وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

التجريب في عروض مهند هادي المسرحية

بحث تقدم به الطالبة (أيات منعم حمادة)

الى مجلس قسم الفنون المسرحية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية / اخراج

بأشراف

أ. م. د أنس راهي الصالحي

١٤٤٤هـ القادسية ٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

{وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ}

صدق الله العظيم

سورة النحل، الآية ١٣

الإهداء

اهدي ثمرة جهدي إلى من علموني أساتذتي في قسم الفنون المسرحية

واهدي ثمرة جهدي إلى من ذهب واخذ قلبي معه ولم اوفيه حقه والدي

كما اهدي ثمرة جهدي إلى من قاسموني الايام الجميلة والحزينة . . . رفيق دربي

زوجي وامي واخوتي واخواتي

شكر وتقدير

تتقدم الطالبة بالشكر والتقدير إلى كل الجهود الطيبة التي مدت يد المساعدة لإكمال بحثي وبالأخص أساتذتي المشرفين , واقدم شكري للذين رافقوني في سنواتي الدراسية , وشكري لأصدقائي الاحبة في كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

التجريب من المفاهيم التي اخترقت كل مجالات العلوم أو حقول الآداب والفنون، وقد كانت الغاية من ذلك الاختراق فتح آفاق جديدة من أجل تجاوز ما هو كائن وبالتالي تخطي واقع عبر أدوات وآليات تخلق تركيبة مغايرة في مألوف النموذج، أن الفعل التجريبي فعل المجازفة لا ينطلق من فراغ بل من المحاورة الإبداعية السابقة والقدرة على تطويعها وصهرها في بنية ما هو جديد ، ولعل المسرح ظهر من خلال الرقص في المرتبة الأولى مما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال لتضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن واهمية دراسة المخرج المسرحي مهند هادي تكمن في ان اعماله تنتمي الى مغايرة ما هو مألوف فجاءت مشكلة البحث بالتساؤل التالي :-

- **ما التجريب في عروض المخرج العراقي مهند هادي المسرحية ؟.**

ثم اهمية البحث والحاجة اليه والتي جاءت , على ان البحث يتبنى موضوعا في اعمال الخزف , وايضا الافادة من هذا البحث في اطلاع الدارسين في الفن والنقد, , ومن ثم جاء هدف البحث , والانتقال لتحديد المصطلحات لغويا واصطلاحياً واجرائيا .

اما في **الفصل الثاني** الذي احتوى على الاطار النظري فقد قسم الى مبحثان

١. المبحث الاول : فاعيلة التجريب وحضور الاخراج .
٢. المبحث الثاني : الاخراج في المسرح العراقي وتمرحالاته.

ثم الدراسات السابقة والمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

وفي **الفصل الثالث** , فصل الإجراءات اعتمدت الباحثة على مجتمع بحث مكون من (٨) اعمال خزفية , وفي العينات وتحليلها فقد اختار بواقع عينتان , وبطريقة اختيار القصدي.

اما في **الفصل الرابع** وهو فصل النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

والحمد لله رب العالمين

جدول المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية القرآنية	ب
الاهداء	جـ
شكر وتقير	د
ملخص البحث	ه
المحتويات	و
الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث)	١-٤
مشكلة البحث	٢
أهمية البحث والحاجة اليه	٣
هدف البحث	٣
حدود البحث	٣
تحديد المصطلحات	٣
الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)	٥ ـ ٣٥
المبحث الاول: الدراما – نشأتها و تاريخها	٦
المبحث الثاني: الاداء الدرامي عبر العصور	٢١
المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري	٣٥
الفصل الثالث (إجراءات البحث)	٣٦ ـ ٤٠
اولا: مجتمع البحث	٣٧
ثانيا: عينة البحث	٣٧
ثالثا: منهجية البحث	٣٧
اداة البحث	٣٧
خامسا: تحليل العينة	٣٨
الفصل الرابع (عرض النتائج ومناقشتها)	٤١ـ ٤٦
اولا: النتائج	٤٢
ثانيا: الاستنتاجات	٤٢
ثالثا: التوصيات	٤٣
رابعا: المقترحات	٤٣
	٤٤

الفصل الأول
الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

أولاً : مشكلة البحث

إن مصطلح التجريب من المصطلحات التي تحمل مفاهيم اخترقت حقل المعرفة الإنسانية وكل مجالات العلوم أو حقول الآداب والفنون، وقد كانت الغاية من ذلك الاختراق فتح آفاق جديدة من أجل تجاوز ما هو كائن وبالتالي تخطي واقع صار متجاوزا والمراهنة على تخطي الاتي عبر أدوات وآليات تخلق تركيبة مغايرة في مألوف النموذج، أن الفعل التجريبي فعل المجازفة لا ينطلق من فراغ بل من المحاورة الإبداعية السابقة والقدرة على تطويرها وصهرها في بنية ما هو جديد ، ولعل المسرح ظهر من خلال الرقص في المرتبة الأولى مما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال لتضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن. فيكون الرقص أقدم الوسائل للناس وانفعالاتهم ، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، وبعدها عرفة أول مسرحية ، ولا شك أن المسرح يعود في المرحلة الاخرى لبداية المسرح في بلاد اليونان وأول ما سجل التاريخ تاريخ (ثيسبس) الذي يعد أول ممثل . غير أن أهمية المراحل القادمة لا تختلف عن تحديد مسار المسرح وتطوره في أربعة من أكبر كتاب المسرح وهم: أسخيلوس وسوفوكليس يوربيدس وأريستوفنس . واستمر المسرح الى يومنا هذا بتطور وتنافس مستندا على الابداعات السابقة لرفد المسرح بتجارب جديدة تجعل منه في مقدمة الحياة , هذا يمنح لكل من عمل في المسرح الشرعية في تبني افكار تجديدية / تجريبية تمنحه فرصة الوجود المسرحي , والمسرح العراقي واحدا من المسارح الذي يعد مسارا متطور وفق شروط عديده كظهور طاقات مسرحية جاءت بالمسرح من الخارج وايضا من بزغ اسمه من صلب الشكل المسرحي العراقي وحتى في قيمة البدايات المحفزة لوجود المسرح من الكنائس الموصلية وصولا الى حقي الشبلي ولهذا اليوم, ولايمكن ان ينفصل هذا عن الشأن التجريبي حتى وان كان المسرح العراقي ليس المبادر الاول وانما هو احد المسارح التي استندت على التجارب المتطورة , ولعل عملية التجريب تحتاج إلى دراسة وإدراك ، أي أنه في بداية الأمر عندما يشكل الفنان مادته المستخدمة ، يعكس التقاء ذات الفنان مع ذات الآخر، وهنا تتشكل الرؤية الصحيحة للمنتج الفني المجرب , ويعتبر المخرج العراقي مهند هادي من الذين اعتمدوا هذا الالتقاء والذي جاء على انه واحدا من المجددين للعرض المسرحي العراقي , فمسرحيات مهند هادي تحاول أن تكون صوت المواطن العراقي البسيط وهي تتحدث عن معاناة العراقيين في داخل العراق وخارجه. ومنها مسرحية حظر تجوال ومسرحية كامب التي أثارت قضية اللاجئين العراقيين في دول الجوار وغيرها من اعماله التي اعتمدت على أعمال مسرحية عراقية وعربية بشتى انتماءاتها المسرحية وأشكال عرضها, و اعلن بأنه حاول أن يمزج أكثر من طريقة ليشكل تجربة خالصة بمهند هادي , وبهذا تجد الباحثة ان دراسة تجربة المخرج العراقي وتعزيزها جزء من الاصرار على ان المسرح العراقي مسرح ثر بفكرة وتنفيذه , وتأسيسه على هذا جائت الباحثة بالتساؤل الأتي :-

ما التجريب في عروض المخرج العراقي مهند هادي ؟

ثانيا : أهمية البحث و الحاجة إليه

تتجلى أهمية هذا البحث فيما يلي :-

تكمن أهمية هذا البحث من خلال تسليط الضوء على دراسة التجريب في عروض مهند هادي المسرحية , والحاجة اليه كونه يفيد طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة ويفيد ايضا النقاد والمهتمين بالمسرح العراقي

ثالثا : أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على التجريب في عروض مهند هادي المسرحية

رابعا :- حدود البحث

١. زمانيا : المدة ما بين (٢٠٠٢-٢٠١٥) .

٢. مكانيا : العراق .

٣. موضوعيا : التجريب في عروض مهند هادي المسرحية

خامسا : تحديد المصطلحات

١- التجريب

لغويا :- والتجريب , جربه تجريبا. . أي اختبره وهو معنون الى التجربة بمعنى الاختبار

اصطلاحا :- اسلوب يهدف الى الكشف عن وسائل مختلفة وجديدة ومبتكره . وهو محاولة تقديم موضوعات وطريقة معالجه جديدة

إجرائيا :- هو مغادرة كل ما هو تقليدي ومألوف في النتاج الفني لغرض تحقيق الحضور الفني لأي شكل من الاعمل الفنية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول / فاعيلة التجريب وحضور الاخراج.

