محور
دراسات الفنون المسرحية

جولييت

فاعلية المابينية
في اللغة الاخراجية المسرحية

أ.د. عبد الكريم عبود عودة م. م. علي خضير محمد
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية/ الاخراج المسرحي
الدراسات العليا/ الدكتوراه

اولا: الملخص ومشكلة البحث:

تعد المابينية مفهوما جديدا مرتبط بالتنوع الثقافي للمجتمعات المختلفة، واختلاف نتاجاتها الفلسفية والادبية والفنية. فثمة بُعدٌ فكري للمابينية يتجسد في التعبير عن ظاهرة التلاقح الثقافي الناتج عن تحول العالم الى قرية صغيرة والتوجه نحو الغاء الحدود والفواصل بين المجتمعات المعاصرة. ان المابينية، بصفتها تجاذبا ناتجا عن تعدد الثقافات، تخلق فضاءات مختلفة ومواقع جديدة للذات الانسانية من جهة، وتؤدي الى تداخل الفضاءات المعرفية والفنية من جهة اخرى.

وتتبنى الدراسات المابينية فكرة العالم الواحد واندماج الهويات رغم اختلاف الثقافات مؤدية الى تجدد الاساليب القديمة بطابع جديد يحمل سمات التهجين. ان عامل التثاقف كان حافزا مؤثرا في بروز هذا المفهوم في الثقافة العربية، خاصة تحت تأثير الاستعمار وما بعد الكولونيالية من اختلاط وتمازج وتفاعل. فجميع الثقافات في حالة تأثير متبادل وتغير مستمر، ويمكن القول ان: كل شكل جديد من اشكال الثقافة هو، بصورة ما، نموذج للمابينية.

تتمظهر المابينية في المسرح عبر

تشكيل منطقة وسطى بين المحلي والعالمي، وبين التراث والمعاصرة تساعد على خلق مسرحِ جديدِ يحمل تأثير كلا الفضائيين. وعلى الرغم من ان هذا المصطلح ظهر حديثا في عالم الادب والنقد، إلا اننا نستطيع ان نرصد العديد من الاعمال المسرحية في الوطن العربي التي استثمرت التلاقح بين الثقافات وتلمست صورها الجديدة التي تشكلت بعد هذا التمازج والاندماج. استثمرت الممارسة المسرحية المعاصرة هذا المفهوم الثري والمتجدد بمقدار استلهامها للثقافات الاخرى، من اختلاف واختلاط وتجاذب، واصالة وانتجت مناطق جديدة ذات صور جمالية تضيف للمسرح العربي بعدا جماليا اخر. ومن هنا ظهرت الحاجة للبحث في تناول اثر المابينية في المسرح العربي في العنوان الموسوم (المابينية وتجلياتها في اللغة الاخراجية المعاصرة) وتم طرح مشكلة البحث من خلال التساؤلات التالي:

١-هل للمابينية حضور في اللغة الاخراجية المعاصرة في المسرح العربي؟

٢-كيف استطاع المسرح العربي توظيف المابينية في طرح رؤى اخراجية وهوية جديدة للعرض المسرحي؟

Abstract

The (In-Between) is one of the new concepts that have been introduced on the philosophical and critical scene and resulted from the phenomena of cultural mutual effects and the removal of borders between contemporary societies and had major implications at the cognitive، artistic and social levels. The search tagged (In-Between and its Manifestations in Contemporary Directing) has attempted to answer basic questions such as the question about the presence of In-Between in the directing styles in the Arab theater and how the Arab theater was able to employ it in order to reach an external language bearing a special identity.

The research section is divided into four chapters. In the First chapter، which is the methodological framework، the research problem includes its temporal، spatial، and objective limits، and the definition of terms. As for the Second chapter، which is the theoretical framework، it has been divided into two topics، the first one is the establishment and the concept related to the In-Between، and the second topic deals with the In-Between in the Arab theater represented by the directors (Qasim Muhammad and Abdel Karim

Berrechid). Then the researcher discussed the results of the theoretical framework. The Third chapter deals with the research procedures that are divided into the research community، the sample and the approach adopted by the researcher. The Fourth chapter is devoted to the results، conclusions، recommendations and proposals. Then it is proven by the sources and references، then the research summary is in Arabic and English.

ثانيا: اهمية البحث:

١- بيان كيفية تجلي المابينية في اللغة الاخراجية للمسرح.

٢- تفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والفرق الاهلية والحكومية.

ثالثا: هدف البحث:

١- كشف مفهوم المابينية واشتغالاتها في لغة العرض المسرحي عن طريق توظيفها في الرؤية الاخراجية.

رابعا: حدود البحث:

الحد المكاني: العراق والمغرب

الحد الموضوعي: تناول تجليات المابينية في اللغة الاخراجية للمسرح وخاصة في تجارب قاسم محمد و عبد الكريم برشيد.

خامسا: تعريف وتحديد ا لمصطلحا ت :

المابينية: هي ظاهره مركبه تمثل اندماجا لأصول مختلفة، ومسرح الهجنة ليس ثمة مسرح مكتف كلية بذاته[١].

وتعرف المابينية في الفلسفة: هي الحالات التي تقع على الحد الفاصل بين حالتين او منطقتين دون ان تنتمي الى اي منهما وبالتالي تكون ذات طابع انتقالي توسطي مع ذلك فهي تأسيسية وجذرية[٢].

وخرج الباحث في التعريف الاجرائي مستنداً على عنوان البحث (المابينية وتجلياتها في اللغة الاخراجية المعاصرة)

المابينية: هي عملية المزج التي يقوم بها المخرج بين اصلين مختلفين احدهما محلي الذي يمثل التراث والاصالة والاخر عالمي الذي يتهجن معه التراث لإنتاج فضاء ثالث في صياغة لغة العرض المسرحي.

التعريف الاجرائي اللغة الاخراجية: هي اللغة الخاصة بالمخرج المسرحي التي تكون ادواتها مكونات العرض المسرحي والخيال، والتي تساعده

في خلق عوالم خاصة ذات دلالات واشارات معينة للخروج بالواقع المفترض في العرض المسرحي.

