اساليب التكرار في التجارب الاخراجية الحديثة – المسرح العراقي انموذجاً

Methods of repetition in modern directorial experiences - Iraqi theater as a model

الباحثة : رسل رعد حمزة بأشراف : أ.م.د فاتن حسين ناجي

Rusul Raad Hamzah Dr. Faten Hussein Najy

Babylon University, Iraq

الملخص :

التكرار ظاهرة عامة في الكون ونراه في تنظيم الوجود والطبيعة وجسم الإنسان ، ويتحقق التكرار في ميادين كثيرة بفعل أهميته، وله أشكال وأنماط متعددة في الأدب اذ يعد من الظواهر الاسلوبية المهمة التي تتكون في محورين محور اللفظ ومحور المعنى، ولوظيفة الفن أهمية كبيرة من حيث دورها في العملية التنظيمية بالدرجة الاساس كتنظيم الصورة واللفظ والمعنى ليحيله الى شكل متكامل جمالاً ومضموناً ، ولضرورات البحث فقد صاغت الباحثة المشكلة بالتساؤل التالي:–(ما هي اساليب التكرار في التجارب المسرحية الحديثة– المسرح العراقي انموذجاً)، اما من حيث الاهمية والحاجة للبحث فتعزى الى بيان أساليب التكرار في المسرح الحديث. فضلاً عن دراسة التكرار في عروض المسرح العراقي. والاهم هو أفاده الباحثين والعاملين في شؤون المسرح وكذلك معاهد وكليات الفنون الجميلة، ويتحقق ذلك من خلال هدف البحث وهو معرفة اساليب التكرار في التجارب الاخراجية في المسرح الحديث من خلال تحليل عروض مسرحية عراقية مختارة وقد تحدد البحث زمانياً ب ٢٠١٠ – ٢٠٢٢ ومكانياً بالعراق (بغداد– بصرة – كركوك)، ومن اهم ما توصلت اليه الباحثة ان بنية التكرار من اكثر البنى التي توظف بكثافة لانتاج الدلالة والذي يقترب من كونه سمة مميزة ترتبط بالمخرج .اما اهم الاستنتاجات فيمكن للتكرار ان يتجسد في المسرح ابتداء من ابسط مفردات العرض المسرحي صعودا الى تكرار فكرة العرض العامة مرورا بتكرارية الحوار والحركات الادائية والمناورة بالاضاءة والموسيقى . اما اهم التوصيات التركيز على اساليب التكرار في التجارب المسرحية وذلك لما تحمله في مضمارها من معاني ودلالات. وتقترح الباحثة دراسة الاختلاف والتكرار في عروض مسرح الشارع العراقي .

الكلمات المفتاحية : (التكرار، الإخراج ، النقد ، المسرح العراقي ، الحداثة)

Abstract:

Repetition is a general phenomenon in the universe, and we see it in the organization of existence, nature, and the human body. Repetition is achieved in many fields due to its importance, and it has multiple forms and patterns in literature, as it is considered one of the important stylistic phenomena that consist in two axes, the axis of pronunciation and the axis of meaning, and the function of art is of great importance in terms of its role in The organizational process mainly as organizing the image, the pronunciation and the meaning to refer it to an integrated form in terms of beauty and content, and for the necessities of the research, the researcher formulated the problem

with the following question: - (What are the methods of repetition in modern theatrical experiences - the Iraqi theater as a model), but in terms of the importance and need for research, it is attributed to the statement of methods Repetition in modern theatre. As well as a study of repetition in the performances of the Iraqi theater. The most important is the benefit of researchers and workers in theater affairs, as well as institutes and colleges of fine arts, and this is achieved through the aim of the research, which is to know the methods of repetition in directorial experiences in modern theater through the analysis of selected Iraqi theatrical performances. Basra - Kirkuk), and one of the most important findings of the researcher is that the structure of repetition is one of the most heavily employed structures to produce significance, which is close to being a distinctive feature associated with the director. As for the most important conclusions, repetition can be embodied in the theater, starting from the simplest vocabulary of the theatrical performance up to the repetition of an idea The public show, passing through the repetition of dialogue, performing movements, and maneuvering with lighting and music. As for the most important recommendations, focusing on the methods of repetition in theatrical experiments, because of the meanings and indications they carry in their field. The researcher proposes to study the difference and repetition in the performances of the Iraqi street theater.

Keywords: (repetition, directing, criticism, Iraqi theater, modernity).

الفصل الاول : الاطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث:

يشكل التكرار ظاهرة عامة في الكون ونرى التكرار في ظاهرة تنظيم الوجود وجسم الإنسان والطبيعة ، ويتحقق التكرار في ميادين كثيرة بفعل أهميته، وله أشكال وأنماط متعددة في الأدب اذ يعد من الظواهر الاسلوبية المهمة التي تتكون في محورين محور اللفظ ومحور المعنى، ولوظيفة الفن أهمية كبيرة من حيث دورها في العملية التنظيمية بالدرجة الاساس كتنظيم الصورة واللفظ والمعنى ليحيله الى شكل متكامل جمالاً ومضموناً ، ولضرورات البحث فقد صاغت الباحثة المشكلة بالتساؤل التالي:- **(ما هي اساليب التكرار في التجارب الاخراجية الحديثة- المسرح العراقي انموذجاً)**

ثانيا : الاهمية والحاجة للبحث:

١- بيان أساليب التكرار في المسرح الحديث.

٢- دراسة التكرار في عروض المسرح العراقي.

٣- أفاده الباحثين والعاملين في شؤون المسرح وكذلك معاهد وكليات الفنون الجميلة

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف اساليب التكرار في التجارب الاخراجية في المسرح الحديث.

رابعا : حدود البحث:

١- حد الزمان : ٢٠١٠ - ٢٠٢٢ وذلك للمسوغات التالية:_

أ_ تنوع العروض المسرحية والاساليب الاخراجية .

ب_ التحولات الحاصلة في المدارس المسرحية بشكل عام والمسرح العراقي بشكل خاص.

٢- حد المكان : العراق (بغداد- بصرة - كركوك)

٣- حد الموضوع : اساليب التكرار في التجارب الاخراجية الحديثة (المسرح العراقي انموذجاً)

خامسا: تحديد مصطلحات البحث:

١-**التكرار لغةً:** تكرار، إعادة، تسميع، إلقاء قطعة محفوظات، قصيدة. مُعَدّة للاستظهار والإلقاء، نسخةٌ عن، تكرّر. تكراريّ، متّسم بالتكرار أي بمعنى إتيان الشيء مّرة بعد أخرى[١]. وفي علم المعاني هو إعادة لفظة أو تركيب أو معنى، لغرض بلاغّي ، أما كلمة التكرارية فهي تفيد الوصف بالنسب وتطبق عليها قاعدة النسب وقاعدة التأنيث وإذا عدت مصطلحا فتجري مجرى المصادر الصناعية، فكلمة (تكرار) أضيف إليها ياء النسب فأصبحت (تكراري) وأنثت لدلالتها على القابلية المؤنثة، و(التكرارية) صفة تعني تأكيد التكرار لتدل على مفهوم فني جديد ولتكراره اصبح مصطلحا لتفريقه عن التكرار[٢].

٢-**التكرار اصطلاحاً:** التكرار هو الآتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وهناك أنواع عدة ل تناولته كتب ادبية وبحوث نقدية عدة على النحو التالي[٣]: (هو ألاثبات بشيء ما مرة بعد أخرى)[٤]. وهو الاعادة في أبسط مفاهيمها وهو دلالة مرددة للفظ على المعنى من اجل التأكيد على اللفظ او الفعل المكرر[٥].

ترى الباحثة ان لفظة التكرار تجاوزت حدودها اللغوية والنحوية لتبحر في عوالم فكرية وفلسفية كبيرة، فقد تجاذبتها دراسات نقدية وفلسفية عدة، التي وجدت في مصطلح التكرار، اداة قرائية وبنائية مهمة على مستوى النص المنتج، فالتكرار يشكل وحدة تهدف لبث الرسائل الى المتلقي وفق بنية تحتوي على صورة متكررة تاكيدية وجمالية لإيصال رسائل تتضمن حدثاً او موقفاً او قيمة بطريقة منتظمة مقصودة ذات اتزان عال .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : التكرار فلسفياً

ان التكرار ظاهرة عالمية للحياة، فهي موجودة في الحياة بأشكال عديدة، حيث أن اللغة هي صورة المجتمع، فهي تحتوي على صورة المجتمع، وهي ظاهرة مترادفات، قد نجد فيها أوجه تشابه في تشابه شخصان يصعب تمييز التشابه التام بينهما، وظاهرة العداء نجد التشابه بين الأسود والأبيض، في أفعالنا وأقوالنا، نكرر كثيرًا، على مستوى العلم والفصول العملية، بالكاد نجد النحويين والنحويين مهتمين بهذه الظاهرة لأنهم مهتمون ببنية الكلمة، قواعدهم معنية ببنية الجمل، وفي الواقع ليس أكثر من ذلك. عادة ما يكون المقال بأكمله، لذلك فإن

النحاة عادة ما يقتصرون على تكرار لون واحد، وهو ما يسمونه "التأكيد اللفظي، ويقول ارسطو في "التكرار" انه: "العامل الذي يمزق ويحطم الاسلوب الجيد"(٦).

