إشكالية تعامل المخرج عقيل مهدي مع ممثليه
دراسة في الفنون المسرحية

د. صبحي الخزعلي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

بدأ الإخراج في المسرح العراقي بسيطا، ساذجا، والتمثيل يجري فيه وفقا لتصورات عامة للأحداث والمواقف والشخصيات، وتطبيقا للملاحظات التي كان بعض المؤلفين يضعونها على النص. وكان الرواد الأوائل من المسرحيين العراقيين مثل حقي ألشبلي وصفاء مصطفى وجعفر السعدي يفعلون كل شيء من كتابة النص أو إعداده، وتمثيله، واخراجه وكل ما يتعلق بالعرض من تفاصيل

وبعد عودة حقي الشبلي من دراسته لفن الإخراج في فرنسا وكذلك عودة الجيل التالي له من دراساته في روسيا وبلغاريا وجيكوسلوفاكيا وامريكا ولندن ومحاولاتهم تطبيق بعض التقنيات التي تعلموها في فن الاخراج هناك على اعمالهم التي أخرجوها في المسارح العراقية فأبهرت المشاهدين وشهدت ولادة جيل جديد من المخرجين الذين حاولوا أن يجدوا لهم مكانا على الخشبة

ومن الملاحظ أن الغالبية العظمى من المخرجين الشباب تميل إلى عدم اتباع الطرق الكلاسيكية في الإخراج وتحاول إضفاء مضامين جديدة على الأعمال التي تشتغل عليها. ومنهم عقيل مهدي الذي افترش ارضية المسرح العراقي بأعمال مسرحية مميزة . فقدم اعمالا كثيرة وكبيرة ساهمت في رفد المسرح العراقي مستفيداً من علاقته مع الممثل المسرحي

مشكلة البحث:

ما يميز المخرج المبدع عن غيره، هو كيفية تنظيمه عناصر العرض على الخشبة، فالكل يستخدم العناصر نفسها، ولكن استعمل المخرج للإرهاصات الفنية يمكن ان تتضاعف وتثمر بشكل افضل عندما تتجادل مع رؤيا الممثل بوصفه اهم عنصر من عناصر العرض المسرحي، والتمارين والتحضيرات للعرض ما هي الا المختبر الحقيقي لتصادم وتجاذب وتكامل هذه الرؤى، "فباستطاعة المخرج المبدع المدقق استكشاف الممثل بطريقة افضل، انه قادر على النفاذ الى نفسيته بشكل اسرع واعمق، ليس من الضروري ان يكتشف شيئا جديدا، يكفيه انه يرى ذلك الذي لا يراه الآخرون، انه يشاهد ويوظف ما يشاهده لصالح العرض"[1].

فالعمل الإبداعي للمخرج ينبغي ان يسير سيراً متوازياً مع عمل الممثل، ويجب ان يكون عمله معيناً للعمل الابداعي الذي يخلقه الممثل ليزداد نموه ويتشكل وفقا لما يبتغيه الطرفان، ويتكامل الابداع عند طرح الافكار للنقاش، ان مخيلة المخرج في هذا السياق تعني تحفيز عمل الممثل على النص بشكل دقيق وكيفية إعانته على فتح آفاق جديدة للعمل، كما إن مخيلة المخرج غير الصافية يمكن أن تنزل بالنص وتدني من قيمته، فتصبح بالتالي عائقا امام قابلية الممثل، ويرجع الفهم والتوافق للوصول الى الاختيار الصحيح للمخرج عند توزيعه للادوار في المسرحية، فعملية توزيع الأدوار هي أهم قرار في العمل الفني وان اختيار الممثلين لتمثيل الشخصيات في المسرحية، إنما ينم عن فهم للمسرحية يختلف عن فهم آخر لو اخترنا ممثلين اخزين، فـ "منذ اللحظة التي تسند فيها (دورا) إلى (ممثل) تصبح العملية ميدانا لصراع احتمالات عدة يؤمن مساجلاتها الممثل من جانب والمخرج من جانب آخر في سبيل الوصول إلى ردم تلك الهوة التي تستحكم الموجود، والمحتمل إيجاده، الجاهز والمطلوب اكتشافه ’وحتى لا تستكين حمى البحث لا ينبغي أن تعد مساهمة الممثل في تطوير (خطة) المخرج مسألة جانبية بل إنها تقع في قلب الإبداع وبنيته، لان "الخطة الكاملة نظريا فحسب لا وجود لها فنياً إلا بعد إن تنتقل إلى مقتضيات أخرى"[2] وأهميتها طريقة تجسيدها إبداعيا من قبل الممثل الخلاق . لذا فالعلاقة ما بين المخرج والممثل مبنية على مجموعة مسلمات وقواعد تحكم آلية التعامل بينهما للوصول إلى الهدف المنشود وعليه تتحدد مشكلة البحث (هل كان المخرج العراقي يلقن الممثل بتوجيهاته أم يترك له الحرية لكي يبتكر ما يتعلق ببناء الشخصية؟)

ثانيا: أهمية البحث

يفيد البحث طلبة ومعاهد كليات الفنون الجميلة والمؤسسات التي تعنى بالشأن المسرحي، كما يفيد المخرجين والممثلين في العراق بتعريفهم على طبيعة العلاقة التي تحكم تعامل المخرج والممثل في المسرح.

ثالثا: أهداف البحث

1- كشف كيفية تعامل المخرج المسرحي العراقي (عقيل مهدي) مع الممثل.

2- كشف إشكالية تعامل المخرج (عقيل مهدي) مع ممثليه

رابعا: حدود البحث

يتحدد البحث بالحدود الآتية:

1 – الحدود الزمانية :إشكالية تعامل المخرج عقيل مهدي مع الممثل في عروضه المسرحية التي قدمت للفترة من عام 2003 إلى عام 2009

2 – الحدود المكانية : العروض التي قدمت على مسارح مدينة بغداد.