المبحث الثاني / الاخراج في المسرح العراقي وتمرحالاته.

١. مؤشرات الاطار النظري

المبحث الاول

فاعلية التجريب وحضور الاخراج

الإخراج ا لمسرحي تطور من مجرد المعلومات الى مبدأ ينبض بالإبداع والخلق ، وهذا الانتقال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتغييرات في المجتمع وفي الفلسفة والفنون الأخرى مع الحقبة التي أظهرت أسماء جديدة في مضمار الحياة أسماء في مجال العلم، والمعرفة فواكب هذا الوقت ظهور تلك الأسماء الثائرة في مجال الفن أمثال انطوان وستانسلافسكي إضافة الى آخرين مثل كريج، وبروك، وآخرين فما عبده المخرج الاول الدوق (ساكس مننجن) يجب اعتباره الانطلاقة الاولى للمعلومات التجريبية المنتظمة

١. الدوق (ساكس مننجن)

يعد صاحب الدقة التاريخية أول مخرج في تاريخ المسرح العالمي وهو من ألمانيا اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ميننجن اقترن به الإخراج المسرحي منذ١٨٧٤م. وقد ثار هذا المخرج على زيف المسرح وأشكاله السطحية , وتهدف نظرية ساكس ميننجن في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الأصالة والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم في المناظر والأزياء، ولاسيما أن المخرج كان من الموهوبين في فن التشكيل والتجسيد البصري دون أن يخل ذلك بمعنى العمل المسرحي المنجز. ويعني هذا أن المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي طغت على مسرح العصور الوسطى ومسرح الكنيسة المنتشر كثيرا في إيطاليا. وتتجلى هذه الأصالة في إخراجه لمسرحية يوليوس قيصر لوليام شكسبير. وقد أعد المخرج في هذه المسرحية العدة لتقصي كافة تفاصيل الديكور والملابس الخاصة بالمسرحية. فها هو ذا يحاكي ضخامة المعمار الروماني اهتم أيضا بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الزوائد المسرحية. ولم يفته رغم اهتمامه بتجربة هذه الدقة وهذه الأصالة أن تنتسب الأزياء المصممة إلى الحركة والفعل المسرحي اللازمين لديناميكية العرض. ومن النظريات التي أضافها ساكس مننجين قيام أعضاء فرقته الفنية بتشكيل جماعات يسيرها قائد فني مرن له تأثير كبير على فرقته وجماعته التي يتحمل مسؤولية تأطيرها والإشراف على تدريبها. [١]

٢. أندريه أنطوان :

يعد أندريه أنطوان (١٨٥٨-١٩٤٣) من المخرجين الفرنسيين الكبار الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، وقد تأثر كثيرا بساكس مننجن صاحب المدرسة التاريخية الطبيعية في تقديم التصاميم والأزياء من أجل توفير فرجة مسرحية أصيلة يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة.ويقترن أندريه أنطوان بنظرية الجدار الرابع حيث كان يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة على الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور المتفرج.. والمقصود بهذه النظرية أن يحترم العرض علاقة الممثل بالجمهور، وأن تكون مقدمة المسرح شفافة وواضحة في إقامة التواصل بين العامل الدرامي والمتلقي مراعيا انطباعات كل منهما. وهنا، تصبح الستارة مجرد جدار رابع عبرها تشخص الحياة الطبيعية كما هي بطريقة فوتوغرافية يتخللها الإيهام والفرجة والتقمص. وعلى المتفرج أن يندمج في الفرجة الركحية وأن يتخيل الصور الحركية في مخيلته وعقله.

---

[١] بدري حسون فريد وسامي عبدالحميد ، مباديء الاخراج المسرحي ، جامعة بغداد ص ١٤.

هذا، ويعد أندريه أنطوان من مؤسسي المدرسة الطبيعية إلى جانب مبدعها الأستاذ و الأديب الجامعي إميل زولا، وخير من يعبر عن إنجازاته وأعماله مسرحه الحر الذي أنشأه في سنة ١٨٨٧م. [٢]

٣. قسطنطين ستانسلافسكي

يعتبر ستانسلافسكي (١٨٣٦-١٩٣٨) من أهم المخرجين العالميين الذين ركزوا على تدريب الممثل وإعداده إعدادا جيدا من أجل بناء شخصيته ليشارك بكل كفاءة في أي عمل سينوغرافي يعرض عليه مهما كان هذا العمل الدرامي. ومن أهم كتبه المشهورة التي تتعلق بتكوين الممثل نذكر:"إعداد الممثل" و"بناء الشخصية". ويعرف ستانسلافسكي بأنه صاحب أول منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث. ومن المعلوم أن الممثل من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه؛ نظرا لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى الجمهور، ولايمكن- بالتالي- أن يقوم المسرح إلا على أكتافه ووجوده الإلزامي. ومن الذين سايروا هذا الطرح ميرهولد وكروتوفسكي وكريك. وقد أسس ستانسلافسكي أستوديو الممثل في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم على اللياقة العقلية والبدنية ومن أهم واجبات المخرج أن يرى ممثليه قد أدركوا الفكرة الرئيسية والهدف العام من إنجاز العرض. وبعد تقسيم المسرحية إلى وحدات مفصلية يأخذ كل ممثل دوره فيقسمه إلى وحدات صوتية وحركية حتى يستوعبه ويفهمه ضمن الهدف العام المشترك. وتأتي مرحلة التدريب لإعداد الممثل على أداء دوره ويساعده المخرج في فهمه وتفسيره اعتمادا على أسئلة سقراطية توليدية للتأكد من فهم الممثل لدوره جيدا. وعند بداية المسرحية، لابد أن يستخدم الممثل كل أعضائه وفطرته ويركز على العمل ويعايشه فكريا وحدثيا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية، أي أن يدمج روحه في العرض المسرحي من أجل إرساء الفن الدرامي على القانون الطبيعي والحقائق الإنسانية.[٣]

٤. فسفولد ميرهولد :

يعتبر فسفولد ميرهولد من أهم تلامذة ستانسلافسكي، وقد ثار على حصانة المؤلف والنص معا، واهتم بتكوين الممثل وتدريبه وبناء شخصيته وإعداده إعدادا جيدا، ورفض واقعية أستاذه ستانسلافسكي، ومال إلى الجانب الشكلي في المسرح، كما استغنى عن الماكياج والأقنعة وكل المظاهر الخارجية وعوضها بحركة الجسد التي ينبغي تطويعها لتشخيص كل الوقائع الدرامية. وأثبتت التجربة أن الممثل هو المحرك الأساس إذ يمكن أن ينقذ نصا ضعيفا من الفشل، ويمكن للمثل الضعيف أن يفشل نصا مسرحيا في غاية الجودة والإتقان، لذا لابد من تدريب الممثل وإعداده إعدادا حسنا ليؤدي الدور المنوط به. و من المثبت كذلك أن الممثل يساعد المخرج على الابتكار وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الركحي الأليق به.
هذا، ويعد مسرح ميرهولد علامة كبرى على التجريب المسرحي في روسيا، ويعرف تقنيا أنه انتهج أسلوب الماريونيت في تحريك الممثلين مع ابتداع الأسلوب الشكلاني في التعامل مع الظاهرة المسرحية بعيدا عن الواقعية الباطنية كما عند ستاسلافسكي.[٤]

٥. برترولد بريخت:

يعد برتولد بريخت من أهم المخرجين الألمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري، ومن الذين حاربوا النازية الهتلرية بكل شراسة و ضراوة. وقد كان يمارس المسرح في برلين في الشق

---

[٢] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب , ١٩٩٤م) , ص ٣٣٠

[٣] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر مصدر سابق ، ص ٣٥٠ .

[٤] بدري حسون فريد وسامي عبدالحميد ، مباديء الاخراج المسرحي ، مصدر سابق , ص ٨٥

الاشتراكي من ألمانيا. وقد ثار بريخت على المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير النفسي مستبدلا إياه باللاندماج أو التغريب أو التباعد وتكسير الإيهام المسرحي، أي إن الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية، ويبين للجمهور أنه يمثل فقط ولا يتقمص الدور ولا يندمج فيه. وبهذا يرفض بريخت نظرية التقمص والتطهير، ويستوجب أن تبقى خشبة المسرح خشبة للمسرح والتمثيل. وتتميز مسرحيات بريخت بغياب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع.. كما يتبنى بريخت المادية الجدلية ومسرح الشهادة والاستشهاد ويدعو إلى تغيير الواقع عن طريق توعية الجمهور وإشراكهم في الإدلاء بآرائهم في أحداث المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش. وقد كسر بريخت الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور، وهذه التقنية وظفها المخرج الفرنسي أندري أنطوان وقد استخدم بريخت في مسرحه الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية "عظمة الرايخ الثالث وبؤسه"، كما اعتمد على تقنيات شرقية كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة. والتجأ كذلك إلى الحوارات والخطاب المباشر مع الجمهور وتوظيف كتابة متقطعة يتمتزج فيها الحوار والكلام واستعمال السرد بصيغة الماضي، أي يورد بريخت الأحداث كما لو وقعت في الماضي. وتصبح شخصية الممثل شاهدة على الأحداث ويقوم بالتعليق عليها ويمارس النقد ويكتشف زيف الحقائق الإيديولوجية.

