Al-Academy Journal
Issue 112
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1161

The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. "Othello in the kitchen" An example

Azhar Wasi Hassan [a1], *Suha Taha Salem* [b]

[a] *Postgraduate student/College of Fine Arts/University of Baghdad*
[b] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 25 April 2023
Received in revised form 11 June 2023
Accepted 19 June 2023
Published 15 June 2024

Keywords:
The carnival directorial image
contemporary Iraqi theatrical show
Othello in the kitchen

ABSTRACT

The tagged research dealt with (the preoccupations of the carnival image in contemporary theater performances) four chapters, in the first chapter dealt with the methodological framework, including the research problem (what is the carnival directorial image in the contemporary Iraqi theatrical show) (Othello in the Kitchen) as a model? The importance of the research came with three axis as follows : The first axis is shedding light on the concept of the carnival in contemporary theatrical performance, As for the second ; the research seeks to clarify the effects of the concept of the carnival on the discourse of theatrical performance and to identify the artistic and aesthetic treatments in the directorial features of the theatrical performance, in the final axis the research seeks to shed light on the representations of the carnival in the performance of the play (Othello in the Kitchen) and the aim of the research (how does the carnival image work in the performance of the play (Othello in the Kitchen)? While the temporal limits of the research were 1995. The second chapter dealt with the theoretical framework, including two topics; The first topic was (conceptually and philosophically carnival) and the second topic (the preoccupations of the carnival image in the theatrical performance) and then the indicators of what resulted in the theoretical framework. Then the third chapter dealt with the research sample of play (Othello play in the kitchen), and the fourth chapter dealt with the research results and conclusions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: azherwasy667790@gmail.com
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1161
Azhar Wasi Hassan, Suha Taha Salem: The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. (Othello in the kitchen) An example.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الصورة الاخراجية الكرنفالية وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر "عطيل في المطبخ" أنموذجا

أزهر وصي حسن[1]
ا.م.د سهى طه سالم[2]

الملخص:

تناول البحث الموسوم (اشتغالات الصورة الكرنفالية في عروض المسرح المعاصر) أربعة فصول، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، متضمناً مشكلة البحث (ماهية الصورة الاخراجية الكرنفالية في العرض المسرحي العراقي المعاصر (عطيل في المطبخ) انموذجا؟ كما جائت أهمية البحث بثلاث محاور كما يلي: المحور الأول هو تسليط الضوء على مفهوم الكرنفالية في العرض المسرحي المعاصر، أمّا الثاني بيان تأثيرات مفهوم الكرنفالية على خطاب العرض المسرحي وتحديد المعالجات الفنية والجمالية في السمات الاخراجية للعرض المسرحي، وفي المحور الأخير تسليط الضوء على تمثلات الكرنفال في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) وهدف البحث (كيفية اشتغال الصورة الكرنفالية في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)؟ فيما كانت الحدود الزمانية للبحث عام 1995. وتناول الفصل الثاني الإطار النظري متضمناً مبحثين كان المبحث الاول (الكرنفالية مفاهيمياً وفلسفياً) والمبحث الثاني (اشتغالات الصورة الكرنفالية في العرض المسرحي) ثم مؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري. ثم لفصل الثالث الذي تناول عينة البحث مسرحية (عطيل في المطبخ) تناول الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: الصورة الاخراجية الكرنفالية ، المسرح العراقي ، عطيل في المطبخ.

مشكلة البحث:

وقد توصل الباحث الى طرح التساؤل الاتي: ماهية الصورة الاخراجية الكرنفالية في العرض المسرحي العراقي المعاصر (عطيل في المطبخ) انموذجا

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث في تسليط الضوء على ما يلي:

1- تسليط الضوء على مفهوم الكرنفالية في العرض المسرحي المعاصر.
2- يسعى البحث الى بيان تأثيرات مفهوم الكرنفالية على خطاب العرض المسرحي وتحديد المعالجات الفنية والجمالية على السمات الاخراجية في العرض المسرحي.
3- يسعى البحث الى تسليط الضوء على تمثلات الكرنفال في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى: كيفية اشتغال الصورة الكرنفالية في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)؟

---

[1] طالب دراسات عليا/جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

[2] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

الحدود الزمانية: 1995.

الحد المكاني: بغداد (كافتيريا مسرح الرشيد)

الحد الموضوعي: دراسة كيفية اشتغال الصورة الكرنفالية في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ)؟ .

