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

Modernist theatrical trends for Iraqi performances At the Arab Theater Festival (select models)

M. Adnan Hussein Ali

Tikrit University College of Education for Human Sciences

* *Corresponding author: E-mail* :
adnan.h.ali@tu.edu.iq

***Keywords*:**
Trends of modern directing
Iraqi performances
Arab Theater Festival

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	2	Aug	2023
Received in revised form	10	Aug	2023
Accepted	19	Aug	2023
Final Proofreading	20	Aug	2023
Available online	31	Aug	2023

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

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

A B S T R A C T

It is well known that the interest in systematic scientific research in the art of the actor in the Western theater would not have really begun except with the emergence of the natural logic of performance in the second half of the nineteenth century and under the influence of the flourishing spirit of scientific research, which produced an increasing number of accurate scientific tools and means, and worked to develop them. With the aim of exploring and defining the dimensions of the natural world.

It was necessary to respond to this move by the new leaders of theatrical art (directors), and thus the theater became like a laboratory in which great directors such as (Andre Antoine - Edward Craig - Stanislavsky - Meyer Hold - Brecht - Beckett - Ionesco - Adamov - Peter Weiss - Peter Brock - Michael Curry - Robert Wilson - Richard Foreman - and others).

The research dealt with the experience of: Muhannad Hadi and Imad Mohamed in their performances, participating in the Arab Theater Festival in Tunisia 2018.

© 2023 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.30.8.2.2023.20

اتجاهات الاخراج المسرحى الحداثي للعروض العراقية فى مهرجان المسرح العربي (نماذج مختارة)

م. عدنان حسين علي / جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الانسانية

الخلاصة:

من المعروف أن الاهتمام بالبحث العلمي المنهجي في فن الممثل في المسرح الغربي لم يكن ليبدأ بالفعل إلا مع ظهور المنطق الطبيعي للأداء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتحت تأثير روح البحث العلمي المزدهرة، التي أفرزت عدداً متزايداً من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي.

وقد كان من الضروري أن يستجيب لهذه النقلة القادة الجدد للفن المسرحي (المخرجون) وهكذا أصبح المسرح أشبه بالمعمل

الذي يبحث فيه مخرجون عظام مثل (أندريه أنطوان – إدوارد كريج – ستانسلافسكي – مايير هولد – بريخت – بيكت – يونسكو – أداموف – بيتر فايس – بيتر بروك – مايكل كيري – روبرت ويلسون – ريتشارد فورمان – وغيرهم).
وتناول البحث تجربة كلاً من: مهند هادى وعماد محمد فى عروضهم المشاركة فى مهرجان المسرح العربى بتونس ٢٠١٨.

الكلمات المفتتاحية:

- اتجاهات الاخراج الحداثي
- العروض العراقيه
- مهرجان المسرح العربي

مقدمة

تتحول الرؤيا الإخراجية الإبداعية إلى وسيلة الفنان الحقيقية والمعاصرة لتوصيل رؤياه للجمهور. لأن المسرح هو شعر الكون والوجود في الفضاء الإبداعي. ولهذا فإن الرؤيا الإخراجية تعني التأليف الجديد للحدث والفعل والجسد، في لحظة من تجليات الذات المتفردة في زمنها وفضائها الإبداعي والإخراجي ويعني أيضاً هو البعد الشعري لفضاء وزمن الطقس المسرحي من هذا المنطلق فإن المخرج هو راءٍ متفرد نتيجة لرؤيته الإبداعية الخاصة التي تتشكل في زمن الإبداع ولايمكن للمخرج أن ينجح في استعمال وسائله التعبيرية بشكل مبدع ما لم يمتلك معرفة دقيقة بقوانين التأليف المسرحي أيضاً حتى يكون خالقاً ومبدعاً للنص بوسائله البصرية من هنا يبدأ تأليف الرؤيا الإخراجية والكتابة والفكر الإخراجي بحيث يكون المخرج مؤلفاً ثانياً للنص أي أنه يقوم بتأليف النص وإعادة خلقه بصرياً.

من المعروف أن الاهتمام بالبحث العلمي المنهجي في فن الممثل في المسرح الغربي لم يكن ليبدأ بالفعل إلا مع ظهور المنطق الطبيعي للأداء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتحت تأثير روح البحث العلمي المزدهرة، التي أفرزت عدداً متزايداً من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي.

وقد كان من الضروري أن يستجيب لهذه النقلة القادة الجدد للفن المسرحي (المخرجون) وهكذا أصبح المسرح أشبه بالمعمل الذي يبحث فيه مخرجون عظام مثل (أندريه أنطوان – إدوارد كريج – ستانسلافسكي – مايير هولد – بريخت – بيكت – يونسكو – أداموف – بيتر فايس – بيتر بروك – مايكل كيري – روبرت ويلسون – ريتشارد فورمان – وغيرهم).

عن حلول علمية ونظرية لتلك الإشكاليات التي تفرزها الطبيعة التناقضية للممثل وعمل المخرج كلاً وفق فلسفته الجمالية التي ينتمي إليها ويدافع عنها.

ولقد مر المسرح العراقى بالعديد من المراحل وصولاً إلى الاتجاهات الحداثية فى الإخراج المسرحى، ولعل المبدع العراقى في تجربته الإبداعية كمخرج مسرحي ليست ببعيدة عن تلك الأبعاد والدلالات حيث أنه تنوعت المدارس والاتجاهات في الإخراج المسرحي في تجربته الإبداعية، ومن هنا تبدو أهمية هذه الدراسة.

أهمية الدراسة

يواجه العرض المسرحي سلطتين هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور فالدولة تفرض مغازلتها والدوران في أفلاكها، أما الجمهور فيعبر عن ذاته مسرحياً من خلال شباك التذاكر.

لذلك فالإبداع الحقيقي يعتمد في الأساس على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية المتلقي في التجمهر والفهم.

وعلى هذا فالأداء المسرحي وهو بحق يعد حقلاً للتصادم حيث التناقض والصراع، الفعل ورد الفعل، الموقف ونقيضه، السكون والتحول، إنه بناء جديد تم تركيبه وصياغته من هنا تنبثق أهمية هذه الدراسة

مشكلة الدراسة:

إن المسرح العراقي لايبتعد كثيراً من حيث أسئلته الإشكالية عن المسرح العربي ذلك أنه بدوره قد طُرح ضمن إشكالية الهوية والنشأة والوجود، فقد خاض زمناً طويلاً في الإجابة عن السؤال القديم الحديث ... هل يوجد مسرح عراقي ذو جذور ممتدة في القدم؟ وهل للمدارس المسرحية العالمية تواجد بالمسرح العراقي منذ البداية؟ إلا أن التساؤل الرئيسي لهذه الدراسة هو **كيف أثرت مناهج الإخراج العالمية في المسرح** العراقي ؟

منهج الدراسة:-

منهج النقد الثقافي لدراسة العلاقة بين الشخصية (البطل المسرحي / الكاتب المسرحي / العرض المسرحي) والمتغيرات الثقافية المحيطة بالعرض المسرحي العراقي المتأثر بالمدارس المسرحية الغربية، وبالمحيط السياسوالثقافى بالعراق.

أولاً:العرض المسرحى(رائحة حرب)

تأليف/ يوسف البحرى و مثال غازى

إخراج/ عماد محمد

إنتاج/ الفرقة الوطنية للتمثيل بالعراق

مهرجان المسرح العربى – تونس ٢٠١٨

"إنه صار ممكناً توصيف وجودنا الحالى شبيهاً بالإقامة على صفيح ميتافيزيقى لا هم إلا تسيطر الحد العنيف لموتنا المحدق بسلالتنا، إلا أن ذلك لن يحجب عنا بشكل أو بآخر ضرورة القفز خارج معادلته ، ولن تكون ثمة رهان ينقذنا من ذلك إلا الفن، بوصفه أول نسغ إنسانى يقولنا ويقول غوائلنا ومحننا. تنتمى رائحة حرب إلى مثل هذا الوجود المرقع بأسماء من قفزوا إلى صورهم، حيث لا ثمة غير يافطات عزرائيل، وطيور الكاتيوشا على ظهور الأطفال وخيام المخيمات، لكن هل ثمة رعاية لإنسانيتنا فى هذا العرض، بمعنى الافصاح عن ثقب ما من خلاله يبدأ التفكير فى المستقبل؟ هذا ما سنحاول البحث عنه، نحن الذين نبحث عن آخر سردية تخترق سردية النهايات"[١]، فالعرض يكشف حقيقة من هى.