ومن هنا، فالمسرح الملحمي البريختي مسرح سياسي لا أرسطي يجمع بين المتعة والفائدة، وقد نظر لمسرحه الطلائعي في كتابه التنظيري المشهور "الأرجانون الصغير".[٥]

٦. بيتر بروك :

لعل ابرز الشخصيات المسرحية البارزة في عالمنا المعاصر هو المخرج الإنجليزي بيتر بروك وهو من أصل روسي. وقد شهد له العالم بكفاءته حتى إن منظمة اليونسكو أسست له معملا مسرحيا تجريبيا بباريس يمارس فيه نشاطه الفني والحرفي مع بداية السبعينيات. وقد استفاد بيتر بروك من أسلافه السابقين، واستوعب نظرياتهم في تكوين الممثل وتقديم الفرجة السينوغرافية المتكاملة. وكان بيتر بروك مخرجا سياسيا كما في مسرحيته الناجحة "نحن والولايات المتحدة"، كما تأثر بمسرح القسوة لدى أرتو كثيرا وبالمسرح الملحمي لدى بريخت واشتغل على هذه النظرية في كثير من مسرحيات شكسبير. وكان بيتر بروك يركز على الصوت والحركة والمونتاج علاوة على الارتجال والبحث عن أصول المسرح. وقد أخرج بيتر بروك مسرحية بيتر فايس التسجيلية مارا- صاد وقد وجد فيها ضالته في هذا النص لاحتوائه على عناصر برختية وآرتودية وحركية وموسيقية وغنائية ولغوية وسيريالية وطبيعية وبيراندلية وطقسية. بمعنى آخر مسرحية شاملة العناصر ومسرحية داخل مسرحية. ونحن هنا أمام مسرحية تربط المسافة بين ماضي بروك التجاري وحاضره التجريبي على حد تعبير الناقدة مارجريت كرويدون (أمريكية). مسرحية صورت عالم ماوراء عبثية بيكيت وتكنيك بريخت، مسرحية تضرب جذورها في التاريخ وأمراض البشر والتي مكنت كلا من بريخت وفايس من التعامل مع تصورات المسرح كوسيلة للعلاج.[٦]

---

[٥] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ص ٢٠٣.

[٦] بيتر بروك , نحو مسرح ضروري , تـ : فاروق عبد القادر (القاهرة : المركز القومي للترجمة , ٢٠١١م) ص١٨٥.

ونستنتج من هذا أن بيتر بروك يشتغل كثيرا على التوفيق بين صورة القسوة في مسرح أرتو والصورة الشعرية المجردة عند بريخت. كما يوظف جميع التقنيات المسرحية الصوتية والبصرية والكوليغرافية وخاصة الميم والتلوين بالأقنعة

المبحث الثاني

الاخراج في المسرح العراقي وتمرحالاته

ان المظاهر التي اعها المسرح الغربي وحتى العربي هي من بلورت الانتقال الى المسرح في العراق ، ولان المسرحي العراقي الاول (حقي الشبلي) كان هو الآخر من ذلك الرعيل الذي تأثر بملامح المسرح الاوربي والفرنسي على وجه الخصوص حيث تدرب فنيا في باريس ومسارحها . ونستطيع القول بأن تأثره بالاتجاه الرومانتيكي في معالجة العرض المسرحي والذي ساد الحركة المسرحية الفرنسية فترة طويلة كان قويا بحيث لم يستطع التخلص منه وبالتالي يقل تأثيره على طلبته ولذلك التأثر اسباب نفسية واجتماعية فرضها المجتمع في الفترة التي بدأ فيها الفنان الشبلي عمله الفني .

وما من شك في ان الظاهرة الاخراجية وسماتها الفنية والعلمية لم تتبلور في العراق الا بعد رجوع الشبلي من بعثته في الخارج وتأسيسه لفرع التمثيل في (معهد الفنون الجميلة) في الثلاثينات من هذا القرن . ولقد كان الشبلي يذكر على الدوام تأثره بالفنان الفرنسي (لويس جوفيه) . وقياسا على تأثرات ومنطلقات زملاء الشبلي من الفنانين المصريين فقد حمل هو الآخر معه مزيجا من الاتجاه وظل كغيره متمسكا بالاسلوب التقليدي في العملية الاخراجية . ويقول في مقابلة نشرت في مجلة المعرفة اما العراق الذي نشأت فيه النهضة المسرحية حديثا لابد له ان يساير التطور (تطور المسرح العالمي طبعا – الكتاب) حتى يتقدم مع احتفاظه بالاسس الاصيلة للمسرح القديم والادب المسرحي القديم هذا المنبع الرئيس لكل فن في العصر الحديث . واذا ما سألت اي مخرج مسرحي او سينمائي في العالم ، اعتقد بأن جوابه لا يختلف عن ما بينته آنفا . ان ما ذكره الاستاذ الشبلي أمر طبيعي ، فالجديد لا ينبع الا من القديم ولكن الكثير من تلك الاسس قد تداعت وحلت محلها أسس جديدة . وقد استوجب التطور اقامة بناء جديد على انقاض الاسس القديمة وهذا هو الذي حدث بالنسبة للظاهرة الاخراجية في العراق . واذا اردنا ان ندخل في الكشف عن تلك التطورات فلابد لنا من ان نتعرض عن الاسلوب الذي كان يتبعه الشبلي في تدريب طلبته وفي اخراجه للمسرحيات للتعرف عن بدايات الظاهرة الاخراجية ([٧]).

اما اسلوب الشبلي في الاخراج فيكاد يشابه اسلوبه في تدريب الممثل . فيعد ان يوزع ادوار المسرحية على الممثلين وينتهي من القراءات الاولى مع تحليل مبتر للنص يباشر بتوزيع الممثلين على الخشبة ويبدأ بتطبيق (الميزانسين) وفي عمله على بناء الشخصية فانه يهتم كثيرا بالمظهر الخارجي فيصور للممثل حركته وايماءاته ويسمعه كيفية القاءه . وقد يلجأ احيانا الى شرح نفسية الشخصية في موقف معين ويكون ذلك آنيا ز وهكذا فانه يقرر النتيجة اولا ثم يدخل في شرح الاسباب بعكس ما ينهج اصحاب الطريقة حيث يقررون الاسباب اولا ويدعون الممثل ليصل الى النتيجة بنفسه . لقد كان الشبلي يميل كثيرا الى ان يقف الممثل مواجها للجمهور ويبرر ذلك بضرورة رؤية الجمهور لتعبير الممثل . ولهذا كان يرفض رفضا باتا اعطاء الممثل ظهره للجمهور . وفي هذا يخالف النهج الواقعي في الاخراج الذي يعتمد في حركة الممثل ووضعيته على علاقته بالممثلين الاخرين لا علاقته بالمتفرجين . وصحيح ان المتفرج يريد ان يرى وجه الممثل وبالتالي تعبيره غير ان واقعية الحياة على الخشبة لا تتقيد بهذا القيد . وكان الشبلي يهتم بتوزيع المجاميع على المسرح وفقا للصورة التي يرسمها في ذهنه . وكان يحرم افراد المجموعة التصرف الكيفي داخل المجموعة لكي لا يخربوا تلك الصورة . وكان يهتم كثيرا بالايقاع والبناء ولم يكن الممثلون يفهمون الاسباب الحقيقية لذلك الاهتمام ولا يعرفون سوى انه عامل مساعد على شد الجمهور الى المسرح وكان يهتم كثيرا بالستارة وكيفية فتحها وغلقها وايقاع حركتها ، ففي ذلك تأثير على نفوس المتفرجين . وكان في استخدامه للستارة وفي تصميم اوضاع الممثلين وفي

---

[٧] عبدالرحمن مجيد الربيعي ، مقابلة مع حقي الشبلي ، المعرفة ، عدد ٣٤ السنة الثالثة ، (دمشق ، عام ١٩٦٤م) ، ص ٣٤٥.