وتقول المستشرقة(بربرا جنستون كوتش)في التكرار: "هو الاقناع من خلال الصياغة والباسها ايقاعات نغمية متكررة جميلة تهدف الى استمالة السامع." (٧) ويقول (البحتري): "صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدي كل جبس وتماسكت حين زعزعني الدهر التماسا منه لتعسي ونكسي." ونلاحظ في مثال البحتري ان حرف السين تكرر سبع مرات في البيتين، وهذا النوع من التكرار يسمى "الحرفي" مما يؤكد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، اضافة الى الوظيفة الايقاعية التي يمثلها(٨).

على الرغم من أننا وجدنا أن الجاحظ يتعامل مع التكرار من منظور مختلف تمامًا عما وجدناه في (سيبويه) و(الفراء) ، إلا أن هذا أمر طبيعي لأن اهتمامات الشخص الثقافية وأصوله تختلف من شخص لآخر. فهو يعتبر التكرار" ليس فيه حد ينتهي اليه ولايؤتى على وضعه وانما ذلك على قدر المستمعين ووظيفته عنده الافهام(٩).

"كيف يمكن للوعي أن يتمثل اللاوعي وهو الذي لا يمتلك إلا حضوراً؟ ولا لتكرر عناصر متطابقة إلا تحت شرط استقلال الحالات، وانقطاعيته عدة مرات تجعل الواحد لا يظهر من غير أن يكون الآخر قد اختفى ورغم التكرار في التمثل على أن ينهدم، إذاً الأمر سيان أن نقول أن التكرار المادي يمتلك ذاتا متلقية وسرية لا تفعل شيئا، ولكن في داخلها الكل يصنع، وأن هناك تكرارين، والمادي هو الأكثر سطحية. ربما من غير الدقيق إسناد كل سمات الأخر إلى الذاكرة، حتى وإن فهمنا بالذاكرة الملكة المتعالية الماض محض، اختراعية بقدر ما هي تذكيرية. يبقى أن الذاكرة، هي الهيئة الأولى حيث تظهر السمات المتعارضة للتكرارين(١٠).

ان التكرارين هما تكرار الى عينه،"ولا يمتلك أختلافا إلا مسحوبا أو منتزعا ؛ اما الأخر تكرار المختلف ويضم الاختلاف. يمتلك الأول حدوداً ومواقع ثابتة، ويضم الآخر أساسا الانتقال والتخفي، الأول سلبي وبالنقص، والآخر إيجابي وبالإفراط. الأول تكرار العناصر والحالات والمرات، الأجزاء الخارجية، والآخر تكرار الشموليات المتغيرة الداخلية، تكرار الدرجات والمستويات. الأول منتابع في الواقع، والآخر تكرار التعايش قانونا. الأول ساكن والآخر دينامي. الأول تكرار الماصدق والآخر اشتدادي. الأول عادي والآخر ظاهر وتكرار الفرادات. الأول أفقي والآخر عامودي الأول مطور ويجب أن يفشر، والآخر معلف ويجب شرحه. الأول تكرار مساواة وتناظر في الأثر، والأخر تكرار اللامساواة كما تكرار اللاتناظر في العلة. الأول تكرار الدقة والآلية، والآخر تكرار الانتقاء والحرية. الأول تكرار عار، لا يمكن تفنيعه إلا بالزيادة والبعد؛ والآخر تكرار مكسو، أقنعته وانتقالاته وتخفيانه هي عناصره الأولى والأخيرة والوحيدة . الاختلاف عليهما (بما هو اختلاف منتزع أو محتوى)، ومن ناحية أخرى، أن تنتج هي ذاتها الوهم الذي يؤثر فيهما، بمنعهما مع ذلك، من تطوير الخطأ المخفف حيث يقعا. لهذا يستجمع التكرار النهائي، المسرح النهائي الكل من زاوية ما؛ ويدمر الكل من زاوية أخرى ؛ وينتقي في الكل من زاوية أخرى أيضا" (١١).

ربما الموضـــوع الأرفع للفن، هو بجعل كل هذه التكرارات تلعب بالتزامن، مع اختلافها بالطبيعة والإيقاع، انتقالها وتخفيها المتتاليين، تباعدها وإزاحتها عن مركزها، وتداخلها بعضـــها في البعض الآخر، ومن الواحد إلى الآخر، وتغليفها في الأوهام التي يتغير أثرها في كل حالة. الف لا يقلد، لكن ولأنه يكرر في البداية، ويكرر كل التكرارات بواسطة قدرة داخلية المحاكاة هي نسخة، إلا أن الفن مظهر خداع، يقلب النسخ إلى مظاهر خداعة. حتى إثر التكرار الأكثر آلية، الأكثر يومية، الأكثر عادية، الأكثر قولبية يجد موقعه في العمل الفني، بما أنه منتقل دوما بالنسبة إلى تكرارات أخرى، وبشرط أن نعرف أن نستخرج منه اختلافا ما، بالنسبة إلى هذه التكرارات الأخرى. لأنه لا وجود لمشكلة جمالية أخرى غير إدماج الفن في الحياة اليومية" (١٢).

وكلما بدت حياتنا اليومية منمطة ومقولبة وخاضـعة لإنتاجات مسـرعة لمواضـيع الاسـتهلاك، كلما وجب ربط الفن بها، وانتزاع منها هذا الاختلاف الصـــغير الذي يلعب من ناحية أخرى، وبالتزامن بين مســتويات تكرار أخرى، حتى إنه يجعل الحدين الأقصـيين للسـلاسـل العادية، للاسـتهلاك يتجاوبان في الرنين ويكتشـفان السـلاسـل الغريزية للتدمير والموت، وبهذا يضـمان جدول القسوة إلى جدول الحماقة، ويكتشفان تحت الاستهلاك، اصـطكاك فك مصـاب بخبل البلوغ، وتحت التدميرات الأكثر خسـة للحرب، سياقات الاسـتهلاك، إعادة إنتاج الأوهام جمالية، والانخداعات التي تصـــنع الماهية الواقعية لهذه الحضـــارة من أجل أن يعبر الاختلاف أخيرا عن ذاته، بقوة هي نفسـها مكررة للغضـب، قادرة على إدخال أغرب الانتقاءات، أقلها الإدغام هنا أو هناك، أي حرية ما بالنسـبة إلى نهاية عالم ما" (١٣).

يمتلك كل فن تقنيات تكراراته المتراكبة التي يمكن لقدرتها النقدية والثورية أن تبلغ أعلى نقطة، لاقتيادنا من التكرارات الكئيبة للعادة إلى التكرارات العميقة للذاكرة، ثم إلى التكرارات النهائية للموت. أردنا فقط أن نشـــير إلى ثلاثة أمثلة، مهما كانت متنوعة، ومتباينة، فمثلاً الطريقة التي تتعايش بها كل التكرارات في الموســـيقى الحديثة (إذا سـبق وكان تعميق اللازمة leitmotiv في أوبرا فوسـيك) (Wozzeck) للموسـيقي بيرغ (Berg)) – الطريقة التي عرف بها الى (بوب أرت) (Pop–Art) في الرسم أن يدفع النسخة ونسخة النسخة، وصولا إلى هذه النقطة القصوى حيث ينقلب، ويصبح مظهرا خداعا (هكذا السلاسل المعجبة Sérigeniques) عند فارهول (Warhol)، حيث نجد كل تكرارات العادة والذاكرة والموت مقرونة بعضـها بالبعض. الطريقة الروائية التي تسـمح تكرارات خام والية للعادة بانتزاع منها تعديلات صغيرة، تنعش بدورها تكرارات الذاكرة، بالنسبة إلى تكرار أكثر نهائية حيث تدخل الحياة والموت إلى الميدان، مع احتمال التأثير على المجموع بإدخال انتقاء جديد، كل هذه التكرارات المتعايشـــة، ومع أنها منتقلة بعضـها بالنسـبة إلى البعض الآخر كالتعديل (LA Modification) للروائي بوتور (Butor)؛ أو السنة الأخيرة في مارينباد L'Année derniere dMarienhal يشهد على التقنيات الخاصة للتكرار الذي تمتلكه السينما أو تخترعه)"(١٤).

لقد "قدم نيتشـه في عرض العود الأبدي أسـباب (النقد الموضـوعي) الأبسـط للنصـوص، وأسـباب الفهم الشعري أو المسرحي الأكثر تواضعاً. تُعلمنا حال نصوص زرادشت أن العود الأبدي مطروح للبحث مرتين، ولكن

دوما كما البحث عن حقيقة لم تبلغ بعد ولم يعبر عنها تكفي المرة الأولى لتجعل زرادشت مريضاً، وتوحي له بكابوس رهيب، وتحتم عليه أن يقوم برحلة في البحر المرة الثانية بعد أزمة جديدة، يبتسم زرادشت المتماثل إلى الشفاء لحيواناته، الممتلئ بالتسامح، إلا أنه يعرف أن مصيره سيكون فقط في مرة ثالثة لم تقل (تلك التي تعلن النهاية، وصلت العلامة)[١٥].