المبحث الاول

المابينية التأسيس والمفهوم

اقترن مفهوم المابينية بمجموعة من المفاهيم والمواضيع مثل التناسج والمثاقفة وما بعد الكولونيالية، في خضم عالم صراعات فكرية ومعرفية تتداخل فيه الثقافات والحضارات، مما يجعل التشكيك بوجود ثقافة نقية من التأثير دون أن تأخذ من ثقافات أخرى أمراً مشروعاً خاصة في زمن كثرت فيه النزاعات والتداخلات بين الدول سواء بالاستعمار او بالتبادل الثقافي. ويكون التفاعل بين فضاءين ثقافيين يرافق حضور أي جديد ثقافي او اجتماعي او فكري، سعى المسرح العربي إلى تحقيق العديد من الأهداف الثقافية والنقدية ناتج عن المابينية ومنها فهم طبيعة المسرح وممارسته بطرق فنية جمالية قادرة على التماثل مع الغرب؛ بل ومحاولة التماشي مع الفكر الغربي في بعض الاحيان، وإن بقي هذا الامر طموحا اكثر منه تحققا فعليا على ارض الواقع[٣]. ان المابينية منطقة وسطى تجمع بين ثقافتين مختلفتين، وكلا منهما تتشكل وفق الخلفيات الثقافية ومرجعيات العادات والمعتقدات والتقاليد في مجتمعاتها، والتي استخدمت فنيا وادبيا في تاريخها، فمن احتكاكهما و تناسجهما تولد هذة المناطق والتي تكون ارضية للتفاوض الفكري والفني. ولان كل ثقافة مغايرة تحمل صفات ومميزات ومرجعيات شعوبها فهي تمثل منطقة استثارة للأخر للخوض في خفايا الثقافات المغايرة، مما يجعلها نابعا ورافد للتبادل الثقافي وللاستجابة لهذا الاخر، وتأسيس صور جديدة لها، عن طريق مناطق الانسجام بين تلك الثقافتين.

من زاوية اخرى تساق المابينية كمصدر للتجديد وصورة من صور التطور، خاصة في عالم الادب والفن ، ولا يقتصر وجودها في المسرح العربي فقط بل ان تواجدها في ثقافات العالم بات ملمحاً لعمق التطور والانفتاح الفكري، حيث

تتجلى في تجارب المسرح الغربي وتأثره بالمسرح الشرقي، كما في تجارب برخت، انطوان ارتو، وبيتر بروك، وغيرهم. وفي مكان اخر نجدها مساهمةً في المحدثات التي طرءت على المسرح الامريكي في التأسيس للمسرح الحي.

المبحث الثاني

المابينية في المسرح العربي.

تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي و تنظيراته واشتغالاته، فنلاحظ تأثيره بتنظيرات ارتو والاحتفالية، و برخت والتغريب، وايضا البيانات المسرحية الغربية، كالمسرح الفقير، ومسرح الشمس، ومسرح المستقبل. ولهذا نجد تجليات المابينية في المسرح العربي تنحت في قديمه اشكالا مختلفة عن ما كان سائداً تماشيا مع متطلباته وضروریاته الجديدة، فنراها في اعمال كل من محمود دياب، وسعد الله ونوس، وروجيه عساف، والطيب الصديقي، وعبد الكريم برشيد، وقاسم محمد. واعتمادا على ذلك سيتناول البحث تجليات المابينية في المسرح العربي الحديث متمثلا بأنموذجين من المخرجين (قاسم محمد و عبد الكريم برشيد) من خلا ل استعراض منطقة التماس بين الثقافتين و التناسج بين التراث والمعاصرة في اعمالهم المسرحية.

أولا: المابينية عند قاسم محمد

في الرؤية المعتمدة على (المسرحة) او (التمسرح) يكون على المخرج، تجريبه على خشبة المسرح فيكون تبعا لذلك المنظر المسرحي معتمدا الى درجة كبيرة على طبيعة النص بمعنى أن النص هو من يفرز المنظر المناسب له بل انه يميل الى تجاوز الديكور والمنظر المسرحي، كما عند قاسم محمد، الذي يعمل على ((تهيئة تمارين خاصة هدفت الى اعداد ذات الممثل تسبق عادة تمارين العمل .... فيأتيه من الداخل لا من الخارج، يقوده الى اعماق نفسه، معتمدا جملة من التجارب الشخصية والتجارب التي تعلمها وما مر به من تجارب حياتية ، محاولا اضاءة الاماكن المعتمة في عالمه الداخلي، مثيرا حواسه ومشاعره وافكاره)) [٤]. ذلك كله يستند على المسرحة المثيرة بصريا، لإيمانه أن لغة العرض

المسرحي هي لغة (سمع بصرية) وليست مقيدة بلغة النص.

