تطبيقات التجريب في عروض المسرح العراقي عطيل في المطبخ (أنموذجاً)

عادل كريم سالم

مشكلة البحث والحاجه أليه :

أن جميع ميادين الحياة وبمختلف أنواعها وأصنافها قد قامت على التجربة وماتزال تمارس حتى يومنا هذا ، ومما لاشك فيه أنها ستستمر في هذا الطريق طالما أن الحياة لاتزال مستمرة فالنظريات الانسانية والعلمية التي وصلتنا هي خلاصة نتائج للتجارب التي جرت سابقا .

فالتجربة تشكل مصدرا أساسيا ومهما لايمكن بأي حال من الاحوال أغفالها لغرض تحقيق ممارسة التجريب ، فالتجريب هو ممارسة أنسانية ورافد رئيس للمعرفة ومعيار حقيقي لصدق الفروض والنظريات ، كما أنه لم يقتصر على فئة دون غيرها فيقوم بها المهندس ، الطبيب ، العالم ، الفنان ، الأديب والرياضي .

فأن كان العلماء يجربون لغرض تحقيق وابتكار نظريات علمية معينة ، فأن الفنانين يجربون من أجل ضمان استمرارية الفن وبما يحقق ديمومة متجددة له ، أذ لايمكن أن نتصور فنا مثل المسرح يستطيع أن يضمن استمرارية من دون خوض غمار التجريب ، فالمسرح بأي حالٍ من الأحوال لايمكن أن يستغني عن التجريب فهو ضرورة ملحة لديمومته وتطويره.

أن المسرح هو فعل دائم التجريب ، وعبر كل تأريخه الطويل منذ العصر الاغريقي في القرن الخامس ق. م وحتى يومنا هذا كان تجريبياً ، فالتجربة في عصر من العصور تواكب وتساير عصرها وتعبر عنه ثم يأتي جيلاً آخر حاملاً معه أشكالاً وروافد وصيغ تعبيرية ومعالجات غير مألوفة ومبتكرة ليضعها محل ما أستقر عليه المسرح من أصول وقواعد ، ثم لا تلبث هذه الصيغ الجديدة أن تصبح هي الأخرى قديمة لا تواكب العصر وهكذا ، فالتجريب وسيلة فعالة لتغيير المسرح نحو الأفضل. ومن أجل ان يكون التجريب قادر على تحريك عجلة المسرح نحو الأبداع ، لابد من أيجاد تجريب جوهري حقيقي لاتجريب سطحي ، فالتجريب لم يكن في وقت من الأوقات لدى المجربين الحقيقيين الذي يبحثون عن كل ما هو مبتكر ومفيد ، بدعةً ، وإنما هي حالة تنبع من أفكار ورؤى الفنان وقدرته على الابتكار والتجديد .

ورغم الخصوصية التي يتمتع بها التجريب ، ثمة عروض مسرحية قدمت على خشبات مسارحنا المحلية مارست عبرها التجريب من قبيل الموضة ، ولعل مايثير الاستغراب بشكل أوسع ان البعض من المسرحيين أخذوا يلصقون تسمية (التجريب) بأي انتاج مسرحي يحاول الخروج عن أي شيء مألوف في أصول العمل المسرحي حتى وأن كان خروجاً سطحياً ، بل ذهب البعض ممن يدعون التجريب الى أبعد من ذلك يطرح أفكار وآراء لا تمت بأي صلة بمفهوم التجريب ، بل أنها مجرد صيغ غريبة تنعدم فيها خصائص ومتطلبات التجريب الحقيقي فضلا عن انها مجرد تقليد للأخر ولا لشيء أخر غير ذلك . وتأسيساً على ماتقدم صاغ الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الأتي :

ما أبرز شروط تطبيقات التجريب في عروض المسرح ؟

وعليه أختار الباحث موضوع بحثه وحدده بعنوان :-

تطبيقات التجريب في عروض المسرح العراقي عطيل في المطبخ (أنموذجاً)

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في كونه يفيد العاملين في مجال المسرح بشكل عام والمخرجين بشكل خاص أذ يعرفهم بشروط وأسس التجريب التي ينبغي اعتمادها عند القيام بإخراج العرض المسرحي تجريبياً .

هدف البحث :

تعرف الأسس التجريبية التي أتبعها المخرج (سامي عبد الحميد) في عرض مسرحية عطيل في المطبخ ، والكشف عن الوسائل التي أعتمدها لتحقيق ذلك .

حدود البحث :

1. الحد المكاني : كافتيريا دائرة السينما والمسرح – بغداد .
2. الحد الزماني : عام (1996) .
3. الحد الموضوعي : التطبيقات التجريبية في العروض المسرحية العراقية وبالنموذج المسرحي (عطيل في المطبخ) .

مفهوم التجريب :

لقد رافق التجريب المسرح منذ نشأته الاولى ، ورغم هذا التأريخ الطويل الا أنه لا يمكن حصره في معنى ثابت ومحدد وذلك للأسباب الاتية :-

1. نظراً لتعدد معانيه واختلافها جاءت تحديداته متنوعة .
2. أن مفردة التجريب مفردة أصطلاحية لاتزال خاضعة للنقاش وصيرورة التطبيق العملي ، لذا فأن تحديد معناه يبقى متحركا ما لم تتوقف عملية التجريب ، ومع ذلك سيقوم الباحث باستعراض بعض الآراء والأفكار التي حددت بموجبها معنى التجريب .