"لا يمكننا أن نستعمل الملاحظات بعد الوفاة، إلا في اتجاهات تؤكدها أعمال نيتشه المنشورة، لأن هذه الملاحظات هي بمثابة المادة المحفوظة، الموضوعة جانبا من أجل توسيع مستقبلي نعرف فقط أن كتاب زرادشت لم ينته، وأنه يجب أن يكون لديه تتمة تتضمن موت زرادشت: بما هو زمن ثالث، مرة ثالثة، إلا أن التدرج المسرحي زرادشت كما هو، يسمح بطرح مجموعة أسئلة وإجابات متناقضة" [١٦].

"التمييز بين التكرارين ليس كافيا هذا أن التكرار الثاني يشارك بكل إبهامات الذاكرة والأساس. ويضم الاختلاف، إلا أنه يضمه فقط بين المستويات أو الدرجات. ويظهر في البداية، كما رأينا، تحت شكل دوائر الماضي المتعايش في ذاته. ثم تحت شكل دائرة تعايش الماضي والحاضر؛ أخيراً، تحت شكل دائرة كل الحواضر التي تمضي، والتي تتعايش بالنسبة إلى موضوع ما"[١٧].

المبحث الثاني : اساليب التكرار في التجارب الاخراجية الحديثة

اولاً: التكرار في المسرح البيئي :

يعد ريشارد ششنر Richard.Schechner اول من اشاع مصطلح (المسرح البيئي) وقد عمل محررا للدورية المعروفة (دراما ريفيو) (كانت تسمى دولين دراما ريفيو) وهي اكثر الدوريات المسرحية تأثيرا هذه الايام. ويشمل مسرح ششنر البيئي عمل (المسرح الحي) وعمل (غروتوفسكي) و (المسرح المفتوح) و (مسرح الخبز والدمى) وفرق مسرحية اخرى. مسرحه، بالدرجة الاولى، طريقة جديدة للتعامل مع الفضاء المسرحي والعلاقات بالجمهور وثورة على المسرح المحافظ الذي يتصف بالفصل بين الجمهور والممثلينوتثبيت جلوس المتفرجين بشكل منتظم. وبناء المناظر يتموضع في جزء واحد من المسرح [١٨] . فضلاً عن عدم التركيز على موضوع التكرار بشكل مباشر وواضح على اعتبار ان التكرارات الفنية تعتمد على النص المنتج وفكرة العرض اما التكرارات البيئية فانها واقع مفروض على مجمل اجزاء الحياة المادية التي نعيشها. وقد انتقده الكثيرون عن استعماله لطابع التكارا في اعماله بشكل مفرط قد يصل الى حد السخرية وهو ما اشار اليهKierkegaard في مؤلفه الخوف والارتجاف والتكرار الذي اصدره عام ١٩٨٣[١٩].

قام ششنر بعرض ستة بديهيات تعرف خصائص وحدود مقاربة بشأن المسرح البيئي نشر عام ١٩٦٨ كانت الاولى تتمثل بالحدث المسرحي هو مجموعة من الاجراءات توفر السياق العام. يوضح ششنر بان الاحداث قد توضح في مكان مربع الابعاد مع فن نقي في طرف، وحياة غير نقية في الطرف الآخر وامتداد للمسرح التقليدي من جهة الى المسرح البيئي من الجهة الاخرى ثم الوقائع وانتهاءً بأحداث جماهيرية ومظاهرات، وعليه فهو يضع

المسرح البيئي بين المسرح التقليدي والواقعة. الثانية، في المسرح البيئي الفضاء بأكمله مشمول من خلال العرض. ويستعمل كلّه من قبل الجمهور. فالمتفرجون هم صانعوا المشهد وهم مراقبو المشهد، كما هو الحال في مشهد الشارع خلال الحياة اليومية فأولئك المراقبون جزء من الصورة الكلية حتى لو اعتبروا انفسهم مجرد متفرجين. الثالثة، الحدث يمكن ان يقع اما في فضاء يتحول كليا ام في (الفضاء المكتشف). بكلمات اخرى يمكن ان يتحول الفضاء الى (بيئة) تناسب هذا الانتاج المسرحي او ذاك، او قد يكون المكان مقبولا كما هو ويكيف الانتاج له. وفي المثال الاخير، يفترض ان يكتشف المكان (ملعب مثلا) المناسب للمسرحية بتقديمها هناك (مثلا المسرحية التي تتعرض للحرب كلعبة). الرابعة، البؤرة مرنة ومتنوعة. الخامسة، يتحدث كل عنصر من عناصر الانتاج بلغنه الخاصة. بدلا من ان تكون تلك العناصر مساندة للكلمات. السادسة، لا يكون النص نقطة انطلاق ولا هدفا للإنتاج، بل قد يمكن الاستغناء عنه [٢٠] .

مفتاح مفهوم (المسرح البيئي) امتداد لفكرة (كابرو) عن البيئات، لذلك فان مظهر العرض يعتبر جزءا جوهريا مكملا للكل محتظنا الممثلين والمتفرجين بحيث يتفاعل الجميع في الكينونة. وتعني تلك المحاولة وبصورة اوتوماتيكية تقريبا هجران العمارة المسرحية التقليدية واستبدالها بأماكن ملائمة، أي بيئات او اماكن يمكن تحويلها بسهولة. وعلاوة على ذلك تصبح البؤرة، وهي من الضروريات، متعددة او متنوعة ٠٠ ومن جهة اخرى فان بديهيات (ششنر) الست – بما يخص النص – لا تبدو ضرورية للمسرح البيئي . ومع ذلك فمن وجهة نظره فان النص يأتي بالدرجة الثانية بعد البيئة الشاملة بدلا من البيئة النابعة من النص . وحول انتاج مبني على نص بوشكين (ضحايا الواجب) يكتب قائلا: واجهناه وبحثنا في كلماته وتقنياته وبنينا حوله او خلاله وخرجنا بحصيلتنا الخاصة بنا. هذا هو قلب المسرح البيئي. وفي هذا الانتاج، حاول الممثلون بوسائل مختلفة ان يشملوا لمتفرجين . مثلا في مشهد قرب نهاية المسرحية وعندما يجبر المحتفون البطل أن يأكل خبزا، يقوم عدد من الممثلين **بتكرار** فعله مستخدمين المتفرجين مادة بدلا من الخبز.

وجد (المسرح البيئي) بعض الاتباع في اقطار عديدة ومن انجح الامثلة (اورلاندو فوريوسو استوعبها المخرج (لوكا رونكوني) والكاتب (ادواردو سانكونييتي) من مسرح روما الحر، وقد تحول (بارو) ايضا الى المسرح البيئي في انتاجين من (رابيليه) ومسرحيته عن حياة جاري. وكانت (اريان منوشكين) هي الاخرى قد استعملت تقنيات المسرح البيئي [٢١]. وكان من اكثر مايمكن ملاحظته في اعمالهم المسرحية هو تكرار الاحداث بطابع يحاكي الواقع من خلال مشاركة الجمهور لهم في العروض التي يحاولون فيها تكرار احداث من الواقع حتى يتعايش معها الجمهور .

ثانياً: أوبرسفيلد وخاصية تكرار أفعال اللغة في المسرح:

انسجاما مع منطلقاتها النظرية التي تعلن عنها في مقدمة كتابها «قراءة المسرح«Lire le théâtre ، والتي يحكمها هاجس البحث عن الخصوصية المسرحية، وفي سياق انفتاحها على مستجدات الحقل اللساني والأدبي، خصَّصَت آن أوبرسفيلد – Anne Ubersfeld في الطبعة المزيدة من كتابها المذكور الصادرة سنة ١٩٨٢ – لتداولية المسرح فصلا بعنوان: نحو تداولية للحوار المسرحي حاولت، من خلاله، صياغة تصور حول البعد التداولي للخطاب المسرحي انطلاقا من خلفية نظرية تجد مرجعيتها في إحدى أهم النظريات التداولية هي (نظرية أفعال اللغة) التي يعد أوستن Austin منظرا رئيسيا لها من خلال كتابه(كيف تفعل الاشياء من خلال الكلمات، وفي إطار هذا التصور التداولي، تصوغ أوبرسفيلد مجموعة من المنطلقات النظرية منها ان الكلام لا يعبر عن شيء فقط، وإنما يفعل أيضا، فالكلام فعل. كما لا يمكن فهم أي ملفوظ إلا بمعرفة وضعية تلفظه التي تتضمن المتخاطبين والسياق. اذ يعد الفعل الذي يحققه الكلام جزءا من المعنى المعبر عنه. ويجب معرفة العلاقات المتبادلة بين الشخصيات أساسية لفهم وتأويل ملفوظاتها(٢٢).