وفيما يخص الاسلوب، مال الى دمج المحلية بالعالمية لكي يتشكل ميل خاص نحو المحلية والعالمية في نفس الوقت فكان ((يعتمد الجانب الروحي في فهم الفضاء المسرحي اكثر من الشكلي ولا سيما الروح المحلية التي يراها السبيل الامثل للوصول الى العالمية))[٥]. وهو عندما يستخدم المكان الشعبي لتقديم صورة قديمة فإنه يستخدم اسلوب جديد في التعامل معها((فهو بالإضافة الى شعبية العرض وتناول المألوف اليومي من حياة الناس يوحي بفهم جديد للدراما الشعبية نفسها اي استنباط لغة مسرحية من اللهجة العامية ، استنباط اشكال فنية لصيقة بالناس))[٦]. ومع الاشتغال على ما ينتمي إلى الماضي نراه يستخدم الادوات الفنية للثقافة المعاصرة ونراه ((يذهب بأدواته العصرية الى فنون الفرجة وبمواكبة ادوات الثقافة المسرحية والدراماتورجية، ولكن بأثواب وأشكال وتعابير (الشعب) في فنونه وتراثه المرئي المسموع))[٧]. وعن طريق التمسرح أي احتفاظ العرض المسرحي بلغته المسرحية واستخدامه لكل الوسائل الصورية والسمعية من اجل تقديم عرض مميز ومختلف، سعى المخرج الى ايجاد اسلوبه الخاص ((المبتعد عن نظريتي (المحاكاة) و(المعايشة) (لدى ارسطو وستانسلافسكي) يجد لدى قاسم الحيز الاكبر في انشغالاته بالتنظير والبحث عن مفاتيح جديدة للعرض المسرحي))[٨]، هذا الاسلوب الذي يميل الى الانتقائية وعدم الثبات على اسلوب معين لان (قاسم محمد) يرفض القوالب الجاهزة ويؤمن بالتأثر وليس التقليد الاعمى. واوضح صورة للمابينية في عروضه المسرحية نراها في العثور على تركيبة تستند الى مرتكزات موجودة في اكثر من اتجاه مسرحي، والجديد في الامر هي التوليفة الخاصة التي كونها من الجمع ما بين المؤثرات العالمية التي تعد نقاط مضيئة في التاريخ المسرحي وبين العودة الى الاصالة والتراث ((نجد فيها قاسما مشتركا تجلى في إشارات واضحة تظهر مرة

في البحث عن شكل جديد للعرض وأخرى في بناء وتركيب الشخصيات وثالثة في طبيعة الموضوعات التي عالجها ومصادرها وتنوع مرجعياتها الفكرية))[٩]. والشكل الجديد يأتي من تفاعل الاشكال المستعارة من التراث العالمي ومن المدارس المسرحية المعاصرة وكذلك من اشكال الفنون المحلية والتاريخية الخاصة فقد ((طرح المسرح الاسود – اضاءة خاصة سحر خاص بمعنى استعارة اساليب فرجويه وتقنية شعبية معروفة في المسرح الشعبي والفرجة الجمعية لاستخدامات جديدة في المسرح – مثيرة وادائية)) [١٠].

استند مسرح (قاسم محمد) على ثنائية الماضي والحاضر لأنه لم يندمج كليا مع الثقافة الغربية ولم يكن له التراث عقدة، فوجد منطقة وسط بين المنطقتين تلبي رغبات الحداثة من جهة والاتصال بالواقع من جهة اخرى فانبثق شكل جديد متكون من تفاعل كلا الشكلين من غير ان يطغى احدهما على الاخر فترى التراث ينسجم مع الحداثة في تشكيل جديد لا هو حداثي كليا بحيث يفقد الهوية ولا هو تراثي كليا بحيث يعيش في الماضي بل فضاء ثالث متشكل من خصائص فضائيين مختلفين. الفضاء الاول يعيش على الماضي وعلى التراث وعلى الاصالة التي يعتبرها لا زمنية والفضاء الثاني ينسجم مع الحداثة والمعاصرة دون اعتبار للماضي. لكن قاسم محمد تأثر بالشكل العالمي من غير ان يفقد هويته المحلية والعربية فعلى المستوى النظري والعملي تواجد التراث والمعاصرة في اعمال (قاسم محمد) لأنه ينهل من التاريخ العربي والفلكلور من جانب ويستلهم الفن المسرحي المعاصر من جانب آخر فالحاضر الفني مأخوذ عن الشكل المسرحي الغربي والماضي يمتلك امكانيات هائلة لاشكال مسرحية تراثية او شبه مسرحية لكنها مهملة أما الواقع فهو ضائع ما بين القيمة التي يمثلها الماضي وانهزام الذات في الحاضر فيتم اللجوء الى منطقة امان بين المنطقتين تمثل المابينية وهو ما سعى اليه (قاسم محمد) في اعماله المسرحية.

ثانيا: المابينية في المسرح الاحتفالي (عبد الكريم برشيد)

يرى (برشيد) بان حدود المسرح الحقيقي قائمة على ((مقاربة الفنون المنسية، الحاملة لإمكانيات عظيمة في التعبير والتبليغ، من خلال قنوات تتشعب في التراث الفني، والأدبي والفكري بحثًا عن المواد الخام، وتحويلها إلى حدودها الحيوية، من الشكل الشفهي إلى الشكل المكتوب، بغية أخذ جوهرها الاحتفالي التلقائي))[11]. فيكون من الخصائص الاحتفالية الاساسية ان الاحتفالي جوهر المسرح الحقيقي وهي بذلك ليس اتجاها او مذهبا ((المسرح الاحتفالي يرفض أن يكون اتجاها، لأن طموحه أكبر من أن يكون مجرد رافد من روافد المسرح/ النهر، ليست الاحتفالية شكلا جديدا في المسرح، بل هي المسرح ذاته منذ أن وجد))[12]. والاحتفالية نظرية نسقية متكاملة وثمة اهتمام في الاحتفالية بالشخصية الدرامية على حساب الاحداث: هذا لأنها اهتمت بالفعل الحيوي في العرض وتفاعل وتصاعد هذا الفعل في جو احتفالي، ((تركز الاحتفالية على الفعل الحيوي، أي على الإنسان الممثل والشخصية، وبهذا، فإن النص الاحتفالي لا يركز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة. بقدر ما يركز على الشخصية . إنه يبني الإنسان/ الشخصية قبل أن يبني الحدث. والشخصية دائما في موقف صعب أو مواقف ، شخصية متوترة حية لها ظاهر وباطن، محاصرة دوما بين الصحو والسكر، موجودة بين اليقظة والحلم، بين الحقيقة والوهم والجد واللعب والموت والميلاد))[13]. بالاضافة الى ستخدام مصطلحات معينة لتوظفها دراميا لتدل على الاحتفال مثل الاحتفال (الممثل المحتفل، مخرج الاحتفالي، الحفل المسرحي، الاندماج الاحتفالي، انفاس احتفالية، الحفل). ومع هذه الخصوصية ثمة مؤثرات غربية كثيرة اعترف (برشيد) بنفسه بوجودها، منها ما يمتد الى المسرح اليوناني بقدرته الطقسية ودعوة آرتو للطقسية والشعرية في كتابه «المسرح وقرينه» وكذلك آباء المسرح