إن الحرب دائماً ما تكون دموعها خشنة، والعبارة هنا للشاعر العراقي أحمد ضياء، وفى المقام الثانى، إن مسرح ما بعد الدراما، ذلك الذى يلتجئ إلى عالم الديجتال فى أغلب الأحيان، لا يرعى الوجود والألم الإنسانى إلا بوصفه لا يخون الممثل، أما إذا فعل ذلك فلا يمكن عده مسرحاً، إذ أن هذا الفن منذ أوله، ومنذ قدم قديمه، لم يفصح عن كينونته إلا بوصفه مؤمناً بالدم، وبوصفه حفيداً لذلك القربان البائس ديونيسيوس، من نزل دمه على الأرض بعد أن قطعت أوصاله نتيجة معركة ضارية بين الفلاح والتاجر منذ أول الثورة الزراعية قبل عشرة آلاف عام، "**ومن ثم كانت طقوس الانبعاث كل ربيع، حيث تنبت شقائق النعمان كعلامة جذرية على إنتصار الخصب ضد سنوات الجدب والموت والقحط، وفى المقام الثالث، نحن على لسان الفيلسوف جان بودريار، سنؤمن بيقين مالح، والعبارة للشاعر التونسى الصغير أولاد أحمد، أنه لا يوحد الآن بين سرديات المقدس، بما هى الآن محتكرة من قبل بورصات الممارسة الإرهابية القائمة على فلاحة القتل والموت**"[٢]، والفكر الحداثى بما هو الآن يفشل فى استنطاق المستقبل فيرتد إلى خلق عدو له كى يضفى مشروعية على وجوده إذ أن ما يُسير المستقبل اليوم هو القيامة/ الآخرة لاغير، أما عن المسرح، فهو الآن فى رعاية هذه الثنائية المرعبة، حيث لا سمة غير تفاهة القتل، وكأن ما يجرى اليوم لا يتعدى تنشيط ما أصطلح عليه الفيلسوف ليونار بالعصر اللاإنسانى، وعليه، فلنذهب عميقاً كما يقول محمود درويش فى أغوار العمل المسرحى رائحة حرب، وهنا نستدعى لعبة أرتو المسرحية حيث دعا (ارتو) إلى مسرح الأسطورة والسحر، ونادى بالتخلي عن الواقعية السردية والنفسية ويرى مهمة المسرح هي التعبير عن الأشياء التي لايمكن التعبير عنها بالكلمات، وينحصر دور الكلمات في حدود الشعائرية والتعويذية، فالمخرج هنا يعلو بالنص نحو مرحلة أعمق كما فعل أرتو فى" **وضع النص في مكانة عالية، ورأى أن للنص المسرحي امكانيات لاحصر لها، فأحل النص مكان الصدارة في العرض المسرحي، وفي المرحلة الثانية، كف (أرتو) عن الدفاع عن فكرة سيادة النص وعدم المساس به، واستبدل ذلك بسيادة الإخراج، وحرية المخرج المطلقة في العرض**

المسرحي، يقول أرتو "سنطلب من الإخراج لا من النص، أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة"[٣] والمتجددة كما فى العراق.

فقد حاول استبعاد النص عن العرض، واستبداله بالصرخات والالتواءات التي يؤديها الممثل، وفي هذه المرحلة، أهان (أرتو) النص، وشوهه، وأذله، وأفقده صفاته الرئيسية بالتدريج ودعا إلى وضع حد لاستبعاد النص، والبحث عن فكرة لغة جديدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، واقترح أن تكون قريبة إلى الكتابة الموسيقية، أو تكون نوعاً من اللغة المرقمة، يقول **أرتو "لن نمثل مسرحيات مكتوبة، لكننا سنحاول أن نقوم بمحاولات في الإخراج المباشر حول الموضوعات والوقائع، والمؤلفات المعروفة"**[٤].ويقول أيضاً **"سنخرج دون أن نحسب حساب النص"**[٥]، ليتحول طريقه قراءة المخرج إلى قراءة ثقافية لما هو مستقر بالعراق، ففى العرض ثمة جنرال على هوس دائم بفلاحة الحرب، وعلى الأغلب كما يذهب علماء العاديات القدامى فى إطار بحثهم عن الأشكال الأوموفاجية للذات الإنسانية وتوحشها الأول، **"هو لم يعد فى حاجة إلى الحياة، وعلى العكس من ذلك، لإنه يستبدل وجوده على مسطحات البسيطة بوجود ميتافيزيقى/آخروى، ولذلك لم يعد فى حاجة إلى القتل ومعادلات الحرب، وفى السيرة ايضاً ثمة امرأة كلت المكارة فاستعلت لكنها انتكست بفعل الويلات، والخيبات، وفقدان من ماتوا أو ما ماتوا، ومن رحلوا وما رحلوا، وثمة أيضا حفيد ذلك الجنرال الذى وجد نفسه فى خضم البحث عن مسلك يثقب دائرة الخراب وليس ثمة إلا مثلث قائم على الرعب، تؤنثه معادلة سافرة قائمة على الدم الذى يشغله الجنرال، وعلى الجثث التى ترثيها امرأة ثكلى، وعلى محنة البحث عن نجاة تؤرق ذلك الحفيد"**[٦].

فى السيرة يولد النص المسرحى الذى تم اقتباسه من رواية الفلسطينى أكرم مسلم والموسوم بعنوان التبس الأمر على القلق، وكما يمكن القول أنه ثمة فرق كبير بين الكتابة المسرحية والكتابة الروائية، أن النص المسرحى كان قائماً على التشظى، دون أى حبكة درامية، أو لنقل من باب المواضعات الدراماتورجية، فأنتصرت التكنولوجيا ولم ينتصر الدم، وانتصر العلم، ولم ينتصر الانسان.

يقول (بول غودمان) عن رأي (أرتو) في المسرح **"أن المسرح شأنه شأن أي فن آخر، هو فعل مادي، أنه ليس مرآة أو صورة، يمكن أن يستوعبها المتفرج ويفسرها حسب ميوله وأهوائه، إنه ليس فانتازيا"**[٧]. ولا يراه أرتو أيضاً مسرحاً تستعرض فيه أسطورة معينة، بطريقة وهمية رمزية، إنه **"بوتقة نار ولحم حقيقي يعاد فيها تركيب الأجساد بالترشيح ودوس العظام، والأعضاء ومقاطع الألفاظ"**[٨]، كما بنى العرض المسرحى صورته المشهدية فى رائحة حرب.

ويرى (أرتو)، أنه لايوجد مسرح إلا إذا وجد عنصر القسوة كأساس في كل عرض، وكلمة القسوة عند (أرتو) تعني شهوة الحياة، وعند العالم وبالضرورة الحتمية، كما يعني بها أيضاً حب الحياة أو دوامة

الحياة التي تلتهم الكلمات، أو بمعنى آخر ذلك الألم الذي لايمكن بدونه، أن تكون ضرورة الحياة حتمية، إذن "**مسرح القسوة، مسرح حركة يبحث عن التعمق دون التقيد بقيود الزمن والتطور الزمني، إذ يتجنب التسلسل الطبيعي للقصة أو للنص المكتوب، مضحياً من أجل الوصول إلى الإدراك المباشر التلقائي..**" [٩]، لذا ارتفعت نبرة الألم ما بين النص/ نص الحياة، والعرض/ عرض ثانى وقراءة ثانية وثالثة للمشهد العراقى العام والخاص، المشهد الحياتى والمشهد الدرامى، مشاهد القتل والحرب عندما تعلو خشبة المسرح لذلك كان اللعب على منطق الإدراك والذى يؤكده ستانسلاكى قائلاً:

"**إن الإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب، ولكن معناه أن يحس .. أن يشعر .. ويشعر بجسمه كله**".[٥] ، هذا الشعور التآلف الداخل والخارج.

إن هذا المزاج الجسماني الذي يسهل جداً على الإلهام أن يولد في ظله. "ولكن .. كيف يستطيع الممثل أن يجعل هذا المزاج حالة مستمرة وليس مجرد صدفة طارئة؟ كيف يستطيع أن يخلقه متى شاء وكلما أراد؟ إنه إذا تعذر أن يخلقه كله دفعة واحدة فيجب الوصول إليه خطوة بعد خطوة، مستعيناً على بنائه باستعمال عناصر مختلفة، كاستخدامات الحداثة على خشبة المسرح من تكنولوجيا وديجيتال أكثر تقدماً.

