تشكلات الأداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر

م.م. عباس رهك حسن أ.د. عبود حسن المهنا

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Performance formations in contemporary Iraqi theater

Ass.Lec. Abbas Rahk Hassan
Prof.Dr. Aboud Hassan Al Muhanna
University of Babylon\ College of Fine Arts

Abstract

The performance arts after the sixties and seventies inspired many directors and theatrical groups in the production of artistic knowledge and different performance forms in the different fields and artistic styles, which led to the emergence of radical transformations in the structure of the display structure and the production of his paintings. Iraqi contemporary), containing four chapters, dealt with the first chapter (the methodological framework), which included the problem of research, which was determined by the following question: What is the nature of the performance formations in the contemporary Iraqi theater? And the importance of research in the detection of the exploitation of performing arts in the structure of the contemporary theater presentation and the identification of local privacy, but the need for it is that it is useful to specialists in colleges and institutes of fine arts to further technical knowledge of the art of performance and its importance in the manufacture of contemporary theater, It seeks to know the form of performance in the composition of the contemporary Iraqi play, and then the time limits set (2016), and the spatial limits that were limited to the capital Baghdad, the limits of the subject has been studied technical and aesthetic treatments for the performance of the performance of theatrical play The chapter concluded with the definition of terminology and its definition, up to the procedural definition of (performance formations in the Iraqi play) in that: form belongs to the art of the show dominated by the intellectual side at the expense of the artistic side and excellence in its exaggerations in experimentation and performance tendency and the participation of the recipient in the event and liberate From the traditional stereotypes of drama. The second chapter (the theoretical framework) dealt with highlighting the international experiences by the directors and theater groups that adopted performance as a keynote speech in the theater industry with various intellectual and aesthetic treatments such as Judith Malina, Richard Foreman and other contemporary theater groups such as the American Explosion Theory), Where the chapter concluded with the indicators that resulted from this theoretical framework. The third chapter (procedural), which defined the research community, which is composed of 4 models presented in Baghdad, was used. The researcher used the theoretical framework as a tool to analyze the sample of the director DEM) and display (ammonium), While the fourth chapter contains the findings of the researcher, the most important of which:

1. Openness with visual performance on the narrative of the body and its self rather than the long dialogues.

The chapter also includes conclusions, recommendations, proposals and a list of sources, references and annexes.

Keywords: formations, performance, theatrical performance, contemporary Iraqi.

المقدمة:

الهمت فنون الاداء بعد حقبة الستينات والسبعينات الكثير من المخرجين والفرق المسرحية العالمية في انتاج معارف فنية وتشكلات ادائية مختلفة في الحقول والانساق الفنية المختلفة ادت الى بروز متحولات جذرية في تركيب بنية العرض وصناعة لوحاته المشهدية، وقد جاء هذا البحث ليعني بدراسة (تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر)،محتويا على اربعة فصول،

تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) والذي تضمن مشكلة البحث والتي تحددت بالتساؤل الاتي: ما طبيعة تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي المعاصر؟، وتجلت اهمية البحث في الكشف عن اشتغالات فنون الاداء في تركيب بنية العرض المسرحي المعاصر وتبيان خصوصيته المحلية، اما الحاجة الية فانها تكمن انه يفيد المختصين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة لمزيد من المعارف الفنية لتشكلات فنون الاداء واهميتها في صناعة العرض المسرحي المعاصر، اما هدف البحث فانه يسعى الى تعرف تشكلات الاداء في تركيب العرض المسرحي العراقي المعاصر، ومن ثم الحدود الزمنية التي تحددت (2016)، والحدود المكانية التي اقتصرت على العاصمة بغداد، اما حدود الموضوع فقد عنيت بدراسة المعالجات الفنية والجمالية لتشكلات الاداء في العرض المسرحي المعاصر، وقد اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها، وصولا الى التعريف الاجرائي ل(تشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي) في انه: شكل انتمى الى فنون العرض غلب عليه الجانب الفكري على حساب الجانب الفني وامتاز في مغالاته في التجريب والنزعة الادائية ومشاركة المتلقي في الحدث وتحرره من القوالب التقليدية الدراما. وقد تناول الفصل الثاني (الاطار النظري) تسليط الضوء على التجارب العالمية من قبل المخرجين والفرق المسرحية التي تبنت الأداء كخطاب أساسي في صناعة العرض المسرحي بمعالجات فكرية وجمالية مختلفة مثل (جوديت مالينا، ريتشارد فورمان) وفرق مسرحية أخرى معاصرة مثل فرقة (نظرية الانفجار الامريكية وغيرها) حيث اختتم الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري هذا وقد عني الفصل الثالث (الاجرائي) الذي حدد فيه مجتمع البحث المكون من نماذج (4) قدمت في العاصمة بغداد اذ استخدم الباحث ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث للمخرج (علي دعيم) وعرض (أمونيوم)، بينما احتوى الفصل الرابع على نتائج التي توصل اليها الباحث والتي أهمها:

1. الانفتاح بالاداء الصوري على سردية الجسد وروحه الذاتي بدلاً من الحوارات الطويلة.

كذلك تضمن الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة بالمصادر والمراجع والملاحق

الكلمات المفتاحية: تشكلات، أداء، العرض المسرحي، العراقي المعاصر.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

انتجت فنون الأداء معالجات اخراجية واساليب فنية مغايرة اسست الى متغيرات جذرية في تشكلات وتركيب بنية العرض، مما ادى الى انهيار النص والشعرية الأدبية متجهة نحو كتابة سيناريو العرض الذي حاول أن يذيب الحاجز ما بين الفن والحياة من خلال توظيف الحادثة او المواقف، وهذا بدوره ادى الى توليد أشكال أدائية مختلفة اعتمدت على مشاكسة المتلقي، والتحرر من النص الأدبي، فظهرت اليات جديدة تميزت بمغادرة المألوف والبحث في المهمولات وتوظيف القبح جمالياً، بالإضافة الى التحرر من زمن العرض والمكان المخصص له، والذهاب نحو فضاءات جديدة، اذ سعت هكذا عروض الى زحزحة الانساق والاعراف الدرامية التقليدية المتعارف عليها، لتعيد صياغة العرض بما يتناسب واشكالها الأدائية بانفلاتها من الواقع الحقيقي والعمل على اختراقه لا محاكاته مع سعيها المستمر لاطاحة بمنظومة المركز والاعتماد على الهجنه والمونتاج في تركيب وبلورة احداثها الأدائية المنفتحة على انساق جديدة غير متعارف عليها مثل الاماكن، الأسواق، المحال التجارية، عمليات التجميل، المصارعة، مما رشح تشكلات ادائية اثرت في صناعة العرض اعتمدت الارتجال واللحظة الانية واشراك الجمهور في العرض باعتباره جزء فاعلاً في اشاء الحدث داخل منظومة العرض، هذا وقد سعت فنيا الى كسر كل القوالب المتعارف عليها واتسمت هذه الاعمال بصفة فكرية وتجريبية على حساب المتعة والجمالية، لا سيما وان هذه الاشكال الأدائية تعتمد على التأويل المتعدد الاوجه، وفي بعض اشكالها لجأت الى تأجيل المعنى والفوضوية والتشتت مما أدى بلورة اشكال أدائية اشرت على سمات فنية بمعالجات أخراجية او طرق تمثيلية مغايرة كان للميديا وشبكات الأنترنت حصة

كبيرة في إشتغالاتها الفنية، هذه السمات وغيرها دعت الباحث ان يصوغ مشكلته بالتساؤل الاتي: ما طبيعة تشكلات الاداء في عروض المسرح العراقي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