الحديث مثل (آبيا وكريج وكوبو و مايرهولد) الذين دعوا إلى مسرح يهجر الاستعباد للنص والبحث عن جوهر المسرح. اخذ فكرة الاندماج عن ستانسلافسكي لكنه وظفه بطريقة خاصة تأخذ بعض سمات اندماج المسرح الواقعي وتضيف عليه ... اما المؤثرات النفسية والعلمية لدوركايم و فرويد. هذا من جانب، اما من الضفة الاخرى فقد تأثر (برشيد) بمسرح السامر والحكواتي وغيرها. وما بين المؤثرين الضخمين ولد المسرح الاحتفالي بشكل خاص ومختلف عن كلا المؤثرين. اما بشأن علاقة المسرح الاحتفالي بأحد اهم النظريات في المسرح الحديث، أي المسرح الملحمي فإن عبد الكريم (برشيد) ((يرفض نظرية بريخت؛ لأنها ماركسية التصور، تحاول أن تفرض على الراصد الدرامي موقفا إيديولوجيا معينا على عكس الاحتفالية التي تحاول أن تصل إلى عقل الراصد ووجدانه عن طريق الحجاج الموضوعي والاقتناع الشخصي والإدراك الذاتي بدون فرض ولا إجبار ولا قسر))[١٤]. ومن هنا كان رفض (برشيد) للتحريض والتلقين فالمسرح ليس اداة ايديولوجية، لأنه يحاول بناء علاقة جمالية بين العرض والجمهور كما في المسرح الملحمي لبرخت الذي يعد مسرحا تعليميا ذهنيا يخاطب الوعي الايديولوجي ويخاطب الاحساس والوجدان لدى المتلقي. فيقول بريشت في هذا الصدد أن ((ماهو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو لي في مخاطبته للمشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد، فالمشاهد يجب ألا يتعاطف، بل يجب أن يجادل، وفي مثل هذه الحالة فليس من الصحيح قطعا أن نجرد هذا المسرح من الإحساس))[١٥].

من جانب اخر لم يكن المسرح الاحتفالي مجرد متلقٍ لهذه التأثيرات الخارجية بل انه سعى الى ان تكون له شخصية نابعة من ارضية مختلفة ((الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي مادامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي))[١٦]. فالاساس

الذي يعتمد عليه المسرح الاحتفالي هو استلهام التراث والتاريخ، فالتاريخ بما يحمله من تراث وتقاليد شعبية يعد رافدا اساسيا وملهما للمسرح الاحتفالي بما فيه من عفوية، وتحرر من المكان الفرجوي الى فضاء يرتبط بالمتلقي والجمهور، وتحطيم الجدار الرابع ، ورفض الاسس الارسطيه والمسرح التغريبي البرشتي والذي استعاض عنه بالاحتفال والاندماج ، اصبح مسرحا قائما بذاته. فالاحتفالي مقترن بالواقع، مصنوع بسحر المسرح، ليخلق واقعا جديداً، اي انه ممزوج بين الواقع والحقيقي وبين الوهمي والحاضر الغائب، في سياق حفل مسرحي. ومن جانب علاقة المسرح الاحتفالي بالاصالة، يتضح استثمار التاريخ كأحد اهم المرتكزات التي يرتكز عليها وهي احد عوامل الخصوصية فيه. عمل (برشيد) على توظيف التراث في المسرح بشكل يختلف تماما عن ما كان سائدا في المسرح العربي ، فقام باستلهام شخصيات معروفه في عمق التاريخ العربي وبعثها من جديد وجعلها في طابع مسرحي احتفالي وطقسي فقد ((استعان «(برشيد)» بالتاريخ، المتخيل والمضاف إليه أحداث مفترضة، يمكن أن تتصرف من خلالها شخصياته، التي استجلبها هي الأخرى من مسرحيات وحكايات من التأريخ الثقافي العالمي، بمشرقه ومغربه، لكي يصوغ بها مادة فكرته، وجوهر رسالته، بالشكل الاحتفالي للمسرح))[١٧]. ان الاحتفال يعتصر افكارا ورؤى، من اجل بناء حالة تشاركية فيها خصوصية التراث والفضاء العربي المحلي بالاضافة الاقتباس او التناص مع الاخر لا بخلط فرضية من هنا واسلوب من هناك بل جعل الحياة نفسها تنتج شكلا مسرحيا خاصا هو المسرح الاحتفالي الذي يقلد الحياة ويتشبه بها ابتداء من النص الاحتفالي الذي ((لا يركز على الحدث الدرامي، والبناء المعماري، والزخرفة، بقدر ما يركز على الشخصية، فيبني الإنسان الشخصية، قبل أن يبني الحدث، لذلك تكتب المسرحيات الاحتفالية، على اعتبار أنها

حافز للفعل . وليست شيئاً مغلّفاً))[١٨]. اما التمثيل فرغم أن (برشيد) قد اخذ عن (ستانسلافسكي) ونظريته في التمثيل حيث التمثيل الاحتفالي يجب ان يحقق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور اي يكون اساسه الاندماج والذي يبنى على حساب الواقع الاحتفالي المصنوع في العرض ((إن التمثيل- وإن كان وهما- فهو واقع كذلك، فالأحلام واقع وكذلك الأمر بالنسبة للتصورات والتمثيل إننا نؤمن بأنه لاشيء في الواقع يمكن أن يكون خارج الواقع، إن التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج، أي على تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور، وحتى نميز بين مفهوم ستانسلافسكي للاندماج ومفهوم الاحتفالية، نقول: إن الاندماج في **المفهوم الأول يتم لفائدة الوهم والماضي، أما في المفهوم الثاني فيتم لحساب الواقع الآتي**))[١٩].