يرى البعض من العاملين في ميدان المسرح أن " مفهوم التجريب ينحصر في تقديم عروض مسرحية شرط أن لا يكون فيها الكلام المنطوق نصاً أدبياً قوياً ".[1] بل أعتماد نصوص لم تكن مسرحية بالأصل كأن يكون النص عبارة عن قصيدة ، فكرة أو حدث أو نص مكون من جزازات وجمل وكلمات متقطعة من نصوص متعددة ومختلفة أو يكون " النص عبارة عن حدث يومي يقع عفوياً أو خبر في جريدة ما أو أقتراح نص خاص بالعرض يتشكل أثناء التدريبات من قبل فريق العمل بحيث لايمكن تقديمه مرة ثانية لأنه مصاغ بطريقة تناسب أسلوب المخرج في بناء العرض"[2] . أن التجريب من وجهة نظر هؤلاء هو الذي يتعامل مع أنماط أخرى من الكتابة حتى وأن أصبح النص عبارة عن كلمات أو أشارات ، أي " لاوجود لنص مسرحي تقليدي ليحل محله موديل أخر من النصوص وهو النص (المؤلف) الذي لاحياة له خارج العرض المسرحي "[3] ، ويرى هؤلاء أن عرض مسرحية مثل (العذراء المتزوجة) التي قدمتها فرقة (المسرح الحي) عام 1960 " يمثل أحد النماذج للتجريب أذ تكون النص من مجموعة من الجمل التي كتبت على جزازات جمعت مع حوالي خمسمائة فعل كتبت على جزازات أخرى وبها وصف للأفعال وصممت بطريق الصدفة " . [4] وهنا يرى الباحث أنه لا مانع من تقديم عروض مسرحية تتناول أشكالا وانماطاً اخرى من الكتابة تعالج أفكار و رؤى تواكب متطلبات الواقع المعاصر شرط أن تكون نتائج اختبارها مقنعة وذات تأثير فاعل وتحقق استجابة لدى المتفرج هذا من ناحية أولى، أما أن يتحدد التجريب حصراً في تقديم نصوص لم تكن في الأصل مسرحية أنما يعبر عن قصور في فهم التجريب ، فالمطلع بعمق على منطلقات وطروحات

---

(1) فرحان بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً ، ط2 ، سوريا ، دار المأمون للطباعة والنشر والتوزيع ، 2002 ، ص46 .

(2) المصدر السابق ، ص47 .

(3) المصدر السابق .

(4) سامي عبد الحميد ، فن التمثيل نظريات وتقنيات لمسرح جديد ، بيروت ، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2011 ، ص93 .

التجريب انه لا يجد فيها مثل هذا التصور الضيق من ناحية ثانية ، وأضافة الى ماتقدم فأن بعض المجربين قد تعاملوا مع نصوص أدبية لمؤلفين مسرحيين أمثال (يوربيدس ، شكسبير ، تشيخوف ، أبسن) ، ومع هذا أندرج بعضها من قبل النقاد والباحثين ضمن قائمة التجريب وحققت نجاحا كبيراً يفوق ما حققته النصوص المغايرة لنمط المسرحية التقليدية من ناحية ثالثة .

ويرى أخرون أن التجريب يرتبط حصراً بالأعمال المسرحية التي تتميز بالحداثة ، فأستبعدوا النصوص القديمة من قائمة التجريب ، ويؤكدون بأنه من غير الممكن تحقيق التجريب في هكذا أعمال منطلقين في ذلك من أسباب عديدة :-

1. انها نصوص أدبية لم تعد تشكل قاعدة أساسية لأعمالهم .
2. لم تعد تواكب الواقع الراهن لأنها كتبت في أزمنة بعيدة أستنفذت قدرتها على التأثير الفاعل .
3. ظهور مصادر لكتابة النصوص المسرحية تخالف النصوص الادبية .

لقد أعاب بعض الدارسين والباحثين هذا المفهوم ورأوا بأنه قد " أسقطهم في تقليد افرازات الموجات المسرحية التي جاءت من مجتمعات مختلفة عنا ظرفاً وواقعاً ونظاماً والأن يحتضر الكثير من تلك الموجات " . [1]

ويرى الباحث ان تحديد التجريب بالحداثة فقط أنما يعبر ايضا عن معرفة ضيقة جدا بما يتعلق بضوابط ومنطلقات التجريب أذ أنهم تجاهلوا بأنه لا يمكن اطلاق تسمية التجريب على الاعمال المسرحية المعمول بها الا اذا حققت الشروط والضوابط الخاصة به والتي سيتطرق لها الباحث لاحقاً ، وأضافة الى ماتقدم ان النصوص القديمة لاتزال حتى يومنا هذا تحتفظ بقيمتها الفكرية والعاطفية والجمالية فضلا عن رصانتها الدرامية وجدية الموضوعات التي تطرحها ولاتزال لها انعكاساتها وصداها في حياتنا المعاصرة ، ولعل ما يؤكد قولنا هذا هو استئنافها من جديد في العديد من المهرجانات المسرحية العربية والعالمية ومنها عرض مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكلس ، فقد قدمت في مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي عام (2010) من قبل احدى الفرق الايطالية أذ " حاول فيها المخرج أن يقدم رؤياه عن العالم الذي يعيشه من جوع وأزمة اقتصاديه حادة".[2]

ويرتبط التجريب عند البعض الاخر من المسرحيين في " تدمير عناصر العرض المسرحي التقليدي " .[3] والحقيقة ان هذا الرأي يتقاطع مع التوجهات الحقيقية للتجريب والتي هي استدعاء المسرح التقليدي من أجل القيام بخلخلة ماهو ثابت من أجل تحريكه لفتح آفاق جديدة كذلك " البحث عن موارد جديدة خلاقة "[4] ، فهو لاينفي الاشكال السابقة عليه بل ينوع الرؤى والاساليب ويضع الاشياء تحت الاختبار وهذا يعني خلاف مايدعون ، كما ان تدمير عناصر العرض المسرحي سيؤدي الى الانتقال من فن المسرح الى فن أخر مغاير له تماماً . ويعتبر البعض ممن يدعون التجريب ان " تقديم عمل مسرحي من غير ديكور لنص يفترض ان يمتلأ فيه المسرح بالديكور عملا تجريبيا " .[5] والاغرب من ذلك ذهب أخرون على العكس من ذلك فأقحموا اعمالهم بالقطع الأكسسوارية ومناظر مسرحية ذات قطع ديكورية متعددة ومختلفة وبأشكال وأحجام متنوعة لمسرحيات لاتشير أحداثها قطعا الى مثل هذا التعامل .