فى كتاب مسرح ما بعد الدراما، نقرأ مايلى، "**سوف يأتى يوم تتكلم فيه التكنولوجيا بدلاً منا، وفى كتاب الصدمة المدوجة، المسرح والحداثة لعبدالكريم برشيد، نكتشف أنه من الحيف استبدال الممثل بالدمية كما فعل جوردن جريك، أو استبداله بالتقنية، كما يمكن أن يدرك أن المسرح فن يهدم ذاته باستمرار، بما هو فن تخلص من نقائه، لذلك فهو يلتجئ إلى تشغيل جملة من التقنيات الأخرى لفنون مغايرة، علينا أن نضع فى اعتبارنا فى نهاية المطاف، أن هذا الفن مهما تخلص من مرتكزاته النظرية القديمة، ومهما حطم الدوغم الأرسطى، عليه ألا يخون جوهره، جينته، ماهيته الحقيقية، ألا وهى الدم بما هو لا يجد اعتباره أو سكناه ووطنه إلا فى جسد الممثل. عليه فإن متابعتنا لهذا العرض، كشفت عن كونه اغتال الممثل، وبدلاً منه، سقط فى التكنولوجيا، وحتى أنه فعل ذلك بدافع سينيمائى على ما يبدو، إلا أنه لم ينجح فى توليف باقى عناصر العرض من نص وأداء تمثيلى وأدوات واكسسوارات كى تدلى جميعها فى ما بعد بنسيج واحد، تتعالق فيه هذه الأطراف المتباينة، وتؤلف جسد العرض، بما هو يقول فى نهاية المطاف بمحنة أفراد يعايشون حرباً دامية**"[١٠].

نحن أمام شاشة عملاقة، تسرد مشاهد من الحرب، والقسوة، والخراب، والقبور: أن نشاهد طلال الممثلين تنعكس على تلك الشاشة يبدو أن أكثر لفظية لغوية تكررت هى لفظة "الفاتحة" كإحدى سور القرآن، وكما هو معلوم، فإنها عادة ما تقرأ كلما تجمهر رهط من الناس فى جنازة ما، حيث يتم توديع أحد الموتى هى تلك اللحظات التى كلما شعرنا فيها بأن ذلك الجنرال الدموى، القاتل الضحوك، رجلاً لا يمكن

أن يطاق بإطلاق على مستوى انسانى نتيجة شغفه بالدم، يباغتنا بشكل مفاجئ ليجعل من سرديته الدينية ترحل نحو أفق مغاير، إذ كثيراً ما لايخترق حقائقها اليقينيه، ليرحل إلى نوع من التجلى الصوفى كشفت عنه الموسيقى المصاحبة للعرض، خاصة "**إن الممثل في دوره تسيطر عليه إحساسات معينة تماماً كما لو كان في الحياة، فالمطلوب منه إذن أن يتوفر فيه الإحساس وقوة التركيز للأفكار وقوة التذكر لأشكال الحركة الجسمية، ثم الإحساس بآلية هذه الحركة، وعليه أيضاً أن يكون مفعماً بالشعور، يعيش في الدور ويتسلل تحت جلد الشخصية ثم أخيراً المقدرة على إيجاد العلاقات الذهنية ومنطقية الإحساس والقدرة على التحليل النفسي**" [١].

"**إن عملية تذكر الشعور هذه إنما تنبع من إحساسات داخلية يستدعيها الممثل من داخل نفسه أو تكون مكررة لديه، وفق واقع ثقافى وسياسى مكرر أيضاً، إذ كان الممثلون يعرفون كيف يؤدون ويتحركون، فقد كانوا مسلحين حقاً بأسس التكنيك وكانوا مهيئين لشجاعة المخاطرة التي كان استانسلافسكي مقبل عليها وكانت هناك تأكيدات مستمرة على أهمية التكنيك الخارجي**"[٢] وخاصة الاهتمام الواعي بتوظيف الجسد مسرحياً، فقد كان ستانسلافسكي، يضع في اهتمامه الأساسي تدريب الصوت والجسم أساساً لآلة الممثل، وما يتم تدريب الممثل على الأساسيات من عوامل التركيز والاسترخاء، يكون عندئذ جاهزاً للتكنيك الداخلي للذاكرة الانفعالية، الذاكرة التى تحمل وتحتمل كل الواقع العراقى القاسى.

فرب شذرة يلقيها الجنرال مبرراً الموت وقتله أحد الضحايا كانت "أشد مضاضة علينا" من وقع الرصاصة فى صدر الضحية، قال من خلالها: "كنت فى حاجة إلى دمه لأبرد فوهة البندقية" ورب شذرة تلقيها امرأة ثكلى على خشبة الركح تقول من خلالها: "هل بالموت فقط ندافع على الأمة" ستكون أقل وطأة من الأولى. لننتبه إلى أن الأول لا يمثل إلا شخصية دُفعت إلى القتل دفعاً، إذ هو إزاء معادلة إن لم يكن فيها قاتلاً فهو مقتول، ولا مجال للنجاة، أما الشخصية الغائبة (العم سالم) فقد مات بسبب براءته ورفضه الحرب، لقد انتصرت خيام الظلام والدم على السلام والهروب إلى الإنسانية، ولننتبه إلى أن تلك المرأة ما هى إلا شخصية عبثية، وإلا كيف يمكن السؤال عن الموت والأرض لا يسكنها غير ذلك الكائن الميتافيزيقى المسمى عزرائيل، وهو يكتب على جدران المدن، مدن الرماد والخراب والنهايات، ثم ماذا يعنى أن تستعمل تلك المرأة فى خطابها تلك اللفظة اللغوية (أمة)؟ ألا بعد ذلك سقوطاً من الزمن لا فيه؟ ألا ندرك أننا مُعولمون غصباً عنا؟ أن نرفض ذلك فمعناه رفضنا أن نكون إنساناً كوكبياً، وعليه سيكون من حقنا الآن أن ندلى بالسؤال التالى: لماذا تشغيل الديجتال والتقنية بما هى تتناقض ومصطلح الأمة، بوصفها علامة جذرية على الانسان الكوكبى الأخير؟

يحدث أن يكون الموت مصادفةً مُفجعة، او جراء حادث أو مرض أو ما قارب أو شابه، لكن أن يتحول إلى فعل دموى جماعى وقصدى مرهون بسادية متوارثة، تتراوح ما بين بث مخاوف وتوريد

إدعاءات وصلف تبريرات تتستر بضخ أساليب قهر وإذلال، وأفانين ترويع و تمريرات مهازل غير مسارب الترويج والتلويح بها وصولاً لغايات أبعد ما تكون عن اصل وفصل الحقيقة، التى قال عنها "شكسبير" إنها تُخجل الشيطان.

هى سحب أنفاس كاوية، وزفرات حرى يوهج ملتاع يصبو لأن يدانى وينوش مجسات كل ذلك التاريخ المتخوم بأنين الأسى ومتواليات ظلم وحيثيات جحود متراكم بحق إنسانية الانسان، أينما كان، ذلك العدوان الغاشم والمتأخى والمتأصل فى ثنايا وخبايا ما تضمر تلك النفوس الشريرة بعطشها الدائم للموت والدم، بعد أن أضحى الظلم ممتداً متغلغلاً بأنساغ جذور عُمر أعتى الديكتاتوريات التى شهدها عالمنا الأرضى، وما نتج عنها وتفرخ فى مفاقس الحروب و نوازع الاقتتال، وما تربى منها وترعرع فى أحضان مجانيات الموت وجنونات متوالياته على النحو الذى يدعونا تعرية وإدائه كل تلك الأساليب والالأعيب القذرة التى يبرر لها ويروج من ينعتون أنفسم بـ "القادة التاريخيين" أرباب اولئك الطغاة الذين يصنعون تاريخاً موهوماً، مثزيفاً وملوثاً ومزكوماً بروائح الحروب وسطوة مصائبها ونتائج تداعياتها، وكما هو معروف فإن قرار إعلان شن الحرب أبسط بكثير من قرار إنهائها أو وضع حد لها.