ولإبراز خصوصية تكرار أفعال الكلام في المسرح، ترى أن الفعل التعبيري يتضمن – في المسرح – إجراءين مختلفين: إلقاء الكلام وإعطاء معنى لهذا الكلام. أما الفعل التأثيري فيتجلى في إحداث أثر فعلي واقعي على المتفرج في حين لا يحدث سوى أثر مصطنع على من يتقاسم الدور مع الممثل فوق الخشبة. أما الفعل التخاطبي، فإنه صعب لا سيما وأن الفعل اللغوي بكل تأثيراته الدقيقة على المتلقي يبدو فعلا مموها وليس حقيقيا.(٢٣)

إن التفرّد لكل تداولية مسرحية هي ضرورة تمييزها بين النص والعرض، أي بين وضعيتين للتلفظ، لذا تقول أوبرسفيلد: «لفهم وضع الخطاب المسرحي، ينبغي التمييز بين المشهدي والتخيلي، فهذا الأخير يفترض وجود أفعال كلام تمتلك كل قوتها التخاطبية. فإذا أقسمت الشخصية قائلة «أقسم» فإن لكلامها داخل التخيل كل قوته التخاطبية من حيث كونه قسم، غير أن الممثل بالطبع غير ملزم بالقسم المتلفظ به من طرف الشخصية. وإذا قال الممثل للمتفرجين «انهضوا»، فإنه سيخرج عن دوره»(٢٤) .

وحتى لا تبقى المقاربة التداولية للمسرح منغلقة على ذاتها، تحاول أوبرسفيلد فتح آفاق جديدة تتجلى في تحليل الإيديولوجي والشعري في علاقتهما بالأفعال التي يحققها كل ملفوظ في إطار وضعية تلفظية معينة. إلا أن ما قدمته بهذا الخصوص لم يتجاوز حدود الافتراض العابر الذي يحتاج إلى وقفة تأملية خاصة. اما ما يخص جانب التكرار فانها لم تعتمد بشكل واضح وصريح هذا التفرد في الخطاب واعتمدت على التحاور الذي يعتمد على السرد المباشر للاحداث بعيداً عن المغالاة والاعادة المفرطة الا بحدود المعقول . فهي ترى ان الممثل هو المرسل الاساسي في عملية الاتصال المسرحي بل هو المسرح كله ولا يمكن الاستغناء عنه على عكس اركان العرض الاخرى فالممثل هو صلب العرض ومتعة المشاهد فهو الحضور الذي لا يمكن انكارة(٢٥) .

ثالثاً: ريتشارد فورمان والتكرار في مسرح الصورة

ان التكرار في مسرح (ريتشارد فورمان) مؤسس (مسرح الصورة) تركز حول اداء الممثل اذ "اكد في الاداء على الحركة البطيئة والتكرار وتهميش المنظور بالمعنى التقليدي ، وذلك من أجل إيجاد اهتمام بالجوانب الشكلية

البصرية الظاهرة في العرض وحث المتلقي على الوعي بالأحداث المسرحية فضلا عن دعوة المتلقي للمشاركة الفاعلة مع العرض وإيجاد علاقة مباشرة بين المتلقي وأداء الممثل بغية تحقيق التكامل الفني بهما في العرض المسرحي . كما ان ما يهم (ريتشارد فورمان) هو التعليم وإيصال أفكاره ، وثمة مشاهد تؤدي بالحركة البطيئة لتوحي بمنظر ثنائي الأبعاد، ومشاهد أخرى تؤدى من منظور مسرح البرواز ، ونجد الممثلين يحملقون في الجمهور ، وثمة تلاعب بالمنظور أحياناً . باختصار يبدو هذا المسرح خارجاً عن القوانين المتعارف عليها للمكان والزمان" .[٢٦]

ويتخذ أداء الممثل عند فورمان تحولات نفسية وجسدية مينيمالية ذات أبعاد مختلفة تتناسب والتداخل والتقاطع بين عدد من القصص المسرحية المتقطعة والمختزلة التي تتشظى ولا تترابط ، ففي عرض (اشباع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصور ـ١٩٧٥) يقدم لنا ريتشارد فورمان سيلا من العناصر التي تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو عدد من المسرحيات أو إلى قصة أو عدد من القصص لكن هذه المسرحيات أو القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل ، بل تتدفق في صورة شظايا ، وأحداث مبتورة ، وبدايات جديدة وتحولات في المنطق . فالعرض يشير في البداية إلى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورمز وحوار ، لكنه سرعان ما يشرع صراحة في خلط هذه العناصر وتركيب بعضها فوق بعض في كولاج متنافر مما يتسبب في انتفاء أي إحساس بالوحدة . كما قدم في هذا العرض نظاما معينا لتفتيت الحوار بأكثر الطرق تعسفا واعتباطا ، فقام بتسجيل حوار الممثلين الأربعة الرئيسيين على شريط بحيث ينطق كل منهم بكلمة منفصلة في تتابع مستمر بغض النظر عن الكلمات المخصصة لأدوار كل منهم في النص[٢٧].

خامساً: التكرار في مسرح روبرت ويلسون:

إنّ التجريب لدى المخرج الامريكي روبرت ويلسون ارتبط بالعادة والتكرار للمشهد الواحد نفسه اذ يقصد من خلال تلك الاعادة والتكرار هو طرح فكرة مغايرة مختلفة تصدم المتلقي لتكون عملية التلقي بصورة مختلفة، اذ إن ما يقدمه على خشبة المسرح هو تلوين المشهد المسرحي .وأهم شيء لدى (ويلسون) هو الإعادة والتكرار . ففي أحدى أعماله إذ تفتح الستارة تجد جداراً مائلاً على خشبة المسرح ، وعلى هذا الجدار يقف ثمانية رجال بالملابس العسكرية . إنهم يقفون هنالك والإضاءة تسقط عليهم بشكل جميل . ثم تتغير الإضاءة إلى حركة الظلام ، وحينما تسقط الإضاءة ثانية، وحين يتبدد الظلام تجد هؤلاء الرجال ممددين على الأرض .ويعتقد المتفرج أن هؤلاء لم يكونوا سوى ثائرين وقد أطلقت عليهم النيران. وحين يفكر المرء في الحدث بين الظلام والضوء حينئذ يرى الصورة الأولى ثانية ،الرجال على الجدار المائل ، إظلام ،إضاءة ،الرجال وهم ممددون على الأرض ..وهنا يعتقد المتفرج أنه ربما سيحدث شيء آخر ..ولكن لا يتغير شيء لعشرات المرات[٢٨]. "تادوش كانتور الذي استعمل الماكينات في عروضه وميزاتها الدائرية والتكرار ،اذا اشار الى التكرار في انها لم تعد ماكينة تاريخ بل ماكينة ذاكرة بل هي تدور مرة أخرى"[٢٩].

فـــ(جان فابير) مخرج ومصمم رقصات ونحات ورسام وفنان بصري وأدائي ، ولد عام ١٩٥٨م في بلجيكا قد حَمَّل على أعتاب فرقته إلى الخشبة " إهتماماته التشكيلية المرتبطة بالإنشغالات المتعلقة بالنزاعات التي تنفجر في (العوالم الصغيرة) . فَـــلَعِبَ (فابير) بالتكرار ، بالعنف ، بتركيب صور مادية فوق بعضها ، مكوناً مع كل هذا موسيقى مسرحية مُلِّحَة ، تثير في المُشاهِد أحاسيس متضاربة : من اللذة إلى الإشمئزاز ، من الإبتسامة إلى الهياج ... فتقوم خبرة (فابير) على أســاس اللجوء للعنف ، التصـــلب ، التكرار الميكانيكي ، ويزداد العنف عندما أظهر (فابير) الأجساد شبه عارية . فيقول أنهَّ بمماثلة الصور والحركات أكون قد إبتدعت الفوضى وليس النظام على المسرح"[٣٠].

مؤشرات الإطار النظري :

١. إن الوظيفة التأكيدية للتكرار هي من اهم الوظائف والتي يراد بها اثارة التوقع لدى المتلقي، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.
٢. التكرار لا يتعارض مع مفهوم الوحدة والتنوع بل يشـــترك معه في خصـــائص كثيرة لتكوين بنية العمل الفني وتوضيح سماتها المرئية.
٣. التكرار هو احد الادوات الفنية الاساسية التي تسهم في تقديم تعددية في الطرح والتلقي .
٤. عند تأملنا العروض المســرحية والتجارب المختلفة لتيارات متعددة ظهرت في الفن الحديث فان عملية التكرار اما تكون لواقع حياة الناس من جانب معين على اعتبار ان العرض المسرحي بفكرته الاساسية وسبب وجوده هو عملية تكرار لأحداث حصــلت بشــكل مختلف عن طريق رســم لوحة فنية اســتعراضــية تنقل الفكرة التي يحاول المؤلف ايصــالها للمتلقي فيوظف المخرج هذه الفكرة حسب رؤيته وينقلها الى المسرح فيتكون العرض المسرحي من خلال ربط دور الممثلين والنص والانسجام وتكوين هذه الرؤيا وايصالها الى المتلقي
٥. الغاية من التكرار تتمثل في كونه أداة قرائية وبنائية مهمة تتجســـد وتتمحور حول الية الدلالة المتجددة وفق التشكيل التأويلي للخبرة الفنية للمخرج من جانب والتذوق الفني للمتلقي من جانب اخر.
٦. قصـــدية التكرار الفني يتعلق بعملية إيجاد تكرارات نوعية لبعض عناصـــر العرض لإيجاد معانٍ متواترة تخدم البنية العامة له، فلا يخضع التكرار هنا لبنية أسلوبية بل لبناء المعنى.
٧. يبتعد التكرار عن المماثلة والانتحال من التجارب الاخرى لكن يقترب من الاســـلوب الخاص للمخرج عندما يرتبط بتناصات خاصة بالمخرج ذاته بصورة مقصودة .
٨. يحتاج التكرار الى خبرة وممارسة وشمولية في الفهم والطرح من قبل المخرج والا فقد يتحول الى صورة تثير التواتر والتراتب لدى المتلقي
٩. يشكل الخيال وحدة اساسية في التكرار وفقا لخيال المتلقي وخيال المخرج في صنع وحدة ارتباطية بين رؤية المخرج وتأويل المتلقي .