---

[1] حسين علي هارف ، ويسألونك عن التجريب ، بغداد ، جريدة الاتحاد ، العدد ، 1219 ، 2006/2/8 ، ص6 .

[2] مقابلة أجراها الباحث مع المخرج صميم حسب الله يوم الثلاثاء الموافق 2012/12/6 في كلية الفنون الساعة العاشرة صباحاً، أذ كان احد المشاركين في المهرجان أعلاه .

[3] فرحان بلبل ، مصدر سابق ، ص41 .

[4] باربرا لاسوتسكا بشونياك ، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق ، تر : هناء عبد الفتاح ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 ، ص36 .

[5] فرحان بلبل ، مصدر سابق ، ص ص20-21 .

ويرى الباحث ان هذه المعالجة كسابقتها شكلية ولاتتمتع بصفة تجريبية ولايمكن ان يستخلص منها نتائج يمكن عدها نموذجا لتجارب لاحقة . ومن المسرحيين من "ربط مفهوم التجريب بحجم المسرح (قاعة العرض) وحجم الجمهور إذ يكشفون بوضوح عن ايمانهم بالقاعدة الاتية كلما صغر حجم مبنى مسرح معين كانت عروضه أكثر تجريبية وكلما كبر مبناه كانت عروضه أقل تجريبية "[1] . ويرى الباحث من متابعته للدراسات البحثية ومشاهداته لكثير من العروض المسرحية أن هذا النوع من العروض لم يحدد نفسه بمكان محدد وأنما نراه دائما يبحث عن اماكن وفضاءات مغايرة وجديدة ومنها الاماكن الاثرية والصالات والكراجات والسيرك وغيرها ومحاولة الكشف عن اغوارها ومعرفة ماتحققه من معطيات وحلول جديدة تلبي مايطمح اليه التجريب ومن الامثلة على ذلك " تم عرض مسرحي في حافلة متحركة ضمن شوارع مدينة " .[2] أما بخصوص جمهور العروض التجريبية فأنه أولاً يتوجه نحو النخبة من المثقفين ، وثانياً أنه يرفض العلاقة القديمة التي كان يخضع بها لرغبة الجمهور ويطمح أن يكون المتلقي خاضعاً له ويتطلع دائماً نحو تربية ذائقة المتلقي من جديد طالما هو يبحث عن الجديد والمبتكر . ويرى اخر ان التجريب هو ان " نجرب صلاحية هذا الشيء لشيء أخر أو عدم ذلك .. ففي التمارين المسرحية نجرب الحركة ، الايقاع ، طبقة الصوت ، الايماءة ، العلاقة مع الممثل ، مع البيئة الموجودة على خشبة المسرح أو حيز التمثيل مع الاضاءة ، المؤثرات الصوتية وغير ذلك مما تحتاجه الصور النهائية للعمل لتستكمل عناصرها"[3] ويرى الباحث ان التجريب لايمكن ان يقوم بمعزل عن الاختبار باعتبار انه يشكل اساساً ومصدراً لكل تجريب يقوم به المجرب للكشف عبر محاولاته في الاختبار عن المتغيرات التي تطرأ على المواد والاشكال التي تتغير من الحالة الاولى الى الحالة الثانية وتتضمن هذه النتيجة عادة التطور الحاصل كنتاج علمي للاختبار.

ويرى الناقد (جيمز روز ايفانز) " أن تكون تجريبياً معناه ان تقوم بغزو المجهول ، وهذا لايمكن التأكد منه الا بعد حدوثه " .[4] أي أن يقوم المجرب بأختبار الشيء لمعرفة مايحققه من نتائج وفق الاهداف والفرضيات التي رسمها ، ويشكل هذا الطرح كما يرى الباحث تأكيدا عميقا بان التجريب هو اكتشاف واضافة عن طريق البحث .

ويرى الباحث الاكاديمي (طارق العذاري) أن " مفهوم التجريب يتحدد بادخال متغير وماينتج عنه من نتائج " .[5] أن استدعاء التقليدي لأجراء تغيير لما هو راكد فيه هو بحق التجريب الحقيقي ، بمعنى ان الأصول الجديدة التي يبتدعها المبدعين المسرحيين أنها في الأصل تحوي في داخلها الأصول القديمة فتقوم بأزاحة ماهو بائد منها من أجل أيجاد بدائل جديدة وصيغ تعبيرية فاعلة ومؤثرة . فالمؤلف (شكسبير) مثلاً قد طالب بأداء تمثيلي يناسب اسلوبه الجديد في الكتابة المسرحية ، ولعل مأكتبه في مسرحية (هاملت) من " توجيهات لممثلي الفرقة التي تكفلت باداء مشهد مقتل (الملك والد هاملت) الا دليل يشير بوضوح الى تطلع (شكسبير) الى تحقيق اداء تمثيلي يناسب اسلوبه الجديد ويغاير ماسبقه من اساليب في التمثيل ".[6]

---

[1] حسين علي هارف ، مصدر سابق ، ص6 .

[2] عبد الفتاح رواس قلعجي ، سحر المسرح – هوامش على منصة العرض ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، 2007 ، ص71 .

[3] عادل كوركيس ، التجريب في المسرح بين المفهوم والمصطلح ، جريدة الصباح ، العدد (697) ، 2005 ، ص3 .

[4] سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006 ، ص ص53-54 .

[5] طارق كاظم العذاري ، خمس فرضيات مقترحة لأنتاج عرض مسرحي تجريبي ، جريدة الأديب ، العدد (132) ، 2006/8/20 .

[6] فرحان بلبل ، مصدر سابق ، ص22 .

وحصر أخرون التجريب بالمغايرة بمعنى " بحث عن وسائل جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة ".[1] يرى الباحث ان التجريب في واحد من معانيه هو العثور على صيغ وموارد مبتكرة ومغايرة لم تستخدم من قبل . سيكتفي الباحث بهذا القدر من الآراء والافكار سيما ان البقية منها جاءت متشابهة في طروحاتها وفيها الكثير من التشويش وبعيدة عن جوهر التجريب ، أما الباحث فأنه يرى بأن التجريب هو (طرح فرضيه وأهداف تقود المجرب الى القيام بإجراءات معينة في مختبر مسرحي لأحداث خرق في المنظومة العامة للانتاج على أن يبرهن على فرضياته ببدائل ملموسة ومبتكرة وان يكون لنتائجها وقع على المتلقي) .