تصميم الديكور يجمع بين الاتجاهين ، مسرح العرض ومسرح الايهام . فهو يستخدم الستارة ومع ذلك يجعل الممثلين يخترقون الجدار الرابع وهو يخلق علاقات بين الممثل والاخر ولكنه يعمد الى كسر تلك العلاقة بالاتجاه نحو الجمهور وهو يضع ديكورا مجسما جنبا الى جنب مع المناظر المرسومة . وبالرغم من دعوته للمصممين للمساهمة في تصميم الديكور والازياء الا انه كان يقدم لهم الخطوط العريضة للتصميم ويتدخل في تفاصيل تلك التصاميم . ومن الدلائل الواضحة على لجوء الشبلي الى الخلط بين الاساليب ما فعله في (يوليوس قيصر) حيث استخدم المسرح التقليدي وستارته كما انه استخدم الصالة وممراتها لتقديم بعض المشاهد .

كان يحدد الممثل بحركة معينة او بايماءة معينة فهو انما يبتغي جمال تلك الحركة او الايماءة ودقة تعبيرها واذا كان البعض من الممثلين قد وجدوا صعوبة في تبني ارشاداته بحيث بدا الاصطناع على ادائهم فذلك نقص تقع تبعاته على الجانبين . ([٨])

ولقد سار معظم المخرجين الذين تتلمذوا على يديه على نفس النهج ولفترة طويلة وخاصة قبل ان تتيسر لهم الفرصة لكي يدرسوا الفن المسرحي خارج القطر وقبل ان يشاهدوا ويمارسوا اسلوبا اخر من اساليب التدريب والمعالجة . فلقد كان (ابراهيم جلال) مثلا – وقد تولى رئاسة فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة بعد ان انتقل الشبلي الى وظيفة اخرى خارجه – يقترب كثيرا من استاذه في التوجيه والاخراج وان اختلف عنه في التجائه الى التحليل والتعليل قبل الوصول الى النتائج النهائية وكذلك التجائه الى النقاش مع الممثلين للوصول الى ما يقتعهم في الاداء . وقد اكتشفت فيما بعد بأن ابراهيم جلال انما كان ينهج منهجا يقترب من منهج (الطريقة) من غير ان يعلم انه يفعل ذلك . وقد حدث ذلك الاكتشاف بعد عودة (جاسم العبودي) من دراسته في الخارج ، وبعد ان عرفنا على ستانسلافسكي وطريقة ([٩]) ، فقد عرفنا اول ما عرفنا بان لكل فعل على المسرح مبرر ولكل عمل دافع وان ذلك الدافع هو الذي يخلق التعبير وهو الذي يقرر كيفية الاداء ، كما عرفنا بان الاخراج الواقعي يقتضي ان تكون الصورة المسرحية صورة من الواقع مزينة بريشة المخرج ويقتضي ايضا اعطاء الحرية للممثل لكي يتحرك ولكي يعبر عن الموقف بصوته وجسمه بعد ان يكون قد آمن بفعل الشخصية وعلاقاتها ، ويقتضي ايضا ان يكون المنظر مجسما في كل تفاصيله كما هو الحال في الواقع فلا ابواب وشبابيك مرسومة بل مصنوعة وتستخدم كما تستخدم في الواقع . ويقتضي ايضا استخدام الستارة كجدار رابع وهمي للمسرح الذي وهو في الواقع مكان تعيش داخله الشخصيات وتتعامل مع ماهو موجود فيه كما لو كان حقيقي ولابد بعد ذلك ان ترتب الاثاث والادوات داخل المنظر وفقا لذلك . وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الفترة (بداية الخمسينات) فترة تحول في الظاهرة الاخراجية في قطرنا حيث بدأ المسرحيون يبحثون عن مصادر اكثر للثقافة المسرحية وبدأ المسرحيون يعون ان العلم قد ارتبط بالفن . وان طريقة ستانسلافسكي هي الطريقة التي تثبتت تلك الحقائق . فيقول العبودي في مقابلة صحفية له : " والواقع انني لم اتأثر بأسلوب اي مخرج مسرحي .. ولكني تفهمت ستانسلافسكي وبعض الفنانين من رواد المسرح الحديث .. وانني اؤمن بما آمن به ستانسلافسكي واتباعه ولاول مرة منذ نشأة المسرح هجر المسرحيون العراقيون المبالغات الرومانتيكية ولجأوا الى الدراسة الحقيقية لعمل الممثل والمخرج في المسرح وعلاقة احدهما بالاخر ([١٠]).

وقد كان لـ(بهنام ميخائيل) دوره ايضا في ايصال النهج الجديد ومباديء ستانسلافسكي الى المسرحيين العراقيين بعد عودته من دراسته خارج القطر ومن خلال محاضراته في معهد الفنون واخراجه

---

[٨] عبدالرحمن مجيد الربيعي ، مقابلة مع حقي الشبلي , مصدر سابق ، ص ٣٤٥.

[٩] جاسم العبودي ، مقابلة مع جاسم العبودي ، السينما ، العدد الخامس ١٩ تشرين اول (بغداد ، عام ١٩٥٥م)، ص ١٢ .

[١٠] نفس المصدر ، ص ١٣ .

لمسرحية (الرسالة المفقودة) . غير ان هذا الاتجاه الجديد في العملية الاخراجية لم يبق على حاله فترة طويلة فحالما عاد فنانون آخرون من دراستهم في الخارج حتى أخذوا يطرحون اساليب ومدارس جديدة مارسوها او شاهدوها ، حيث " تمرد البعض من الفنانين على حدود الجدران الاربعة ورفض الانحباس في داخلها وجاء يعرض شكلا جديدا من اشكال العرض المسرحي شكلا يعتمد على (مسرحة) النص والاعتماد على الصور الجمالية اكثر من اعتماده على نقل الواقع على الخشبة " . وبدا المسرح في العراق يتعرف على (غوردون غريك) وعلى (ماكس راينهاردت) وعلى (فيسفولد مايرهولد) وبالتالي على المسرح الملحمي و(برتولد بريشت) . والمسرح السياسي و(ايردين بيسكاتور) وغير ذلك من المدارس المسرحية المعاصرة . ([11])

لقد شهدت فترة الستينات معالم واضحة لكل تلك الاساليب والمدارس الفنية نقلها اولئك الفنانون العائدون الى الوطن بعد الدراسة في الخارج . وقد اخذ اولئك الفنانون يساهمون مساهمة واضحة في تحسين التقنيات المسرحية واخذت الظاهرة الاخراجية في العراق تقترب من مثيلاتها في العالم المتقدم مسرحيا . ويمكننا ان نشير هنا الى ابرز مظاهر التطور في تلك الظاهرة والتي بدأت في نهاية الخمسينات وتركزت في الستينات واستقرت في السبعينات : تطلع المخرجين الى تطبيق التقنيات التي مارسوها او شاهدوها في الخارج في عملهم الاخراجي في العراق وبالتالي الى تجديد الاسلوب المتبع . تطلع المخرجين الى تبني النص العراقي واعطاءه الشكل الفني المناسب والى تعريق بعض النصوص المترجمة عندما لا يتوفر لديهم النص العراقي المقبول لديهم . تطلع المخرجين الى بلورة اسلوبهم الاخراجي وايجاد خصوصيات لذلك الاسلوب من خلال ممارستهم الكمية والنوعية . محاولة المخرجين تفضيل الجوانب المسرحية والجمالية على الجوانب الواقعية والطبيعية ووقوع البعض منهم في هوة الخلط بين الاساليب والخروج عن قاعدة الوحدة الفنية في العمل . اعتماد المخرجين الاتجاه التجريبي في العرض المسرحي والبحث عن اشكال ومضامين متجددة كالتمرد على بناية المسرح التقليدي او ما يسمى (المسرح الايصالي) ومحاولة ايجاد اماكن جديدة للعرض المسرحي . ومحاولة اللجوء الى التراث كوسيلة من وسائل التجديد والاصالة والتمييز . ([12])

واذا كانت الخمسينات قد شهدت ظهور جيل من المخرجين كـ(ابراهيم جلال) و(جعفر السعدي) و(جاسم العبودي) و(بهنام ميخائيل) . فان الستينات قد اضافت وجبة اخرى من المخرجين كـ(اسعد عبدالرزاق) و(بدري حسون فريد) و(سامي عبدالحميد) و(محسن العزاوي) و(سعدون العبيدي) و(جعفر علي) و(عبدالوهاب الدايني) و(قاسم محمد) ، وجاءت السبعينات لتشيق عددا اخر من المخرجين الشباب كـ (عوني كرومي) و(سليم الجزائري) و(سعدي يونس) و(خالد سعيد) و(عبدالله جواد) واخرين ، واذا كانت الخمسينات قد شهدت اول زخم جماهيري مسرحي فان الستينات قد بلورت جمهورا مسرحيا متقدما في حين ان السبعينات قد شهدت اتساعا في حجم جمهور المتفرجين . واذا كانت الخمسينات قد شهدت مسرحيات بارزة من امثال (اغنية التم) التي قدم لنا فيها (ابراهيم جلال) صورا مسرحية معبرة ، و(فلوس) التي قدم لنا فيها (جعفر السعدي) صورا واقعية محركة . و(تؤمر بيك) التي قدم لنا فيها (جاسم العبودي) الاسلوب العلمي في العملية الاخراجية ، و(رسالة مفقودة) التي قدم لنا فيها (بهنام ميخائيل) تاكيدا لذلك الاسلوب . فان الستينات قد شهدت تنوعا واضحا في الاشكال المسرحية نتج عن تطلع المخرجين الى تطبيق التقنيات الجديدة وتمثل ذلك الاتجاه في اخراج المسرحيات المترجمة . فقدم لنا (سامي عبدالحميد) المدرسة التعبيرية في (الحيوانات الزجاجية) و(القرد الكثيف الشعر) ، وقدم لنا

---

[11] جاسم العبودي ، مقابلة مع جاسم العبودي ، مصدر سابق ، ص ١٢ .

