة الآخرة) و(الممثلة/الشخصية)و(الزمن/اللا زمن)و(المكان/ اللا مكان)

وفي آخر الحكاية نكتشف إن القضية برمتها هي عبارة عن لعبة أو عبارة عن تمرين مسرحي قد ينتهي في اي لحظة ومع هذه النهاية الكل يذهب ويترك المكان فارغاً وبهذا يكون هذا المكان قد فقد أملاءته والركن الآخر وهو الممثل .

هنا اعتمد المخرج في مسرحيه (لحظة) التي قدمها في احد الخرائب في الديوانية. بان يكون المتفرج يشغل الحيز المكاني الذي يشغله الممثل ليؤكد مبدأ الشراكة الفاعلة في عملية التلقي وقد شكل المخرج في أملاءته لفضائاته تشكيلاً جمالياً مغايراً لنمطية المسرح التقليدي من خلال التحكم في مكان العرض وتدخل المخرج في مسرحية لحظة حتى في آلية التوزيع لمقاعد الجمهور وانه ترك بعض المتفرجين من غير مقاعد ليختاروا آلية الوضع الذي يراقبون من خلاله حركات الممثلين وفي بعض الأحيان يضطر المتفرج إلى التحرك ليتقاطع مع

حركات الممثلين ولم يترك المخرج المجال لعناصر العرض الأخرى في التحكم بلحظة العرض فقد اعتمد على ضوء الشمس كمصدر توحيد بين طرفي الإبداع (الممثل - المشاهد) كما استخدم بدل المؤثر الصوتي الإشارات الصوتية التي تصدر عن الممثلين بمجاورة أصوات الطبول الحية كما انه استخدم أجهزة الموبايل في الاتصال ببعض المتلقين وبالعكس أثناء العرض ، وحتى إن فولدر المسرحية قدمه من خلال الموبايل وليس عن طريق ورقة مكتوبة. يقول المخرج نحاول دائماً إن نطلب من المتلقي ان يكون شريكاً فاعلاً في عملية الإرسال . فكانت الورشة التي أقامها هي لحظة (ما قبل التمرين) لكي يكون الممثل حينها فهم سر من أسرار العرض وليس كل الأسرار وبقية الأسرار تأتي تبعاً وحتى في العرض هو يتعلم والمتلقي أيضاً يتعلم آليات مغايره في التلقي وان تأكيد المخرج هنا على الممثل .

قد استطاع المخرج هنا ان يشكل في فضاءه الفارغ سينو غرافيا خاصة به من خلال أجساد الممثلين في توقعاتهم وان يحيلهم من حالات بشرية شاعرية إلى جمادات تحيلك إلى أدوات سينوغرافيا . إن المخرج وفي اغلب عروضه يعتمد حالنا لبناء والهدم بان يعطي مقترحات للمثل وما ان يجسدها الممثل حتى يقوم بالغائها لفتح المجال للممثل بان يشغل مخيلته في ابتكار وارتجال مغاير للمقترح الأول .

لهذا كان التناول لهذه المسرحية من خلال تلك المجاورة بينه وبين قراءتنا الخاصة لبيتر برونك كما إن للمخرج انساقه وبصماته الخاصة التي لم أجد لها شبيهاً لأحد المخرجين وهذا ما يميزه عن أقرانه المخرجين في تلك الميزات الخاصة في أملاءاته للفضاء الزمكاني من خلال حدود الممثل واستخدام الحالة اليومية والأغنية الشعبية .

يؤكد الفنان صادق مرزوك ومن خلال ورشه بأنه يعمل على نظام بين نمطين مهمين من تحريك البنية المشهدين وهما الصورة السمعية والصورة البصرية. في النص المكتوب وفق أبحاثه لأهميتها الجمالية ووظيفتها في كسر حالة النمطية في التلقي ولكون حالة الفنتازيا هذه

تتصف بأنها ظاهرة شمولية لمختلف الشعوب. اعتمدت المسرحية في كولاغ على أجساد الممثلين فقط وعلى توقعاتهم في رسم سينوغرافيا أنية من خلال تلك الأجساد ، أما اللغة وجماليتها ودلالاتها لم يتقيد بها فأحيانا تنطلق الكلمة بشكلها الفصيح وأحيانا بشكلها الشعبي من خلال المزوجة بين أنماط محلية وعالمية .

الحياة ويمكن أيضا إن يكون حليفنا إذا أدركنا كيف يمكن إن تأخذنا إلى لحظة تألق ، ويدروها تأخذنا إلى لحظة شفافية قبل أن تسقط مرة أخرى .