رائحة العنوان النفاذه:

على منوال هذا الوهج وبهذا النهج التقريعى الابداعى المتداخل والمنسوج بلوازم فكرية يقظة، حاذقة استضاءات به مسرحية المخرج "عماد محمد" المنضوية تحت عنوان "رائحة حرب" ولنفس هذا العنوان المعد أصلاً بشراكة وعى مثابر مدعم بنوع من توريات ومقاصد بليغة من لدن الكاتب المسرحى "مثال غازى" والكاتب "يوسف البحرى" عن رواية للكاتب الفلسطينى "أكرم مسلم" المعنونة "التبس الأمر على القلق" وليشكل هذا الثالثوث نسقاً معبراً عن حميمية وحتمية هذا التلاقى العربى المشترك، نعود لنقول مجدداً أن لنفس عنوان مسرحية "عماد محمد" والتى جسد أدوارها الكبير "عزيز خيون"، بدور الجد والكبيرة "عواطف نعيم، بدور الجدة" والمبدع المتجدد "يحيى ابراهيم"، بدور الحفيد" فضلاً عن اسهام المخرج بصياغة "السينوغرافيا" وتقنيات العرض السينمائى مع المبدعين "هشام كاظم" وتحسسات المؤثرات الصوتية لـ "على أكرم" كذلك الديكور الذى أبدع فيه "محمد عودة النقاش" مع "علاوى حسين" وبما يُضفى لتطويع المرامى الفلسفية والجمالية، إحالة قصدية مختلفة عن كل أو أغلب الأعمال المسرحية التى تناولت موضوعة الحرب وتُسمت بأسمائها سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، ولعل جدية تلك القصدية الواثقة من مخرج مبتكر وبجدارة وجرأة إختلافها يكمن بروح التوجس ودرجات التحسس الحذر بنفاذ رائحة حرب، وإذ يأتى الأسم هنا فى صيغة "نكرة" أى غير مُعرفة بـ "أل" إنما لكى يعطى بُعداً دلالياً لإستمرار و ديمومة غموض مسببات وقوع الحرب "أى حرب كانت" وفى أى مكان، وتحت أى طائل أو تصور ينبئ بطغيان هذا الشبح القاسى، المخيف والمرعب حد الذهول، كما كانت –ولم تزل– البشرية عموماً تتشمم رائحة الطاعون منذ عصور خلت، حتى أن اسم هذا المرض أضحى أقتراناً بالموت المُحتم،

كما تختفى تحت هذا المسمى "رائحة الحرب" بما يشى بالتحذير وقلق التساؤل وهاجس الريبة جراء ما يحمله من نذير شؤم، وشواخص خبرة منها ما يقع فى حيز "الشعور" والآخر فى حيز "اللاشعور"، ربما قد تتاخم أو تحادد فكرة تحذيرات "هيراقليدس" وهو ينصح قائلاً: **"فى بحثك عن الحقيقة كُن متأهباً دوماً لما هو غير متوقع، لأن الحقيقة منهمكة فى البحث عنها... وباعثة على الحيرة عند إيجادها."** (١١)

التباس الأمر على القلق:

تبنت هذه المسرحية "لغة تحاورية مُثقلة بتناقضات طرح ولوامح فكر تدميرى تمثل بشخصية "الجد" الذى هو جنرال سابق تمرس على القتل والترويع والتبرير لمجمل فجائعه وغموض أسراره وتناقضات إزدواج ما يحمل وحقيقه ما يفعل وطبيعة ما يبرر ويناور ويرتدى من أقنعة ووجوه تبعاً لتلبية دواعى ما يسكنه من نوازع عنف وعدوان، أمام سوائح انفتاح ما تحمله **"الجدة" من إشراقات أمل ونزوع غامر للحب والخصب والحياة، وهذا ما يجعل العلاقة بين الزوجين فى نهاية الأمر وطبيعة الحال خانقة، متناقضة حادة ومتطرفة نتج عنها اضطراب شخصية الحفيد الذى تتراوح أسئلته المسننة والواعية ما بين خوف وتمرد وحيرة بلوى أخذت تتوالد لتنتج أخرى تتسع وتكبر لتصل إلى سلسلة ممتدة ومعقدة من حمم مشاعر وتدفق قناعات وتشابك أفكار وتناقضات رؤى، أودت بالحفيد للإصابة بحالات التباس وتشويش"**(١٢) عبر توالى فقدان الأب/أثر قسوة الحرب/وطغيان الجد، الذى طوق الحفيد الملتبس بمناسيب حالات وخواص سلوكيات حائرة ومدحورة وخائبة.

جراء هول تلك التناقضات وجدل عصف غموض إجابات "الجد" المحرض الدائم على فكرة الموت وإشعال فتيل الحرب، والتلويح بها حتى غدت نهجاً وسيرة ووجوداً، فيما "الجدة" التى حرصت على أن يقف "القلق" على رجلين لا رجل واحدة، أحاقت بالرجل الحفيد وجعلته محبطاً خانقاً حائراً بسبب جملة فوضت من أصل وجوده فى الحاضر، ثم أضاعت عليه فرص النظر للمستقبل بأكثر من عين، أدى دور "الحفيد" بجرأة وعى وجدارة فائقة الممثل "يحيى ابراهيم" إلى جنب جبلين أشمين فى عمق مهارة خبرة وتصاعد قدرات أدائية فائقة الأثر والتأثير لكل من "عزيز" و "عواطف" كما اشرنا فى بدء تعبيد الطريق نحو هذا العمل التتابعى بخوالص منهجيات الشجب والرفض وتصويب الإدانة القادرة على تثوير المشاعر وتوسيع مدارك المتلقى بالمستوى والقدر الذى يدانى حجم كمية الأضرار الفادحة وكثافة الشرور التى تركت ميراثاتها هذه الأنظمة وهى تزج بشعوبها بحروب وحصارات وأكاذيب ثورات خاوية والتى سعت وبرعت مسرحية "رائحة حرب" إلى تلخيص الكثير من جوانبها ورجرجت من نسق إلتباسات متتابعة راحت ضحيتها أجيال تلو أخرى لم ترث غير العوق الذهنى والنفسى والفكرى والوجدانى وتبعات ركام خسارات مُتعاقبة من دون أى إنقطاع.

وهو أنه "**استجابة للدوافع في ظروف تحليلية وبطريقة بارعة في التخيل، ولها قوى محركة فعالة حيث تكون الاستجابات صادقة من حيث الأسلوب في التعبير عن الشخصية وبيئتها، بحيث تنقل الأفكار والأحاسيس إلى المتفرجين) ويرى أن التمثيل يعتمد على عاملين أساسيين هما: أن يكون آلة جسدية حرة، وأن يستوعب حرفة التمثيل وتقنياته، وأن مسئولية الممثل في النهاية أن يتواصل مع المتفرجين، وليس مجرد أن يتواصل مع الممثل الآخر الموجود في المنظر، أو مع نفسه**" [١].

كما أشار "**معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لـ (إبراهيم حماده)** .."**وعن فن الممثل نشير إلى أن الحساسية المتوسطة عند توفر التحكم الذاتي تعطينا ممثلاً جيداً – أما الحساسية المفرطة مع التحكم الذاتي فتعطينا ممثلاً عظيماً، وأن (الذاكرة الانفعالية) – إلى جانب قدرتها على تثبيت معان جديدة معينة – تمتلك القدرة أيضاً على تركيز المشاعر المتجانسة، وأنه يجب أن يتحول الممثل إلى إنسان آخر، وأن يبقى هو ذاته في الوقت نفسه**".[٢] هذه هي الصيغة التي تعبر ديالكتيك التقمص الإبداعي للممثل.

دواعى غياب الأب:

لقد جاء وأد دور الأب قصداً إجرائياً مُلهماً ومُحرضاً فى الحث على أثر فعل انقطاع صلة الأجيال مع بعضها من خلال "الحفيد" الشاب اليتيم الذى راحت تتلاطمه أمواج قناعات "الجد" بالترويج للموت بشتى الأشكال والأدوات الممكنة والمتاحة، وما بين إشراقات "الجدة" وأملها المنشود فى صنع الحياة وتصحيح مسارات عافيتها من خلال هذا الحفيد الذى ابتكرت تسميته بـ "اللقلق" لكى تدرأ عنه لعنة الموت، كما هو متبع وسائد فى عقائدنا الشعبية حتى تضطر الأم أو من ينوب عنها بتبديل أسم الوليد إلى اسم غير محبب أو غير مستساغ للغرض النفسى والعقائدى.