اثارت فنون الاداء في زحزحتها للمفاهيم التقليدية جدلاً واسعاً في الاوساط الثقافية على مستوى الفنون المختلفة مثل العمارة، النحت، التشكيل، الرواية، وعلى الاخص فن العرض المسرحي بآليات صدمت المتلقي وجعلته جزءً من منظومتها الأدائية على مستوى كتابة النص والعرض، مما ادى الى انفلاتها ومغادرة الانماط السائدة في عملية تأسيس خطابها الفني والجمالي، الا انها كشفت خرائط أدائية جديده واضافات مغايرة لمنظومة العرض المسرحي وطرق توظيفها لا سيما اشراك المتلقي في انشاء الحدث على المستوى الذهني والجسدي، مما تقدم تكمن اهمية البحث الاتي الى:

1. الكشف عن اليات تشكلات الأداء واشتغالاتها في العروض المسرحية العالمية.
2. بيان اساليبها الفنية وخصوصيتها المحلية في عروض المسرح العراقي المعاصر.

أما الحاجه اليه فأنه يفيد العاملين في منظومة المسرح في كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمشتغلين حقول المعرفة المسرحية المختلفة بالاطلاع على التجارب المسرحية وتشكلاتها الادائية و اساليبها الفنية ومعالجاتها الفكرية كي يتسنى الاستفادة منها وزيادة الخبرة والمثاقفة المحلية مع الاخر.

هدف البحث:

يهدف البحث الآتي الى: تعرف تشكلات الأداء في عروض المسرح العراقي المعاصر.

حدود البحث:

زماناً:2016

مكاناً: العراق – بغداد

موضوعاً: دراسة المعالجات الفنية والجمالية لتشكلات الاداء في عروض المسرح العراقي المعاصر.

تحديد المصطلحات:

1.تعرفه الناقدة الالمانية اريكا فشر لشته على انه "يعني انجز أو فعل أو أدى أو مثل أو عرض، اي شخص يقدم فعلاً او حدثاً من سلوكه او تصرفاته" [(1)].

2. يعرفه المخرج والمنظر الامريكي رجارد شيشنر بانه " العلاقات بين التمثيل واللعب والرياضة في المسرح والطقوس[(2)].

التعريف الاجرائي لتشكلات الاداء في العرض المسرحي العراقي:

شكل انتمى الى فنون العرض غلب عليه الجانب الفكري على حساب الجانب الفني وامتاز في مغالاته في التجريب والنزعة الادائية ومشاركة المتلقي في الحدث وتحرره من القوالب التقليدية الدراما.

الفصل الثاني

الإطار النظري للبحث

تشكلات الأداء في العروض المسرحية العالمية:

ان المغالاة في التجريب لاسيما في فترة الستينات وما بعدها ادى إلى زحزحة في بنية الدراما ومكونات العرض المسرحي، مما أدى إلى ترشيح أداءات جديدة وجماليات مغايرة، وآليات تلقي مختلفة أفرزت انزياحات نحو التشتيت في بؤرة (العرض) واستخدام فضاءات مختلفة، وقد تمثلت في الأغلب على يد فرق مسرحية حاولت التمرد على البنية الدرامية التقليدية والإطاحة بمنظومتها مثل (حبكة النص، ومفهوم البطل، والمناقشة، والصراع)، أدى الحال إلى تجاوز هكذا مفاهيم والايغال في منظومة التجريب محاولة للتخلص