١٠.يعد التكرار من مبادئ تنظيم العناصـــر في تكوين العمل الفني ويرتبط بالإيقاع الذي يتم من خلاله التأكيد على عناصر بصرية بذاتها في ذلك العمل لتكوين وحدة العمل على شرط ان لا يكون تكرارا مملا.

الفصل الثالث: تحليل العينات

اولا: مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من (١٠) عروض مسـرحية قدمت في محافظات العراق المختلفة جمعتها الباحثة وحصـرتها ضمن الحد الزماني للبحث. وفي الجدول ادناه تفاصيل مجتمع البحث.

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	السنة
.١	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣
.٢	رقصة مع الذات	عبد الرحمن القيسي	ذو الفقار البلداوي	٢٠١٣
.٣	حكايات المطر	نزار جبر	نزار جبر	٢٠١٤
.٤	ساعة المبكى	مهران عبد الجبار كاظم	مهران عبد الجبار كاظم	٢٠١٥
.٥	ستربتيز	مخلد راسم	علاء قحطان	٢٠١٦
.٦	سينما	كاظم نصار	كاظم نصار	٢٠١٧
.٧	صبر جميل	احمد عباس	علي التويجري	٢٠١٧
.٨	شواطئ الجنوح	منعم سعيد	قاسم محمد	٢٠١٠
.٩	في حضور الغياب	رائد حازم	قاسم حميد فنجان	٢٠١٢
.١٠	ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	٢٠٢٢

ثانيا: عينة البحث:

تكونت عينة البحث من (٣) عروض مسـرحية تم اختيارهم بطريقة قصـدية بوصـفها عينة للبحث كما مبين في الجدول ادناه تفاصيل عينة البحث وفقاً للمسوغات الاتية:

١- توافر الاقراص المضغوطة DVD.

٢- مشاهدة الباحثة لتلك العروض بشكل مباشر.

٣- توافر شروط لعرض بما ينسجم وهدف البحث.

٤- تنوع العروض بما يخدم الهدف العام للبحث.

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	السنة
.١	سينما	كاظم نصار	كاظم نصار	٢٠١٧
.٢	في حضور الغياب	رائد حازم	قاسم حميد فنجان	٢٠١٢

ثالثا: منهج البحث:

اعتمدت الباحثة في تحليلها على المنهج الوصفي التحليلي طريقة لاستخراج النتائج وذلك لمناسبته لموضوعة البحث .

رابعاً: تحليل العينات

العينة رقم (١)

مسرحية في حضور الغياب*

المخرج : رائد حازم

المؤلف : قاسم فنجان

سنة العرض ٢٠١٢

مكان العرض : كركوك

حكاية المسرحية :

تبدأ المسرحية بإضاءة حمراء ويظهر في بداية المسرحية ثلاث شخصيات بعدها يتم تحول اللون الي الازرق وتبدأ المسرحية بالحوار حيث يكون زي الممثلين بالون البرتقالي ويتم من خلال هذه المسرحية صراع بين الممثلين والتعبير عما بداخلهم. فيظهر انزياح الحضور بالغياب في روح الكاتب حيث يستقدم المبدع من جراء ذلك الانزياح نصه الغريب بعد أن يفك اشتباكه أولاً مع سيل الدفاعات التي تتحصن بها الحكاية المكنونة في الباطن، لذلك يحل الشطح ويأتي البيان بأبهى حلة سردية بعد أن يستنزف الكاتب جسده وروحه في تمرين قاس ومخاض أليم من اجل إجلاء روح النص لتحقيق اللذة للكاتب والمتعة للقارئ.

التحليل:

تبنى اللوحة الصورية لمشاهد عدة متخذة من خشبة ذات الوان اتسمت بالاختزالية وفقاعة اللون لتأكيد الفعل المشهدي من خلال عدة حركات يمكن القول انها اتسمت بالتكرارية سواء ان كان ذلك من خلال الحوار المسرحي او الفعل الذي بقى طيلة العرض يتسم بالإيقاع العالي ما عدى بعض اللحظات التي تكون فيها المناجاة حاضرة ليبقى ذلك الصراع ذا ايقاع متصاعد اسهم في تبيان وتكوين الابعاد الشخصية لكل ممثل من خلال الطرح الفعلي في الاداء ويكون الاداء ذا نمط تكرار يتخذ من النص بنية اساسية في تكوين الصورة المسرحية وتجلى هذا التكرار ليس على المستوى النصي/ الحواري وانما تعداه في تكوين حركة تتخذ هذا الطابع ايضاً يراد بها القصدية لتأكيد الفعل الحركي بما يتناسب مع خطاب العمل الكلي.

تتجلى الصورة المسرحية بكثير من الخطابات التي تكون ذات تأثير عاطفي متغلغلاً الدواخل النفسية والشعورية كي يرتب لفعل تكون اهميته مستمدة من اهمية كل مواطن يتصف بالانسانية ويسعى اليها من خلال ابراز ذاته عابراً كل المخاطر لتأثيث فيما بعد حركة تتبين من خلال الاداء المقدم بأنها حركة لا بد من الوقوف امامها والتفكير فيها ملياً وقد جاء ترتيب الفعل الحركي عن طريق لغة يمكن ان نطلق عليها على انها تخاطب

الكل وبلا استثناء اي انها كانت لغة كونية. وبما ان الخطاب يتجلى في اظهار العاطفة والشفقة مع الشخصيات التي تقوم بالاداء فقد جاءت هذه الشفقة مملوءة بكثير من المعاني ذات الطابع الحزين المترتب عليه عدة قضايا واقعية ذات اثر فعال وستراتيجي في حياة الافراد ليكون بعدها المخرج مساحة خصبة من السروح بالخيال.

لا يفترض المخرج بنص العرض سوى هيكل يتكون من مجموعة من الهياكل الاخرى يتم التحكم بها من خلال عجلات وضعت لهذا الغرض تكون هذه الهياكل المتجمعة على شكل انسان/ شخص بالمقلوب ويمكن القول من خلال الاداء على خشبة المسرح انه تم تكوين مثلث حركي عبر الانتقالات اثناء تنامي الفعل المسرحي وقد جاء ذلك واضحاً بتكرارية اسهمت لدى القارئ/ المتفرج هذه الرؤية حيث اتضحت معالمها مع كل انتقالة للممثل على تفاصيل الخشبة وبذلك خلق تكرارية قصدية بهذا الفعل تكون نابعة من صميم الحالة او الخطاب المراد ابرازه وتبيانه.

يقترب الفعل الادائي بحلمية تتجلى في صور مونولوجات قصيرة وطويلة للممثلين يتسنى من خلالها دفع عجلة تقدمية للفعل اولاً وتبيان حالة واقعية تكون منهكه لهذا الفرد ضمن حيثيات حياتية شتى فعلى الرغم من التباين الجسدي للممثلين الا ان المرونة كانت واضحة في الحركة المرسومة والتي يمكن القول على انها حركة رسمت بحرفة رؤيوية اخراجية كان للتكرار طابع مهم ومميز في حيثياتها فكانت ذات عمق يحمل رسائل تجيش بها الحالة الشعورية للممثل ومن ثم الانتقال بها الى المتفرج.

ان التركيز في خلق فضاء مشترك بما يحمله النص المسرحي من هموم وقضايا عدة كان له دور بارز في اشراك المتلقي بطريقة لا ارادية من خلال عرض مجموعة من الصور التي تكون مستنبطة من واقعه وجعله امام مرآة تلك الوقائع ليرى نفسه ويعيد التفكير ملياً بما يحصل، هذا الاختلاط يؤدي بطبيعة الحال الى تفاعلية سواء ان كانت بقصدية او غير قصدية وتتم اي التفاعلية من خلال عناصر الحوار والموسيقى والاضاءة بالاضافة الى العنصر الاكثر تأثيراً وهو الممثل اذ نمن خلال هذه العناصر يسعى الكادر بصفة عامة الى التغلغل بعيداً لدى اعماق المتفرج وان هذه الحالة يمكن عدها كاشتغال حرفي لنقل واقعية معينية يكون المسرح احد ابواب طرح هذه القضية ومناقشتها بسبل شتى. اضافة الى هذا كله فأن التكرارية في الحدث والحوار بعض الاحيان يتضمن شيء من الترميز الذي يبطن الحدث، فهناك بعض القضايا التي لا يمكن مناقشتها بشكل مباشر مما تستوجب الترميز بها والتأكيد عليها حوارياً وادائياً يكون ذا مقصد الغرض منه التركيز على الفعل المطروح :

ممثل ١/ سوف تفعل
ممثل٢/ لن افعل
ممثل١/ سوف تفعل
ممثل٢/ لن افعل
ممثل١/ سوف تفعل
ممثل٢/ لن افعل

بهكذا حواري تكراري يتم بناء مشهد يستمر عدة دقائق ثم هدم هذا المشهد من خلال تفنيد الرأي الذي كان قد اخذ اول الامر وبهكذا نجد عملية الهدم والبناء كانت حاضرة ومن خلالها يمكن القول ايضاً ان هناك تكرارية قصدية ذات مغزى اراد بها المخرج من خلال بناءه لمشهد معين وثم هدمه.