مسرحية (كولاغ)

تأليف : صادق مرزوق

وإخراج : صادق مرزوق

حكاية المسرحية : كما عودنا المخرج صادق مرزوق انه دائما يتحايل على الحكاية بشكلها التقليدي في مسرحية "كولاغ" ليس هنا كحكاية واحدة بل مجموعة من حكايات يربطها خط واحد وهي فكرة "الرجل الدائم" و"البحث خلال تلك الرحلات" حيث الحكاية الأولى أعدها عن مسرحية في انتظار "كودوا" وربطها مع حكاية "هاملت" ومن ثم ربطها مع حكاية "العراقيون" الذين غرقوا في العبارة المتوجهة إلى "استراليا" مجموع تلك الحكايات تتحدث عن ممثلين دخلوا المسرح وليس لهم اي حكاية مفترضة سوى حكاياتهم الواقعية في إنهم يبحثون عن إي شيء ليقدموا من خلال ذلك الشيء عرضهم المنتظر وفي نهاية المطاف يجدون أن حكاياتهم برمتها مجتزئة وليس لها نهاية واضحة فينتفون على انهم ينهون كل ماقد حصلوا ويهدموا كل بناءاتهم المشهدية ليؤجلوا تمرينهم إلى اليوم الغد ولكن متى يأتي هذا اليوم .

لذلك نرى الشخصيات ومن خلال ذلك العرض ينتظرون ساعة يمثلون مشهد شعبي وتارة يمثلون مشهد من المسرح العالم أحيانا ، يأتون الى الموروث الشعبي من أغاني ومن أهازيج او رقصات فلكلورية وأحيانا يأخذهم المشهد إلى رؤى تجريبية عالمية حيث إن هذه الثنائية في الاشتغال على آليات البحث عن مشهد مسرحي هو ما يؤلمهم جميعا .

مسرحية (الخروج من دائرة الجنون)

تأليف : محمد السيد محسن

أخراج : خالد أيما

مسرحية الخروج من دائرة الجنون هي من المسرحيات التي تم إخراجها وفق تنظيرات بيتر بروك وأرتو (مسرح القسوة)

قبل الخروج من دائرة الجنون لا بد ان نستذكر الدخول إلى ذلك الخروج الذي استنطق العرض المسرحي منذ البدء برؤية بصرية /صورية محملة بالكثير من الجمل الفلسفيه ذات الخطاب الكوني / الفلسفي وتميز العرض المسرحي (الخروج من دائرة الجنون) بمجموعة من العلامات اللغوية والبصرية والسمعية القاسية على ذهنية المتلقي التي شددت من يقظته والذي شكل منظومة من الصور العالقة التي لا يمكن ان تمحي من الذاكرة وهي تعلن تدوينها وحفظها لكل إحداثيات العرض الموسومة بأمثلة البصرية المهيمنة بتشكيلة لونية ابتداءً من (السرير) ذي اللون الأصفر الذي منه ابتداءً العرض المسرحي ، ومنه خرجت الشخصية ليشكل لنا علامة دالة على (سرية السرير) التي استحضرت عنواناً ومفهوماً آخر لمفهوم الاتصال الجسدي المبلور ضمن طقوس حدثت من التناسل جراء اليأس والتذمر من مؤامرة الاغراء والتعري الذي يحدث على منصة الفراش المنهك (المنهش) بلذة مؤقتة قذرة ،

وهنا لا يريد المخرج ان يكشف أو يعلن عنها ذلك لأنه يجد متعته داخل وخارج النص الذي لن يأتي من فراغ ولا يؤول إلى فراغ ازاء الإصرار والترصد لقراءاته المتواليه التي تضج بالرؤى والأفكار التي صيرت منه منتجاً آخر للنص على حد قول "رولان بارت" (للقارئ ان يتحول إلى منتج للنص) وهذا ماحدث معه فعلاً عندما اقتحم النص المسرحي بقراءة باحثة عن أسرار ومناهات النص المغلفة التي لايمكن التعامل معها إلا باستفزازها ومن ثم تفجيرها.

ليكشف لنا النص المسرحي الذي استفزه بعبقرية الجنون أو جنون العبقرية المتمحورة والمتمركزة بصفتها الذهني الخالص ازاء الجنون المنضب والمعضد ليكون حواراً بين منطقتين: منطق العقل ومنطق الجنون، وبين الحرية والقيود والجنون، وهذا هو سر المغالطة الشرسية التي أنتجها العرض ضمن خطابة (الميتا فلسفي) القادم باشكالية (الشك) ومعرفة الحقيقة الغامضة ازاء الكون الوجودي .