ومن هنا برزت المابينية حيث الفضاء الثالث الذي لا ينتمي كليا الى اي من الفضائين، لا الى فضاء التأثير الخارجي ولا الى الفضاء المحلي ((الاحتفالية تنطلق من مرجعيات غربية وعربية ، وتستلهم تصورات الاحتفال في المسرح اليوناني، وآراء جان جاك روسو الذي استبدل العرض بالاحتفال، وتستوحي توجهات جان ڤيلار الذي أسس المسرح الشعبي، وكذلك أفكار أنطونين أرطو الذي دعا إلى مسرح شرقي بديلا للمسرح الغربي... كما تم الاعتماد كذلك على الظواهر الشعبية العربية الإسلامية ، والاطلاع على تنظيرات بعض المنظرين المسرحيين العرب المحدثين والمعاصرين))[٢٠]. إن ما يجعل المسرح الاحتفالي تطبيقا للمابينية ليس عملية التوائم بين الاصالة والمعاصرة فحسب، وليس تلك الاستعارة الخلاقة من الخارج واستنطاق للداخل فحسب، بل هو ((لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر- القصة)، ومن لغة اللحن (الغناء-الموسيقى)، ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة

الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل))[٢١]. وبهذا يتضح لنا التركيبة الجديدة للمسرح الاحتفالي الذي يجمع بين ما هو وجداني وما هو فكري ، فهو مسرح يختلف في نقاط، ويوازي في نقاط اخرى ((الاحتفالية نظرية مسرحية قائمة على الحفل والاحتفال، وأن جذور المسرح احتفالية مع بدايات المسرح اليوناني الذي كان يقدم فرجته الاحتفالية لمباركة الإله ديونيسوس. ومن هنا، يعد التراث من أهم مكونات النظرية الاحتفالية إلى جانب الشعبية ، والعفوية، والتلقائية، ودائرية الزمن، والتحدي، والإدهاش ، والتحرر من العلبة الإيطالية نحو فضاءات خارجية ترتبط بالشعب والجماهير))[٢٢].

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:

١- تعد المابينية هي الفضاء الثالث او المنطقة الوسطى التي تتشكل على اساس التفاوض الفكري الجديد المستند على تقبل الاخر والاخذ منه فيتعدد الاسلوب في المسرحية المابيني من خلال تركيبة من اساليب مضاف اليها الطرق الفلكلورية في الاداء التمثيلي.

٢- يغلب على الشكل المسرحي المابيني عامل المشاركة والتفاعل والطابع الكرنفالي بحيث يتحول العرض الى احتفال جمالي يتبادل كل من الممثل والجمهور المواقع لتأسيس جو يتجاوز العلاقة التقليدية للمتلقي مع العرض المسرحي.

٣- تتجلى المابينية في التواصل مع آخر وكذلك استثمار التراث والتجريب عليه على المستوى المعاصر، وقد تجسدت المابينية في اتجاهين الاول: التراث والاصالة والتي تمثل الاتجاه الداخلي، والثاني: المعاصرة والتأثر بالتجارب العالمية التي تمثل الاتجاه الخارجي.

اولا: مجتمع البحث:

يقع البحث على مجموعة من العروض المسرحية التي تتموضع زمانيا ضمن حدود البحث من (٢٠١٠ - ٢٠١٩) مشتملا على

مجموعة عروض مسرحية المقدمة في مسارح العراق ومهرجان المسرح العربي في مصر. وكما مبين في ملحق رقم (١) ويرى الباحث أنها عروض لمجموعة مخرجين، اشتغلوا على التمازج ما بين الثقافتين متغايرتين بحثا عن لغة اخراجية مختلفة وقد اختير مجتمع البحث لمجموعة مميزات وخصائص تنطبق عليها صفة العروض المنسجمة مع متبنيات البحث.

ثانيا: منهج البحث:

اعتمد الباحث على (المنهج الوصفي التحليلي) الذي يتلاءم مع طبيعة هذا البحث، مستندا الى تحليل العينة الى وحدات التحليل التي تمخضت على الاطار النظري، عبر الوصف المفصل في تحقق (المابينية وتجلياتها في اللغة الاخراجية المعاصرة) وتأثيراتها في مستوى منظومة العرض بشكل عام، من اجل التوصل الى النتائج التي تتوافق واهداف هذا البحث.

ثالثا: اداة البحث:

اعتمد الباحث في تصميم اداة بحثه على عدد من الخطوات التي تأهله لتحليل عينة البحث بطريقة علمية وموضوعية ، وبحسب الاتي.

١ – الإفادة من ادبيات التخصص في ضوء ما اسفر عنه الاطار النظري

٢ – المصادر والمراجع والافادة من الشبكة العنكبوتية (الانترنت) التي تناولت مفهوم المابينية وعلاقته في اللغة الاخراجية

٣ – مشاهدة العروض .

٥ – خبرت الباحث .

رابعا: طريقة اختيار العينة.

اعتمد الباحث على الطريقة (الطبقية – التناسبية) في اختيار عينة البحث.

خامسا: عينة البحث:

من خلال اعتماد الطريقة (العشوائية- التناسبية) تم اختيار نموذج العينة التالي:

دائرة العشق البغدادي من تأليف واخراج عواطف نعيم وقدم سنة ٢٠٠٨.

سادسا: تحليل عينة البحث

نموذج (رقم واحد) مسرحية دائرة العشق البغدادي، من تأليف واخراج عواطف نعيم، سنة العرض ٢٠١٠.