3 – الحدود الموضوعية: كيفية تعامل المخرج العراقي(عقيل مهدي) مع ممثليه

خامسا: تحديد المصطلحات

تعامل:

ورد في المنجد كلمة تعامل على الصيغة الآتية :

عامل .معاملة: سامه يعمل .وتعامل القوم عامل بعضهم بعضا .

اعتمل: اضطرب في العمل أو انفعل عملا متعلقا بنفسه[3] .

عن التعامل في جانب الفن المسرحي فيقول (الكسندر دين) عن تعامل المخرج مع الممثل بان عمل المخرج ينحصر في "نقل كل جزء من أجزاء المسرحية وسماتها للجمهور وملاحظة إن الممثلين لايكتفون بتمثيل أدوارهم وإنما ينقلون الفكرة أيضا"[4].

أما التعريف الإجرائي للباحث فهو:

مجموع الوسائل والسبل التي تحكم تعامل المخرج المسرحي بالممثل أثناء التمارين لبناء الشخصية التي يمثلها وبين الرؤيا الإخراجية إلى المتفرج .

الفصل الثاني: الإطار النظري

تعامل ستانسلافسكي مع الممثل: 1863

أما المخرج والمنظَر (ستانسلافسكي) فقد كان همه الأول هو الممثل وكيفية الوصول بهذا الممثل إلى مستوى مبدع وخلاق لذلك فقد سخر جل كتاباته وأعماله بهذا الخصوص، وقد كانت تدريباته مع الممثل تعتمد الخيال، فالممثل عند ستانسلافسكي، "بحاجة إلى الخيال ليس من اجل الخلق فحسب، بل من اجل نفخ حياة جديدة فيما خلق"[5]. اعتمد ستانسلافسكي في تعامله مع الممثل أسلوبا لايمكن الاستغناء عنه. فقد رفض الانفعال في الأداء ، واعتمد الجماعة كممثلين وليس نجوما. وطلب من الممثل أن يكون صادقا مرنا ليستطيع أداء كل الحركات التي يفترض أن يطلبها المخرج منه. وعلى ممثل ستانسلافسكي أن يتدرب باستمرار ويمثل من الداخل ومن الخارج كي يستعمل كل الطرق لإيصال الشخصية للمتلقي.وان يهتم بان يجعل لكل ممثل أسلوبه الذي يتصف به.وعلى ممثله أن

يفهم الشخصية اجتماعيا ونفسيا طبيعيا بغية تجسيدها بشكل جيد. كان يقرأ للممثل دوره جيدا ويناقش المسرحية مع ممثليه ويساعدهم على إدراك معالم الدور وبالتالي فهو يصف المنظر لهم ويشرحه شرحا دقيقا أثناء التمارين ويطلب منهم الانتباه أثناء دخولهم وخروجهم من المشهد . "كان يدرب ممثليه على كل الأساليب في التمثيل وصولا إلى الجمهور" (2) وكان يطلب من الممثل التفكير– التقرير–الأداء. ولا تخفى علينا لو السحرية التي ابتدعها ستانسلافسكي.لأنها بالنسبة له وسيلة الممثل للتفكير و" يعتبر الخيال والذاكرة الانفعالية وسرعة الأداء والإيقاع والاسترخاء وتعامله مع صوت الممثلين خلال النطق والكلام والنبر الصوتي كما يطالب الممثل بالتدريب على المبارزة واستعمال السيف والحركات البهلوانية ويتصف بمرونة جيدة " [6].

تعامل مايرخولد مع الممثل:

يعتقد ما يرخولد بان العلاقة بين المخرج والممثل يترجمها المعمل المسرحي حيث التمرين والتمرين ومنه يستطيع أن يجعل الممثل متحرر من القيود والأساليب الطبيعية بأداء جيد من أعماق الممثل ويترك الممثل ماضيه جانبا ليبحث عن إشكال جديدة في الأداء ويطلب من ممثله أن (يتعامل مع اللون لان اللون بالنسبة له شيء مهم وعلى هذا الأساس) استغنى عن الإضاءة السفلية.وطلب من ممثله أن لاينفعل واستخدم الحركة الراقصة على المسرح واستعان بتنفيذ ذلك بالموسيقى وبما انه ألغى الديكور فقد طلب من الممثل أن يتعامل مع الستائر وقد استعان بالسينما ليتعامل معها الممثل وزاد من اهتمامه بالأثاث المسرحي فطلب من ممثليه أن يستعملوا هذه الأدوات والأثاث وبهذا حطم مسرح العلبة..وله طريقتين في العلاقة بينه وبين المخرج: الأولى هي تأخذ من الممثل كل شيء وحتى حريته ووزعها: متفرج مخرج–ممثل– مؤلف–[7]

والثانية المؤلف – المخرج– الممثل– المشاهد.

ومسرحه لا يغرق بالتفصيلات وسماه بالمسرح الشرطي الذي يفترض وجود خالق آخر في المسرح هو المشاهد. يعتقد مايرخولد أن التدريب على الحركات الجسدية والنفسية والفيزياوية هو إنجاح العنصر الحركي لدى الممثل.وحركة الممثل يفترض أن تؤدى إلى الإحساس . والممثل لديه هو " العنصر الأساس في العرض المسرحي لان المشاهد يرى ويسمع الممثل . ويضع بعض المناظر التي تساعد الممثل على الحركة ويرفض المتبقي منها" [8].