ان المنظومة البصرية التي تشكلت بفعل يتصاعد تدريجياً ثم يهبط ثم يتصاعد ادى الى ان تكون الحبكة المسرحية ذات جوانب عدة ومتفرعة وهذا ما يمكن ان يضع بالاعتبار بما ان الحبكة هي واحدة في النص المسرحي ولكن نجد هنا اننا امام مفترق طرق تؤدي من النهاية الى نفس المنفذ اذ من خلال هذه المفترق تم اشهار مادة حياتية لا بأس بها مما يعانيه الفرد ضمن المساحة البيئية التي يعيش في كنفها. ومما لا شك فيه ان الغور في عدة قضايا تسهم اسهاماً فعال في خدمة القضية الاساس هي ضمن ابداعات يدخل فيها الكاتب/ الممثل/ المخرج وتكون مكملة من خلال استيعاب المتلقي لها وتحليل تلك القضايا برؤية شمولية لما يحصل هنا او ما يحصل بواقعيتهم.

لقد ادت الاضاءة وهي العنصر المساعد، وظيفتها على الرغم من أنّ الالوان لم تكن متعددة ذات بهرج عالي وانما اعتمد المخرج على الوان قليلة مثل الاصفر والاحمر ذات دلالات لها صلة بالخطاب المطروح اذ ان الالوان تكون ذات معنى بطبيعة الحال وان اللون المستخدم هنا ادى ليكون منسجماً مع اداء الممثل وهي بنفس الوقت تكون مساعدة للممثل وخاصة في حواراته النفسية اذ ان هذه الحالة غالباً ما يتم الالتجاء اليها لتكون ذات تأثير عاطفي/ حسي اولاً يشعر به الممثل وهو على الخشبة وثانياً المتفرج عندما ينقل اليه ذلك الشعور وندخل هنا في تقمص الشخصية وما له من دور فعال لدى الممثل من دراسة الشخصية دراسة مستفيضة ليعرف كل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة اذ ان هذه التفاصيل تكون ذات تأثير مباشر وقوي اثناء حملها للممثل ونقلها للمتفرج لتوحيد الفضاءان معاً بفضاء واحد.

بما ان العملية الفنية هي عملية تكاملية يسهم كل عنصر بها فلا بد ان تكون هذه العناصر ذات توظيف منسجم بما يخدم تلك العملية، واضافة الى الاضاءة كانت هناك الموسيقى التي يمكن القول ان مهمتها تكونت بفعل اتجاهين: الجمالية والمساعدة. فقد كانت جمالية اضافت للعرض الشيء الذي لا يمكن اغفاله طيلة فترة العرض بما تحمله المقطوعات التي تم الاعداد لها مسبقاً وهي مساعدة وكان وجودها امراً لا بد منه اذ انها كانت ذا تأثير عالي بما تحمل من الحزن كما ان هناك مقطوعات قد كررت بفعل تأكيد حدث معين اذ كان تكرارها بصفة عامة لتأكيد استمرارية الفعل تارة وتأكيد بعض الامور التي تكون نابعة من اللحظة الانية للأداء المسرحي.

ان السينوغرافيا التي رسمت بالفضاء الكلي للعرض قد تشكلت بعناصر كلاً من ديكور/ اضاءة/ موسيقى/ ممثل/ ازياء وهذا التشكيل الواعي وتجسيده على مساحة الخشبة نابع من دراية فنية ومعرفية لرؤى المخرج استمدها ضمن الواقع الذي يعيش فيه فكونت له القضايا المجتمعية رؤية نقلها من المسرح الكبير وهي الحياة الى المسرح ذو الاركان الاربعة.

ومن خلال التكرارات التي حدثت في الفعل المسـرحي يمكن القول انها قد جاءت بعض الاحيان لتأكيد المعنى او اشارة الى الترميز احيان اخرى وبذلك يكون المجال مفتوح لقراءات متعددة ضمن النسق المقدم من المسرحية. وبالاضـافة الى كون هذه التكرارات ذات صـيغ متعددة فلا يمكن اهمال الجانب الجمالي في العرض المسـرحي فالمسرح هو خلق الجميل وهذا الجانب كان له الحضور الفعال من خلال سينوغرافيا متكاملة العناصر يسهم كل عنصـر بما تحمله وظيفته واسقطاها ضـمن رؤية المخرج الذي يتخذ اسلوبه منحى معين يسـهم في ابراز الحدث الاجتماعي/ السياسي/ الاقتصادي/ الفكري.

العينة رقم (٢)

مسرحية سينما*

المخرج : كاظم نصار

المؤلف : كاظم نصار

سنة العرض : ٢٠١٧

مكان العرض : بغداد

حكاية المسرحية :

تتمحور حكاية المسـرحية حول خمس شـخصـيات هم (الجنرال، السـائق، الاعلامية، الشـاعر، الدفان) على ارض يفترضـها المخرج انها مقبرة ويريد صـاحب المقبرة توسيعها من خلال اضـافة مجموعات اخرى من الجثث او تقسـيم هذه المقبرة على عدة مجموعات كي تنعم كل مجموعة بما يرضـيها من مسـاحة. وبحوار ممزوج ما بين الفصحى والعامية يتنوع الاداء التمثيلي وفق تغيرات عديدة في بنية العرض.

التحليل:

وفق خطاب ابسـط ما يمكن التعبير عنه على انه جاء بلغة تتسـم بالمباشـرة المفرطة في طرح قضـايا كانت اغلب الاحيان سياسية ذات تأثير واضـح على مجريات الواقع وبذلك تكون اللغة العامية هي المسيطرة على اغلب مجريات الحدث المسـرحي الذي تداخلت وتمازجت ما بين الاداء والسـينوغرافيا المتعددة الالوان لتسـهم في الاخير في التكوين والتشـكيل النهائي لصـيغ متعددة من حوارات/ اداءات/ حركات/ ايقاعات وبذلك الاسـترسـال الهرمي/ المتنامي للحدث لتفض بعدها حبكة المسرحية من خلال مجموعة من الأحداث.

تتسـم الصـورة الاشـهارية للبنية المشـهدية على ارضـية مفترضـة (مقبرة) ويتم الترميز بها وفق تكرارية الفعل والحوار على انها (الوطن) وبمساحة الخشبة المصغرة تفترض بنية العرض تلك المساحة الكبيرة لـــ(الوطن) الذي اصبح عبارة عن مقبرة كبيرة تتسع بالجثث ليحدث بعد ذلك الرفض المتمثل بالاحياء (الاموات) لينتج فعلاً تواصلياً من الضـغط المتمثل بالحوار الذي امتاز بالكوميديا السـوداء ذات الاسـتنباط الواقعي الممزوج بنفحة من الآم الفرد وفق ما تقتضيه المادة المسرحية وبنيتها التشكيلية.

من خلال (سينما) يطرح النصار رؤاه التي تجسدت على شكل يوميات عاشها في ازمان سابقة وآنية ليطرح عنوان (السينما) ليس بمفهومه الاشهاري المعتاد عليه وانما للإحالة الى واقع عراقي اتسم بالسينماوية الهزلية والتي هي نتاج واقعي بحت من اثار تمثلت في الحروب والظلم والحصار والازمات السياسية والاجتماعية والنفسية التي عاشها الفرد خلال سنين منصرمة من عمره. وبذلك يمكن الاحالة من خلال العنوان الى المأساة الممتزجة بالفسحة الكوميدية لبناء نص العرض الذي اعتمد على التكرارية في الاداء الفوضـــوي من خلال الحركات والإيقاعات والموســـيقى وبذلك يمكن القول ان الجماليات الفوضـــوية في الحركة الادائية المتمثلة في الحوارات المتكررة لدى الممثل قد شكلت لوحات مفاهيمية اعتمدت على نسق متراتب.

لا يتوانى (النصـــار) في تغريب الحدث المسـرحي ليصـنع من تلك القطع الديكورية والتي ترمز الى الشـواهد القبرية عدة قراءات فهي تؤدي وظيفتها كشـواهد اغلب الاحيان وتتحول الى منصـات اعلامية تارة وسـواتر حربية وسيارة في بعض الاحيان. هذه الغرائبية والتكرارية على القطعة الديكورية ذات الاشـتغال المتعدد تسـهم في تحريك عين المتلقي وعدم اقحامه في التراتبية/ الملل- وبذلك ومن خلال هذا الطرح والحوار ذو الاسـتلال الكوميدي الذي كان بعض الاحيان شـعري لا ينتمي لقافية معينة اسـهمت تلك الصـور في ابراز القصـدية التكرارية لمجموعة من الاحداث المتتالية وفق ديناميكية الصور المتحركة التي نتجت اثر توالي الفعل الحركي.