شروط التجريب :

يخضع التجريب لمجموعة من الشروط والأسس وفي حالة عدم اعتمادها يرى الباحث ان الانتاج المعمول به سوف لا يندرج ضمن قائمة التجريب . ونظراً لعدم وجود دراسة محددة تتطرق بالتفصيل لتلك المتطلبات فأن الباحث سيحاول قدر الإمكان حصرها وتحديدها وعلى النحو الاتي:-

أولاً : لابد لمن يقوم بالتجريب أن تكون لديه ثقافة مسرحية فائقة تؤهله لممارسة هذه المهمة التي هي ليست بالاعتيادية ، ذلك " أن جوهر التجريب ينبغي أن يكون شيئا آخر مختلفاً عن الحياة المسرحية برمتها ، عليه أن يقف فوق أرضية ثقافية صلبة "[2] أضافة الى ماتقدم فأن "التجريب لا يقوم به الا من كان لديه اطلاع كبير بفن المسرح وعلى علم تام بعلومه وأصوله ومرتكزاته"[3]. أن التجريب لايقوم به الا مسرحيون متمرسون يتمتعون بخبرة طويلة وفائقة في العملية المسرحية ، أي أنهم تمرسوا على تقديم عروض تقليدية رسخت أقدامهم في الحركة المسرحية وسمحت لهم بتكوين رؤى جديدة ، أو " أن تتاح الفرصة لشباب موهوبين مسرحيا لتقديم تجاربهم تحت أشراف أساتذة الإخراج الأكفاء ولهم خبرة طويلة ، فربما يخرج منهم من يستطيع وضع بصمة أو علامة على طريق المسرح " .[4] ويرى الباحث (القلعجي) " أن أفضل التجريبيين ثقافة وفكراً ووضوح رؤية هم اولائك المخرجون الذين تمرسوا بتقديم عروض تقليدية ".[5] والى جانب هذه المواصفات ينبغي ان يتمتع المجرب برؤية ثاقبة وذهنية متقدة فعالة ومؤثرة وان يتمتع بعقلية مخططة ولديه سعي جاد وان لايشعر بأي احباط في حالة عدم تمكنه من تحقيق النتائج التي رسمها وسعى اليها .

ثانياً : أن " يضع المجرب عند قيامه بعمل تجريبي فرضيات وأهداف واجراءات أي ان يعتمد وسيلة للوصول الى هدف مادة مجهولة له وللأخرين وذلك بوضع فرضية تقود الى اهداف ، ولابد من البرهنة على الفرضية بدلائل مادية ، وان تكون التطبيقات أو الخطوات العملية التي يقوم بها المجرب جديدة "[6] . أي لم يسلكها أحد من قبل ولم يعرف أثرها على المتفرج ومدى استجابته لها .

ثالثاً : لابد من " وجود تقليد مسرحي سابق وراسخ ينبغي تجاوزه لعدم قدرته وفقدانه فاعليته في التأثير ".[7] فالتقليد شرط أساسي للتجريب ، فلا تجريب بلا تقليد فهو تراث خزين يمكن الرجوع اليه كلما تدعوا الحاجه اليه ، ولعل من بين

---

(1) فرحان بلبل ، المصدر السابق ، ص22 .

(2) باربرا لاسوتسكا بشونياك ، مصدر سابق ، ص29 .

(3) حسين علي هارف ، مصدر سابق ، ص6.

(4) فرحان بلبل ، مصدر سابق ، ص21 .

(5) عبد الفتاح رواس القلعجي ، مصدر سابق ، ص67 .

(6) سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، مصدر سابق ، ص54 .

(7) سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، المصدر السابق .

أهم مميزات التجريب أن يقوم على انقاض القديم فلولا ظهور الكلاسيكية القديمة التي أرسى قواعدها وأصولها الاغريق لما كان بمقدور الفرنسيين أن يقدموا الكلاسيكية الجديدة . فالتجريب لايأتي عن خواء وأنما يستند الى مدرك قديم ويؤكد هذه الحقيقة أحد أهم المخرجين التجريبيين في المسرح وهو المخرج البولوني (كروتوفسكي) أذ يقول "عندما نجابه التقليد ندرك اننا لم نبدأ من لاشيء ، نحن ندرك أن للمسرح قوانين معينة ، أن أنجازنا هو كسرها والمجيء بمدرك جديد ".[1]

رابعا : من الشروط الرئيسة لأي عمل تجريبي وجود المختبر المسرحي الذي يعد المكان الطبيعي للمحاولات التي يقوم بها المجرب وهذه المحاولات لا تنشئ من فراغ والا كانت المحاولة مقضي عليها بالفشل . فالمختبر هو المحك الحقيقي لأثبات الفرضية التي يقوم بها المجرب لمعرفة النتائج التي خطط لها .

خامسا : " أيجاد ادوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل ، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة " . [2]

سادساً : قدرة الانتاج على تحقيق الاقناع عبر مايقدمه من حقائق جديدة فقد أستطاع المخرج (ستانسلافسكي) عبر (الطريقة) التي ابتكرها أن يحقق تأثيراً عميقاً لدى العديد من المخرجين الذين أتبعوا طريقته ولكن عندما ترسخت وتبلورت مبادئ (الطريقة) غادروها وأوجدوا لهم أساليب جديدة تنسجم مع رؤاهم الإخراجية أمثال (فاختنكوف) ، مايرهولد) .

سابعا : " عدم الثبات على اسلوب واحد فالثبات يقف بالضد مع التجريب " [3] ، بمعنى أن لايثبت على نموذجه أو يتمسك بموديله ، فاذا أستقر على ماهو عليه يصبح تقليداً ويمكن أن يكون عبئاً على العاملين به .