تعامل برتولد بريشت مع الممثل: 1898 -1956

اعتمد مفهوم المسرح الملحمي الذي يعد المضمون أهم من الشكل الفني والحقيقة بالنسبة لمدرسته المسرحية أهم من الإيهام الاستانسلافسكي.وتبنى التوعية الماركسية من خلال العرض المسرحي.واستعمل الصور واللافتات والإعلانات والسلايدات التي تعرض بالبروجكتور وخشبة مسرح مفتوحة بين المتفرج والممثل.وفضح الوهم والتخيل المسرحي وقد استخدم الأقنعة.والعلاقة بين الممثل وجمهوره هي الأولى لأنه احد المساعدين على تقديم التغريب البر شتي للجمهور ويحافظ على إيقاظ المشاهدين لما حولهم. ويطلب من الممثل أن يترجم دوره لصيغة الشخص الثالث الغائب . وكلامه غير مباشر وكان لايهتم بالتحليل لشخصياته المسرحية ولا حتى إبعادها النفسية والجسمانية ولا مركزها الأخلاقي والاجتماعي .و"على ممثله أن يكون مسترخيا تماما لكي يتوحد ويندمج داخل جلد الشخصية"(2) ولا يخدع الجمهور بما يقدمه له بل يقدم الحقيقة كما هي وبدون تشنج وعصبية ويثير ويقوي العواطف ولا يجذب المشاهد داخل الحدث ولا يعطي أحساسا وهميا بالواقعية.[9]

تعامل بيتر بروك مع الممثل 1925

وهو انكليزي أسس معهد دولي في باريس خصص للأبحاث المسرحية .مسرحه ليس محاضرة ولا منشور دعائي بل حدث يتفجر في الفضاء.وتكون العلاقة بالنسبة له علاقة الفعل–الموضوع–الجمهور– وممثله يستطيع أن يقدم وحده عرضا مسرحيا يرفض ان (يقع الممثل في التقاليد الثابتة والكليشية من خلال التمرين الجماعي وتمرين القص واللصق) بحيث يقدم الممثل مجموعة مشاهد في آن واحد .وكان يحاول تعامل جروتوفسكي مع الممثل : وهو بولندي مجرب مسرحي اعتمد الممثل أساسا لصنعته المسرحية فجرب معه كثيرا من الرؤى والأفكار في التمثيل .والممثل لديه جوهر ولب الفن المسرحي واعتمد فكرة المسرح الفقير ودرس جميع أساليب تدريب الممثل من ستانسلافسكي إلى فاختنكوف وطلب من ممثله (التخلص من أساليبه القديمة في التمثيل والكشف عن ذاته هو وإنضاج الممثل بالتدريب والتمرين) والاستفادة من إمكانياته النفسية والجسمانية وتدريبه على التركيز وعلمه التناقض بين الإشارة والصوت وعلى ممثله أن يمثل أمام الجماهير لأنه جوهر العرض المسرحي ويطلب من ممثليه أن يتعاملوا مع المسرح والصالة في آن واحد" [10]. كان هدفه إن" يؤدي مسرحه إلى تكامل ممثله في أدواته وإنضاجه إنسانياً"[11]، من خلال تحفيز القوى الخلاقة الكامنة داخله (الممثل)، هذه القوى يمكن لها ومن خلال التمارين الصعبة و المعقدة

و المضنية أن تستفز كل إمكانات الممثل الجسدية عبر الحركة، والصوتية عبر التلوين وتطويع الصوت،عبر شحذ المخيلة وتهيئتها للابتكار، مما دعا كروتوفسكي إلى قوله: "بأنه اختــرق حــدود المســرح باعتبــاره نظامــاً ونســقاً فنيــاً، ينقســم بشــكل جــوهري إلــى (ممثل)و(متفرج)"[3].

إجراءات البحث

مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث المخرجون العراقيون والممثلين ..

أداة البحث :

اعتمد الباحث أداة لجمع المعلومات منها :

1 – ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

2 – الأفلام والأقراص المصورة عن المسرحيات والمتوفرة لدى الباحث

3 – المصادر والمراجع والدوريات في المكتبات وكذلك المحاضرات.والدراسات النقدية حول المخرجين الذين تناولتهم الرسالة

4 – مقابلات شخصية مع المخرجين والممثلين لعينة البحث

عينة البحث :

اتخذ الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث التي تخدم هدف البحث فاختار المسرحيات التالية :

1–المخرج عقيل مهدي مسرحية(جمهورية ألجواهري) .

2– المخرج عقيل مهدي مسرحية (علي الوردي وغريمه)

منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي لتحليل عينة البحث .إذ يجري عن طريق تحليل بعض عروض عقيل مهدي المسرحية اعتمادا على ما أسفر عنه الإطار النظري وصولا إلى أهداف البحث

تحليل عينة البَحث :

عينة المخرج عقيل مهدي

أسهم عقيل مهدي في أغناء المسرح العراقي بمسرحيات تهتم بالجوانب الإنسانية للعراقيين وقد قيل بأنه يهتم بمسرح السيرة كما أطلق عليه النقاد . والباحث لا يرى في (عقيل مهدي) يهتم بمسرح السيرة أبدا فهو يستفز مشاعر المتلقي من خلال عروض لشخصيات

أثرة بهم وجعلتهم ينتبهون لوجود فعلها الثوري المبدع العظيم كشخصيات (الجواهري والحسين والوردي) فامتازت أعماله بالطرازية.والتعبيرية . ولم يتوقف نشاطه عند حدود الإخراج والتدريس ، والتأليف الدرامي، والكتابة النقدية فإنه دائم البحث العلمي ذلك أفضى إلى إصداره العديد من الكتب التي هي عبارة عن دراسات معرفية بحثية منها:

الجمالية بين الذوق والفكر ،نظرات في فن التمثيل ، في بنية العرض المسرحي

جماليات المسرح الجديد ، شروط الابتكار في الأدب والفن ،جاذبية الصورة السينمائية ،متعة المسرح ، التربية المسرحية في المدارس .وغيرها من المطبوعات

ولكي يقترب الباحث من إشكالية العلاقة بين (عقيل مهدي) كمخرج وبين الممثلين فقد. ارتئ الباحث تحليل بعض من مسرحيات (عقيل مهدي) منها مسرحية ألجواهري

1 – المخرج (عقيل مهدي) ومسرحية الجواهري :

تأليف عقيل مهدي .تمثيل: (جبار خماط، حسين علي هارف، وليد شامل، عبلة عباس، عبد الكريم عبود المالكي، ياسين إسماعيل)

عن المسرحية : مسرحية (جمهورية ألجواهري) من تأليف وإخراج الفنان عقيل مهدي وان جميع ممثليه هم من أساتذة كلية الفنون الجميلة وعاملين مع الدكتور عقيل مهدي ..ومن هنا نرى العلاقة بين المخرج وممثليه وكان لها الأهمية القصوى في تقديم عرض مسرحي له أهميته.