[12] علي مزاحم عباس ، رحلة الصحون الطائرة ، رحلة في اعماق المجتمع ،(بغداد: مجلة فنون بغداد ، عدد ١١ في ٢٣/تشرين اول /١٩٧٨م) ، ص ١٤ .

(بدري حسون فريد) المدرسة الواقعية المسرحية في (عدو الشعب) وقدم لنا (محسن سعدون) مسرحية (حلم ليلة صيف) .

وقد توافق ظهور كتابات جديدة للمسرح مع محاولة المخرجين في اغناء عرض نصوص تلك فاعطى (ابراهيم جلال) لمسرحية طه سالم (فوانيس) ،. وفي (البيت الجديد) تعاون المؤلف والمخرج في اخفاء بعض ملامح التغريب على النص الواقعي وفي (ما معقولة) تعاون المؤلف والمخرج في تقديم شكل من اشكال مسرح اللا معقول . وفي (النخلة والجيران) استطاع المعد المخرج ان يقدم للجمهور العراقي حياة فترة كاملة من تاريخ شعبنا في العراق وبشكل واقعي ممسرح اثار اعجاب جميع المشاهدين على الاطلاق وكانت تلك المسرحية نقطة بارزة في تاريخ المسرح العراقي ، فبالاضافة الى نكهتها العراقية المنعشة فقد اجتذبت جمهورا واسعا لم يشهده المسرح من قبل .

ورافقت عملية الاعتناء بالنص العراقي عملية تعريق النصوص المترجمة وتبنيها من قبل عدد من المخرجين كان على رأسهم مخرج هاو هو (سهام صائب شوكت) الذي قدم عدة مسرحيات على هذا المنوال في مسرح صغير في جمعية الهلال الاحمر العراقية ومن ابرزها مسرحية (علماء الطبيعة) لدورنيمات . وكان سهام يبقي في المسرحية اجواءها الغربية وصفات شخصياتها ولا يتغير في عرضه المسرحي سوى الحوار فبدلا من استخدام اللغة الفصحى كان الممثلون يستخدمون اللهجة الدارجة . وقد حذت (الجمعية البغدادية) حذو جمعية الهلال الاحمر في تلك الفترة فانتجت هي الاخرى عدة مسرحيات بنفس النمط نذكر منها (في انتظار غودو) لصاموئيل بيكيت . وتعقيبا على ذلك الانتاج الذي كثيرا ما يتحدث الفنانون عن صعوبة تقبل الجمهور الاعتيادي له ، كتب محمود عثمان يقول : " لقد دعاني الممثل بيتر ردثورب الذي لعب دور احد الشريرين لمشاهدة هذه المسرحية لاول مرة في مسرح (كريتريون) في لندن عام ١٩٥٦م وعندما تحدثت بعد انتهاء تبدو لي هزلية سيريالية . اجاب بان فن الاخراج الذي سبق ان قدم لها في (مسرح الفنون) حاول المخرج ان يؤكد على الناحية المأساوية من المسرحية فبدت بشكل آخر تماما " . وفي الانتاج الاخير الرائع في الجمعية البغدادية استطاع المخرج (سامي عبدالحميد) ان يدمج بين المأساة والهزلية معا دمجا موفقا ، فالهزل شابلني ولكن المسرحية حزينة حتى عندما تضحكنا ([١٣]) . وقد قام نفس المخرج محاولة اخرى من هذا النوع في الفرقة القومية للتمثيل قبل تأسيسها رسميا حيث اخرج مسرحية (الحيوانات الزجاجية) التي عرقها القاص خضير عبدالامير وقام مخرجون اخرون فكرروا المحاولة فابراهيم جلال مثلا قدم (خادم لسيدين) لغولدين ، وبالطبع فقد اثارت موجة التعريق في تلك الفترة (الستينات) الكثير من المناقشات ولكن الحاجة المتزايدة الى نصوص كانت الدافع الحقيقي لالتماس هذا الاتجاه .

ولقد اخذت الظاهرة الاخراجية تتجه باتجاه بلورة اساليب واستمر ابراهيم جلال في محاولة ايجاد شخصية متميزة في اخراجه كما فعل في المسرحيات التي اخرجها مثل (البيك والسايق) و(الطوفان) او المسرحيات التي اخرجها بعد تلك مثل (المتنبي) وكان بالاضافة الى ذلك محاولاته في ابراز عوامل التغريب في اي عمل يتناوله منذ كان ينهج المنهج الراينهاريني في معاملة الممثلين وتحريكهم وتوزيعهم على المسرح اي اعتبار ان المجموعة على المسرح ليست الا كتلة معبرة واحدة وليست افرادا مختلفي التعبير . كما وتميزت مسرحياته في اهتمامه بجمالية الصورة وتعبيرها اكثر من اهتمامه بالتفاصيل ، كما اعتمدت اغلب ديكورات مسرحياته على الستارة الخلفية البيضاء المائلة للزرقة بلون الفضاء . وفي اخراجه الاخير لمسرحية (رحلة الصحون الطائرة) لفرقة المسرح الفني الحديث ثبت معالم اسلوبه الاخراجي فكان "امينا في المسرحية الجديدة او انه كرر نفسه ، لتوجهه العام واسلوبه الخاص وفهمه للمسرح وظيفة وفنا واداة جمالية ، فهو هنا وكما في عدد من اعماله الماضية يحاول وبجدية كبيرة

[١٣] كريم شلبي ، بريخت في المسرح القومي ، جريدة الجمهورية ، (بغداد ، الاثنين ٢٦ شباط ١٩٧٣).

اضفاء مسحة شعبية وقيمة جمالية تفتقر اليهما كثير من مسرحياتنا وتغيبان عن معظم اتجاهات مخرجينا " ([١٤]) .

وفي مهمة البحث من ايجاد خصوصيات لاسلوب المخرج انطلقت محاولات تجريبية عديدة تمثلت في اعمال (سامي عبدالحميد) حيث طرق ودخل ابواب متنوعة ضمن اسلوبه الواقعي في (صورة جديدة) انتقل الى الاسلوب التعبيري في مسرحيات مثل (الحيوانات الزجاجية) و(القرد الكثيف الشعر) ثم الى العرض الملحمي في (الخرابة) و(ملحمة جلجامش) وبالتالي الى الاسلوب الشاعري في (مهاجر يرسيبان) و(بيت برنارد البا) . ومن تناول المسرحية العراقية الى المسرحية المعرقة الى المسرحية المعدة برؤية عربية . وكان (قاسم محمد) هو الاخر متميزا بحركته التجريبية الرصينة في اتجاهها نحو ايجاد شخصية متميزة والتي تمثلت في اعداده للنصوص التي يخرجها وفي محاولته الاستفادة من المادة التراثية – فمن (النخلة والجيران) التي اعدها عن رواية بهذا العنوان الى (نفوس) التي اعدها عن (البرجوازي الصغير) لغوركي الى (النصيحة) التي اعدها عن قصة لوليم سارويان . ومن (بغداد الازل بين الجد والهزل) التي اعدها عن المقامات والبخلاء الى (انا ضمير المتكلم) التي اعدها بتوليف اشعار المقاومة الى (مجالس التراث) التي ينبيء عنوانها عن مضمونها والى (كان ياما كان) التي اعدها عن بعض الحكايات والامثال الشعبية الموروثة . ويعد (قاسم محمد) من ابرز المسرحيين في العراق الذين لهم تجارب مسرحية في الاعداد والتوليف والتأليف وترجمة عدد من النصوص المسرحية واخراج معظمها بنفسه فهو يرى ان رؤية الاعداد مسألة يشترك في نضجها وابداعها المخرج والمعد معا .. ([١٥]) ومن المخرجين المجربين ايضا (محسن العزاوي) الذي ظل يهتم بمليء الصورة المسرحية بالكتل والحشود المتحركة والمعبرة وهو الاخر طرق ابوابا متنوعة فقد اخرج بأسلوب المسرح السياسي الوثائقي عددا من المسرحيات مثل (باب الفتوح) و(البوابة) وتناول المسرحية العراقية باسلوب مسرحي اعتمد على تطوير التقنيات كما في (نشيد الارض) وطرق الاسلوب الرمزي كما في (طنطل) والمخرج الشاب فهم ، فيما يبدو لي ، رمزية العبث في المسرحية فاستخدم في اخراجها اسلوبا يدعو الى الاغناء واحسب ان تجريده للمسرح والشخوص المسرحية من الزمان والمكان كان عنصرا اساسيا في نجاح المسرحية . ومن المخرجين المجربين المجدين (د.عوني كرومي) الذي طرق اساليب متنوعة اضافة الى محاولته اعادة اخراج مسرحيات بريشت وباسلوب يكاد يقترب من اسلوب اخراجها في وطنها الاصلي . وهناك ايضا (سليم الجزائري) الذي برز اهتمامه بجمالية الصورة المسرحية وفي جمالية حركة الممثلين وتعبيرها وهناك (سعدون العبيدي) الذي اهتم بدقة التفاصيل وفي معالجة الممثل اضافة لتجربته في مسرح الاطفال ([١٦]).