من التقليدي وتجسيد أشكال جديدة تنزاح كلياً نحو كتابة العرض على حساب النص، إلا أن هذه الطروحات التي انزاحت نحو العرض قد سبقها في ذلك طروحات منضرين ومخرجين مثل (أنتونين ارتو) في كتابه (المسرح وقرينه) الذي "يبحث فيه عن لغة جديدة لخشبة المسرح تكون قادرة على التحرك إلى ما وراء مفهومها القديم، كإعادة احتكاك للنص الموجود مسبقاً، لكن هذه اللغة الجديدة لا تأخذ شكلاً بدون الأسلوب القادر على المحافظة على قوة النص ودقته: منظومة تدوين تنسخ كل شيء ينطلق إلى ما وراء الكلمة المنطوقة"[3]، حاول (ارتو) في طروحاته أن يضرب مفاهيم الدراما التقليدية التي سيطرت عليها اللغة الشعرية وأصبح العرض جزءاً من الادبيات، لينطلق نحو كتابة جديدة لفضاء العرض، ويؤكد (ارتو) في هذا الصدد بأن "يهمنا أولاً وقبل كل شيء أن نضع حداً لاستبعاد النص للمسرح، ونعثر ثانية على فكرة لغة وحيدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، بدلاً من الرجوع إلى نصوص تعتبر نهائية مقدسة[4]، اذ اكد (ارتو) على تخليص العرض من هيمنة النص واستعباده لحقب تاريخية طويلة، وقد تبنت هذه الفكرة التي طرحها (ارتو) العديد من الفرق المسرحية لاسيما في أمريكا، مع مخرجين وجماعات مسرحية قد أوغلت في التجريب على مستوى كتابة العرض وصولاً إلى حد التطرف، كما في تجربة فرقة (المسرح الحي) لـ(جوديت مالينا، جوليان بيك) التي كانت أعمالهما تشكل صدمة اجتماعية والتي تجاوزت في مفاهيمها آليات المسرح التقليدي على مستويات عديدة سيتم تحديد سماتها لاحقاً، ففي مسرحية (السفينة الشراعية) عام 1963 "ينطبق حديث (جوليان بيك) عن امكانات الروح الانسانية على المشكلة الداخلية التي تثور داخل جدران ذلك المكان المجدب، وتتضح الاستراتيجية السياسية وأسلوب العرض في المسرح الحي بأنه يخلق المسرحيات التي تتفق مع الاطار النفسي الدرامي الذي يهدف إلى التحليق فوق حدود المسرح فوق حدود المجتمع وفوق الذات لكي تحدث الثورة، ينبغي على الانسان أن يتغلب على متاريس الحضارة، وأن يلحق الهزيمة بالموانع الذاتية، وتبرز الفكرة الاساسية للمسرح الحي عن طريق السفينة الشراعية حين ينشأ التوتر بين الصراع الداخلي ونظيرة في الأحداث الخارجية[5]، سعت(فرقة المسرح الحي) سعت هذه الفرقة في إشتغالاتها لإيجاد خرائط جديدة حيث دائماً ما تلجأ إلى أسلوب القسوة وممارسته على المتلقي، وفي بعض الحالات تتحول مسرحياتها إلى تظاهرة تطالب بحريات أكبر في الشوارع، ومن الجدير بالذكر ان طروحات (جوديت ماليانا) قد تزامنت مع طروحات النقد النسوي التي طالبت بحريات جسدية وتمثيل أكبر للنساء في ميادين الحياة، حيث "ينشغل النقد النسوي على مستوى واضح بالمسائل المرتبطة بالجنوسه، ودراسة الطرائق التي تشكلت بها صورة المرأة في وسائل الاعلام، كما اهتموا بأمور مثل عدد النساء بالنسبة للذكور في وسائل الإعلام الجماهيرية ودور المرأة في النصوص الدرامية، والاستغلال الجنسي لجسد المرأة[6]، لقد كانت (مالينا) تطالب بحريات أكبر وتبحث عن مفاهيم ثورية جديدة، هذه الطروحات تمازجت مع بنية العرض لتؤشر على أداءات جديدة في كتابة العرض واستخدام مكوناته، حيث تم تجاوز مفاهيم أساسية في الدراما التقليدية مثل الإيهام، والتلقي السلبي للجمهور، والزمن المحدد للعرض، ومفهوم البطل وتسلسل الحكاية، وفي مسرحية (الغاز وقطع أصغر) عام 1964 احتوى العرض على ابتكارات وتجاوزات جديدة في هز المفاهيم التقليدية للمسرح مثل "المواجهة مع النظارة ومشاركة المتفرجين، وتحطيم الفاصل بين المنصة والصالة، والابداع الجماعي، وارتجال العرض، وتقديم عرض مسرحي بدون نص مكتوب، ولا منظر ولا أزياء، وتوظيف عري الجسد، والتركيز على الزمن والمكان الحقيقين بدلاً على التركيز على وهم متخيل، وابتعاد الممثلين عن قواعد السلوك "والصوت والحركة المعتادة على المنصة المسرحية وكان المقصود من تلك الابتكارات هو توحيد الممثلين والمتفرجين في جماعة واحدة (هنا) و (الآن) أي في الزمان والمكان الفعليين، في حين كان الهدف منها هو تحقيق التغيير الاجتماعي وقد أصيب المؤدون بالدهشة بسبب ما أثاروه كثيراً من العداء ولكنهم أوجدوا أيضاً كثيراً من المولعين بهم والمتحمسين لهم[7]، لقد اتسمت اعمال(مالينا) بالمشاكسة في تجاوز كل ما هو تقليدي على صعيدي العرض والمجتمع مما أدى إلى إيقاف الكثير من عروضها المسرحية وتعرضها للاعتقال والسجن بسبب تجاوزها الحدود واللياقة الاجتماعية محاولة منها إلى كسر الحواجز لأي محاولة لاستبعاد الانسان وتقييد حريته، وبالنسبة لأليات التلقي فقد تم تحويل المشاهد إلى مشارك في العرض وجزء من احداثه.