يختار (عقيل مهدي) ممثليه من النجوم والعاملين في الوسط والمتمرسين فيه..لأنه يعرف بشكل كامل كل صغيرة وكبيرة عن إمكانية أي من هولاء الاساتذه على مستوى الجسد أو على مستوى التعبير النفسي.والحركي.

استطاع أن يحركهم بسهولة ويسر.على مسرح خبروه وعرفوا خفاياه ونقلوا هذه الخبرات لطلابهم.إنه قبل أن يحلل الشخصية يقرؤها فيهم على المنضدة .ثم يبدأ قراءة تأتي ثمارها قبل نضجها وقرب المسافة الشاسعة بينه وبينهم كممثلين لو اختارهم من خارج الإطار الذي يعمل فيه لكان قد عانى من مشكلات كثيرة منها ضعف الأداء .عدم فهم الآخر .عدم استيعاب ما يقرأه الرجل في السطر المسرحي. كل الممثلين لديهم معرفة دقيقة بأسلوب (عقيل مهدي) لإيصال فكرته في العرض المسرحي إلى المتلقي ..ونراهم قد قدموا عرضا مسرحيا يحمل هما شعبيا لكنه بأسلوب أكاديمي .إن تجربة استحضار المخرج للشخصية في داخل الممثل . ومحاكاة أفعالها الإنسانية . ومناداة الضمير في داخلها من (طه حسين) الأدب والثقافة. إلى المرأة الحب والجنس. إلى ثورية عبد الكريم قاسم . وسوقية نوري

السعيد.وحرارة جرح السجين . وخبث المخبر . أفكار أجملها (عقيل مهدي) ليطوف بها مع ممثليه بين المسرح والجمهور. وصولا إلى (الجواهري) الذي يتوسد الأرض الخراب. وبين سد من الصحف تقذف (طه حسين) في ليل شتائي قاسي يزوقه الرعد والبرق بأصوات وألوان حادة على الإذن والعين فتولد هذه الجدران الصحفية (بشار بن برد) تمزقه سياط الغربة .يناجيه الجواهري

((الجواهري: آه يا بشار ابن برد من عذابك))

وفي شقة على نيل مصر ينام في سردابها ألجواهري يقتنص من طه حسين السياسة ليعمل في مطبعة تصم أذنيه ماكيناتها وهو يراجع المخطوطات التي أراد له من هذه المهنة طه حسين أن يكون على قريب من الثقافة .لكنه ها هو يلعب بحصى الطفولة القادمة من مسجد الكوفة التي داس عليها (المتنبي).لكنهم يمنعونه في المطار لان في ذلك مصلحة عليا للسلطة المصرية ...وعندما يموت لن يمر إنسان إلا ويقول هذا الجواهري إنسان ..

((طه: جوته هكذا حلم وأوصى بان تكتب هذه الأبيات على شاهدة قبره))

ومن المطبعة وهدير محركاتها في قبور ألجواهري انه قطار الحياة الذي لايريد أن يفارق الجواهري فالحياة بالنسبة له هي كل ما هناك ..فيخاطب طه حسين قائلا

(الجواهري : إما إنا أو أنت أو بيكاسو سنضطجع على هذا السرير في قطارنا الخرافي.)

لم يشأ الرجل إلا وان يقف فوق التل الثقافي والفني بيكاسو. طه حسين الجواهري .. بل ألجواهري طه حسين بيكاسو.

مخمور جذل يعانق العشق في سرير الحياة ليختاره بيكاسو أسطورة للحب راسما فيه العشق الحرام وأولويات التناسل الإنساني والتوالد الروحي بين العقل والمنطق والخوف والضحية والسكين وغصن الزيتون وحمامة السلام المذبوحة على أرصفة المشانق. لطلب أن يرسمه الفتى الوطني والفنان التشكيلي جواد سليم .حورية البحر بربع عمر ألجواهري تعيش معه لوليتا وعشرات الأسماء التي يناديها به إلى أن ضاق صدرها من تلك الأسماء الكثار فيقول لها ألجواهري

((الجواهري: من تكوني لاتقولي انك غادة ألجيك أو فلأفتح عيني على اتساعهما أنت المستشرقة السوفيتية ؟أو أبنة هويدي؟أو الفارعة البديعة الفاتنة الساقية هدية عمر أبو ريشة.للوحي والإلهام في لبنان.الله ما أجملك يا لبنان وأنت يا فؤادي انت جذوة نار كلما هبت الريح تشب؟))

وتقوده في مقهى صعاليك دمشق ومهرجان المعري الذي كان حافيا فيه وحيدا حتى من قبضة الريح التي ابتاعها من تراب بلده العراق. نائحا كالبدوي يترجم قائده دم عراقي وعربي وعالمي .تاركا ظهره إلى الجمهور صارخا في أزقة الكون عن من ينقذ الحب رعبا او صهيلا في العراق..وعشق لبنان وتغزل بها عقليا

((الجواهري: لبنان يا خمري وطيبي هلا لممت حطام كوبي هلا أعدت لي الصبا ريان يرتع بالذنوب نزق الشباب عبدته وبرئت من حلم المشيب))

يراقص عقيل مهدي ببقاياه .وهو يحلم في الجواهري. باحثا عن هروبه إلى عمقه .راكضا بين لهاثه عن النساء والخمر .هذا ربيع عقيل مهدي .انه يقترب عشقا من مكنوناته . باحثا في أي المنافذ سيضع قدمه اليمنى .في أي المواقع النارية سيحط جناحه الخشبي فيه فوجد نفسه بين أوراق الجواهري يكتبها باحثا عن نفسه فيها..