على الممثل أن يقود بحكمة الخامة التي يقوم عليها دوره، وعليه أيضاً أن يتفانى في حب هذه الخامة ويعمل جاهداً على تطويرها وتشكيلها بألوان مختلفة مناسبة من الأداء التمثيلي الجاد، وعليه أيضاً أن ينفعل خارجياً بما يوافق الانفعال الداخلي وبما يناسبه، وبما لايزيد عنه أو ينقص حتى تأتي حركة الجسد ملائمة تماماً للحركة الداخلية الصادرة بالانفعال أو العاطفة .. ولايتأتى هذا الشكل الخارجي الدقيق إلا بالتمرين الدائم غير المنقطع من الممثل، على حد قول هايبر جوردون ...

"**في الأيام التي كان يغلب عليها الطابع النظري بشكل أكبر كان يوجد سر. وكما قال "لي سيتراسبرج لو أن التمثيل هو استجابة لمثير تخيلي وأن هناك مستجيبين كثيرين جيدين حولنا كيف يحدث أننا لانشق طريقنا في بحر من الممثلين العظام؟ ولماذا حيثما ننظر لا نكتشف ممثلين كبار؟ ربما قد نتسامح مع المشاهدين غير الملقنين مبادئ الفن نتسامح معهم على عدم تعرفهم على هؤلاء**

المستجيبين للفنتازيا ولكن بالتأكيد فإن الشخص المسرحي ذو الخبرة المتوسطة لابد أن يكون قادراً على تحديد مكانهم" [٢].

المعمل المسرحي يعتبر النص الوسيلة المساعدة لإحداث تأثير عنيف أو رد فعل عند الجمهور. والمشكلة الأولى التي واجهت المعمل المسرحي هي العثور على طريقة جديدة في التعبير. واكتشف المعمل من خلال تجاربه العديدة أن المسرح الذي لايعتمد على النص وحده هو الطريقة الجديدة في التعبير المسرحي (المستقل بذاته) فكما يقول جروتوفسكي: **"إن النص بالنسبة لنا لايعدو أن يكون أحد العناصر التي تكون المسرحية رغم أنه ليس أقلها أهمية أما معنى المسرحية فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخاصة والمخرج يتصرف في النص بحرية ولكنه لاينزلق أبداً في التفسيرات الشخصية، إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب ويراقبها بعناية وهي تمثل"** [١].

"يقول "ميلان كونديرا" قلا متون إحدى رواياته "لعل المشكلة الكبرى فى الحياة الخاصة هى الموت بوصفه فقدان الذات، لا على أنها خلاصة لكل ما تتذكر تلك الذات، وأن ما يرعبنا فى الموت ليس فقدان المستقبل، بل ضياع الماضى، وأن النسيان ما هو إلا شكل من أشكال الموت." [١٣]

فشكل ذلك الغياب المدروس والمحسوس لدور "الأب" فى سياق العرض الكامل لمسرحية "رائحة حرب" بما يغرى ويثرى المخيلة ويزيد من حمم التفكير بما يجب أن يكون عليه حال الإنسان ومصيره الملتبس فى مثل هذه البلدان التى لم تتخلص بعد من جثوم ونفث سموم ما تطلقه تلك الأنظمة الهاضمة لحقوق شعوبها تحت غواية التشبث بالسلطة مهما كلفها ذلك من أثمان باهظة على حساب مصائر أُناسها والسعى لزجهم فى حروب خاسرة، جائزة وقودها الإنسان والحجارة، وكما لو أن تلك الأنظمة ورموز القمع والقتل من سلالات هذه الديكتاتوريات تؤمن أو تردد فى نفسها عبارة "على العلا حتى ولو على الخازوق".

"وهنا تكمن إشكالية في غاية الحساسية، وهي كيف يمكن الكشف عن الآخر الذي فينا، كيف يمكن خلق التناسق والتناغم (الهارموني) بين الباطن والظاهر، بين الآنا والجسد، بين النفس والعقل، بين الأحاسيس والأفكار التي تدور في باطننا وتظهر في حركاتنا الجسدية، كيف يمكن إزالة ذلك "الإنفصام" أو "الانقسام" الذي يسود عالم الإنسان، والذي يجثم على طبقات كينونته؟ كيف يمكن للإنسان أن يعيش بكامل كيانه، وأن يكسر أطواق الشروط والضغوط الاجتماعية والثقافية، ويقوم بفعل تام بمنح نفسه من خلاله؟ ذلك "الفعل التام" الذي تمتد فيه الطاقات المتعددة، وفي تناغم وفي آن واحد" [١].

بعد ما ورد لابد من تعظيم قيمة أثر، بل مآثر ما خلص إليه ذروة النسق الختامى الذى لجأ إليه المخرج "عماد محمد" بمعاضده نابهة سامية وصادمة من صانع ومبتكر "السينوغرافيا" وترويضها على

"الداتا شو" عبر تصوير ثلاث نهايات متوالية تشممنا فى المشهد الأول من ضفاف نهاية العرض رائحة الموت بالخنق من خلال سد الديكتاتور لكل منافذ الخروج من السجن الذى طوق به الجده والحفيد، وفى مقترح النهاية الثانية من خلال رميهم بالرصاص وفى الثالثة أهاج عليهم ألسنة لهب نيران الحرائق الهائجة، فيما ينبثق الأمل من خلال أسراب الطيور والبط واللقالق، بمراسيم ختام مجترح بعناية وتفكير وبراعة تلويح بأن الحياة أقوى من الموت، وأن العالم بحاجة إلى دقات قلب، لا إلى إقراع طبول الحرب.

"ينزل المخرج العراقى عماد محمد مسرحيته "رائحة حرب" للفرقة الوطنية للتمثيل بالعراق، من حيث المضمون، فى سياق حالة الالتباس الذى تعيشه العراق اليوم كغيرها من البلدان العربية الأخرى التى تتشابه وتتقاطع معها فى نفس الأوضاع على أصعدة مختلفة ووضع الالتباس السياسى والاجتماعى والأيدولوجى أمثلة ووقائع حية ومؤكدة لذلك حاول بلورتها فى هذا العمل الذى صاغه بإعتماد التقنيات الرقمية التى يشتغل عليها ويعتبرها جزءاً هاماً وأحد أعمدة مشروعه المسرحى."(١٤)

هى تجربة لها خصوصية فى التأليف المشترك الذى جمع بين ثلاثة كتاب يمثل كل واحد فيهم إطاراً مكانياً وخلفية ثقافية وسياسية ووضعاً مختلفاً عن الآخر. وهى تجربة جديدة فى مسيرة المخرج التى قاربت العقدين وقدم خلالها ثلاثة عشر عملاً مسرحياً توج فى بعضها بجوائز فى مهرجانات مسرحية عربية.

وفى تعاطيه مع التقاطعات النصية المختلفة فى "رائحة حرب" أكد مخرج المسرحية أن هذا الإختلاف جعله يبحث عن مستويات أخرى داخل العرض بمراعاة طبيعة البناء الدرامى لنص العرض الذى صاغه بالاتفاق مع البقية الكاتب العراقى مثال غازى خاصة أن مراحل التحضير لهذا المشروع استغرقت أكثر من سنتين موضحاً أن الخطوة الأولى فى هذا المشروع انطلقت مع الكاتب التونسى يوسف البحرى وذلك بعد أن وجد نصه مغرياً من حيث ثراء الأفكار وتنوع وتعدد اللوحات التى حامت كلها حول مسألة "الإلتباس" لتكون الخطوة الثانية فى سياق نفس المشروع المسرحى.

وبين المخرج أن خصوصية وحساسية التجربة جعلته يحرص على مراعاة كل متعلقات العرض الفنية والدرامية والجمالية بإعتبار أن العنصر الرقمى والسينوغرافيا من أساسيات هذا العمل، وذلك دون هيمنة عنصر على عنصر آخر بما فى ذلك الممثل الذى يظل صاحب الدور الرئيسى فى العرض لكن مع المحافظة على السير المتوازى لبقية خطوط العرض المسرحى.

إن المهمة لم تكن سهلة بالنسبة للممثلين خاصة أنه حاول فى هذا العمل أن تكون "روح" العراق بإنقساماته السياسية والطائفية والفكرية والدينية حاضرة فى المتن المسرحى بإعتبارها انقسامات تتقاطع فيها الأوضاع.