ومن المعالم الجديدة للظاهرة الاخراجية محاولة احياء التراث التي اشرنا اليها في حديثنا عن اعمال بعض المخرجين وكان (قاسم محمد) على رأس اولئك الذين ساهموا في هذه العملية وخاصة في مجال توظيف الفرجة المسرحية ومشاركة المتفرجين للممثلين . ومحاولة احياء التراث لا تسري على اختيار او اعداد النصوص المسرحية وانما تعدتها الى محاولة تقديم شكل عراقي متميز لتلك النصوص وما زال امام المخرجين مهمة صعبة في هذا المجال حتى يصلوا الى نتائج واضحة . وفي الوقت الذي بدا فيه المسرح الغربي المتقدم يتخلى شيئا فشيئا عن استخدام الاليات المتطورة وميكانيكية تغيير المناظر وتوزيع الانارة وابعاد العناصر الغريبة عن جوهر الفن المسرحي وايجاد بدائل اكثر تبسيطا واقل كلفة مالية ، اقول في نفس هذا الوقت ظل المخرجون العراقيون يشكون من عدم نجاح العمل المسرحي .

---

[١٤] كريم شلبي ، بريخت في المسرح القومي ، مصدر سابق .

[١٥] بدري حسون فريد ، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧م ،(بغداد: مطبعة السعدون ١٩٦٨)، ص ٤١

[١٦] حميد رشيد ، هاملت في بغداد ، جريدة المواطن ، بغداد ، ١٩٦٧/١٢/٢٧م

ومع هذا فقد تجاوز البعض من المخرجين العراقيين تلك العقبة الموهومة وحاول هو الاخر ايجاد بدائل كما حدث في تصميم ديكورات (تاجر البندقية) و(المفتاح) و(بغداد الازل) لكاظم حيدر ، و(نشيد الارض) و(الخيط) لفاضل قزاز ، و(بيت برنارد البا) لسامي عبدالحميد ، و(مجالس التراث) لسعدي الكعبي .([١٧])

وما دام المخرجون العراقيون قد حملوا تأثراتهم بالمسرح الغربي ليطبقوها في المسرح العراقي لذا بات من البديهي ان يتتبعوا بعض التجارب الجديدة المعاصرة في المسرح العمالمي فمنهم من جرب مسرح اللا معقول ومنهم من جرب المسرح الطقسي ومنهم من جرب مسرح القسوة ومنهم من جرب المسرح الفقير . غير ان الذين بات من مهماتهم الاساسية ايجاد خصائص متميزة لمسرحهم وذلك بغية تثبيت مركز واضح لا بين مسارح الاقطار العربية بل بين المسارح في العالم المتقدم .

مؤشرات الاطار النظري

١. واكب ظهور الأسماء الثائرة في مجال الفن أمثال اسماء الفلاسفة والفنون الاخرى.
٢. على المخرج ان يعد العدة لتقصي كافة تفاصيل من الديكور والملابس ..الخ الخاصة بالمسرحية
٣. لكي يصبح المسرح تجريبيا على المخرج أن يصاحبه منهجا متكاملا لتكوين مسرح الحديث عن سابقه
٤. بقي المنهج الارسطي بين الرفض والقبول خلال ظهور المخرج على الساحة المسرحية.
٥. حرص المسرح العراقي على اللغة العربية الفصحى واعتماد التمثيل على الخطابة .
٦. اتساع رقعة الوعي المسرحي وتضخم جمهور المسرح ظهور الروايات المؤلفة المستمدة من واقع الحياة العراقية

[١٧] حميد رشيد ، هاملت في بغداد ، (بغداد:جريدة المواطن ، ١٩٦٧/١٢/٢٧م)

الفصل الثالث

الإطار الإجرائي

أولاً : إجراءات البحث

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- منهج البحث .
- أداة البحث .

ثانياً : تحليل العينة

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولا : اجراءات البحث

١. مجتمع البحث :-

يتكون مجتمع البحث من (٨) عروض مسرحية للمخرج مهند هادي مقدمه في مسارح متنوعه وكما مبين بالجدول (رقم ١).

ت	اسم المسرحية	مكان العرض	سنة العرض
١	منصة	بيروت	٢٠٠٢م
٢	الحديقة	دمشق	٢٠٠٤م
٣	حظر تجوال	بغداد	٢٠٠٦م
٤	رحلة الهبوط	دمشق	٢٠٠٧م
٥	قلب الحدث	بغداد	٢٠٠٩م
٦	كامب	**دمشق**	**٢٠١٠م**
٧	برونتو كيكا	تونس	٢٠١٢م
٨	رائحة القهوة	فرنسا	٢٠١٥م

عينة البحث :-

قامت الباحثة باختيار عينة البحث والمتألفة من (٢) للمخرج مهند هادي بصورة قصديه كعينة لبحثها وللاسباب الاتية:-

لتوفرها ومشاهدتها من قبل الباحثة ولما جاء عنها من كتابات نقدية في عدد من الصحف العراقية.

جدول (رقم ٢)

ت	اسم امسرحية	مكان العرض	سنة العرض
١	حظر تجوال	بغداد	٢٠٠٦م
٢	قلب الحدث	بغداد	٢٠٠٩م

- **منهج البحث :-**

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عيناتها , ذلك لغرض الوصول الى النتائج المطلوبة

- **اداة البحـــث :-** تتكون من ..

١. المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

٢. اقراص ال cdالتي تتيح للباحثة الاطلاع لغرض التحليل.

ثانيا : تحليل العينات

العينة الاولى : حظر تجوال ٢٠٠٦م

تأليف واخراج : مهند هادي

ينتمي هادي إخراجيا لما بعد هذا التاريخ ، بعد إن قدم العديد من التجارب المسرحية كممثل إن كانت أثناء دراسته في معهد الفنون الجميلة بغداد، أو خارج نطاق الدرس الأكاديمي مع الكثير من المخرجين منهم احمد حسن موسى وكاظم النصار وآخرين. انعكس اشتغاله التمثيلي على طريقة تفكيره وتعاطيه مع العرض المسرحي فيما بعد، وكأنه هضم كل اشتغالات المسرح العراقي من خلال تراكم تجربته التمثيلية ، لكنه إخراجيا لا ينتمي إلا لتجربته الشخصية ، تجربة لا تتشابه مع تجارب الآخرين ، بل العكس تتقاطع تماما معها إن كان على مستوى الشكل البصري أو مستوى الموضوع ، حيث كتب كل تجاربه بنفسه . العرض عنده فكرة سينغرافية تتشكل عليها الحكاية، عندما يكتمل الشكل البصري يبدأ بنسج خيوط حفره المعرفي داخل بنية المجتمع العراقي ليجتر منها مادة العرض . اقترح هادي منهجا جديدا لتجربته المسرحية ، منهجا خاصا به ، ولد من اليومي العراقي ، تراكماته السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، نستطيع أن نطلق عليها (مسرحة اليومي ، أو مسرح اليوميات) لأنها تناولت هموم وشخوص الشارع العراقي ، وبمعنى آخر ما يحدث بالشارع العراقي بكل تناقضاته السياسية. تجربة مسرحية تدون انعكاسات التغير العراقي سياسيا ، تلملم شتات الشارع / المجتمع ، وتحوله الى علامات ثقافية ، لغوية (لهجة) ، تجربة مختلفة ومغايرة من ناحية الاشتغال ، تمتد جذورها للبحث الانثروبولوجي من خلال الغور في الشخصية العراقية ، من ناحية سلوك الشخصيات. أراد لأبطاله ان يكونوا من المهمشين ، او الذين يعيشون على هامش الحياة العراقية ، المغيبون، نراهم في يومياتنا ، لكننا نسقطهم من تفكيرنا عند الحديث عن مشاكل المجتمع، وكأنهم لا ينتمون إلينا ولا ننتمي إليهم، فلم نسمع لهم رأيا أو تصورا إزاء ما يحدث داخل البلد. حتى فرض علينا (حضر التجوال) التعرف على هذه الشخصيات من خلال (غاسل السيارات ، وصباغ الأحذية) وتداعيات الاحتلال الأمريكي على هذه الشخصيات.لأن ما حدث عام ٢٠٠٣ ترك أثره على الجميع، هدمت البيوت على رؤوس أصحابها ، فكيف يكون حال أناس سقفهم غيمة ؟ وحياتهم ترتبط بالموت المجاني الذي تحصد فيه السيارات المفخخة حياة الأبرياء ، من إذا لهؤلاء المغيبين؟