وها هو الجواهري في البلاط الملكي تحيطه الظلمة من كل مكان . مناديا مهدي البصير وطه حسين ..إن شيء ما يدور في رأس الرجل هم يعتقلونه أم يستضيفونه. أم هي الخيانة بقفازات الحرير..نوري السعيد سليل الإلهة وعبد الكريم قاسم الثوري العسكري الشعبي الذي تواصل مع اقرب الناس يشهر ورقة الإدانة بوجه الجواهري وهو في بيته لان ماجرى من تظاهرات في الماجدية والمقالات التي كان ألجواهري ينشرها أغضبت عبد الكريم قاسم فتلقفته أفواه وبقايا أفواه نوري السعيد ..

((نوري السعيد: ذنبي آني فرقت التظاهرات وألغيت قوانين الصحافة وعطلت الأحزاب .لكي ابني وطنا متحضرا لكي أتفرغ للمستقبل .ما كانت النتيجة ؟ ثاروا علي بانتفاضات ووثبات وثورات))

((عبد الكريم قاسم: أنا لا أرد طلبا للجواهري فانا طوع بنانه))

أي حوار هذا الذي اشتراه عقيل مهدي من عبق الزيتون . أي دمج للمعلومات واختصارها. ثم تمزيقها اربأ على السنة الممثلين .أو في خلايا أدمغة المساكين والعمال المضطهدين والشغيلة يوم بيوم ضحايا جسر الشهداء ومشانق سجن بغداد وسجن أبو غريب. يعالج بأصوات كورالية وبأجواء وأصوات جيء بها عبر مسالك التاريخ لتعوي في أرجاء المسرح باحثة عن الجواهري.. وسجين يتلوى كقميصه المتلبد بتراب السنين وحشرات المدى وهو يعانق الغيم رافعا رأسه فوق السماء ناطحا كل بقايا الإنسان ..

((السجين: وهل تراني اشفع لنفسي ؟هيهات .ها أنت تراني معلقا بين النجوم ومن كان أعلى هامة منهم يقع تحت نعلي))

فكيف إذن والحالة هذه بهذا الغضب الثوري كيف لايفجر الممثل المعنى ويعلقه على يافطة المسرح .إن حلاوة الحوار ودق إسفين بينه وبين الحوار المتربص بالخديعة ينام الجواهري في سجن العنكبوت هذا ..انتهازيون ووصوليون ورفاق طريق أغرتهم المناصب والجاه قد حلت في مسرحية الجواهري ضيفة للالق والخوف والحيرة وإعادة حسابات اليوم وغدا..مشانق أربعة أخشابها خربة وشهداء هم الشعب ..

((الجواهري: سلام على حاقد ثائر على لاعب من دم سائر .سلام على جاعلين الحتوف جسرا إلى مركب العابرين على ناذرين كرام النفوس سلام على الواهب الناذر سلام على مثقل بالحديد ويشمخ كالقائد الظافر))

أسطورة التكوين في حوار الجواهري ..الق التاريخ وتجديد البطولة وعنفوانها وثورية الحفاة تمتطي ظهور الخونة والأنجاس .يتلو عقيل مهدي آيات العشق الوطنية وأناشيد السحر السومرية. الجواهري. الذي يبحث عن باب لبيته كي يفتحه ليهرب .فيتحرك الجدار ليخرج منها المخبر وهو يحمل حقيبة فيها كل التقارير التي كتبت عن الجواهري كتاب كان العدو الأول للجواهري تأبطه وكان يقراه في الساعات والأيام .ويصبح الآن جلاده يسوقه إلى المعتقل ثانية بعد أن خرج منه باعجوبه. هل تكون (ظلال) أبنة الجواهري من لها القابلية على إطلاق سراحه من سجن عبد الكريم قاسم . أكداس من البرقيات ستملى السحب تزور الحقيقة في الجواهري فأين المصير ألا يكفي لو باع بيته ورحل في العراق مزاد مزاد..ويرمى به خلف الحدود كالبرد..لكنه يطلب ان يرمى على حدود كردستان أو في النجف أو في البصرة أو الكوت أو في العمارة أو في الانبار جميعها العراق..

يحاسبه المخبر

المخبر : سأدمرك

الجواهري:أنا من يحقق لك هذا الزهو لأنك أخذتني مقياسا لعتوك وتجبرك.. أنا بامتلاء ذاتي وأنت بطغيانك الثقيل..تريدني أن لا اعترف بإثمي حتى يبقى لتعذيبك لي معنى في لعبة الموازنة. أنا حتفكم أغري الوليد بشتمكم والحاجبا))

وينهار الجدار لتولد الحياة من رحم الظلم والطغيان ..داعيا المخرج كل القيم داخل النفس البشرية أن تتوالد سبارتكوسا عراقيا أصيل..