لقد كان المخرج (ستانسلافسكي) واحداً من ابرز المخرجين التجريبيين في عصره عندما "أبتكر مايعرف بالطريقة المتمثلة باعداد الممثل وبناء الشخصية والتي شكلت تمرداً على اساليب الاداء التمثيلي التي كانت سائدة أنذاك"[4] والتي تميزت بالأداء الخطابي في التمثيل بالإضافة الى اعتماد نظام (النجم) الذي حال دون تطور نظام المجموعة في التمثيل. ومع مرور الزمن بقى هذا المخرج ثابتاً على طريقته فأصبحت من الاساليب التقليدية مما استدعى ذلك بعض المخرجين الى البحث عن صيغ تعبيرية بديلة تتلاءم مع رؤاهم الإخراجية وتواكب تطلعات عصرهم .

كما كان المخرج (كروتوفسكي) ، دائما يبحث ويفتش عن صيغ وأساليب مبتكرة لجميع أعماله لكي لايستقر على أنموذج واحد بل كان يبتدع أشكال متنوعة لكل نتاج من نتاجاته المسرحية وفضلاً عن ذلك كان يختبر مختلف نواحي العلاقة بين الممثل والمتفرج، ففي " عرض مسرحية (كورديان) أقترح ان يجري التمثيل في ردهة الطب النفسي ، فكان الفضاء بكامله مملوءاً بالأسرة كي يجد المتفرجون أنفسهم جالسين بين المرضى، وفي مسرحية (الدكتور فاوست) وجد المتفرجون أنهم كانوا مع الممثلين ضيوفاً على مائدة (فاوست) في حجرة الطعام [5] ، لهذا لم يعرف (كروتوفسكي) الاستقرار والثبات على اسلوب واحد طالما كان يتمتع بثقافة عالية وذهنية متقدة وخبرة طويلة ومعرفة واسعة بجمهوره الذي هو الاخر يتطلع لمشاهدة ماهو جديد ومبتكر .

ثامناً : لا تجريب بلا صياغة جديدة بوصفها تشكل قاعدة اساسية وشرط لا ينبغي تجاوزه .

---

[1] جيمز روز ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، تر : فاروق عبد القادر ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص221 .

[2] باربرا لاسوتسكا بشونياك ، مصدر سابق ، ص20

[3] سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، مصدر سابق ، ص56 .

[4] سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، المصدر السابق ، ص13.

[5] جيمز روز ايفانز ، مصدر سابق ، ص217 .

تاسعاً : من اجل ان يكون العمل المسرحي عملاً تجريبياً لابد " ان يكون بعيد عن التصنيف لأنه يحمل صفات الثبات ، والتجريب يقف بالضد من التصنيف " [1] .ان التجريب لايندرج تحت عناوين اسلوبية أو منهجية ، فاذا ماتم التزام الاداء التمثيلي او العرض المسرحي بمنهج او اسلوب معين فأن صفة التجريب ستزول ويصبح العمل الفني عملاً تقليدياً لان "التصنيف يحدد قدرات الفنان الابداعية ويجعله يدور في نطاق ضيق"[2] .

عاشراً : يجب ان لايرتبط او ينحصر التجريب بنوع معين من انواع الفنون المسرحية بل يجب ان يختار افاقاً وعوالم جديدة ، فالتجريب الفاعل هو ذلك الذي يسكنه هاجس الحرية بدون تقييد ، وهو عملية متجددة يتجاوز نفسه دائمًا ، انه مفتوح الافاق .

حادي عشر : ان يكون التجريب حقيقياً لاشكلياً فهو ليس بتقديم شكل قديم مثل (أوديب ملكا) لمؤلفها (سوفوكلس) أو مسرحية (أجاممنون) لمؤلفها (أسخيلوس) مثلاً بزي معاصر بحجة مواكبة العصر ، كما لايمكن اعتبار المبالغة في الاداء او اضافة تقنيات ووسائل واشكال اخرى بدون اختبار فاعليتها ومعرفة مدى قدرتها على تحقيق التاثير المطلوب .

ثاني عشر : يخرج النص المسرحي من قائمة التجريب اذا حدث وقام أحد المخرجين بتقديمه مرة اخرى على خشبة المسرح لأنه أُعد وصيغَ بطريقة تتناسب مع قراءة المخرج الذي قدمه سابقاً وخدم رؤيته التجريبية الخاصة به .

وتأسيساً على ماتقدم سيقوم الباحث بتحليل عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) لمعرفة الأسس التي أعتمدها المخرج (سامي عبد الحميد) في تطبيقه للتجريب .

تحليل العرض :-

أعتمد المخرج (سامي عبد الحميد) في تشكيل قراءته الاخراجية لمسرحية (عطيل في المطبخ) على مصادر أوحت له بتلك القراءة اولها " مشاهدته في لندن لعرض مسرحية (المطبخ) للمؤلف المسرحي الانكليزي (أرنولد ويستر) وثانيها مقالة بعنوان (عطيل .. الاسود والابيض) للباحث الاكاديمي (مالك المطلبي) تناول فيها سيميائية اللون وتأثيراتها في سلوكيات (عطيل) الاسود صاحب القلب الابيض و(ياغو) الابيض صاحب القلب الاسود ، وثالثها تأثر المخرج بالمظهر الخارجي للطباخين"[3] فبجمع تلك المصادر أعد المخرج طبخته ، اذا افترض بان هناك مجموعة من الطباخين من جنسيات مختلفة يعملون في مطعم احد الفنادق ، يفكرون بانتاج مسرحية (عطيل) في اوقات فراغهم من باب التسلية وتعمل معهم ايضاً في المطعم خادمات ، اذ لابد ان تحصل علاقة غرامية بين احد الطباخين واحدى الخادمات مما يثير حفيظة الطباخ الاخر الذي كان يتمنى ان يقيم هو العلاقة مع تلك الخادمة ، وهكذا ينشأ الصراع بين الطباخين (عطيل) و (ياغو) وتنتهي الحكاية بنهاية تختلف عن نهاية النص الاصلي ، فبدلاً من أن يقوم (عطيل) بخنق (دزدمونة) في الفراش ، يقوم بأخذ بيضة ويخاطبها قائلا (تلك هي العلة .. علة اعتذر عن تسميتها أيتها السماء الطاهرة ..) أي ان العلة في التلاقح اذ يتصور (عطيل) ان زوجته (دزدمونة) قد خانته واتصلت جنسيا بـ (كاسيو) بحسب وشاية (ياغو) وبعد ان يكسر البيضة ، تظهر (دزدمونة) الى المتفرجين لتكشف مؤامرة (ياغو) الذي يطرد أخيراً من عمله في المطعم .