تحديد المصطلحات:

اصطلاحا:

الصورة: تطلق على أحد الابتكارات التي توصل إليها الإنسان ليحصل بها على شكل مماثل تماما لشيء معين عادة ما يكون جسما ماديا أو أحد الأشخاص . (Dawood, Encyclopedic dictionary of expression and terminology in the Arabic language, 1980)

الكرنفال: هو احتفال واستعراض شعبي، يجمع بين السيرك والاحتفالات الشعبيّة التي تجوب الشوارع، وعادًة ما تكون هذه الاستعراضات في موسم الكرنفال الذي يسبق العيد الأكبر في الديانة العامة . (Dawood, Encyclopedic dictionary of expression and terminology, 1980)

إجرائيا:

الصورة الكرنفالية:

ابتكارات ومواسم عيدية، تقوم بها فئة معينة تختلف بجنسها وانتمائها (الديني، الاجتماعي، السياسي)، تجنح الى خلق اسلوب حياتي بديل عن الحياة الواقعية، مستمد من الممارسات المضطهدة للطبقة المهمشة. توظفها الرؤية الإشتغالية المسرحية لتجسيد خطاب يعري الواقعية التراتبية ويشكل واقعية تخضع انياً لمجريات العرض المسرحي.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول: (الكرنفالية مفاهيميا وفلسفيا):

في مجمل ميادين الحياة المختلفة عبر الزمن واختلاف صيرورة الانسان , التي بدأت بشكلها الحياتي البدائي ومن ثم سلسلة التحولات التي فرضتها طبيعة العيش و تمرحلاتها السلوكية , تثار التساؤلات حول كل تفصيله تجسدت في الواقع وما بعده وتمثلت امامنا بشكلها الايقوني المادي او عبر تخيلها الميثولوجي ، فالحضور الانسان وما يجاوره من مظاهر , اثراً انتج أنماط حياتية اتسمت بالتماثل والتباين من ناحية, ومن ناحية أخرى بالتضاد والتناقض , ذلك مما يستدعي السؤال و يحفز الجنوح الى الميادين الإبداعية بكل انواعها سواء كانت فنناً مسرحياً او تشكيلياً او سينمائياَ، او ادبياً شعرياً- روائياَ- نثرياً .

ويعتبر الكرنفال هو امتداد للأعياد الوثنية التي كانت تقام في العصور الوسطى من ابرزها(Halloween) (هالووين) الذي يعد مناسبة كرنفاليه كونها تتشح بوشاح الرفض وانعدام كل السلطات الاجتماعية والدينية والسياسية , استمرت هذه الممارسات الى القرن السادس عشر بعد ان كانت ترفضها الديانة المسيحية البروتستانتية بعد ان جازتها الطائفة الكاثوليكية , ما كان يدور في الكرنفال الذي يستمر لمدة ثلاثة أيام من السنة , يقوم الممارسين للفعالية الكرنفالية بالانعزال التام عن الواقع وكل ما يمت له بصله , تجتمع الناس داخل فعل جماعي تنعكس فيه

كل النظم والقوانين والمفاهيم وتحيى أسس و ومفاهيم جديدة يؤسس لها المجتمعون تبدأ بتنصيب ملك يحكم المدينة لثلاثة أيام ويحاكمون الوزراء والتجار والملوك والباباوات في كنيسة مفترضة تسمى (كنيسة الحكم السيئ) ,يشربون الخمر بكميات كبيرة بحيث تختفي معالم الوقت ولا يفرقون بين ليل او نهار , يطلقون الشتائم الذي تطال الذات الإلهية ورموز السلطات الدينية والملوك, ترتدي النساء ملابس الرجال ويرتدي الرجال ملابس النساء وتنقلب الأدوار اذ يقوم الرجال بغسل الصحون والطبخ وتأخذ النساء الدور الذكوري الذي من خلاله تتم محاكمة الرجال, والعقوبات التي تمارس بحق الرجال هي ركوبهم بشكل معاكس على ظهور البغال والحمير والسير بهم وسط المدينة الكرنفالية التي يحيى بداخلها الفعل الكرنفالي , يلبسون اقنعة الخنازير واقنعة الكلاب واقنعة الحمير , تنعدم الهوية والترابية والهرمية السلطوية بتعدد اشكالها فيكون الكل سواسية دون الوقوف عند منصب ديني او اجتماعي او سياسي , تتجلى الممارسة الكرنفالية دون خوف او قيد و الكل يصل لذاته من خلال طرح كل التساؤلات التي خبأتها قيود الحياة الواقعية , بحيث يشعر الكرنفاليين انهم وصلوا لممارسة الفعل الفردوسي الذي يوعدون به المذكور في الادبيات المقدسة , و تعد تلك الممارسات هي بروفة للحياة المدنية التي تفرز اخلاقيات وسلوكيات قد انتفضت بذاتها لإفراغ شحناتها السلبية بكل ما تحمله من كبت ومصادرة كينونتها التي غيبتها الحياة اللاكرنفالية (Terry, 2019).