ثانياً:العرض العراقى(فى قلب بغداد)

تأليف وإخراج/ مهند هادى

مهرجان المسرح العربى – تونس ٢٠١٨

مسرحية فى قلب بغداد "أنتجها المركز العربى للثقافة والاعلام فى مالمو بالسويد وكتب ونصها وأخرجها ومثل فيها مهند الهادى مع الممثلة لبوة عرب وحامد الدليمى وحسن الهادى وأعد لها السينوغرافيا محمد عودة.

طرح فكرة القنطارُيا التى يعيشها العراقى:

خرج نص مسرحية "فى قلب بغداد" من اليومى (الراهن) العراقى الذى كتب نصها المخرج بعد أن تعرض إلى الموت فى ثلاث مناسبات فى نفس اليوم وهو يتجول فى شوارع بغداد كانت تجربة خرج منها مهند بنتيجة أن الانسان فى الأماكن الأخرى يموت مصادفة لأن الموت يحيط به فى كل مكان وفى كل وقت، والعراقيون يؤجلون يومياً موتهم لأنهم يتجولون فى شوارع بغداد "شوارع الموت" "والحقيقة والكلام هنا لمهند" أن الموت فى العراق مفروض عبر العقود والأزمان ويتجدد فى كل مرة يوجد له شكل جديد أو أحر وظروف وظروف تؤدى له. وفى مثل هذا العرض سنتناول مرحلة مهمة فى تاريخ العراق منذ سنة ١٩٥٨ إلى يومنا هذا عندما أصبح الإنسان العراقى ضحية السيارات المفخخة والأحزمة الناسفة والعبوات المتفجرة لقد حاولنا اعتماد رؤية فكرية وجمالية كسونا بها شخوصاً من الهامش العراقى مثل بائع الجرائد الذى لا يرى فى الجريدة خبراً وإنما مصدراً للرزق والمتعاطى للمخدرات وحبوب الهلوسة الذى يعتقد أن كل ما يحدث فى الشارع إنما هو تأثير الحبوب وأن الدخول الأمريكى للعراق والقتل الطائفى موجود فقط فى رأسه ولا علاقة لهما بالواقع وعبر هذين الشخصين حاولنا طرح فكرة القنطارُيا التى يعيشها العراقى فى الشارع ويرفض أن يقبل الواقع. "كما تتناول المسرحية واقع المرأة العراقية التى تتعرض إلى ظلم حقيقى مضاعف تحت سلطة العائلة ثم تحت سلطة الزوج مما يجعلها تتمنى الموت وتتساءل لماذا لا تكون حياتها أفضل وترفض الإنجاب لأنها تعتقد أن طفلها إما سيكون قاتلاً أو مقتولاً؟

من حالة مسرحية إلى حالة مدنية:

قبل الإجابة عما تم توجيهه له من أسئلة شكر الممثل حسن هادى الهيئة العربية للمسرح لأنها بدأت تعتمد العروض المسرحية القادمة من أوروبا ويمثلها عرب وقال أنه سعيد جداً لأن المركز العربى للثقافة وللإعلام فى السويد أنتج العمل وساعد على عرضه للجالية العربية فى السويد التى تقبلته حتى أصبح العرض يستقطب فى كل مرة أعداً أكبر من المرة التى سبقتها، وأضاف "هذا المركز يسعى إلى تجاوز وضعية الانتاج المشترك إلى إنتاج (اللون الحار) ليساعد العرب فى السويد على اندماج صلب

المجتمع الذى يعيشون فيه وليتعرف السويديون مثلاً على طريقة رد الفعل على مجريات الأحداث التى تتحدث عنها. علماً بأن المتلقى الأوروبى والسويدى خاصة تفاعل مع مسرحنا رغم عائق اللغة وفهم الصور بعد اشتغالنا الجديد عل شكل المسرح ومنظومة التمثيل وعلى الإضاءة وقد أحدث عرضنا ردة فعل إيجابية ومشجعة على المواصلة"، نحن أمام حاله هى أقرب إلى التظاهرة المسرحية التي تحفل بالموسيقى الحية والإبداعات التشكيلية في محاولة لاحتواء الواقع في التجربة الفنية للمسرح ويقول "**كانتور في هذا الصدد إن الهابيننج ما هو إلا نوع من الاقتحام، يؤدي إلى مشاركة المتفرج، الممثل لأسلوب ومنهج ناتجين عن خبرات طويلة المدى، هي ذلك التأثير الناتج عن تعدد الخبرات التي يتعرض لها المتفرج، الذي يملك مطلق الحرية في الحركة داخل صالة المسرح، ليحدد بنفسه زوايا الرؤية، وهو يستطيع أن يغير هذه الزاوية من حين لآخر. إن حرية الحركة الممنوحة للمتفرج تمثل مشاركته الإيجابية في العرض المسرحي، فهو ليس متلقياً سلبياً يسترخي في مقعده ويشاهد ما يعرض أمامه في هدوء، ولكنه يتنقل ويحدد بنفسه طبيعة التأثير الذي يود أن ينعكس عليه**"(١).

لذلك فمن أهم سمات المسرحية، التركيز على القيم التشكيلية للعرض المسرحي، واعتبار المكان المسرحي، العنصر الأساسي في تجربة الإخراج، مما أدى إلى الاستغراق في التعبير الرمزي، كذلك الاهتمام بالطاقة الشاعرية الميتافيزيقية والصوفية الصادرة من العرض المسرحي والتركيز على خلقها للتأثير على المتفرج بشكل يحدث صدمة قوية في أعماقه، ومن هذه السمات أيضاً مزج النمط البطولي الرومانسي بما يحمله من شعور بالضياع واليأس كما يقول مهند هادى " تحول المسرح العراقى إلى حالة مدنية رفضها المخرج مهند هادى قائلاً أنه لابد للمسرح من أن لا يغفل على الواقع وذاك واقعنا وقال: "أنا ألاحظ أن كل العروض المسرحية التونسية الراهنة أصبحت مختلفة تماماً عما سبق تقديمه من قبل وهذا لأن المسرح لصيق للحياة ونعد الكل بأننا لن نكون بكائين أو نحابين".

وعن سبب استعمال اللهجة العراقية فى المسرحية لاحظ مهند هادى أنه يكره أن يفصل للآخر ووضح: "**اكتب بلهجتى لأننى طالما أعجبت بالتونسين الذين يستعملون لهجتهم فى مسرحياتهم فيفهما الجميع وكذلك لأن شخصياتى لصيقة بالواقع ولا أرى بائع جرائد أمى يتحدث بالعربية الفصحى التى أتقنها جيداً ولكننى مقتنع بأن اللهجة الأم الدارجة تحمل الفكر والوجدان وهى الخصوصية**"(٢).

فهناك بطبيعة الحال جزء هام من المدونة "السردية" العراقية التى حولت منذ سقوط النظام العراقى السابق فى العام ٢٠٠٣، تيمة "الموت" إلى تيمة قارة لدى الكتاب العراقيين، إلى درجة أن الباحث العراقى فارس نايف الفايز فى كتابه "تمثلات الموت" فى الرواية العراقية ٢٠٠٣-٢٠١٣، يؤكد أنه لا رواية أو مجموعة قصصية أو شعرية عراقية خلصت من فكرة الموت وتمثلاته، حتى عد بعض النقاد العراقيين أنفسهم أن اللغة العراقية لغة حزن منذ سومر وحتى الآن.

وقريباً من النص العراقى الحديث، يقف المسرح العراقى أيضاً على نفس الخط "السردى" الذى يربط الموت بحياة العراقى، ربطاً لا فكاك منه، ذلك الموت الذى تختلف أشكاله ولكنه يظل مستأسداً دائماً على تخوم الرُعب ملقياً بالعراقى، فى ما بعد مرحلة صدام حسين، بين فكى المصائر المجهولة والفوبيا المُعممة التى تجعل من أشلاء الضحايا أمراً يستحق أن ننظر إلى الموت بمنظار الرفاقية أو الصداقة التى لا تستدعى أى شئ سوى الواقع الدموى.

ومسرحية **"فى قلب بغداد"، لم تخرج عن خط الموت، بل هى تعيدنا، أى المسرحية، إلى دائرة المتشابه، وكأن الموت أصبح "نشرة عاطفية" لدى المثقف العراقى فى العقد الأخير"** [١٥].