يلاحظ عند دراسة اعمال المخرج سامي عبد الحميد والاطلاع على مسيرته الفنية ، تباين الاسلوب الاخراجي بين عرض واخر ويتحكم به وفقا لرغبته الدائمة التغيير والبحث عن سبل جديدة وفضاءات بكر لتجريب عروضه المسرحية . فقد

---

[1] سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، مصدر سابق ، ص56 .

[2] سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، المصدر السابق.

[3] سامي عبد الحميد ، تجريبي في المسرح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص78 .

اتخذت الابعاد الجمالية للعرض المسرحي لديه ، تنوعا وفقا لطبيعة النص الدرامي ومرجعه الفني واتجاهاته البنائية ، مسايرا اشواط التجريب المسرحي اذ يراه بانه العمل المسرحي الذي يعتمد البحث كوسيلة لتجديد وسائل التعبير واستحداث طرق مبتكرة في التدريب وفي الاداء وفي العرض . تعززت مظاهر التجريب عند المخرج الانتقائي (سامي) في انفتاح معالجاته الاخراجية على مسرحيات عراقية وعربية وعالمية لها قيمتها الدرامية ومضامينها الانسانية العميقة، والمتتبع لاعماله المسرحية يجد بأنها تتميز بعناوين تتمتع باصالتها ودورها المؤثر في المسرح الواقعي، الوثائقي، الرومانسي، التعبيري ، الملحمي، التجريبي وغيرها مثل (هاملت عربياً- بيت برناردا البا – الخرابة – المفتاح- ثورة الزنج- أنظر إلى الماضي بغضب- طقوس النوم والندم – عطيل في المطبخ).

قام المعد والمخرج (سامي عبد الحميد) بمجموعة من الاجراءات التي وجدها ضرورية لغرض تحقيق معالجته التجريبية وعلى النحو الاتي : -

1. استبدل بعض الوقائع النصية في النص الاصلي وعلى وجه الخصوص المشهد الأخير من المسرحية الذي يصور فيه مقتل (دزدمونه) على يد زوجها (عطيل) ليحل بدلاً عنه مشهد (كسر البيضة) الذي ابتكره المخرج كعنصر دلالي لنتاج التلاقح الجنسي بين الذكر والانثى ، اذ اعتقد ان كسر البيضة من قبل (عطيل) فأن ذلك سوف يعوض دلالياً عن وضعية قتل (دزدمونه) التقليدي في النص الاصلي .

واضافة الى ذلك فقد اضاف المخرج مشهدا أخر في نهاية المسرحية تظهر فيه (دزدمونه) الى المتفرج فتكشف عن مؤامرة (ياغو) الذي يطرد اخيراً من المطعم .

2. قام بتغيير المراكز الاجتماعية لشخصيات المسرحية اذ افترض ان (عطيل) رئيساً للطباخين بدلا من ان يكون ضابطاً في الجيش ، وافترض ان كلاً من (ياغو) و (كاسيو) عمالاً يعملون في نفس المطعم في أحد فنادق الدرجة الاولى وأفترض أيضاً ان كلاً من (دزدمونه وأميليا) يعملن خادمات في المطعم ، كما افترض بان والد (دزدمونه) مديراً للمطعم نفسه .
3. افترض ان الاحداث تجري في (مطبخ ومطعم) فأستبدل مسميات الاماكن وكل مايدل على بيئة الاحداث في النص الاصلي التي كانت تجري بين مدينتي (فينيسيا وقبرص) ليجعلها تجري بين (المطبخ والمطعم) .
4. حذف كل مايدل الى الزمان في النص الاصلي فأفترض بدلاً عن ذلك ان تجري الاحداث بين يوم وليلة داخل (المطبخ والمطعم) .
5. جعل ثيمة الاسود والابيض الاساس في تأسيس بيئة العرض التجريبية ابتداءاً من شراشف الموائد ومروراً بأدوات المطبخ وأنتهاءاً بمواد الطبخ الغذائية .

استخدم المخرج سامي عبد الحميد في مسرحية " عطيل في المطبخ " الطابع الاعلامي للالوان " الاسود والابيض " فحل صراع الاشارات محل عالم الكثافة الفيزيقية " المادية " عطيل وعرقه وشفاهه الغليظة : و " ياغو " وطمعه ونفاقه ودسائسه .

من مغريات النص المسرحي الشكسبيري فتحه الابواب العديدة للتفسير ، التأويل والتحديث . وهاجس التحديث طبيعة تفرضها المتغيرات في الواقع وفي التذوق . لذا نجد ان المخرج يندفع الى التحول من الواقعية او من التقليدية الى الحداثة في الرؤية الاخراجية لاسيما ان عدداً من نصوص (شكسبير) تمتلك المرونة الكافية وقابلية التحديث .

وفي عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) تبرز ملامح التجريب من الوهلة الاولى عندما ننتقل من خشبة المسرح التقليدي لنذهب الى مكان العرض الذي افترضه وقرر انجاز العمل فيه الا وهو مطبخ كافتريا دائرة السينما والمسرح ، وهنا قد اوجد مكانا مغايرا لمكان العرض التقليدي ومغاير ايضا لمكان العروض في المسرح الشكسبيري وقد اعتمد اجراء التدريبات في ذلك المكان كانه معملا تجريبيا يرسم به منهجه الجديد الذي قد لا يتوافق مع اي مسرحية اخرى ، وهذه الميزة هي من مميزات العروض التجريبية اذ انها تصلح لهذا العرض ولاتصلح لعرض اخر حتى وان كان لنفس المسرحية ، والا اصبح تقليدا وليس تجريبا .