ويعتبر ايضا " تعليق كل القوانين والممنوعات والضوابط التي تحدد بنية الحياة (الحياة اللاكرنفالية) بنظامها واول ما يتم تعليقة هو البنية التراتبية وجميع أشكال الرهبة والتبجيل والتقوى والاتكيت المرتبط بها، وتعليق كل ما ينتج عن اللامساواة (السوسيو تراتبية) بما فيها السن وتعليق المسافات بين الناس واللجوء إلى الاتصال الحر والحميم بين الناس، بما يناقض حياة الحياة الاعتيادية وحواجزها التراتبية وإطلاق العنان للأفعال الكرنفالية بما تحمله من ايماءات حرة وكلمات كرنفاليه جريئة" (Storey, 2017) ويرى الباحث بناء على ما تقدم : أن الكرنفال هو محاكمة كل النظم والسياقات وفق منظومة تتداخل فيها المرسلات تارة عبر الشكل بشتى تمظهراته , و تارة أخرى بالكلام المنطوق ما يستدعي ان يكون السرد وكل الاجناس الأدبية حاضرة لتشكيل سردية الكرنفال الكبرى و التي تأخذ طريقها لمن يحييون داخل الفعل الكرنفالي , هنا يأخذ الكرنفال الشكل الادائي ويؤسس لإزاحة التابوهات ليكون الاتصال حميميا مجرد من اية قيد او شرط و ينطلق من ضرب النظام السائد الى مرحلة اللانظام ثم النظام وفق معيار شكلته طبيعة الكرنفال بما تختلجه من أدوار حان الوقت لإعلانها دون وجس .

المبحث الثاني: اشتغالات الصورة الكرنفالية في العرض المسرحي

ان الملامح الأولى لفن الإخراج المسرحي كانت نقطة ارتكاز ساهمت في انشاء تيارات ومذاهب مسرحية، فكان لظهور المخرج وقع كبير ازاح مجموعة مسميات كانت تناط بمن يقود العرض المسرحي بكل اشكاله فبالرغم من ايقونيتها اتجاه الدقة التاريخية والانضباط الذي تمثل بالزي والإكسسوار , الا انها كانت تفتقر لرؤى وأفكار ومضامين فحاول (الدوق ساكس مينغن) الذي

يعد اول من ارسى مفهوم الإخراج المسرحي عبر اعداده لنظام أشر من خلاله بحزم اتجاه مهام الفنيين وادوار الممثلين فتمكن من تقديم عروض مسرحية لم تكن كسابقتها كما كانت في عهود شهدت طقسا مسرحيا تمثل بالملامح الأولى لـ (ابوللو) و مسرح سوفوكليس مرورا بالعصور الوسطى التي شهدت الدراما(الليتورجية) حتى مسرح (الكلوب) الذي يقوده (شكسبير) وصولا لمسرح القصر الملكي الفرنسي ل(مولير) وليس انتهاءً بمسرح فايمر لـ فون كوته. معظم تلك الاشكال المسرحية لم تشهد انعطافه كما شهدتها اللحظة التي انبثق فيها المخرج سواء بنسخته الألمانية على يد (الدوق ساكس مينغن) عام (1874) او بنسخته الفرنسية على يد (اندريه أنطوان) عام(1886).

بعد ان شهدت اواخر القرن الثامن عشر ظهور مجموعة من الأسماء والمدارس الفنية التي اهتمت بموضوع العرض المسرحي بعد ان كان المسرح برمته مختزل من زاوية تنظر من خلالها السلطات عبر قصورها و الكنيسة عبر خطابها الديني ، باستنثار بعض التجارب التي شهدت خطاب يناهض السلطة و الكنيسة ، فلظهور الفلسفات الوضعية الحديثة التي حيدت من دور الغيبيات واحتكمت للعلم والمنطق والدليل والملاحظة اثرا في إعادة النظر بالعروض التي كان ينتهجها المسرح ما قبل المخرج المسرحي، فبدأت الرؤى تتسع إزاء منظومة العرض المسرحي بدءاً من النص الادبي وطريقة قرائته التي تنزاح باتجاه التأويل والمغايرة مرورا بطريقة الأداء التمثيلي وصولا للسينوغرافيا ، والتفكير بجدية تجاه منطقة التلقي التي كانت هي الأخرى تتجه باتجاه رفض الاشكال السائدة بكل عناوينها السياسية والاجتماعية . (Abdul Hamid, 2009)