ان البحث في المضمر قد جاء ضمن اشتغالات (النصار) فهو دائماً ما يسعى لتوظيف مجموعة احداث ذات تكرارية واقعية بما تسهم في انتاج خطاب عرض يتماهى مع اللحظة الانية من خلال ادوات طالما يراهن عليها ولا سيما وهو يعمل ضمن نظام كاريكاتوري/ عبثي/ سياسي مغموراً بصيحات اصوات الرصاص ومدافع القتل والتي كانت باينة من خلال شـخصـية الجنرال الذي مات في حرب قديمة والتي اسـسـت لمشـروع مسـتقبلي وهو توالي الحروب ضمن هذه البيئة التي ما انفكت عنها واصبحت لازمة مشهورة تسير معها.

ان التكرار في الحركة الفوضوية ذات الحوار المبهم الذي ينم عن سايكولوجية الشخصيات ذات الاثر المندفع قد شـكل جمالية اضـافة الى اشـتغاله كجزء مهم من تدوير العرض على وفق هذه التكرارية وبذلك تصـبح لهذه الحركة بالاضافة الى جماليتها، تصبح ذات قصدية اخراجية اضافة الى الحوار الذي ما انفك يعتمد على التكرار بين الشخصيات:

الدفان/ هذا خروج عن قانون السكن هنا

اذ ضلت هذه الجملة لازمة لشخصية الدفان الذي ما انفك يكوّن من خلال ادائه تشكيل للشخصية المتسلطة والتي تكون تحت سـلطة اخرى هي ايضـاً. يمكن رده الى ان الاحداث المتتالية من واقع حربوي ادت بظهور هذه الفئة من تجار لحرب امتدت. وبهذا خلق (النصـــار) ضـــمن فضـــاءه للعرض مجموعة من الاحداث التي تتســم بالتكرارية القصدية ذات الطابع المباشر والمتهكم ويتبين ذلك من خلال:

الدفان/ حجي

الجنرال/ حجي بعينك

السائق/ حجي

الجنرال/ حجي بعينك

الشاعر/ حجي

الجنرال/ حجي بعينك

وبهذا النمط المتسلسل من حوارات تعبر عن المضمر / المتخفي اسست اللغة احدى عناصر الفعل التكراري ذو النزعة الحربية وهو الشغل السائد والمعروف لدى (النصار). اذ ان العمل بصيغة متكررة عن مفردة (المخرج المؤلف) كانت حاضرة وبقوة في العمل ، هذا الاشتغال ضمن هذه المساحة دعت بالمخرج الى عدم اليقينية بالمؤلفات التي تحيطه من قبل الكتّاب مما دعا به الى اشهار نصاً اخراجياً يعتمد فيه اللغة الشعرية العامية والارهاصات الذاتية والاجتماعية ممثلاً لكل فرد في المجتمع وبذلك يمكن القول ان (سينما) لم تكن احتكارية لخطابها ضمن جمهور محدد يتحدد بالنخبوية او الاكاديمية وانما جاءت لغة المخرج واضحة يمكن لأي فرد تلقيها بشكل مبسط مما يسمح بأن يكون هناك مساحة كبيرة بأن تكون مقبولية العرض اكثر. اسهمت تلك اللغة في شق طريقها من خلال تكراريتها الى الصالة مما جعلت المتلقي ذو حزن غامر وتهكم من هذا الحزن. وبإضفاء النزعة الكوميدية يتجادل الشخصان في امر لا طائل منه :

السائق/ كراج

الشاعر/ مرآب

السائق/ كراج

الشاعر/ مرآب

السائق/ كراج

الشاعر/ مرآب

وبذلك تحدث التكرارية القصدية وفق مساحة مؤثثة بالطابع الهزلي.

ان اختزال المضامين البنائية لنص العرض كان له الدور الكبير في البعد عن كون النص يطرح قضية بشكل سردي بحت وانما كانت لهذه الاختزالية ان تكون جزء مهم من ادامة عرض ينتمي للخشبة اكثر من ما هو نصاً مكتوباً وبذلك يكون الفعل التكراري ذا قصدية اخراجية من خلال منطلقات واقعية ولغة واقعية وبذلك تكون ازاحة نص المؤلف والعمل على نص المخرج لتأسيس فضاء العرض الكلي.

لا يرتكن العمل ضمن بيئة معينة فقد تم توظيف عدة مستويات وبذلك اصبح العرض هجين ثقافي متمثلاً بالتكرار اللفظي والذي ضل لازمة لكل الشخصيات. ان هذا التكرار هو انعكاس لشخصية المخرج الذي حرص كل الحرص على تطبيقها من خلال الممثلين ولا سيما ان الجمهور قد تفاعل مع هذه اللوازم اللفظية والحركية وخاصة انها كانت تحفر في المضمون والوعي لدى الجمهور.

ان الالتجاء الى مصطلح (الكباريه السياسي) كان يشكل طابع (النصار) العام من خلال اقامة فعل سياسيي يحتوي على نقد لاذع للسطلة، هذا النقد اخذ في بعض الاحيان ترميز حواري وبعض الاحيان اتسم بالمباشرة في الطرح من خلال سرد مجموعة من الاحداث التي تشغل البلد وهناك نزاعات سياسية عليها فمثلا ظلت جملة (لماذا ترفض التقسيم) التي يخوضها الدفان كدليل على السلطة ويسأل بها كل الموجودين. ينطلق هذا التقسيم من حدث واقعي يراد به تقسيم البلاد وهو امراً مفروغ منه الا ان الموجودين وبحدث مسرحي يرفضون التقسيم بداعي ان المقبرة/ الوطن لا يحتمل ذلك.

تحمل السينوغرافيا بكافة عناصرها ابعاد جمالية ونفسية، فمن خلال الازياء البسيطة والتي كانت مأخوذة من طبيعة الاشخاص العاملين في مجالات الحياة اسهمت بعدم تشتيت الرؤية من خلال اضافة الغرائبية عليها كما شحنت العواطف بمجموعة من الموسيقى ذات الايقاعات الجنائزية لتكون ذات فعل وتأثير يسري الى الدواخل. اما الاضاءة فقد كان لها الدور الكبير من خلال عدة الوان حارة وباردة اسهمت اسهاماً كبيراً في اضفاء اللمسة السحرية الجمالية وكذلك النفسية فضلا عن الديكور المتحرك اذ تمازجت هذه العناصر وانصهرت في وحدة عضوية متجانسة متناسقة ذات بعد رؤيوي مقروء بقراءة واعية كان للتكرار القصدي حضوره الفعال.

يمكن بالاجمال عد (سينما) ذلك الفعل الاشهاري/ الجدلي/ الباحث في خبايا العقل الباطن من خلال لغة خطابية بسيطة تنوعت مستوياتها اللفظية، يمكن عدها كبحث هجنوي فيما بعد الحرب لتكامل كل العناصر المشهدية في بوتقة واحدة مما اسهم في نتج عرض بصري ينتمي الى العبثية من حيث البداية والنهاية اذ انتهى العرض كما بدء مما يدل على اللامعقولية في تنامي الاحداث الى درجة هبوطها لتعود مرة اخرى كما كانت.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولا: النتائج ومناقشتها

١- بعد ان فاضت منتجات الادب بالتكرار تسربت الى الفلسفة فكان لابد لمن يتعاطى الفلسفة ان يتعامل معها وفق تساؤلات الفلسفة ومراميها التي تمتاز بها عن سواها من مجالات البحث الانساني ولذا فهي تنظر الى اسباب وجود التكرار وتبحث عن نتائجه و تحاول ان تمنح كل تكرار شخصية قائمة ومنفصلة بذاتها ولكن نلاحظ ان الفلاسفة الأوائل تناولوا هذا الموضوع بطريقة تقترب من طريقة الادباء ومع تعقد البحث الفلسفي وتطوره ظهرت اعمال اكثر اصالة بالنسبة للفلسفة فيما يخص التكرار وعلى راس تلك الاعمال نظرية العود الابدي للفيلسوف الالماني فريدريك نيتشة.

٢- موقف الفن من التكرار يستدعي التدقيق فبرغم انه يستخدم هذه التقنية ويقوم بتوريثها عبر التلقين الا ان الطموح الفني يطالب بالتجديد والبحث عن اساليب جديد فان ارنولد هاوزر يدعي أن ليس هناك من وسيلة امام الفنان لتحاشي التنميط والأخذ بما هو سائد الى حد ما وهو ما يعني التكرار كما يمكن القول إن الأساليب الفنية تتشابه الى درجة ان يشعر الدارسين بوجود تكرار لمفردات وجزئيات الفن عموديا في الزمان وافقيا في

المكان وكذا وجود استنساخ لتجارب فنية وتماثل في الارهاصات التي تسبق ذلك الا انها سرعان ما تستهلك وتبتذل وتظهر الحاجة الملحة للتجديد والابتكار .