رسم جغرافية المكان الذي اعده المخرج للعرض بطريقة مغايرة عما هو مألوف في مسرح العلبة ليأخذ المتلقي مكانه على جانبي الممر الرابط بين باب الصالة والمطبخ ، محاكيا بهذا التشكيل مسارح العروض الشكسبيرية (مسرح اللسان) ، وقد اتخذ من فضاء المطبخ والصالة ، ميدانا لتصارع شخوص المسرحية وبيئة تدور فيها الاحداث ، فقد عمد على توزيع ملحقات العرض المطبخية (الاواني ، القدور ، السكاكين ، المقلات ، الملاعق ، قناني المشروبات الغازية) وغيرها من الملحقات بما فيها طاقيات الرأس والشراشف والصدريات في مكان العرض ، وذلك ضمن التشكيل الفني لبيئة العرض الجديدة بما يلائم مع طبيعة المكان .

ورغم انه يجرب في عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) الا انه ابقى على الثيمة الرئيسة في العرض هي المهيمنة والسائدة فيه . وكذلك ابقى ايقونة العرض الاصلي بارزة وهي (المنديل) اذ ابقى ملحقة المنديل الموجودة في النص الشكسبيري لتؤدي نفس دورها في العرض .

فسقوط المنديل بيد العامل (ياغو) الذي هو محط انقلاب الاحداث وتحولها في العرض ، هو الدافع نفسه الذي حافظ عليه المخرج سامي عبد الحميد واستدعاه من النص الاصلي ليحفز ذاكرة المتلقي (بالمنديل) ليكون العرض معنيا بثيمة المسرحية الاساس (الغيرة) .

وهذا الاستحضار له وجود تاريخي في ذهن وذاكرة المتلقي الذي يشاهد العرض ، الامر الذي يجعل هذه العلامة مؤثرة في تحديد فكرة العرض وتتبع خط سير الاحداث الجارية . اما باقي الملحقات فكانت ذات دلالة جمالية لرسم الصورة المسرحية . فضلا عن توالد علامات انجبتها بيئة المكان ، كانت عاملا مساعداً في اظهار الانفعالات الداخلية والخارجية ، ومنها حين عمد (ياغو) صدع القنينة المعدنية بقبضة يده تعبيرا عن مدى كرهه لـ (عطيل) . والموضوع يتكرر بافتراض المكان لايقونات معنوية لها اثرها في بلاغة العرض والافهام ، وذلك من خلال حوار يصرح به (ياغو) بانه يضمر الحقد لـ (عطيل) ويعد بتدمير العلاقة بينه وبين (دزدمونه) فكانت حركة مزج الالوان بين الابيض والاسود (شراب البيسي والسفن آب) تشير الى اختزال كبير في حوار النص الاصلي من خلال الخطاب البصري الايقوني الذي تمثله هذه الحركة .

ومن ناحية النص نجد ان المخرج ابقى على النص اسلوبيته الشعرية وبناءه وشخوصه وشعرية حواراته ، ماعدا حذف بعض الجمل التي تشير الى مكان وزمان النص الاصلي ... بيد انه افترض ان زمن المسرحية يحدث بين يوم وليلة داخل مطبخ المطعم .

كما واستحدث المخرج مشهد البيضة تماشيا مع البيئة والاحداث بفعل الرؤية الاخراجية القائمة على التجريب ، تلك البيضة التي يقوم (عطيل) بكسرها بيده ، وبعد ذلك تظهر دزدمونه لتعلن للجمهور ان (ياغو) كان متامرا ولابد من عزله ، وفي هذه اللحظة يلاحظ تجريب المخرج لايقونة بديلة للقتل الحاصل في نص شكسبير وذلك عندما يقرر (عطيل) كسر البيضة

بيده فهي اشارة الى عزمه على قتل حبيبته (دزدمونة) باعتبار البيضة ايقونة بديلة تشير وترمز لها وبنفس الاداة القاتلة هي نفس تلك (اليد) التي خنقت دزدمونة شكسبير .

ان خلق نظام دلالي يحيل الى معاني ورموز وفق رؤية مبتكرة ، يشير الى ضوابط العمل التجريبي الناجح ، وهذا مالوحظ في مسرحية (عطيل في المطبخ) من خلال علاقة الاسود والابيض والتي تحيل الى علاقة (عطيل الاسود) بـ(الابيض دزدمونة) ومثل هذه العلاقة لباقي شخوص المسرحية فالابيض قد يشير الى بشرة ياغو البيضاء .. وفي الوقت نفسه يمكن ان يشير اللون الاسود الى سواد قلبه الحاقد . وكذلك يشير الابيض الى قلب (عطيل) بدلالة حوار ياغو مع كاسيو بالقول :

ياغو : اسود اسود / كاسيو : اسود ابيض .

ففي الحوار الاول كان يرى ياغو ان عطيل اسود بشرة واسود قلب .. الا ان (كاسيو) رد عليه بانه اسود بشرة لكنه أبيض القلب ؟ وقد اخذت هذه العلامة تتكرر بقصدية رسمها المخرج في عدة صور منها (الباذنجان اسود ، والبصل ابيض ، البسي اسود ، والسفن اب ابيض ، وحتى محتويات المطعم كانت بالابيض والاسود ميز الطعام ابيض والكرسي اسود) .