فأصبح مفهوم الإخراج يشكل نقطة أساسية في رسم المظاهر الحياتية والتأسيس لخطاب يناهض العادات والتقاليد المجتمعية المتماهية مع الخطاب الكنسي المؤدلج باتجاه السلطة بكل اشكالها. هنا بدأت تظهر أصوات تعلو من شأن الانسان بعد ان اخذت الأنظمة وتوجهاتها في ان تقمعه وتنال من ادميته كما هو الحال في مجمل بلدان اوربا وامريكا، عمد مجمل المشتغلين في الحقل المسرحي الى مغادرة الكلاسيكية الجديدة والسعي لابتكار اتجاهات ومذاهب فنية مسرحية تحاكي الانسان دون غيره ، تكون الغلبة فيها لانتصار الذات الإنسانية و رفض كل اشكال العبودية والتبعية ، إضافة الى الانفتاح على تفكيك كل قدسية تتعلق بالماورائيات والوصول لقناعات مادية ترتكز للدليل العيني المحسوس، تلك المسببات كانت انعطافه كبيرة شهدها الفن والمسرح على وجه الخصوص غادر من خلالها الاعتياد والنمطية التي كانت تهيمن عليها السرديات الكبرى والميثولوجيا الاجتماعية (البدع /الخرافات/ الاساطير) . (Khashba, 2007)

وبناء على ما تقدم يرى الباحث : كانت المتغيرات الحياتية المتسارعة تؤثر بشكل كبير على سلوكيات وانماط المجتمعات وبالتالي تنعكس في الحقول الإبداعية بكل اصنافها، فبعد ظهور عدد من المدارس الفنية التي كان لها القول الفصل في حضور الواقع بقوة وسط ظهور فلسفات وضعية واكتشافات علمية غيرت من وجه العالم كانت هناك دعوه لتقديم الحياة بشكلها الواقعي بعيدا عن أية رتوش فظهرت المدرسة الواقعية(1850) التي تسلحت بقضايا الانسان بما فيها من تطور وعلوم فكانت تتسم بمواضيع وشخوص من واقع الحياة المعاصرة تطلبت المتغيرات الحياتية التي واكبت ظهور فن الاخراج ان يصور العمل الفني عبر محورية تشتمل حضور

عناصره فان إيصال الرسالة الى المتلقي عبر خطاب العرض المسرحي تطلب صانع يمسك بجميع خيوط اللعبة المسرحية، فعملية انتاج المعنى تتطلب حضوراً فاعلاً لمجمل محاور العمل الإبداعي بوجه عام, ولأن العرض المسرحي تشترك في تشكيله الكثير من العناصر , التي من شأنها التمظهر وفق اشتراطات الرؤية الإخراجية , بما يجعل من عملية الاشتغال سلسلة من المرئيات والكيفية هنا تقع على عاتق المخرج.

ولعل تبيان لمفهوم (كرنفال الأداء المسرحي في عروض الفضاءات المفتوحة وعروض مسرح الشارع)، سنطلع على بعض من تجارب المسرح العالمي من اجل الوقوف عند مساحات الكرنفال واشتباكها في انتاج المعنى عند المخرج المسرحي المعاصر، ومن جملة المخرجين الذين تبنوا ملامح الكرنفال في العرض المسرحي

اولا: اريان منوشكين

تعد تجارب مسرح الشمس التي كشفت عن مظاهر غزت خشبات الفضاء المفتوح ابان الفترة الذهبية للحداثة العليا ، فمن بين المخرجين الذين اسسوا لفضاء مفتوح وفق اشتراطات كرنفالية بحضورها اللاواعي هي المخرجة الفرنسية(اريان مينوشكين) فكانت القاعدة الأساس في انبثاق فرضية العرض المسرحي تبدأ من الانفتاح المباشر على الثقافات والعادات والتقاليد والطقوس متمثلة عبر اشخاص ينتمون لتلك الثقافات التي تعود أنثروبولوجيا لطبيعة المجتمعات الاسيوية والشرقية، فكانت رؤية المخرجة الفرنسية (اريان مينوشكين) قد انبثقت من اهتمامها البالغ في التراث الاسيوي والشرقي والبحث عن ثيم فكرية تتناول المفهوم الإنساني عبر تجليات الحياة بعفويتها المفرطة عبر اعادة انتاج الواقع الانساني بصبغة محلية فرنسية تمثل الجانب المضيء في التركيبة الاوربية التي عاشت جراء الحروب العالمية صراعات وازمات غيرت من طبيعتها وايدلوجياتها ، فكانت متبنيات (مسرح الشمس) الولوج للثقافات الشعبية والوقوف عند الإشكاليات التي فرضتها السياسات الرأس مالية ابان هيمنتها في ظل الحروب .