وتأتي (جمهورية الجواهري) امتداداً لتجربة اسماها الدكتور عقيل مهدي بـ (درامية النمط) بعد (السياب) و(جواد سليم) و(يوسف العاني) و(حقي ألشبلي) و(جلجامش) و(البدوي والمستشرق) ويقصد بدرامية النمط . تقديم (رؤية) مسرحية عن الأشكال الإبداعية للجواهري

مثلا الذي يقوم بتأسيس جمهوريته الشعرية المثالية .من غير تنكر لـ (القاع الاجتماعي) لأنه ينحدر في وعيه الطبقي من عمق هذا الشعب وكان مأخوذاً بحلم جمهوريته المتمردة على (مساطر) الأحزاب والأنظمة وقياسات الممنوع والمسموح، وفيه سمات من طباع العمالقة والثوار .ويقول عقيل مهدي عن الجواهري .(إذا أردت دراسة هذا (الكاركتر) الفذ، فعليك دراسة الشعب العراقي بتقلب أطواره وطيبته، وان أردت أن تدرس الشعب، فإليك شخصية ألجواهري، بوصفها عينة دالة، منتخبة، تعطيك دلالة مادية ومعنوية عن شخصية العراقي بقدر منصف من الثبات والموضوعية)

يرى الباحث ان المشاهد يستطيع أن يتخيل كثيراً من الأشياء التي سيقدمها العرض وشخصياته على طبق من البساطة والموضوعية. ويقوم المخرج بإعادة تحليل هذه الشخصية المبدعة، أو تفكيكها مسرحياً، ليضع المتلقي عن قرب ليستطيع أن يستوعب رؤية مسرحية جريئة في زمن الاحتلال. حيث قرب الدكتور عقيل مهدي كل مفاصل الماضي وجاء بها إلى حاضرنا علنا نتعرف عن قرب عما يدور حولنا في زمن الاحتلال..

يعتقد الباحث أن الفنان المسرحي يرتبط بهذا الشكل أو ذاك بالواقع السياسي إلا انه غير معني في خطابه الإبداعي بردود الأفعال هذه على أهميتها، لأن الفنان المسرحي مناضل بالأساس وهو صاحب مشروع حضاري وإبداعي ويقدم رؤاه الفنية وفق شروطها الجمالية المعبرة عن الذائقة التقليدية والمنفتحة على معالجات فنية وجمالية لأزمنة حضارية قادمة

النتائج والاستنتاجات :

إن كامل العلاقات بين المخرج وممثليه لم تتم هكذا لولا وجود التواصل بين المخرج والممثل فهو يتعامل معهم أصدقاء وفنانين.

يترك عقيل مهدي الحرية للممثل في أن يقدم ما لديه من رؤى وأفكار أثناء التمرين كما انه أحيانا يطلب من الممثل أن يتقمص الشخصية لكن حسبما يتطلبه موقف الشخصية التي يمثلها الممثل علما بان عقيل مهدي يقدم ممثله كمشاهد أو مشارك في العرض، ولم يقدمه شخصية درامية لها حدث يتطور وصولا إلى الذروة والحل' كما في مسرحية على الوردي وانه يطلب من ممثليه القراءة المستمرة وصولا بها إلى الاقتراب من شخصيتها التي تمثلها. كما انه يطالب ممثله أن يدرب عضلة وجهه كي تكون مستعده للتواصل مع مجموعة الأفعال وردودها للمتلقي بيسر وسهولة. ويطالب ممثله أن يسيطر على انفعالاته ولايتركها تخرج من اعتاشها لأنها بالنسبة له تمثل جزءاً كبيراً من عمليات توصيل المعلومة للمتلقي. كما انه يختار ممثليه الذين يعرفهم جيدا ويدرك انهم يقومون بشكل مستمر بتجريب الحركات

التي يتم الاتفاق عليها فيما بعد والأفعال أيضا ويطالب ممثليه بالاحتفاظ بالنشاط والحيوية بشكل مستمر أثناء العرض مع المحافظة على الاسترخاء لأنه لب العملية الإبداعية لديه. وكان يقوم بتدريب ممثليه على نطق الجملة .وكذلك يعتمد على خبرات ممثليه الذاتية . يهتم بالزي لممثليه ويقوم بمشاركة الممثل في اختيار لون الزي. وطبيعة فصاله .وعلاقته بالمشهد. تاريخيا واجتماعيا .ونفسيا. يقوم بتدريب الممثل على الموسيقى .والتعامل معها بكل جدية و يهتم بهذا الموضع اهتماما كبيرا. كما انه يقوم بمرافقة الممثل على المسرح وحتى يرقص معه. ليستفز أشياءه الداخلية كي يتابع ممثله الحدث المراد إيصاله للمتلقي بيسر ، وفي بعض الأحيان يقوم بتمثيل المشهد مع الممثل . على الرغم من انه يعرف إمكانات هذا الممثل .كما انه يحرض ممثله على متابعة ما في المجتمع من شخصيات علها تساعده في إيصال الشخصية التي يمثلها للجمهور 'كي يقتنع بها لأنه قد شاهدها أو يمكن أن يشاهدها. كما يقدم النص للممثل لقراءته قبل مدة وجيزة ثم يجلس الجميع للقراءة والتفسير والتحليل ثم يبدأ بالتمرين على المسرحية.كأن يطلب من ممثليه أن يلبسوا ملابس الشخصية التي يمثلونها أثناء التدريب . كما فعل مع ممثليه في مسرحية علي الوردي .ولكن بعض الأعمال المسرحية لم يتحقق ذلك لظروف خارجية . ويطلب من الممثل أن يتعامل مع قطع الإكسسوار التي يوفرونها له أثناء التمارين مثل استعمال قبعة أو بايب أو نظارات. يقوم بتكليف مدير المسرح على تدريب الممثلين. أو مساعد المخرج إذا لم يستطع الحضور لظرف طارئ. وبعد عرض المسرحية يقوم عقيل مهدي بتقديم ملاحظاته وتوصياته للممثلين فيما يخص بطريقة الأداء أو التعامل مع الضوء والظل أو الاقتراب والابتعاد من الديكور . ويقوم بإيصال هذه المعلومات بهدوء ودبلوماسية .وعندما يقدم الممثل أثناء التدريب ما هو صحيح يقوم بمدحه. والإطراء عليه .ولكن إذا لم يستطع الممثل أن يوصل المعلومات التي يريدها هو لايقوم بتوبيخه بل يحاوره بدلوماسية إلى أن يتوصل الاثنان إلى قناعة .كما انه يتعامل مع ممثله نفسيا واجتماعيا أيضا فهو صديق يعرف متى وكيفية التعامل مع أي من ممثليه لأنه يعرف ظروف كل واحد منهم . لأنه صديقهم جميعا. ويراهن على العلاقات الاجتماعية وتأثيرها على إنجاح التعامل بينه وبين ممثليه..