ويرى الباحث ان المخرج وظف بيئة المكان (المطبخ) في المشهد الاستهلالي للعرض حيث يبدأ (ياغو) و (رودريغو) يهيئان لطبخه ما ؟ راح كلاهما يقطعان بسكينتهما .. مكونات الطبخة فأحدهما يقطع البصل والاخر يقطع الباذنجان ... اشارة الى الدسيسة التي تحاك ضد (عطيل ودزدمونة) . وتقطيع (ياغو) لنبات القرع الى اقراص (القرع ابيض .. يشير الى دزدمونة) دليل اخر على حقد ياغو على عطيل الذي يجعل دزدمونة هي ضحية الحقد والانتقام والتي بدأت منذ بداية المسرحية حين يبدأ الود بين (عطيل ودزدمونة) وياغو يترصد ذلك الاعجاب والود محاولا اجهاض اي تطور ممكن الحدوث خلال تعامل ياغو مع البيضة اذ يفقعها بعدائية واضحة مشيرا الى بذرة المودة المقتولة والتي ستحول الى مادة للأكل بعد ان تسلب الحياة من تلك البيضة وتحرق في مقلاة الاسود (الطاهي) الساعي للتدمير . وان ملحقة البيضة التي جاءت نتيجة تجريب المخرج لهذه المفردة في مسرحية (عطيل في المطبخ) توسمت بمهام رمزية واتصالية وفنية لانتاج المعنى البديل للحوار المكثف في النص الاصلي . وهذا ماجعل ظاهرة الاختزال تبدو واضحة فيه وتحسب للمخرج . وعليه يرى الباحث ان اخراج مسرحية (عطيل في المطبخ) جعلت المتلقي في حالة من الانتباه والترقب وشغل دائم وانهماك في حل رموز وشفرات المسرحية بل ان بعض العلامات تشير الى حوارات مفتوحة او غير مكتملة كان على المتلقي اكمال معناها ، وهو بهذا يشرك المتلقي في عملية انتاج المعنى الذي يتباين بحسب ثقافة المتلقين وخبراتهم المسرحية .. وعليه فلم يكن هناك معنى ثابت للعرض وانما هناك ثيمة رئيسة تدور حولها الاحداث والمعاني متجددة ومتوالدة تختلف باختلاف القراءات والخبرات .

النتائج :

يمكن الاستدلال على ان نتائج عرض مسرحية (عطيل في المطبخ) عرضا تجريبيا بالاستناد الى النتائج الآتية :

1. المكان المغاير لمكان العرض الاصلي وعروض مسرح العلبة .
2. اتخاذه المكان معملا تجريبياً لأجراء تجاربه المسرحية .
3. البحث عن وسائل جديدة للتعبير واختزال النص الحواري والاستعاضة عنه بالخطاب البصري .
4. حافظ على اسلوبية النص الشعرية الا انه حذف من الحوارات الدالة على المكان والزمان ليكون اكثر شمولية واقرب الى وقت العرض .

5. اضافة مشهد البيضة وحوارات اخرى لها قيمة رمزية وجمالية وفنية . فضلا عن ملائمتها للبيئة المفترضة للعرض .
6. خرج العرض بمقوماته عن طبيعة العروض السابقة التقليدية مجربا طريقة لم تكن مألوفة من قبل .
7. التعديلات التي أجريت على العرض لم تؤثر في انزياح الثيمة الرئيسة الموجودة في النص الشكسبيري عن مكانها فالقائد (عطيل وغريمه ياغو) في النص الاصلي هما نفسهما في ذلك الطباخ الذي احب (دزدمونة) .
8. اقترب الاداء في عرض عطيل في المطبخ من الاداء الواقعي من خلال الحوار والحركة الطبيعية التي فرضتها البيئة المكانية .
9. قدم ايقونة الاسود والابيض ، كدال موحد للقوى المتصارعة . ومعبرا بنفس الوقت عن ظاهر وباطن الشخصيات .
10. الوسائل التي اعتمدها المخرج غير مألوفة وكانت علامة الأسود والأبيض هي المهيمنة في جميع مفردات العرض .
11. لم يعتمد المخرج على خطة اخراجية جاهزة ينفذها طاقم العرض ، ولذلك تمركز التجريب في العرض المسرحي (عطيل في المطبخ) عبر الاشتغال في الفرضية ومروراً بالاجراءات المتلاحقة .
12. تجلى امكانية تعدد الاساليب عبر التجريب في اخراج مسرحيات شكسبير مما يمنحها رؤى جديدة ومتباينة .

المصادر :

1. ايفانز ، جيمز روز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، تر : فاروق عبد القادر ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000.
2. باربرا لاسوتسكا بشونياك ، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق ، تر : هناء عبد الفتاح ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 .
3. حسين علي هارف ، ويسألونك عن التجريب ، بغداد ، جريدة الاتحاد ، العدد ، 1219 ، 2006/2/8.
4. سامي عبد الحميد ، تجربتي في المسرح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
5. ، ، فن التمثيل نظريات وتقنيات لمسرح جديد ، بيروت ، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2011.
6. ، ، نحو مسرح حي ، ط 1، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006.
7. عادل كوركيس ، التجريب في المسرح بين المفهوم والمصطلح ، جريدة الصباح ، العدد (697) ، 2005 .
8. العذاري ، طارق كاظم ، خمس فرضيات مقترحة لأنتاج عرض مسرحي تجريبي ، جريدة الأديب ، العدد (132) ، 2006/8/20 .
9. فرحان ، بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً ، ط2 ، سوريا ، دار المأمون للطباعة والنشر والتوزيع ، 2002.
10. قلعجي ، عبد الفتاح رواس ، سحر المسرح – هوامش على منصة العرض ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، 2007 .

المقابلات :

- صميم حسب الله ، مقابلة اجريت في كلية الفنون الجميلة 2012 ، يوم الثلاثاء الموافق 2012/12/6 في كلية الفنون الساعة العاشرة صباحاً.

The Application of Experimentation in the Iraqi theatre shows "Othello in the Kitchen" As a model

Adel Karim Salem

Abstract

The researcher tackles the most outstanding conditions of experimentation, the importance of the study lies in being helpful to the workers in the field of theatre in general and directors in particular which the conditions of experimentation that should be taken.

The study aims at knowing the experimental basis which the director (Sami Abdulhamid) followed in the realization of this.

The researcher tackles in the First inquiry the concept of experimentation and the second tackles the conditions of experimentation.

In the methodology of study the researcher analyzed the show of the "Othello in the Kitchen" and comes up to the following:

1. the dhows has cone with the nature of the previous shows experienced the methods that were not familiar before.

The director did not depend on a ready-made directive plan carried by the acting staff because experimentation was concentrated in the play "Othello in the Kitchen" through working on the hypotheses.