" ان التساؤلات الحتمية التي تنذر بالنهايات تضعنا امام مخاطرة بفقدان لغة الفكر وإمكانية التفكير السليم، تجعل من الانسان سلعة تباع وتشترى، ان المسرح أكثر الفنون ايقاظ للذاكرة ويذكرنا دائما بإمكانية البحث بصورة جماعية عن تاريخ الشعوب وإعادة سرده من جديد وتصوير التناقضات والمعارك القوية والشروخ والانقسامات داخل ذواتنا، المسرح هو أفضل وسيلة تكشف لنا عدونا، الكامن داخل نفوسنا، نعم انه المسرح يغوص في أعماق اعمالنا " (Williams, 1999)

المعادلة التي جعلت من فلسفة (اريان مينوشكين) تذهب باتجاه الوقوف عند اهم نقطة تنطلق منها القرارات المصيرية التي تتحكم بمصائر الأمم والشعوب، في تمريرها لوضع تصورات تضعها امام العامة مبشرة بالزوال والحتمية مالم تجابهها، ان مثل هذه الأفكار من وجهة نظر (مينوشكين) لابد من اغتيالها من خلال خطاب المسرح الذي يلزمنا بإعادة كل التصورات التي ابتدعتها السياسات، ولابد من العودة لتصورتنا البكر التي انبنت على السلام الداخلي والايمان بالأخر.

وفق هذه المرتكزات قدمت فرقة مسرح الشمس عروضها المسرحية التي يطالها الطابع الكرنفالي عبر مضمارها الذي فسح المجال في ان يروض كل التخندقات والتطرفات الدوغمائية في مجمل ميادين حياة الشعوب عبر جمع التناقضات في بوتقة واحدة والعمل على تفتيتها، اعتمدت الية مسرح الشمس في تشكيلها لبنى العروض المسرحية على البروفة المسرحية في تأسيس جماعي لمجموعة أفكار واحداث يقوم أعضاء الفرقة بتدوينها بشكل يومي ومن ثم جمعها ووضعها سيناريو اشبه بالنهائي لكنه قابل للتغيير في كل لحظة من لحظات التمرين حتى الوصول ليوم العرض الذي اعتاد ان يشهد مشاركة فاعلة للجماهير الحاضرة من خلال دمجها بصورة وأخرى في منظومة العرض التي كانت غالباً ما تتسم بفضاء مسرحي مفتوح يتناول كبرى القضايا الكونية الإنسانية والمجتمعية التي تناقش حياة الشعوب ولم تتوقف عند مجتمع دون اخر ، تناولت عروض مسرح الشمس في اهم تجاربها الثورة الفرنسية في عرض (1779) و عرض مسرحية (لندياد) الذي تناول القضية الهندية ابان التقسيم، إضافة الى عروض متعاقبة أمثال (ريتشارد الثاني) ومسرحية(ليه آتريد) . (Inez, 1996)

ثانيا: بيترشومان:

كما هو متعارف ان المسرح أداة لإيقاظ المجتمعات من هيمنة الأنظمة الديكتاتورية كان لمسرح الخبز والدمى الذي اسسه الأمريكي بيتر شومان في الولايات المتحدة الأمريكية اثراً كبيراً في ولادة مسرح تحريضي التصق بالمتفرج وانطلق منه وإليه فكانت تجارب بيتر شومان لها وقعها الخاص في ذوات المتفرجين عبر رسالته التي يقدمها في سفوح الجبال والأماكن العامة والشوارع حتى استطاعت ان تغير من النمط السائد للحكومات كونها تحمل رسائل تدعو للتغيير وإيقاف موجات الاستبداد التي تلاحق الشعوب المنكسرة إزاء الحروب والتقاطعات السياسية مما جعل مسرح الخبز والدمى تنبثق دلالته من اليوميات حيث الخبز غذاء الجسد والمسرح إذا الروح فمزج ما بين المفهومين بإشارتين الأولى تشير إلى سياسات التجويع والحصارات الاقتصادية التي تفرضها الحكومات الديكتاتورية والثانية لمصادرة وتهميش دور التثقيف من خلال المسارح والسينمات .

قدم بيتر شومان في مسرحه الخبز والدمى عروض حضرت فيها الدمى والأزياء والإكسسوارت والأشكال المبالغ فيها وتوظيف تقنيات تتلاعب بحجوم البشر فيما يتعلق بطول القامة وقصرها والعمل على إشراك الأشكال الحيوانية وبالتحديد القردة والخنازير التي كانت تشير دلالتها على الهيمنة والسلطة وهنا نجد شكل من اشكال (الكرنفال) التي تجلت في عروضه الشهيرة واهمها مسرحية صرخة شعب التي قدمها في فضاء مفتوح بعيداً عن الأطر الركحية التي تقيد من رؤية الإشتغال اذ كان يرى في ذلك الإبعاد عن العلبة إنطلاقة لتشكيل منظومة بصرية يقدم من خلالها رفضه للواقع وسط إشتغال يقترب من الصورة (الكرنفال) في أوج تجلياته . (Ebens, 2007)