ويجسد ليس كله امرأة، جسد يتنفس بالاغراء والشهوة يبحث من خلاله عن الحياة ازاء الموت المعلن أمامه ، كذا القماش الناصع ببياضاته اللونية التي اعطت سحراً وجمالاً حد به من يقظة السواد المعلن الذي كان هو الآخر يؤسس ويؤثث وفق طقوس خاص بها أرضية العرض الخصبه ببياضات (التلج) النقية التي اغتسل بها السواد (العتمه) ليكون لنا فصلاً بارداً ممطراً يحيلنا به المخرج "ايما" المناخ اخر بعيدا عن الانفعالات والتشججات والصرخات مناخ آخر أكثر هدوءاً وعذوبة ورومانسية ليكون مضع التلج المتساقط من السماء حقيقياً)

امضع التلج المتساقط من السماء.... تلج لم تلوته أنفاس المكتئبين بعد ... تلج لم يتوسخ

بالبارود والرماد...) وتأتي هذه الصورة لتحقيق شيئية الشينين: الشيء الأول: تطهير الجسد أولاً عن طريق المضع ، وتطهير الأرض من العقول العفنة التي ساهمت في تحطيم وابداء العقول البشرية النيرة وما تشكله هذه الصورة هو لعنة و إبداء للتاريخ المشوه (لقد تشوه التاريخ ودس به السم) ازاء المسح لأرضية الواقع المتصحرة ببياضات أخرى حطت من القماش ليكون غطاءً شرشفاً ، وثوباً يعي تفاصيل الجسد المعذب ، ليستر به عورته أولاً ويشهر به جنونه ثانياً كذا الدمية بلونها الأحمر والأبيض، والجدار الأسود، والفلين الأبيض،

والكرات الحمراء، والضوء المتدرج ما بين اللون الأحمر والأصفر والأزرق) وبهذا التشكيل اللوني نستطيع ان نقول بان المخرج " ايما" استطاع ان يؤثث ويصمم العرض بذهنية سينوغرافية متوقفة تبحث عن كل ما هو جليل وجميل في مشوارها المسرحي ليكون الصعود الى السماء هو الخاتمة التي يغلق بها المخرج مفاتيح العرض المسرحي من خلال رفض الواقع المر لأن العالم على قراءة العرض بات لا يوفر لنا الوضوح (نحن

المجانين تنازلنا عن الأرض للعقلاء ... فاعبثوا بها كما شئتم ولكن لاتزاحموننا في السماء ... فمن جاءنا وجب عليه أن يترك عقله مع نفايات الأرض) اذن بهذا الحوار نخرج من دائرة الجنون إلى دائرة الحياة . إذن هي دعوة إلى الحياة .

الفصل الرابع

المصادر والمراجع

الاستنتاجات

1. يتمتع بروك بقابلية التأليف وبأسلوب علمي يكشف عن ملكته في التنظير المسرحي.
2. النص لم يكن مقدس عند (بروك) كسر قدسية النص وهو سيناريو أولي لعرض مسرحي من خلال تفكيك النص وإعادة بناءه وفق متطلبات رؤيته للعرض المسرحي وكيفية تقديمه، البحث عن لغة مسرحية جديدة بعيدة عن لغة النص الأدبية .
3. نقطة الصفر عند بروك " الخشبة "زائد " الممثل "تساوي" الابتكار" وخاصة في خياراته للنص والمكان والممثلين.
4. يسعى بروك دائماً إلى ايجاد دوافع موضوعية التي من شأنها ان توصله الى الجديد والمبتكر في عمله .
5. التنظيرات المسرحية لدى بروك لا تأخذ شكل الثبات بل يشملها بالتغيير والإضاعة على وفق الاكتشاف والتحول الجديد لفكرة ما في عمله .
6. خرج عن العلية من اجل إقامة علاقة بين المتفرج والصالة .

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي :

- 1- تشجيع الكتاب العراقيين على تناول الموضوعات الإخراجية العراقية لغرض توثيقها ،لان الإفادة من تجارب الآخرين في حقل الإخراج المسرحي ولاسيما بعد تعريبها تسهم في تنمية فن الاخراج في المسرح العراقي .
- 2- دعوة المخرجين الى الاخذ بموضوعات التنظيرات العالمية وتجسيدها في عروض مسرحية عراقية للتواصل مع العالم من ابداع وتطوير إخراجي.
- 3- توفر أشرطة المسرحيات العراقية لكل العروض المسرحية في العراق في كليات الفنون الجميلة مما تساعد الباحث في التعرف على التنظيرات الإخراجية والأفكار وأدوارها في المسرح العراقي ومرجع للباحث لما تقتضيه متطلبات الدراسة .
- 4- قيام المختصين من الخبراء بالمسرح العراقي بتصنيف العروض المسرحية حسب الاتجاهات المسرحية مما يوفر سهولة لعمل البحث .