تتناول المسرحية موضوعا مهما

هـو تصويـر الالم العراقـي الـذي كان يكابـده النـاس مـن جـراء صراع الارادات والأيدولوجيـات المتعاقبـة والمتعـددة، وبـين الحـكام الذيـن لا هـم لهـم سـوى السـلطة والمـال والجـاه، والذيـن يهرعـون الى الفـرار دائـما في ازمـات الحـروب، وبـين الشـعب المتمسـك بالأصالـة والجوهـر النقـي، عـلى الرغـم مـن كل الظـروف والازمـات التـي يمـر بهـا. لقـد اسـتطاعت المخرجـة ان تمـزج بـين المـسرح البرختـي في نصـه (دائـرة الطباشـير القوقازيـة) وبـين اضافتهـا الخاصـة النابعـة مـن الفلكلـور المحـلي الممتـزج بالواقـع المعـاصر والـذي يعـاني التجزئـة والانقسـام، وانتجـت فضـاءَ منسـجما مـع الفكـرة التـي يحملهـا النـص والاحـالات المعـاصرة. يصـور العـرض تصـارع امرأتـين عـلى امومـة طفـل، احداهمـا زوجـة حاكـم البـلاد الـذي فـر بجلـده اثنـاء الحـرب الى مـكان أمـن، فـتركا طفلهـما دون عنايـة احـد، والثانيـة هـي المربيـة التـي تنقـذ الطفـل وترعـاه بحنانهـا وعطفهـا دون الاخـذ بالمخاطـر التـي يمكـن ان تواجههـا اثنـاء احتفاظهـا بالطفـل بنظـر الاعتبـار.

الاخراج

مـن حكايـة تراثيـة كهـذه، يتنـاول العـرض المسرحـي الوجـع العراقـي في مقاربـة للواقـع مـن اجـل إضـاءة العديـد مـن الاشـكالات التـي يمـر بهـا المجتمـع ليأخـذ طابعـا رمزيـا بـين الاشـارة الى محنـة العـراق بشـكل خـاص وبـين التلميـح الى امكانيـة اشـتمال الحالـة عـلى اي مـكان يقـع تحـت طائلـة الحـروب.

تميـل عـروض المخرجـة (عواطـف نعيـم) غالبـا الى تأسـيس رؤيتهـا الاخراجيـة عـلى التأليـف او الاعـداد مـن غـير ان تأخـذ نصـا جاهـزا مـن المـسرح العالمـي ، لكـي يكـون قريبـا مـن رؤيتهـا الفنيـة والفكريـة ولكـي تطـرح مواضيـع تتماشـى مـع الأحداث الراهنـة والمؤثـرة عـلى حيـاة المتفـرج. ويعـد هـذا عنـصر تواصـل اولي مـا بـين العـرض والمتلقـي لأن العـرض يكشـف همـوم النـاس ومشـاكلها مـن خـلال الثيـمات الفرعيـة في نـص العـرض او ثيمتـه الرئيسـية. فقـد تناولـت في الثيـمات الفرعيـة مشـكلة الفقـر والجهـل والفسـاد في

حين كانت الثيمة المركزية تتعلق بالاستبداد ونتائجه على المجتمع. وسواء على مستوى عنوان النص او حبكته ثمة توازي ما بين مسرحية بريخت (دائرة الطباشير القوقازية وبين دائرة العشق البغدادي)، وثمة توظيف للحكاية توظيفا محليا يحاول استنباتها في المشهد الاجتماعي العراقي فتغوص التفاصيل في الفلكلور والتراث وترسم ملامح اجتماعية عراقية اصيلة في فكرة غربية متعشقة بفكرة عربية تراثية. وقد تنوعت اشتغالات المخرجة في العرض ابتداءً من العنوان ذو الطابع المشترك والذي حمل مضامين متداولة ومعروفة في الذاكرة الجمعية لدى المشاهد. فاستفادت المخرجة في توظيف الفكرة المتوفر في النص العالمي وعملت على تحويلها الى فضاء يتلمس الالم و الهم المعاش. بمعنى اخر فقد حولت الفكرة من عالمية الى محلية متشحة بثياب الذاكرة الجمعية. حاول العرض ان يوحي بان القانون نابع من سلوك انساني ضمن دائرة المجتمع الواحد، ولابد من عودة الى طبيعته الانسانية، فالطبقات والفوارق الاجتماعية هي التي تخلق التصارع بين الافراد وتجعلهم غير قادرين على التواصل، بينما القانون الانساني هو وحدة من يستطيع ان يكون حلقة وصل بين افراد المجتمع بصرف النظر عن مستواهم الطبقي او الاجتماعي والثقافي.

ولكي يتحقق الانفصال بين عالم الحاكم وعالم المحكوم، بادرت المخرجة الى تقسيم العرض اخراجياً الى جزئيين، يمثل الجزء الاول بـ (القضاء) ويتم التمثيل وسط مقاعد المتفرجين، اما الجزء الثاني يمثل بـ (الاطراف المتصارعة) والتي اتخذت من خشبة المسرح منصة لها، وهو التداخل الذي يحاول ان يجعل الجمهور مشاركا فاعلا وجزء من العرض. استثمر العرض المسرحي امتداد الفضاء المسرحي من الخشبة الى ما وراء المتلقي محاولة منه لدمج الجمهور في العرض بوصفة مشاركا فاعلا. وهناك عنصر آخر من عناصر التغريب لكن بطريقة خاصة حيث تنتقى كلمات عامية ذات تأثير فعال وتوزع على امتداد العرض مما

يحقق عنصر المفاجأة والفكاهة تجعل العرض المسرحي يتراوح ما بين اللعب وبين تجسيد مأساة انسانية عامة. يعزز هذا التصور للمكان، ان دخول الممثلين للعرض كان من جانب صالة الجلوس ويعطي طابعا للمتلقي بأنهم ينتمون للواقع اكثر مما هو في العروض الاعتيادية حيث يحس المتلقي ان الممثل على الخشبة يخرج دائما من عالم العرض، وهنا استطاعت المخرجة ان تثبت ان العرض جزء من الواقع بمشاركة المكان مع الجمهور، فتأتي اهمية العمل في اشراك المتلقي وجعله جزء من العرض وذلك بتبني صالة الجمهور كجزء من فضاء العرض. فعلى المستوى الاسلوبي في الاخراج، تميز العرض المسرحي بالطابع الملحمي المهيمن عبر وسائله المختلفة خاصة استخدام الاغاني والترنيمات والحوارات التي يتبادلها الممثلون من اجل خلق جو عام مشترك يعزز التفاعل ويرسخه في فضاء العرض بتنوعات تتصل بالفلكلور العراقي واللبناني والمصري وذلك لتوسيع الجو العام حتى لا يبقى محصورا في مكان محدد ولعيطي بل يمتد الى مناطق اخرى تعاني من الاشكاليات نفسها بين الحاكم والمحكوم.