إضافة إلى انه وظف النصوص الأدبية وقدمها بصيغ درامية تتماشى مع مفهوم (الكرنفال) منطلقاً من نقطة البدأ في التأسيس لرؤية مسرحية فعمد للتغيير المقصود في بنية النص وشخوصه بعد ان كان مؤلفها يكتبها بطريقة الأرقام بمعنى ممثل رقم واحد وممثل رقم اثنين فهو يزيح بقراءته هذه الطريقة ويستبدل الأرقام بأسماء الحيوانات كما فعل ذلك في مسرحية (لن يموت السلام) اذ استبدل أسماء الشخصيات

المكتوبة لبلاط السلطة بالأفاعي والثعالب فيما أشار لعامة الشعب بأسماء صريحة تمثلت بالثورات و الإحتجاجات الشعبية التي مارستها معظم البلدان طلباً للسلام والعيش الكريم . (Ali, 2020)

الدراسات السابقة:

بعد الاطلاع على بحوث ودراسات المسرح، لم يجد الباحث دراسة سابقة تخص العنوان الذي طرحه هذا البحث.

المؤشرات:

1- يتخذ الكرنفال شكلا متغيرا من ناحية التكوين الصوري للعرض المسرحي.
2- يشتبك الكرنفال مع الانظمة الايديولوجية (السياسية _ الدينية _ الاجتماعية) لتكوين نسق خطاب تحريضي في العرض المسرحي.
3- يستنطق العرض الكرنفالي توظيف المنظومة البصرية (السينوغرافية) المؤثثة في فضاء العرض المسرحي.
4- يعمل الكرنفال على امتصاص النص الادبي وتحويله الى سردية صورية.
5- يتنوع الاداء المسرحي في العرض الكرنفالي الى استخدام عملية (البناء والهدم) في تجسيد الدور المقدم.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

أداة البحث: أعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الاطارالنظري كأداة لتحليل العينة.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي منهجا لتحليل العينة.

عينة البحث: عطيل في المطبخ.

أسم العرض: عطيل في المطبخ

تأليف: وليم شكسبير اخراج: سامي عبد الحميد

ان التأسيس لفرضية المكان المسرحي يشترط حضور قرائن تتساوق مع الفضاء النصي وفق ثلاثية الاجترار والاستدعاء والاستنطاق, ما ان تواصل تلك القرائن فاعليتها وسط مخاض يشرعن لولادة مكان يحايث المكان البكر, او يتعداه بحسب ما تفرضه الرؤية الإشتغالية، عبر أشواط ذهنية تقطعها ذاتية المخيال لكي تصل جولة الحسم في ترويض الفضاء الذي اقترحه النص الادبي, هذا ما كان يختلج مخيلة سامي عبد الحميد حين عمد لتشكيل فضاء مسرحي (مطبخ) يحتمل لمجمل البنى التي ضمنها النص الشكسبيري وفق مفاهيمية كرنفالية ازاحت الشراسة العلامية من خلال الية توظيفية لمكان يستعيض به عن الميدان الشاهد والحامل لمجريات النص،(مطبخ) سامي عبد الحميد تكون وفق معمارية احتضنتها (كافتيريا) دائرة السينما والمسرح زاوجت ما بين الفرضيتين، ثمة دوال بصرية كشف عنها المكان)خزائن خشبية/ قدور/ اواني/ معالق/ وسكاكين/) فيما حلت دوال صورية أخرى كشفت عنها اطراف اللعبة المسرحية تمثلت(جاكيتات/ سراويل/ قبعات/مناديل/مآزر) وظفت بتنظيم اشاري يفصح عن دلالة المكان السياقية التي سرعان ما يتحول الى فضاء مفترض لـــ(نزال) يجري تتابعياً و

يحتكم لعدة مراحل، تبدأ من حيث تتمظهر بنية الشر التي تجسدت بداخل (ياغو) الذي يسعى وعبر (طبخته) المدسوسة ان يطيح بكبير الطباخين (عطيل) إشارة الى بنية التأمر. من خلال تلك المعطيات توالدت التصورات التي حملتها رؤية المخرج (سامي عبد الحميد) انطلاقاً من المكان (المطبخ) و عبر (طاولات الطعام / والخزائن الخشبية) ورمزية الألوان (الاسود/ الأبيض) وفق دلالة عبرت عن لوني (عطيل / ياغو) الذي سيكون شاهداً عن مجريات الثيمة المكانية الشكسبيرية التي غيبها مخرج العرض (سامي عبد الحميد) محاولاً ومن خلال الاكتشاف ان يتتبع بواطن الفكرة الام لمسرحية (عطيل) ليقدم قراءة مستحدثة عبر مختبرية تجريبية شكلت أولوياتها من خلال المكان الذي اخذ يكشف عن شواهده عبر مفردات من جوهر المكان(المطبخ) دون التعكز على اقحام السينوغرافيا بمفردات داعمة،

معالجة اخراجية ما بين سيمياء الكرنفال والبينة التراتبية الشكسبيرية.