تعتبر تجربة مسرحة اليومي أو مسرح اليوميات،تجربة مشاكسة ان كانت على مستوى النص (باعتباره مؤلف كل تجاربه) كفعل أولي، او على مستوى العرض وتأثيثه لفضاء العرض وتشكيل منظومته العلاماتية والبصرية، علامات تستطيع تفكيكها وفق معادلاتها الجبرية، لانها جزء مهمش من ذاكرتنا الموغلة بالألم والحزن اليومي . لملم شتاتها مهند هادي ليعيدها لنا عروضا مسرحية عالية الجمال .والاهم البحث عن مقترحات جديدة على مستوى الديكور وعدم سكونيته طوال العرض المسرحي رغم كتله الكبيرة.

الفعل السينغرافي اعتمد هادي في كل تجاربه المسرحية على الكتل الكبيرة ، بحيث تغطي المسرح بأكمله (الجدار في مسرحية حضر تجوال، والأبواب في عرض كامب ، والجدران السود/ الكواليس في مسرحية قلب الحدث). وإضاءة بيضاء تميل الى الصفرة بحيث تحول قطع الديكور والممثل الى أشكال نحتية .رغم حجم كتل الديكور الكبيرة والتي من المفترض ان تكون عائقا أمام انسيابية الحركة ، لكنها كانت ذات دلالات مهمة داخل العرض ،كونها جزءا مهما من فكرة العمل ، بل تصبح أكثر أهمية من الممثل ذاته داخل نسيج العرض . وهذا ليس تجنيا على الممثل ، كونها تشكل بؤرة التمركز الدلالي لاشتغال منظومة العرض البصرية والعلاماتية. كتل متحركة ، تتحول بدلالات مختلفة حسب ما أراد لها المخرج. فالجدران في مسرحية قلب الحدث ، تمثل مدن المجتمع العراقي التي تحولت الى جدران إسمنتية اضمحلت فيها معالم المدنية والمدينة في عراق ما بعد ٢٠٠٣، جدران تخنق المدينة قبل

المواطن ، وهي العلامة الأكثر تحولا داخل العرض ، حتى أصبحت لنا فريمات سينمائية تتشكل وفق آلية المونتاج السينمائي التي وظفها هادي بحرفية عالية، والتي اعتمدها بتقطيع سريع للانتقال من عالم المدينة الآني الى العالم الآخر (عالم الأموات)، تتحرك بجمالية وانسيابية عالية ، ويدير الحدث غريب بملابس تنتمي لزمن آخر وبيده حقيبة ويوزع ابتسامته على الجميع. فأصبح صاحب الصورة والمسيطر على حركتها يوقفها متى ما يشاء. حتى أصبح الممثل جزءا من حجم اللقطة (المشهد) داخل العملية المونتاجية للعرض. وهذا ما ذهبنا إليه بأهمية الكتل الكبيرة إزاء دور الممثل الذي يعيش بداخلها، عمقها الدلالي والفكري أكثر أهمية لحسه العاطفي الذي جاء في خدمة السينغرافيا ، وليس العكس لأنها علامات ثقافية وبيئية ذات حمولات فكرية كبيرة ، تنشد التفكير العميق إزاء التشكيل البصري الذي أراده المخرج. تتحول الى شخوص تؤدي دورها وفق اشتراطات الصورة البصرية للمشهد.

العينة الثانية : قلب الحدث ٢٠٠٩م

تأليف واخراج : مهند هادي

عرض صوتي البداية عرض صوتي. هذا ادعى لليقظة. صخب وضوضاء : آلاف من اصوات محركات السيارات وابواقها ، أصوات باعة ، مرور همرات ، سيارات رباعية ، هليكوبترات . دوي. هدير. ليست هذه اصوات بغداد شبه الريفية. حتى في الشوارع المزدحمة التي عرفناها كنت تستطيع ان تميز شيئا. اليوم تحتضنك الاصوات وتعزلك وتتوغل في جسدك وتشعرك انك الآن ، في هذه اللحظة ، ستضرب بصاعقة لتبلغ صمتا يبدأ من تجويف ما ، من قعر ما ، من فراغ ما ، من انهيار ، الآن ، لنقل في شارع السعدون .. أمام الحلاق الذي كنت تحلق عنده ، لصق سينما .. في المسرح لاشيء غير ما توحيه الأصوات : أهو شارع؟ شارع يمثل دور الشارع ، ولأنه يمثل سيختزل ما هو آت حتى قبل ان تختزلك الاصوات الى صوت، أو شبح ، او مرور خاطف لا يرى. شارع بلا عمق ، مسدود بلون مأتمي . افراد قليلون مستعجلون يتلفتون . الضوضاء وحدها تغمرك وتندس الى عظامك وتطحنها طحنا. تطحن ما يمكن ان تفكر به عفو الخاطر ، ما تحسه ، ما تريده.في عام ٢٠٠٥ كنت اخلف ورائي وانا في طريقي الى الصحيفة انفجارات. انها ليست معدة لي شخصيا، بل لنا ، للجميع ، لعدم تحديد يضفي مجهولا على مجهول. بين الحين والآخر اسمع من يهمس في اذني: انت حي . اضحك. ما الحي؟ الحي هو من يضحك لأنه حي . ابطال مسرحية "قلب الحدث" سيضحكون لأنهم اموات. من دون حرص مني كان طريقي المعتاد يتغير بسبب انفجار او رتل عسكري او لا ادري : من النفق الى الباب الشرقي ثم الى شارع السعدون ، ومرة من شارع النضال الى السعدون . كان سير المركبات ابطأ من دبيب النمل. هذه واحدة من مظاهر التقدم . اول عرض للحرية في بغداد هو حرية استيراد السيارات. انها الليبرالية الوحيدة مع توصياتها: دعه يمر ولا تدعه يعمل. فجّره قبل ان يصل الى الموعد ، دعه يعمل لكن لا تدعه يمر. سوق حرة للسيارات والبانزين. لصوصية الشارع العام. سوف يتضاعف الهدير اذن . كان هذا عتبة التفخيخ القادم، فالإرهاب الذي يحتقر الحداثة وما بعدها ضرب الرقم القياسي في استخدام الادوات الحديثة.. مع التعزيمات والشعائر.عندما تسمع الهدير نفسه في مسرحية " قلب الحدث " من تأليف واخراج مهند هادي ستتأكد من أن مدينتك مخيفة ، وأن مخاوفك لها الف دليل.في المشهد الصوتي يختفي الايقاع ويحل محله الدوار . من يخطم امامنا عابرون لا شأن لك بهم ، ولا شأن لهم بك. الاصوات التي لا بناء لها ولا ايقاع تفقدك صوابك. الاصوات نفسها افقدت صواب المشاة ، المستطرقين ، الابرياء ، الاغبياء، المرأة التي سنعرف انها زوجة سكير ، وزوجها الذي لا يعرف انه سكير حتى وهو ميت، وبائع الصحف الجوّال الذي اعتقد انه يفهم بالسياسة لانه يبيع الاخبار والروايات الصحفية . ثم يظهر اكثر الممثلين خبثا : انيق ، ابيض ، ملابسه بيض ، قناع ابيض، يسحب حقيبة بيضاء ، صامت مبتسم ، ابو الهول ، معزول ، غير مرئي بسبب إعداد خاص لقوة تجريبية ما بين اجراء يقوم به حي ،