تتحقق المابينية في العراض حين تجلب معها فضاءا ثالثا بين التاثر بالغرب والاقتراب من الاشكال التراثية العربية ويؤدي الاستخدام المتنوع للموسيقى الى صنع البهجة والمتعة المتحققة من تمازج الموروثات الموسيقية المختلفة. فقد استخدمت المخرجة مزيجا ما بين الموسيقى الغربية والشرقية الذي يصنع ارضية مشتركة ما بين المحلي والعالمي على اعتبار ان الانسان هو الانسان في كل زمانا ومكان بصرف النظر عن الايدلوجيا والجنس والعرق.

ومن العناصر الملحمية الاخرى، امتاز التمثيل الملحمي بالعفوية وعدم الاندماج في الشخصية بشكل كامل محاولة منه في ان يكون ممثلا ومتلقيا في ان واحد متأثرا بنظرية المسرح الملحمي وما دعي اليه المخرج الألماني (برخت). فالشخصية والممثل ينفصلان احيانا ويخرج الممثل من الشخصية ثم

يعود اليها ويخاطب الجمهور مما يجعل المتلقي ينتقل من حالة الى اخرى وينكسر الايهام تحقيقا لهدف المسرح التنويري. والامر يتعلق بزي الشخصية وطريقة استخدامها. عمدت المخرجة الى استثمار الزي التراثي البغدادي من اجل استنطاق الذاكرة الجمعية وتقوية المشاركة ما بين الماضي والحاضر على اعتبار ان ما حدث في الماضي يحدث الان ويمكن ان يحدث في المستقبل ومن اجل التعبير عن العالم الحميمي الذي فقده الانسان وفقد معه اصالته ونبله وهو الماضي الذي يمكن ان يستعاد في حالة تآزر الناس وانسجامهم في هدف عام مشترك. وفيما يتعلق بالمكان فقد اعتمدت المخرجة على التعددية، والتي لم تكن نزوة سينوغرافية فقد كان اختياره قصديا ومنسجما مع النسق الفكري في النص، بالاضافة الى توظيفه على وفق المفهوم التشاركي اي مشاركة المتلقي مع العرض و الاداء الجماعي من قبل كادر العمل. والمكان نفسه مقترن بالديكور او بالمنظر المسرحي. ثمة اقتصاد في استخدام الديكور الذي فتح مساحات اوسع للممثل في حرية الحركة والاداء حيث استخدمت المخرجة كرسي عملاق يمثل قوة القانون والعدل في حين كانت خشبة العرض فارغة الا من حملات الملابس التي استخدمت في تعزيز الصورة المشهدية في كسر الصورة للخشبة الفارغة من جانب، وحرية الحركة للممثل من جانب اخر. فضلا عن الاستخدام التكنلوجي في العرض من خلال كامرة تنقل مباشرة الى الشاشة ما يحدث على الخشبة مما يعزز الازدواجية.

قصدت المخرجة الى ايجاد صيغه خارجة عن التقليد في منظومة التلقي تنسجم مع المعمار المكاني الذي تأسس عليه العرض، اعتمدت المخرجة على التأسيس مع المتلقي في تحويل مكان العرض على فضاء مشترك، واضافة اشكال مغايرة للتلقي. فاستعانت في تغيير شكل العرض مستندتا في عملها وتطبيقها على فكرة نص عالمي لما فيها من تقارب وتجاذب في التقبل من قبل المتفرج ، الامر الذي دفعها في اختيار

نص (دائرة الطباشير القوقازية). اذا عمدت المخرجة الى تأسيس عرض مسرحي مغاير للمألوف تأتي في مقدمتها الاستفادة من فكرة نص عالمي واسقاط هذه الفكرة على الواقع الاجتماعي العراقي وتوظيفها من اجل خلق عرض مسرحي قائم على التفاعل والتشارك مع المتلقي متوسطا ما بين الشكل المسرحي الملحمي والاستفادة من التراث الشعبي العراقي.

النتائج ومناقشتها:

١- ظهرت المابينية في المسرح العربي كضرورة لابد منها استثمرها مخرجون مثل قاسم محمد وعبد الكريم برشيد للخروج بشكل خاص من اشكال العرض المسرحي الذي تمثل بمسرح المقهى عند محمد والمسرح الاحتفالي عند برشيد.

٢- بحث قاسم محمد عن الموازنة ما بين التأثر باسلوب (بروتولد بريخت) الملحمي او بالمسرح الفقير وبين الشكل الفلكلوري الذي يؤكد خصوصية المسرح وماهيته فلجأ الى ربط المسرح بالطقس واللعب والتراث وانتهج منهج التمسرح ومال الى استثمار الرمز والتعبير والواقعية.

٣- اعتمد المسرح الاحتفالي على التفاعل التلقائي والمشاركة وتوظيف الذاكرة الشعبية لتحقيق شكل مسرحي يقاوم ذوبان المسرح العربي بالمسرح الغربي ومنتهجا التأسيس لحالة وسطية تجعل ركيزتيه الأساسيتين نابعتين من الهوية القومية العربية والاطار المسرحي الغربي.

٤- اخذت المابينية عند (عبد الكريم برشيد) طابع المزاوجة في استعارة الفن المسرحي الغربي بشكل عام مع التركيز على اضفاء الطابع الخاص المتمثل بتقسيم الديوان المسرحي الى انفاس ولوحات يكون فيها الممثل هو المحتفل والعرض المسرحي احتفال بالاضافة الى توظيف قوالب الذاكرة الشعبية مثل الراوي وخيال الظل والحلقة.