هى تستدعى الموت بحذافيره إلى قلب اللعبة المسرحية لكانه قدر بل هو نذر لا خلاص منه.

المسرحية حاولت أن تتقنع بالفانتازيا، رغم أن الواقع العراقى نفسه يبدو أبشع كثيراً من "مرويه"متقنعة بالعرائبية. فالموت فى "قلب بغداد"لا يحتاج إلى أذن، ذلك أنه يحدث "مصادفة"، مثلما تحدث الأشياء التى تبدو بلا قيمة ظاهرياً. وهنا منطق التعايشمع الموت يفرض، فى اعتقادنا، تناولاً مختلفاً لكسر ريتماته، والقفز به من دائرة "المستهلك" إلى هوية جديدة هى هوية "المختلف".

قلبُ بغداد... الموتُ وفق رؤية أحادية...

بحثنا كثيراً عن تفكيك هذا العمل وفق عناصره الفرجويه، أمام طغيان النص، وهى خصيصة على ما يبدو فى المسرح العراقى، انطلاقاً من قناعة أن الموت يخضع هو الآخر إلى عملية تشكيل جمالى.

سعى المخرجُ، ضمن الرؤيا الحادية، إلى تنويع عناصر لعبته المسرحية، وفى المقابل لم يبحث لإحداث تشكيل بصرى يقومً بعمل "الصدمة" مثلما لم يستغل شخصياته، التى بان على ممثليها الثقل على خشبة المسرح، أو باقى "التقنيات" المتوفرة لديه فى إحداث تلك القطيعة مع "المستهلك" وتغيير "الريتمات" وابتكار إيقاع خاص لمسرحية أرادت أن تشتبك مع موضوعه هى بالأساس شأن عراقى يومى.

إن البشاعة تستحق أيضاً أن يقع استجلابها لى دائرة الفعل المسرحى، بل إن أحد أوكد اهتمامات القائم على العملية الابداعية أن يضفى عليها من، فى إطار عملية تشبيك جمالى مستفزة لليقينات ومحدثة للصدمات بل وهذا هو المهم منتجة لكتابة ركحية مغايرة، إلا أن الموت فى مسرحية "فى قلب بغداد" بقى اسمه "الموت"، دون أن نعرف حقيقة سر هذه العلاقة العاطفية بين العراقى والموت.

وعموماً تظل مسرحية "فى قلب بغداد"، عملاً يشد الجمهور العربى، لكثافته العاطفية، وسخريته الشديدة من عبث القتل على الهوية وخصومات أبناء البلد الواحد، فى الوقت الذى يتربص مجاميع الإرهاب بهذا البلد الذى يمتاز مثقفوه بتلك القدرة على "توظيف ما تنطوى عليه فكرة ما بعد الموت

بعوالمها المغيبة والملغزة، ارتياد مناطقها والإنصات إلى أفكار الشخصيات وهمومها وفق آليات مغايرة وغير مباشرة أو تقليدية."

المخرج المسرحي بين الدور والوظيفة:

كثيراً مايرجع بعض النقاد والمتخصصين في الوطن العربي أزمة المسرح الراهنة إلى غياب النصوص الجيدة، أما الأوروبيون فقد تخطوا هذه النظرية، "**حينما ركزوا اهتمامهم على المسرح كحركة ديناميكية متعددة الجوانب لا تحدها حدود النص الجيد، خاصة وقد أثبتت التجربة أن هناك نصوصاً متعددة الجوانب لا تحدها حدود النص الجيد، خاصة وقد أثبتت التجربة أن هناك نصوصاً ضعيفة قد ارتفع مستواها واستطاعت تحقيق النجاح بتميز وكفاءة إخراجها، وحسن أداء الممثلين المشاركين فيها**"(١٦). وأكبر دليل على ذلك هو نجاح المسرح الأوروبي في إعادة تناول المسرحيات القديمة وإحيائها برؤية جديدة، وكان هذا كفيلاً ببعث الحركة المسرحية على أسس من الدراسة الفلسفية والتقنيات الحديثة دون انتظار لنصوص أو مؤلفات جديدة وفي ذلك كتب "أحمد زكي":

"**المسرح العالمي دائماً يعيش حركة زاخرة بالنشاط برغم اقترانه أحياناً بفترات خالية من العلامات الهامة في حياته .. وكاد المسرح التجريبي أن يختفي بعد ازدهاره في الستينيات لولا جهود المخرجين الطليعيين الذين عاودوا التجريب بكل أبعاده .. إذن فالموجه المسرحية المتطورة تتميز بحركتها الدائبة وليس بنصوصها فحسب، والمخرجون هم المحركون الرئيسيون لها وليس المؤلفون**"(١٧).

والجدير بالذكر أن الإيقاع العام للعمل هو الذي يعطي الحياة للعرض المسرحي، وهو الذي يربط أجزاءه بعضها البعض في صورة متجانسة ومنسقة للفعل الدرامي وللممثلين وللحوار، وخلقة للإيهام وجاذبة للمشاهدين، وللإيقاع وظائف هامة من بينها تقرير المزاج ونقل انطباع المكان وتقرير طبيعة كل شخصية، ونقل الإحساس بتغير المشهد أو المكان عن طريق تغيير الإيقاع بالإضافة إلى ربط ودمج أجزاء المسرحية جميعها معاً.

وإذا كان المخرج في المسرح المعاصر، هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، فهو في الوقت ذاته، العقل المفكر، والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي، هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وإن لم تكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية.

والمخرج هو الذي يختار النص المسرحي، أو يوافق عليه على الأقل هو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض، والفنانين التعبيريين من ممثلين وراقصين، وموسيقيين، ويتدارس مع المؤلف الموسيقى، والملحن، ومصمم الرقص، ومدربه، أسلوب ومنهج العمل الفني، ويتدارس معهم

التفاصيل الفنية بحيث يأتي كل هذا معبراً عن الرؤيا التي استقر عليها المخرج في إخراج النص المسرحي.

"ولتحقيق مثل هذا الهدف، يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفي مقدمتهم الممثلين، ثم الفنيين الموكلين بالمناظر والأزياء والأضواء، وفي النهاية – إذا لزم ذلك – ميكانيكا العرض، والموسيقى والرقص. ولكي يتوصل المخرج إلى الوفاء بهذا الالتزام الثقيل، وبتلك المسئوليات الجسيمة قبل المؤلف، والفنانين، والجمهور، لابد أن يكون –أولاً – ذا ثقافة واسعة متعددة الجوانب، ولابد أن يكون – ثانياً – مبدعاً، أي فناناً"[١٨]، وهذا ما وجدناه فى العروض عينة الدراسة.

نتائج الدراسه:

١- لقد مر المسرح العراقى بالعديد من المراحل وصولاً إلى الاتجاهات الحداثية فى الإخراج المسرحى، ولعل المبدع العراقى في تجربته الإبداعية كمخرج مسرحي ليست ببعيدة عن تلك الأبعاد والدلالات حيث أنه تنوعت المدارس والاتجاهات في الإخراج المسرحي في تجربته الإبداعية،

٢- المخرج هو راءٍ متفرد نتيجة لرؤيته الإبداعية الخاصة التي تتشكل في زمن الإبداع ولايمكن للمخرج أن ينجح في استعمال وسائله التعبيرية بشكل مبدع ما لم يمتلك معرفة دقيقة بقوانين التأليف المسرحي أيضاً حتى يكون خالقاً ومبدعاً للنص بوسائله البصرية من هنا يبدأ تأليف الرؤيا الإخراجية والكتابة والفكر الإخراجي بحيث يكون المخرج مؤلفاً ثانياً للنص أي أنه يقوم بتأليف النص وإعادة خلقه بصرياً.

٣- لايوجد مسرح إلا إذا وجد عنصر القسوة كأساس في كل عرض، وكلمة القسوة عند (أرتو) تعني شهوة الحياة، وعند العالم وبالضرورة الحتمية، كما يعني بها أيضاً حب الحياة أو دوامة الحياة التي تلتهم الكلمات، أو بمعنى آخر ذلك الألم الذي لايمكن بدونه، أن تكون ضرورة الحياة حتمية.

٤- إن الممثل في دوره تسيطر عليه إحساسات معينة تماماً كما لو كان في الحياة، فالمطلوب منه إذن أن يتوفر فيه الإحساس وقوة التركيز للأفكار وقوة التذكر لأشكال الحركة الجسمية، ثم الإحساس بآلية هذه الحركة.