وحكاية يسردها ميت، ما بين مهمة احياء يلملمون اثاث ميت ، واموات يتذكرون انهم احياء ، يبقي مهند هادي على خط الحياة كمجموعة صور مفككة ممسوكة بسخرية حزينة. لم يعد الزمن يعمل وحده بل الصور ، الحكايات هي صور تنتظم بايقاعات سريعة عابثة. تنثال الصور مسرعة ابتداء من عملية رد الاموات الى عالم الاشياء وتحويل اجسادهم الثلاثة الى هيكل عاطل. يمثل الاموات أدوارهم من اللحظة التي تصبح فيها حياتهم شيئا من الاشياء ، اشكالا متوقفة، هيكلا تظهر تحديداته الجامدة المتوقفة تحت الضوء. سيكون هذا المشهد المتوقف، هذا الهيكل ، لازمة العرض.عندما ينحل الهيكل ، وتمتلئ الفراغات ما بين جسدياته تبدأ ما كان اسمها حياة تقدم ثرثرتها. ليس مهما ما يقال على جه التحديد. ماذا يقول اموات عن حياتهم؟ الصناعة المسرحية لمهند تبقي القليل من فكر الكلمات والكثير والعبقري من فكر الصور والايقاع. عندما نتدبر الكلمات لا نجد في الحقيقة الا اشخاصا عطلتهم الحياة العراقية بفسادها ولؤمها وثرثرتها . إن الاصطلاحية تتسلل الى جسد الحكاية اللغوية. بيد أن علينا الاعتراف بأن هذا قديم، فالمهمشون والمقتلعون من جذورهم يملؤون قصصنا وحياتنا منذ الخمسينيات وحتى الآن. في عصر ليبرالية تجارة السيارات زاد هؤلاء اضعافا. تلك البنتان الجالستان في المقهى المخدرتان بالحبوب ، وما زلت اراهما مجمدتين بفعل الانفجار، عرفت انهما وجدا في هذه المقهى ملاذا آمنا بعد ان نهب الملجأ الذي آواهما بعد نيسان ٢٠٠٣ . فكروا معي في مستقبلهما: العهر ، الموت بجرعة زائدة ، الذبح بيد سافل يحاول ان يخفي شهوته بالتخفي خلف الاخلاق والدين. لماذا تذكرتهما؟ لعل عقلي ماثل بين انفجار في شارع وانفجار مجتمع.عندما لا تنصلح حياتنا السياسية - الاجتماعية تتسلل اليها اصطلاحية السكير وامرأته التي تتمنى الموت، ولسوف تظهر الاخلاق مجلجلة ، والاخلاق تقترب من المركبات الرمزية التي يعتمدها الفن. في عمل مهند ان التقنية تتصرف اداة تحليل وليس للابهار والمبالغة. لكن الحالة العراقية هي من الاتساع بحيث تنط فوق الاحتراسات، من هنا تشق ثرثرات اللامعقول السياسي والاعلامي طريقها بجدليات كلامية على الطريقة العراقية، أي في تبادل الاتهامات. الضحايا انفسهم سيتبادلون الاتهامات بشأن من هو الانتحاري بينهم ، من مات معهم ويجب ان توضع عليه علامة ارهابي . عن هذا الطريق تتعزز انسانيتهم مقابل هامشيتهم الاجتماعية ، وسنتعرف مرة اخرى على ادوارهم الاجتماعية التي تشير الى البراءة. تعيد المسرحية ههنا انتاج ما هو معتاد في الدراما البغدادية : جميع الشخوص الشعبيين هم ابرياء. إن نزعة التسامح الاخلاقية وتوزيع البراءات رفعها الفنانون العراقيون منذ ان ظهر فن التمثيل في هذه المدينة سيئة الحظ ، الا ان للقادة والحكام موقفا آخر : الصمت واللامبالاة أو الويل والثبور.الجديد الذي سيقدمه مهند هادي، برغم انه اصطلاحي ايضا بالمعنى الذي بات شائعا في حياة العراقيين في السنوات الماضية وما زال ، هو انعكاس الحالة العراقية على الاعلام . مرة اخرى سيملؤنا الضجيج : أصوات المذياعات، لعلعة المذيعين ، وشوشات الفضاء المملوء بالكهرباء ونشرات الاخبار ، ندوات الفضائيات التي تتعمد ادارة صراع ديكة ، صيحات مقطوعة ، كلام يغطي كلاما ، تداعي وتدافع الشارع الذي مزقه انفجار في افواه المذيعين ، بلل الافواه ، يباسها الانفعالي ، انتعاش السوق الخبري الحر والمقيد. إن صوتيات الاعلام الهائلة التي تقتحم عالم البراءة النائمة أو الميتة وتمزقها هي الصورة النظيرة للضجيج الصوتي الذي بدأت فيه المسرحية.وفجأة هذا الخبر: الانفجار استهدف الأمريكان!يتساءل أموات "قلب الحدث" من منا امريكي؟ وسيقودون سؤالهم الى سحنهم وهوياتهم الاجتماعية الشعبية من جديد.

الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

النتائج

١. عمد (هادي) إلى وضع علامات الاستفهام والتساؤلات ، وما ينم هذا إلا عن القاعدة والاستثناء وغياب السبب والنتيجة النابعة من روح العصر والاتجاهات التي سبقته من عروض المسرح العراقي وابتعاده عن الماضي .

٢. إن قيمة المكان والزمان لدى (هادي) تكمن في التعبير عن الضياع وعن كل ما هو مبهم ، وهذا ما يشير إلى الضياع الذي يعيشه المخرج والذي يرسمه على شخصيات عروضه المسرحية.

٣. قد تجلت عروض (هادي) في منبع مهم يستمر ويتحرك ويهدم ويشكل حتى ينتج بالتالي شخصيات ومواقف تنم عن اهمية و الجمع بين الأضداد في خلق عالم مختلف .

٤. الاضطهاد في داخل العراق والتقسيم النفسي الحاصل جعل الانطلاقة الأولى للمخرج في المهجر، وهذا ما يتضح في النصوص التي كاتبها ايضا .

٥. استندت أعمال (هادي) على الواقع العراقي وماهي إلا تجسيد رمزي للظواهر الاجتماعية التي نلمس تأثيرها في حياتنا .

الاستنتاجات

١. ان اللجوء إلى كتابة الأعمال المحلية من قبل المخرج للعمل يرفع من المستوى الثقافي في البلد وخارجة .

٢. ان عمق الفكر للمجربين يتغلب على المظاهر الخارجية للقوة ، فكان هذا عنواناً لدى كل المهتمين في العصر الحديث بالتحديد.

٣. ان الانتقال الثقافي والأدبي في كل مكان وزمان يكون له الطابع المؤثر والتفكير الحاصل للمثقفين ، ولا يقتصر أي اتجاه أو مذهب او شكل فني على بلد معيين .

٤. التجريب في المسارح المضطهدة ترفض في مكنوناتها التفكك في المجتمع من خلال الأفكار التي سادت الحياة بسبب من السيطرة المستمرة من السلة والعوز الذي استشرى في الجسد المسرحي.

التوصيات

توصي الباحثة فيما يلي:

١. ضرورة توجيه بعض مشاريع البحوث لدراسة نتاجات المخرجين العراقيين الفنية.

٢. تطوير وابتكار أساليب جديدة للعرض المسرحي.

المقترحات

تقترح الباحثة دراسة الآتي:-

١. التحولات الفكرية في مسرحيات المخرج العراقي مهند هادي .

٢. الحكاية الدرامية في مسرحيات المخرج العراقي مهند هادي.

٣. الابعاد السيسيولوجية وتأثيرها في مسرحيات المخرج العراقي مهند هادي.

المصادر :

اولا : القران الكريم

ثانيا : المعاجم

١. الحسني , جعفر: معجم مصطلحات المنطق,ط١ (بيروت:مطبعة البنفسج.د.ت).

٢. محمد , محمود: معجم مصطلحات المسرح والدراما(القاهرة:هلا للنشر والتوزيع ,٢٠٠٧م).

ثالثا : الكتب

٣. فريد , بدري حسون و عبدالحميد , سامي : مباديء الاخراج المسرحي ، جامعة بغداد .

٤. اردش , سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب , ١٩٩٤م) .

٥. بروك , بيتر : نحو مسرح ضروري , تـ : فاروق عبد القادر (القاهرة : المركز القومي للترجمة , ٢٠١١م) .

٦. دين , الاسكندر: اسس الاخراج المسرحي, تر: سعدية غنيم(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب,١٩٨٢م).

رابعا : الصحف والمجلات

٧. الربيعي ، عبدالرحمن مجيد: مقابلة مع حقي الشبلي ، المعرفة ، عدد ٣٤ السنة الثالثة ، دمشق ، عام ١٩٦٤م .

٨. العبودي ،جاسم : مقابلة مع جاسم العبودي ، السينما ، العدد الخامس ١٩ تشرين اول بغداد ، عام ١٩٥٥م .

٩. عباس ، علي مزاحم : رحلة الصحون الطائرة ، رحلة في اعماق المجتمع ، مجلة فنون بغداد ، عدد ١١ في ٢٣/تشرين اول /١٩٧٨م .

١٠. شلبي ، كريم : بريخت في المسرح القومي ، جريدة الجمهورية ، بغداد ، الاثنين ٢٦ شباط ١٩٧٣م .

١١. فريد ، بدري : حسون المسرح العراقي في عام ١٩٦٧م ، مطبعة السعدون ، بغداد ١٩٦٨م .

١٢. رشيد ، حميد : هاملت في بغداد ، جريدة المواطن ، بغداد ، ١٩٦٧/١٢/٢٧م