الاستنتاجات:

١-المابينية هو منطقة وسطى بين الاشكال الفلكلورية الاصيلة، والمؤثرات المسرحية الحديث، بحيث يكون الموضوع المحلي والشكل الغربي، حيث تتأسس الرؤى الاخراجية من تداخل الاشكال الغربية والفكرة المحلي او بالعكس.

٢- ترتبط المابينية بتطلع الانسان الى عالم جديد، وبحثه عن عالم يكون وسطا بين الواقع المحلي وبين عوالم اخرى متحضرة لايجاد منفذ يحمل خصائص العالمين، وهكذا تتأسس المابينية على واقعين مختلفين ومتناقضين. تتحقق المابينية في حال وجود عالمين مختلفين يتأسس بينهما عالم مابيني هو حاصل تفاعلهما.

٣- لا بد من تنوع العناصر في استثمار المكان المسرحي ما بين عنصر ينتمي الى الموضوع وهو محلي في الغالب وبين عنصر ينتمي الى البنية الفنية وهو عالمي في الغالب. مثل الراوي او الحكواتي.

٤- تنتج المابينية عن الصراع بين الفكر المثالي الذي يتجسد بالتراث والاصالة في مقابل الفكر المادي الذي يتجسد بالحضارة الغربية المتقدمة.

تنبني المابينية على فلسفة تقبل الاخر بالإضافة الى الانسجام مع الذات، تلك التي تتمثل بالتمسك بما هو حي من التراث في حين يكون تقبل الاخر متمثلا باستثمار افكاره دون عقد.

الهوامش:

١- خالد امين: المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط.١، طنجة، ٢٠١١.

٢- نصير فليح: المابينيةً في الفلسفة المعاصرة، صحيفة الصباح، الاثنين ٢٤ حزيران ٢٠١٩.

٣- خالد امين: المسرح ودراسات الفرجة، مصدر سابق، ص٧.

٤- احمد سلمان عطية، المصدر السابق ، ص ٢٠٩.

٥- احمد سلمان عطية، مصدر سابق، ص ٢١٠.

٦- ياسين النصير : بقعة ضوء بقعة ظل(مقالات في المسرح العراقي المعاصر) بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٩، ص ٢٧٦.

٧- يوسف عايدابي، مصدر سابق، ص ٦٣.

٨- يوسف عايدابي: من التجريبية الشعبية

الى اشتغال على دماغ الممثل معلم المسرح قاسم محمد، (مجلة الخشبة ، مركز روابط للثقافة والفنون ،٢٠١٥) ص٦٤.

٩- احمد الماجد : قاسم محمد استاذ المسرح العربي، صحيفة الرأي اليوم ،٢٠١٥، ص ٢١٠-٢١١.

١٠- يوسف عايدابي، مصدر سابق، ص ٦٤.

١١- فاروق اوهان: جماعة المسرح الاحتفالي، ٢٠١٩/١١/١٩ http:// www.alfnonaljamela.com/art/read_info.php?art=174&id=1551

١٢- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مصدر سابق، ص١٤٤.

١٣- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مصدر سابق، ص١٥٨-١٥٩.

١٤- جميل حمداوي: قراءة في كتاب»مسرح عبد الكريم برشيد» لمصطفى رمضاني، مصدر سابق.

١٥- بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، طبعة عالم المعرفة، بيروت، لبنان، ص:٥٦.

١٦- جميل حمداوي: النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد، مصدر سابق.

١٧- فاروق اوهان، مصدر سابق.

١٨- فاروق اوهان، المصدر نفسه،

١٩- محمد عزام: مصدر سابق، ص:٢٢٥

٢٠- جميل حمداوي: قراءة في كتاب»مسرح عبد الكريم برشيد» لمصطفى رمضاني، مصدر سابق.

٢١- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي (الرباط: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٠) ص٣١.

٢٢- جميل حمداوي: قراءة في كتاب «مسرح عبد الكريم برشيد» لمصطفى رمضاني، مصدر سابق.

المصادر:

١- خالد امين: المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط.١، طنجة، ٢٠١١.

٢- نصير فليح: المابينيةً في الفلسفة المعاصرة، صحيفة الصباح، الاثنين ٢٤ حزيران ٢٠١٩.

٣- احمد سلمان عطية: الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي (بابل : دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٢.

٤- ياسين النصير : بقعة ضوء بقعة ظل(مقالات في المسرح العراقي المعاصر) بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٩، ص ٢٧٦.

٥- يوسف عايدابي: من التجريبية الشعبية الى اشتغال على دماغ الممثل معلم المسرح قاسم محمد، (مجلة الخشبة ، مركز روابط للثقافة والفنون ،٢٠١٥).

٦- احمد الماجد : قاسم محمد استاذ المسرح العربي، صحيفة الرأي اليوم ،٢٠١٥.

٧- فاروق اوهان: جماعة المسرح الاحتفالي،

http://www.alfnonaljamela.com/ 2019/11/19 art/read_info.php?art=174&id=1551

٨- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مصدر سابق، ص١٤٤.

٩- جميل حمداوي: قراءة في كتاب» مسرح عبد الكريم برشيد» لمصطفى رمضاني، ٢٧/ ٤/ ٢٠٠٨، https://pulpit.alwatanvoice. com/content/print/131396.html

١٠- بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، طبعة عالم المعرفة، بيروت، لبنان.

١١- حمداوي، جميل: النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد. مجلة الفنون المسرحية، ٢٢/ ٣/ ٢٠١٥ https://theaterarts. yoo7.com/t2527-topic

١٢- اوهان، فاروق: جماعة المسرح الاحتفالي، ١٩/ ١١/ ٢٠١٩ http:// www.alfnonaljamela.com/art/read_info. php?art=174&id=1551

١٣- محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧.

١٤- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي (الرباط: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٠) ص٣١.

حولية المنتدى