٥- المعمل المسرحي يعتبر النص الوسيلة المساعدة لإحداث تأثير عنيف أو رد فعل عند الجمهور. والمشكلة الأولى التي واجهت المعمل المسرحي هي العثور على طريقة جديدة في التعبير.

٦- يمكن الكشف عن الآخر الذي فينا، كيف يمكن خلق التناسق والتناغم (الهارموني) بين الباطن والظاهر، بين الآنا والجسد، بين النفس والعقل، بين الأحاسيس والأفكار التي تدور في باطننا وتظهر في حركاتنا الجسدية، كيف يمكن إزالة ذلك "الإنفصام" أو "الانقسام" الذي يسود عالم الإنسان.

٧- ينزل المخرج العراقى عماد محمد مسرحيته "رائحة حرب" ، من حيث المضمون، فى سياق حالة الالتباس الذى تعيشه العراق اليوم كغيرها من البلدان العربية الأخرى التى تتشابه وتتقاطع معها فى نفس الأوضاع على أصعدة مختلفة ووضع الالتباس السياسى والاجتماعى والأيدولوجى أمثلة ووقائع حية ومؤكدة لذلك حاول بلورتها فى هذا العمل الذى صاغه بإعتماد التقنيات الرقمية التى يشتغل عليها ويعتبرها جزءاً هاماً وأحد أعمدة مشروعه المسرحى.

٨- بين المخرج أن خصوصية وحساسية التجربة جعلته يحرص على مراعاة كل متعلقات العرض الفنية والدرامية والجمالية بإعتبار أن العنصر الرقمى والسينوغرافيا من أساسيات هذا العمل، وذلك دون هيمنة عنصر على عنصر آخر بما فى ذلك الممثل الذى يظل صاحب الدور الرئيسى فى العرض لكن مع المحافظة على السير المتوازى لبقية خطوط العرض المسرحى.

٩- خرج نص مسرحية "فى قلب بغداد" من اليومى (الراهن) العراقى الذى كتب نصها المخرج بعد أن تعرض إلى الموت فى ثلاث مناسبات فى نفس اليوم وهو يتجول فى شوارع بغداد كانت تجربة خرج منها مهند بنتيجة أن الانسان فى الأماكن الأخرى يموت مصادفة لأن الموت يحيط به فى كل مكان وفى كل وقت، والعراقيون يؤجلون يومياً موتهم لأنهم يتجولون فى شوارع بغداد "شوارع الموت.

١٠- من أهم سمات المسرحية، التركيز على القيم التشكيلية للعرض المسرحي، واعتبار المكان المسرحي، العنصر الأساسي في تجربة الإخراج، مما أدى إلى الاستغراق في التعبير الرمزي، كذلك الاهتمام بالطاقة الشاعرية الميتافيزيقية والصوفية الصادرة من العرض المسرحي.

١١- تظل مسرحية "فى قلب بغداد"، عملاً يشد الجمهور العربى، لكثافته العاطفية، وسخريته الشديدة من عبث القتل على الهوية وخصومات أبناء البلد الواحد، فى الوقت الذى يتربص مجاميع الإرهاب بهذا البلد الذى يمتاز مثقفوه بتلك القدرة على "توظيف ما تنطوى عليه فكرة ما بعد الموت بعوالمها المغيبة والملغزة، ارتياد مناطقها والإنصات إلى أفكار الشخصيات وهمومها وفق آليات مغايرة وغير مباشرة أو تقليدية.

١٢- أن الإيقاع العام للعمل هو الذي يعطي الحياة للعرض المسرحي، وهو الذي يربط أجزاءه بعضها البعض في صورة متجانسة ومنسقة للفعل الدرامي وللممثلين وللحوار، وخلقة للإيهام وجاذبة للمشاهدين،

الهوامش

(١) حاتم التليلى: رائحة حرب ثقافة الديجيتال أم مسرح بلادم، العدد الخامس، نشرة المهرجان، ١٤ يناير ٢٠١٨، ص٨.

(٢) نفس المرجع السابق، ص٨.

(٣) انتونان أرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد أحمد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٧٠.

(٤) المرجع السابق، ص٨٦.

(٥) المرجع السابق، ص٨٨.

(٦) حاتم التليلى: مرجع سابق، ص٩.

(٧) إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ص٧١.

(٨) أوديت أصلان: فن المسرح، ج١، ص١١٥.

(٩) محمد إسماعيل محمد، مسرح القسوة، مرجع سابق، ص٣٩.

(٥) ستانسلافسكي: حياتي في الفن، ترجمة، دريني خشبة، الجزء الثاني، مكتبة الناشر العربي، القاهرة، د.ت، ص٣٠٤.

(١٠) حاتم التليلى، مرجع سابق، ص٩.

(١) كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص١٥٩.

(٢) أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٣٤.

(١١) حسن عبدالحميد: التباس مثواليات الموت فى مسرحية رائحة حرب، العدد السادس، ١٥ يناير ٢٠١٨، تونس، ص١٨

(١٢) حسن عبدالحميد: مرجع سابق، ص١٩

(١) توني بار: التمثيل المسرحي للسينما والتليفزيون، ترجمة أحمد الحضري، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٤.

(٢) إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص٢٢٥.

(١) هايبر جوردون: التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة، محمد سيد، إصدارات أكاديمية الفنون، العدد ٣٦، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص٥٨١.

(٢) سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨١، ص١٠.

(٣) نفس المرجع السابق: ص١٩

(١) نفس المرجع:، ص٢٧.

(١٤) نزهة الغضبانى: الالتباس السياسى والطائفى فى رائحة حرب، العدد الرابع، ١٤ يناير ٢٠١٨، تونس، ص١٥

(١) يان كوسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور، ترجمة هناء عبدالفتاح، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص٦٠.

(٢) وليد أحمد: مرجع سابق، ص١٥.

(١٥) وليد أحمد: الموت يحدث مصادفة ولا يحتاج إلى إذن فى مسرحية فى قلب بغداد، العدد الرابع، ١٤ يناير ٢٠١٨، تونس، ص١٤.

(١٦) عمرو دواره: دور المخرج بين مسارح الهواة والمحترفين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٣٣.

(١٧) أحمد زكي: المخرج والتصور المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٧، ٨.

(١٨) عثمان عبدالمعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢١.

The reviewer:

1-Ahmed Zaki: Director and Theatrical Visualization, The General Book Authority, Cairo, 1988 .
2-Ahmed Zaki: Contemporary Theater Trends, The General Book Authority, Cairo, 2002.
3-Amr Dawara: The Director's Role Between Amateur and Professional Theatres, The General Book Authority, Cairo, 2006
4- Antonin Artaud: The Theater and its Correspondence, translated by: Samia Asaad Ahmed, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo, 1973.
5- Eric Bentley, Theory of Modern Theatre.
6- Hatem El-Telili: The Smell of Digital Culture War or Blood Theater, Fifth Issue, Festival Bulletin, January 14, 2018.
7-Hyper Gordon: Acting and Theatrical Performance, translation, Mohamed Sayed, Academy of Arts Publications, Issue 36, Ministry of Culture, Cairo, 1999.
8- Hassan Abdel Hamid: Confusion about the metaphors of death in the play Smell of War, Issue Six, January 15, 2018, Tunisia.
9-Jan Kosovitch: Cantor's Theater of Death, translated by Hana Abdel Fattah, Cairo Festival for Experimental Theatre, Publications, Ministry of Culture, Cairo, 1993.
10- Kamal Eid: Studies in Literature and Theatre, The Egyptian House for Authoring and Translation, Cairo.
11-Nozha Al-Ghadbani: Political and Sectarian Confusion in the Scent of War, Issue 4, January 14, 2018, Tunis.
12- Odette Aslan: The Art of Theater, Part 1.
13-Samir Sarhan: New Experiments in Dramatic Art, Cairo, Gharib Bookshop, 1981.
14- Stanislavsky: My Life in Art, translation, Darini Khashaba, Part Two, Arab Publisher Library, Cairo, Dr. T.

15- Walid Ahmed: Death happens by chance and does not need permission in a play in the heart of Baghdad, Issue 4, January 14, 2018, Tunis.

16-Tony Barr: Theatrical Representation for Cinema and Television, translated by Ahmed Al-Hadary, The Alif Book II series, the General Book Authority, Cairo, 1993 .