الفصل الرابع

النتائج

خرج الباحث بالنتائج الآتية :

يعتمد عقيل مهدي اعتماداً كلياً على علاقة الممثل الطيبة معه فقد كان جميع ممثليه هم اصدقاء عقيل مهدي بل عاملين معه في الكلية التي هو عميدها فقرب جسور المسافة بينه وبينهم وما يولده من صدق في العطاء وتضحية بالزمن من اجل إنجاح مشروع عقيل مهدي من قبل ممثليه وكان لايقضي مدة طويلة في تحليل النص وقرائته عدة مرات ويحرك ممثليه بالتعاون فيما بينهم ..فاثمر هذا التعامل بينه وبين ممثلية على ماياتي:

1- وجد المخرج المسرحي العراقي عقيل مهدي مساحة عمل كبيرة من خلال التفاعل المشترك بينه وبين الممثل فأنجز مسرحيات ذات شأن أثرت في المسرح العراقي.
2- لقد استطاع المخرج المسرحي العراقي عقيل مهدي ان يجد له مكانا مهماً بين المخرجين العرب والعالميين من خلال نجاحه في عروضه المسرحية التي وجدت من التعامل بينه وبين الممثل.
3- استطاع المخرج المسرحي عقيل مهدي ان يوصل ما بجعبته الى المتلقي من خلال ايجاد رؤى جديدة اقتنصها من علاقتهم بالممثل فشكل هذا التعاون والتعامل والتفاعل قوة ساهمت في بناء تجربة المخرجين الشخصية والفنية بشكل عام .
4- إن الأساليب التي أوجدها المخرج المسرحي عقيل مهدي كانت نتيجة التعامل المشترك بينهم وبين الممثلين ..

- إذن كل الدلائل تشير الى ان للعلاقة والتعامل الوثيق بين المخرج وممثليه' لهي قادرة وحدها على إن تجد مكانا للعرض المسرحي المميز..
- إن انهيار العلاقة والتعامل الجاد بين المخرج وممثليه هو انهيار العرض المسرحي بالكامل فلا مسرحية بدون تعامل بين الممثل والمخرج ..

إذن فالهدف من البحث قد أكده الباحث .. بان التعامل بين المخرج عقيل مهدي والممثل له أثره المهم في العرض المسرحي العراقي

التوصيات:

1- التشجيع على تطوير العلاقة بين الممثل والمخرج واثرها على نجاح العرض المسرحي العراقي.
2- أن تتضمن دروس الكلية أو معهد الفنون الجميلة حصة لتدريس هذه المادة لاهميتها القصوى.
3- دعم التعامل المشترك بين المخرجين والممثلين من بقية الاقسام المختصة في العرض المسرحي العراقي.

4- إزالة الأفكار الديكتاتورية للعلاقة بين الممثل والمخرج وعدم سيطرة طرف على الطرف الاخر كي لايقتل الابداع من لدن طرف على ساب الطرف الثاني ومن ثم ينعكس ذلك على المتلقي نفسه.

5- ضرورة الاستفادة من التجارب العالمية في تطوير العلاقة مابين المخرج والممثل لما لها من مردود ايجابي في خدمة العرض المسرحي العراقي.

الهوامش :

(1) زينجموت هبنر، جماليات فن الاخراج، ترجمة هناء عبد القادر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، ص 120.

(2)مهدي عقيل، متعة المسرح، وزارة الثقافة والإعلام دائرة السينما والمسرح العراقية 'بغداد 2000 ص 56.

(3) المنجد في اللغة .بيروت دار المشرق 1973 ط21 ص53.

(4) الكسندر دين. أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، القاهرة .الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983 ص34.

(5) بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.ص 213

(2)عبد الوهاب شكري الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي مصدر سابق ص63

(6)لويس روبرت، الطريقة أم الجنون أو طريقة استانسلاقسكي في التطبيق، مكتبة النهضة بغداد 1982 ص 76

(7) فسيوفولد ما يرخولد، في الفن المسرحي 'دار الفارابي' بيروت 1979ترجمة شريف شاكر ' الجزء الثاني ص180

(8) فسيوفولد ما يرخولد' في الفن المسرحي ،مصدر سابق،ص180

(9) نظرية المسرح الملحمي، اريك بنتلي ،ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الاعلام العراقية1975 ص 75

(10) س.م. بورا، التجربة الخلاقة. ترجمة سلافة حجازي وزارة الإعلام العراقية 1977 ، ص 113

(2) (10) بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.ص 213

(3) نيكول الارديس المسرحية العالمية مصدر سابق ص225

(4)) عبد الحميد سامي 'و عبد الرزاق اسعد' فن التمثيل' مصدر سابق 1980 ص20

قائمة بالمصادر

1. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19، الكويت: 1979.
2. أصلان، أوديت، فن المسرح، ج،2، تر، سامية احمد اسعد، القاهرة: مؤسسة فرانكلين ومكتبة الانجلو المصرية، 1970.
3. الخطيب إبراهيم السعدي جعفر كرومي عوني فن التمثيل الجمهورية العراقية وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بغداد 1981 دار الكتب للطباعة والنشر
4 - ايفانز، (جيمس روز) . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ترجمة فاروق عبد القادر، ط1، دار الفكر المعاصر القاهرة، 1977.
5 - ألمفرجي احمد فياض الحركة المسرحية في العراق منشورات دائرة السينما و المسرح مطبعة الشعب بغداد الطبعة الأولى 1965
6 - بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، تر، يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
7 جيمس روس، ايغان، المسرح التجريبي من ستافسلافسكي الى اليوم، تر، فاروق عبد القادر، القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979.