انبثقت الرؤية الاخراجية من مجموعة وحدات فكرية حملتها مخيلة المخرج, سيما وانها تحتفظ بمخزون فكري ومعرفي ينم عن تجربة مسرحية مارست معظم اشكال التجريب المسرحي عبر قراءات متجددة للنصوص العالمية والعربية والمحلية , فحين استدعى المخرج (سامي عبد الحميد) نص مسرحية (عطيل) لم تكن رؤية أحادية بمعزل عن الرؤى والمعالجات التي وظفها في عروض (هاملت عربيا، بيت برنارد ألبا، أنتيجونا، في انتظار غودو، ، القرد كثيف الشعر) , فكانت امتداد لتلك الرؤى وسط متوالية اشتغاليه تنتظم وفق نسق تعوم فيه التناسخات التي تتمظهر تارة في اكتشافات الأمكنة وفرضياتها المفتوحة على فضاءات النص، وتارة أخرى نجدها في الخطوط العامة لشخوص النصوص العالمية، فتلك المتواليات ارتقت بخطاب العرض كرنفالياً، الذي فضل ان يجتزأ الثيمة الأكبر (المؤامرة) المتمثلة بـــــــ(ياغو) وبدورها توالدت الثيم الأخرى معلنة عن شبكة العلاقات العلامية التي شكلتها السينوغرافيا عبر دلالات واشارات أعلنت عن تضادات من خلال اللونين (اسود/ ابيض) على مستوى سطح المكان(المطبخ) وعبر مجموع مكونات (الطبخة) التي هي الأخرى اخذت تحمل قصدية دلالة اللون في إشارة لبنية (المؤامرة) وبنية (الخيانة) المدعاة، كل هذه التحولات كانت وليدة فرضية نص العرض التي اقترحتها الروية الاخراجية في محاولة تناغم الرؤية التي يضمنها النص الادبي (الشكسبيري) الذي يتسم بالهيمنة الحوارية و سيادة المكان وانفتاحه الكرنفالي الذي غادر من خلاله العلبة الى فضاء الصالة وهذا ما يتوائم مع العروض ذات الطابع الكرنفالي في صياغة الثيم التي تنطوي تحته المشاهد بفصولها المتعددة , استطاع مخرج العرض (سامي عبد الحميد) ان يتخطى ذلك الشكل المهيمن دون المساس بمضمون الفكرة الأساسية، التي تدور احداثها ما بين شخوص تفاوتت ادوراهم ما بين عطيل جنرال في الجيش, ديدمونة زوجة عطيل،ابنة برابانتيو. ياغو حامل راية عطيل، كاسيو كابتن عطيل المخلص. إميليا زوجة ياغو وخادمة ديدمونة، برابانتيو سيناتور البندقية ووالد، ديدمونة رودريجو يقع في حب ديزدمونا)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1161
Azhar Wasi Hassan, Suha Taha Salem: The carnival directorial image and its representations in the contemporary Iraqi theatrical show. (Othello in the kitchen) An example.
Al-Academy Journal - Issue 112 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ادائية التمثيل والحضور العلامي المكثف:

استمدت منطقة الأداء التمثيلي حيوتها من الفضاء المكاني المفترض , الذي اخذ على عاتقه حمل دلالة اللونين (الاسود/الأبيض) وتدعيم تلك الدلالة بالمفردات السينوغرافية الأخرى ، في إحالة الى لون بشرة (عطيل) حين اقدم مخرج العرض على منح (عطيل) دور كبير الطباخين و (ديدمونة) دور نادلة , محاولة لجعل الفعل الدرامي يجري في خطوط متوازية تتعاطى في اشتراكية المكان وسط الاحاطة بالبنية الكبرى لنسق النص الأصلي، الممثل (فيصل جواد/عطيل) الجنرال الأسبق والـ (شيف) الاني، تمكن و من خلال تلك المعالجة الدرامية للشخصية البطل ان يستدعي سلوك (عطيل) الجنرال وسط سيميائية اتخذت من الازاحة الدلالية للشخصية الاصلية واستعاضتها ببطل (شيف) يشرف ويدير (مطبخ) وبذات الدوافع التي ضمنها النص الأصلي , بتداعيات افترضتها سيميائية العنوان(عطيل في المطبخ) , حاملاً لكم من العلامات السياقية (المطبخية) التي حفزت عند المتلقي ومن خلال دلالتها السياقية , الوظيفة الحياتية لتلك العلامات , لكن اشارية الرؤية الاخراجية والتوظيف الاشتغالي لتلك العلامات كان تمهيد للولوج في ثيمة الصراع المستترة خلف تلك العلامات،(قبعة الرأس، ازار الجاكيت) حملت دلالة العلامات الشارحة لشخصية البطل، سرعان ما تتحد تلك العلامات الشارحة لتشكل علامات مركبة توحي بما تختلجه شخصية البطل التي بدورها تحمل كل تلك العلامات في محاولة لبناء الفعل التمثيلي الذي يسير بخطى درامية متأنية تتعاطى مع باقي الشخصيات وفق الشبكة العلائقية التي ضمنها نص العرض من خلال سيميائية المكان (المطبخ) وهو مكان مغلق يوحي سيميائيا بأن هناك مجموعة من القيود تشكلت ببنية دلالية ظاهرها (مطبخ) وباطنها سيل من المكائد والدسائس والمؤمرات، بما تفصح عنه الية اشتغال منظومة الكرنفال في استهدافها للتابوهات عبر تحريك الساكن والمسكوت عنه كما هو واضح الكم البثي لمختلف الاداءات التي اختبأت في بنية نص العرض .

الفصل الرابع: النتائج

1- أتخذ الكرنفال شكلا متغيرا من خلال تشكيل صورا اتسمت بتعددية مشهدية وفق توظيفه عناصر تشكيلية من ناحية (اللون، الاكسسوارات، المفردات الديكورية).

2- اشتبك العرض الكرنفالي مع مجمل التابوهات الأيديولوجية، بغية تحقيق خطاب كوني يهاجم الممارسات الراديكالية، لبلورة خطاب ثقافي (بصري / صوتي).

3- تماهى العرض المسرحي مع المنظومة السينوغرافية، من خلال تحيد الطراز الشكسبيري المتداول متخذا من التجريب طرح كايوسي لتمرير رمزية المكان.

4- عمل الكرنفال على تشظي النص المكتوب وتحويله الى علامات صورية تحمل طابعا (سيميائيا)، من خلال عصرنة التاريخ النصي الشكبيري وجعله دالا معاصرا للحقبة الزمنية التي طرحها العرض.

الاستنتاجات

1-توظيف العناصر التشكيلية وفق تضادية عمدت اليها الرؤية الاخراجية انتجت شكلاً مسرحياً كرنفالياً.

2.محاكمة الأفكار بتعدد سلطويتها منح العرض بعداً تجريبياً مغايراً لمفهوم الثيمة الشكسبيرية.

3.اقتياد الشكل للمضمون بعملية معاكسة جعل العرض دينامياً يعمل وفق منظومة متجانسة.

Conclusions

1- Employing the plastic elements according to the opposition intended by the directorial vision, produced a carnival theatrical form.

2- Trying ideas with their multiple powers gave the show an experimental dimension that is different from the concept of the Shakespearean theme.

-3The form imitates the content in an opposite process, making the presentation dynamic and working according to a homogeneous system.

References

1. Abdul Hamid, S. (2009). *Discoveries of playwrights in the twentieth century* (Vol. the first). Baghdad: Hana Art House.
2. Ali, A. (2020). Street theater and direct dialogue between the audience and the show. *Arab Magazine*, p. 17.
3. Dawood, M. M. (1980). *Encyclopedic dictionary of expression and terminology.* alqahira, Egyptian: Egyptian Renaissance House.
4. Dawood, M. M. (1980). *Encyclopedic dictionary of expression and terminology in the Arabic language.* alqahira, Egyptian : Egyptian Renaissance House.
5. Ebens, J. R. (2007). *experimental theatre* (Vol. 1). (I. N. Jaber, Trans.) Baghdad, iraq: Al Mamoon House.
6. Inez, C. (1996). *Avant-garde theater* (Vol. 1). (S. Fikry, Trans.) alqahira, Egypt: Languages and translation center.
7. Khashba, D. (2007). *The most famous theatrical doctrines* (Vol. 1). alqahirah, Egypt: The Egyptian Lebanese House.
8. Storey, J. (2017). *Carnival in popular culture* (Vol. The first). (K. Hamed, Trans.) Baghdad, iraq: Medium Publications.
9. Terry, E. (2019). *Humor philosophy* (Vol. The first). (H. Majid, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab House of Science.
10. Williams, D. (1999). (A. H. Rabat, Trans.) alqahira, Egypt: Arts Academy/ Publications Unit.