٣- ان الفن في جوهره يسعى الى التحرر وينزع نحو التغيير وعدم الاستنساخ ولان كل عمل فني يجاهد لصناعة تفرده وخصوصيته وبالتالي فهو ينظر الى التكرار بحذر والتطورات التي حدثت في الفن هي نقلات نوعية في مجملها والعمل الفني الناجح لايقصد التكرار بنية مسبقة بل بعفوية لاتهدف الى استنساخ ما سبق من تجارب لان لكل عمل فني ظروف انتاجه الخاصة والتي لايمكن ان تتشابه مع غيرها ، اذ ان التكرار ليس نظاما او نسق جامد غير قابل للتغير أو التطور فما ان يتم توطيد نسق معين من انساق التكرار حتى يتم ولادة اخر يتجاوزه او يكسره .

٤- ان للتكرار حضوره في المسرح بكل اشكاله ومنذ ظهوره كطقس روحي في بلاد ما بين النهرين وبلاد الاغريق ومصر القديمة فكان التكرار اداءة لتلقين المريدين واستنفارا لطاقاتهم الروحية ودعوة للتواصل مع المطلق يعمل على ايصال المتلقي الى حالة من الانخطاف والوجد الصوفي وما زلنا نلمس اثار هذا المسرح على ارض الواقع

٥- يمكن للتكرار ان يتجسد في المسرح ابتداء من ابسط مفردات العرض المسرحي صعودا الى تكرار فكرة العرض العامة مرورا بتكرارية الحوار والحركات الادائية والمناورة بالاضاءة والموسيقى .

٦- يعتمد التكرار في المسرحية على طابعها .

٧- للتكرار هدف واضح في المسرح وهو النفاذ الى عقل المتلقي والتأكيد على جوهر الافكار التي يسعى العرض المسرحي ككل على ايصالها .

٨- الحوارات في المسرح ليست هي الاداة الوحيدة للتكرار.

٩- السنوغرافيا هي شريكة النص في صناعة العرض المسرحي ومسؤلية التكرار تقع عليهما سواء كان ناجحا ام فاشلا .

١٠- تحدث التكرارية في المسرح داخل عالم افتراضي (العرض المسرحي) وبالتالي فان جودته وفاعليته تعتمد على العناصر الاخرى التي ينصهر معها

ثانياً: الاستنتاجات

١- التكرار سيف ذو حدين اذ يمكن ان يصبح عاملا سلبيا في العرض المسرحي وهناك امكانية واحتمالية كبيرة ان يفقد المتلقي رغبته وعندها سيكون من الصعب شد انتباهه مرة اخرى لذا توجب ان يستعمل التكرار بنسبة مدروسة بلا افراط يوصل المتلقي الى الملل او تفريط يضيع فرصة لأحداث تأثير ضروري في نفس المتلقي.

٢- إن وجود مفهوم التكرار في حياة الإنسان يرتبط بشكل حضاري بمجمل التاريخ الإنساني منذ البدايات الأولى وحتى الزمن المعاصر، اذ يرتبط مفهوم التكرار بعملية العودة، بل في بعض المواضيع الأسطورية، التي أخذت من التكرار أساساً لوجودها وقوتها الفكرية.
٣- إن الوظيفة الايقاعية للتكرار يُبنى على وفقها إيقاع داخلي يحقق انسجاما صوريا وشكليا ودلاليا خاصا بالعرض .
٤- ان التكرار تقني عملية إحصائية رياضية، يراد منها جرد تكرار الية عمل عناصر العرض في بنية المشهد، لتحديد التوظيف الكمي والتكراري لكل عنصر من عناصره حصراً من دون أخر، ويفيد هذا التكرار الدراسات الأسلوبية التي تعمل على تحليل البنية السردية لتنميط عمل الأساليب الإخراجية.
٥- إن إدراك التكرار المسرحي على أنه يتيح استكشاف علاقة الفرد بالمحتوى الحي ونقله، والدرجات المتفاوتة لتجسيد إمكانية، يفتح عرضًا جديدًا غير لاهوتي لمعنى واحد محتمل للإلهام المسرحي.
٦- ان بنية التكرار من اكثر البنى التي توظف بكثافة لانتاج الدلالة والذي يقترب من كونه سمة مميزة ترتبط بالمخرج .

ثالثاً: التوصيات

١- التركيز على اساليب التكرار في التجارب المسرحية وذلك لما تحمله في مضمارها من معاني ودلالات.
٢- ان تأخذ قصديه التكرار مكانتها في دراسة موضوعها وبيان اهميتها في العرض المسرحي.
٣- الاحتفاظ وارشفه العروض التي تحتوي على قصديه التكرار في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

رابعاً: المقترحات

تقترح الباحثة دراسة ما يلي :
١- الاختلاف والتكرار في عروض مسرح الشارع العراقي .
٢- الوظيفة الجمالية للتكرار في العرض المسرحي الايمائي العراقي.

احالات البحث

(١) منير البعلبكي، قاموس المورد، ط١١، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٧)، ص٧٧٧.

(٢) السابق جروان، قاموس الرائد، مادة التكرار، الإصدار الأول، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، (الأمارات العربية المتحدة: دار السابق، ١٩٧٠).، ص٥٦-٨٧.

(٣) دنيا القباني، وظائف التكرار لتعميق المعنى في بنية السرد الفلمي، رسالة غير منشورة، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، (العراق: مكتبة الروضة الحيدرية، ٢٠٠٥)، ص٥.

(٤) الجرجاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، (القاهرة: شركة القدس للتصوير، ط١، ٢٠٠٧)، ص١٣.

(٥) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، (بيروت: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠)، ص٢٠٠.

(٦) ينظر : فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش،ط١،(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٤)،ص٦٥.

(٧) د. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، (اربد: بحث مقدم لمؤتمر النقد الادبي الثاني جامعة اليرموك، ١٩٨٨)، ص٧٠.

(٨) د. موسى ربابعة، المصدر السابق، ص. ٧٢.

(٩) الجاحظ: البيان والتبين، ج١، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٢)، ص١٠٤-١٠٥.

(١٠) جيل دولوز، الاختلاف والتكرار،ت:وفاء شعلان، جورج زيناتي،(بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩)، ص٥٢٥-٥٥٠.

(١١) جيل دولوز ، مصدر سابق، ص٥٢٦.

(١٢) سورين كير كجارد، التكرار مغامرة في علم النفس التجريبي، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، تحرير: محمد حسين عنيم، ط١، (العراق، مكتبة دار الكلمة، ٢٠١٣)، ص٢٥٥.

(١٣) جيل دولوز، مصدر سابق، ص٥٢٧.

(١٤) ينظر : أنسيل بيرسون، كيث الحياة الجرثومية، تكرار واختلاف دولوز، (نيويورك ولندن: روتليدج، ١٩٩٩)، ص٣٤.

(١٥) جيل دولوز، مصدر سابق، ص٥٢٩.

(١٦) دونالد ف. بروشار وشيري سيمون، في الجماليات والمنهج ونظرية المعرفة، الأعمال الأساسية لفوكو، ١٩٥٤-١٩٨٤، المجلد٢. جيمس دي فوبيون. (لندن: بينجوين، ٢٠٠٠)

(١٧) جيل دولوز، مصدر سابق، ص٥٣٥.

(١٨) أ.د. سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، تاريخ ووصف موجز لابرز اعمال المؤلفين والمخرجين والمصممين، (بغداد: مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون، ٢٠٠٩)، ص٣٠٠.

(١٩) PHILIP AUSLANDER : On Repetition, performance research Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group 23·4/5:pp.88-90 http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2018.1507786 ISSN 1352-8165 print/1469-9990 online 2018.

(٢٠) أ.د.سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٣٠١.

(٢١) أ.د.سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٣٠٢.

(٢٢) سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،(الجزائر:جامعةوهران،٢٠١١)،ص٣٤.

(٢٣) Ubersfeld, Anne, op cite.p289.

(٢٤) Ubersfeld, Anne, op cite.p290.

(٢٥) برمانه سنية سامية : العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع نموذجاً، رسالة منشورة، جامعة وهران ، الجزائر، ٢٠٠٩ ، ص١٣٥.

٢٦ _ محمد عباس حنتوش ، المينيمالية في أداء الممثل المسرحي الماليزي،مجلة جامعة بابل ، العلوم الانسانية المجلد ٢٢،ع٦,٢٠١٤ ،ص١٤٥١

٢٧() محمد عباس حنتوش ، مصدر سابق ، ص١٤٥١

٢٨() ينظر : أحمد سخسوخ : اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر ،(الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،٢٠٠٥) ص٣٥

٢٩() سباعي السيد، الدراما الرقمية والمسرح الرقمي ، (الشارقة :الهيئة العربية للمسرح ،٢٠١٨) ص٤٢.

(٣٠) خوسيه أنطونيو سانشيث ، فن مسرحة الصورة ، تر : خالد سالم ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٤) ، ص٢٦٩ ، ٢٧٠ .

* اخراج :رائد حازم . تأليف:قاسم فنجان .عرضت في كركوك ٢٠١٢

* اخراج :كاظم نصار.تأليف:كاظم نصار .تمثيل :اياد الطارئي وباسل الشبيب وعلاوي حسين وزيدون داخل وازهار العسلي .سينوغرافيا :جبار جودي .عرضت في بغداد ٢٠١٧.