8 – جيرزي كروتوفسكي وزارة الثقافة والاعلام العراقية 1982
9– دين ، الكسندر ، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، ترجمة سامي عبد الحميد ، دار الحرية للطباعة بغداد 1972
10 – طابور مهند أداء الممثل في المسرح الشرقي أطروحة دكتوراه كلية الفنون الجميلة بغداد
11– مهدي عقيل متعة المسرح وزارة الثقافة والإعلام العراقية دائرة السينما والمسرح إصدار قسم التوثيق بغداد 2000.
12– مهدي عقيل نظرات في فن التمثيل، الموصل: مديرية دار الكتب لطباعة والنشر في جامعة الموصل، 1988.
13 – يور، ادوين، فن التمثيل الآفاق والأعماق، جـ2، تر، مركز اللغات والترجمة، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 19
14– ي. . ر.رابوبورت الممثل وعمله ترجمة عادل كوركيس وزارة الثقافة والإعلام دائرة الشؤون الثقافية العامة بغداد 1992 الطبعة الأولى
15– يوسف عبد المسيح ثروت طريقة ستانسلافسكي في التدريب ترجمة
16– صبري محمد صالح المسرح العراقي القديم مطبعة المعارف بغداد 1991
17– عبد الرزاق اسعد في المسرح العراقي القديم محاضرات كلية الفنون الجميلة بغداد 1997
18– عبد الحميد سامي مدخل إلى فن التمثيل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة2001
19– عبد الحميد سامي محاضرة الإخراج في كلية الفنون الجميلة بغداد عام 1987
20– عبد الحميد سامي تجربتي في المسرح وزارة الثقافة دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 2000
21– عبد الوهاب شكري الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي مؤسسة حورس الدولية جمهورية مصر العربية الإسكندرية 2006.
22 – عبد الواحد فاضل عشتار ومأساة تموز بغداد دار الحرية للطباعة 1973

23– ستوفيتش المال في تفسيره الماركسي منشورات وزارة السياحة والإرشاد القومي دمشق.
24– سرحان سمير تجارب جديدة في الإخراج المسرحي المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت لبنان 1977
25– ستانسلافسكي قسطنطين اعداد الممثل دار النهضة العربية بيروت ترجة محمد زكي العشماوي 'محمود مرسي مراجعة دريني خشبة 1981
26– كولوسل علامات الأداء المسرحي ترجمة الدكتور أمين حسين وزارة الثقافة القاهرة
27– كونسل، كولين، علامات الأداء مسرحي. مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر، أمين حسين الرباط، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998.
28– كريج (ادوارد كوردن)، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبه، مكتبة الآداب، القاهرة، 1960.
39– كريج (ادوارد كوردن)، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبه، مكتبة الآداب، القاهرة، 1960.
30– لويس روبرت الطريقة أم الجنون ترجمة عبد المسيح ثروة مجلة الأقلام العراقية 1988
31– مهند طابور الواقعية في المسرح مطبعة الأمة بغداد 1990
32– مايرهولد، فسيفولود، في الفن المسرحي، جـ1، تر، شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي، 1979.
33– مهدي عقيل النص والميزانسين وزارة الثقافة دار الشؤون الثقافية العامة بغداد الطبعة الأولى 2006
34– مايرهولد، فسيفولود، في الفن المسرحي، جـ2، تر، شريف شاكر، بيروت: دار الفارابي، 1979.
35– ميليت، فرودب، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر، صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، 1966.

36- مهدي عقيل المثيل في العالم القديم جريدة الجمهورية بغداد 1986
37- نيلمز-هبيننج-الإخراج المسرحي -ترجمة رامز سلامة -القاهرة مكتبة الانجلو المصرية-(د ت) .
38- تشيني - تشلددن - المسرح في ثلاثة الآلف سنة-ترجمة - دريني خشبة القاهرة-المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة(د ت).
39- شكسبير هاملت مسرحية الطبعة الثانية.
40- فرانك م.هواستنج المدخل إلى الفنون المسرحية ترجمة كامل يوسف القاهرة

Submitted:

Start Directing theater In the Iraqi theater Simple, naive, and Theater actor Being the According to public perceptions According to general perceptions Events And attitudes And figures Applying the Notes That was some Authors Put it on Theatrical text The Pioneers Theater Iraqis Such as Hakki Shibli And Safaa Mustafa Jaafar al-Saadi They do Everything Writing theatrical text Or Preparation Theater actor And Theatre director And everything related to the theatrical presentation of the details After the return Hakki Shibli From Return Hakki Shibli From Study Art Theatre Direction In France As well as Return Next Generation

From his studies in Russia, Bulgaria, Czechoslovakia and the United States, London And Efforts Application Some Techniques They learned In the art of directing Is there Their work on the play Which Dropped her in the Iraqi theater Dazzled Public And witnessed the birth of a new generation of directors, playwrights Who tried to find their place on the stage play It is noted that the vast majority Young playwrights of directors Tend not to follow the road Classical In Theatre Direction And trying to bring the contents of the new business that operate them. Who are they Akil Mahdi Which Thousand And come out of the theater Iraqi Distinctive theatrical work Introduced Plays Many The large Contributed Supplement Iraqi theater Beneficiary Of relationship With Theater actor

DR: sushi alkali