المقترحات

الباحث إلى جملة توصيات يمكن إيجازها فيما يأتي :

- 1- قراءة الأعمال الإخراجية الحديثة لبيتر بروك للكشف عن فنية الإخراج المسرحي لديه للإفادة منها في المسرح العراقي ولاسيما ما كان منه فنيا خالصا يسهم في تطوير المسرح .

- 2- الوقوف على تقنيات العرض المسرحي البروكي عبر اتجاهين أولهما العروض المباشرة وثانيهما القراءات النقدية فيها .
- 3- العمل على إيفاد مخرجين معروفين ببعائهم الفني للاطلاع على جديد الإخراج العالمي في مصادره الأولى الأصلية .
- 4- التواصل مع العروض العراقية بمتابعات نقدية تتصف بوعي نقدي يبتعد عن الإخراج التقليدي.

ثبت المصادر والمراجع

1. ابن منظور لسان العرب , بيروت : دار العلم للملايين , ص96.
2. مجموعه مؤلفين , المعجم الوسيط , ط3. دمشق : مطبعة النوى , 1985.
3. ابن زيدون , عبد الرحمن , قضايا التنظير للمسرح العربي , ط1: دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب , 1992.
4. عبد الحميد , سامي , بيتر بروك . المكان الخالي , ت : سامي عبد الحميد , ط1, بغداد : مطبعة جامعه بغداد , 1983.
5. بيتر بروك , الضجر هو الشيطان و آراء في المسرح , ت : محمد يوسف نجم .
6. عثمان , احمد , بيتر بروك يعتزل , انترنيت
7. بوف ال كسي , التكامل الفني في العرض المسرحي , ت : شريف شاکر , ط1, دمشق : منشورات وزاره الثقافة والإرشاد القومي , 1971.
8. سرحان سمير , تجارب جديدة في الفن المسرحي , بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم .
9. بيتر بروك , المكان الخالي ت : عبد القادر , ط1, مصر : دار هلا للنشر والتوزيع , 2000.
10. صبري , حافظ , التجريب والمسرح , القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1984
11. مارتن اسلن , مقدمه الكتاب المكان الخالي , ت بيتر بروك , ت . سامي عبد الحميد , بغداد : جامعه بغداد , 1983.
12. علي كامل هكذا يشيد بيتر بروك عالمه التخيلي , انترنيت
13. علي , عواد , المأوف ولأماؤف في المسرح العراقي , دراسات النقد المسرحي التطبيقي , ط , بغداد , دار الشؤون الثقافية العامة , 1988.
14. عبد الحميد , سامي , المكان الخالي بيتر بروك , بغداد : جامعه بغداد أكاديمية الفنون الجميلة , قسم الفنون المسرحية
15. حسين حبيب , محمد , تنظيرات بيتر بروك في العرض المسرحي جريده الأديب المعاصر , العدد 110 , بغداد , 2009
16. ماير هولد , فيسفولد , في الفن المسرحي , ت : شريف شاکر , ط1, بيروت , 1979.
17. جيمس روز , المسرح التجريبي
18. اردش , مصر المخرج في المسرح المعاصر , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , 1997.
19. جكين ولسن , سيكولوجيه فنون الاداب , ت : شاکر عبد الحميد , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب , 2000.
20. عبد الحميد , سامي , افكار حول الديكور والايخراچ في العراق , بغداد : مطبعة بغداد , 1983
21. يوسف , عقيل مهدي , إبراهيم جلال والنحت في الفضاء , جريده الثورة , بغداد : العدد 5729 , 27 كانون الاول 1986.
22. المحرر . إبراهيم جلال , تجربه الإخراج , مجله فنون , العدد 207 , كانون الثاني , 1983.
23. المفرجي , احمد فياض , إبراهيم جلال وعادل كاظم , المتنبى في رحلته الجديدة , بغداد : جريده الجمهورية , شباط 1984.
24. المحرر , أداء التمثيل , ابراهيم جلال يروي بعضا من ذكرياته , بغداد : جريده الراصد , 11 شباط , 1973.
25. علي حسين , سامي عبد الحميد , محاولة لدراسه اعماله المسرحية
26. هدى الزين مع الإخراج العراقي , سامي عبد الحميد في حديث عن المسرح , جريده تشرين , دمشق : العدد 7 , 113 , مايس 1979.

فالعرض المسرحي هو تدفق له منحي بياني صاعد وهابط ، لكي نصل الى لحظة