يقترب من ذلك المخرج الامريكي (ريتشارد فورمان) والذي أوغل كثيراً في التجريب مستخدماً البؤر المتعددة، التقاطع في المواقف، وتقطيع الاحداث، أي لا يوجد حدث مرتبط بحدث آخر، وعروضه يختلط فيها الارتجال والتمرين في صياغة العرض، واستخدام الأزياء والملحقات المسرحية بشكل ساخر وفانتاي، معتبراً القبح والتشويه والمسكوت عنه أحد المرتكزات الأساسية في كتابة عروضه المسرحية، فعلى مستوى التمارين كانت عبارة عن اتفاقات بين الممثلين على جمل معينة تعطى للممثل الحرية الكاملة في الأداء، والنص من خلال كتابته للعرض يخرج منه نص آخر يختلف تماماً عن النص الأصلي يسمى بـ(نص العرض) والأداء يكون ارتجالي آني، والمخرج مساهم معلق على العرض سواء من ناحية الأداء أو مشاكسة الممثل، وهذه المعادلة تصاغ في كتابة أغلب عروضه المسرحية. ففي مسرحية (صوفيا حكمة) عام 1973 "يتحرك الممثلون بأقصى درجات البطيء يركز كل منهم على الفعالية التي يؤديها ويبدو غير واعي في بقية المجموعة، في الفصل الثاني يقف أحد الممثلين يحدق إلى المشاهدين تتدلى في فمه قطعة من وتر في حين ترسم فتاة دائرة ببطء مستعملة الطرف الآخر من الوتر، وتجلس فتاة أخرى تمسك حقيبة وهي ترى نفسها في المرآة – يدخل ممثلون – يرن جرس المنبه، في نهاية المسرح تبدأ مباراة الملاكمة – تدخل ممثلة زاحفة وهي عارية يرن جرس المنبه مرة أخرى ولا أحد يتحرك، يضاف كل عنصر صوري ليخلق صورة معقدة ومحكمة"[8]، يسعى (فورمان) إلى التشتيت وعدم الترابط واللجوء إلى اللحظة الآنية وما أسماه (الهستيريا الوجودية) التي يشتبك فيها المؤدي مع نفسه في إظهار الحالة النفسية والفعل، حيث يكون الفعل آني يخرج في لحظة معينة، لذا تكون أغلب أعمال (فورمان) هي متحولة ومتغيرة في الفعل من عرض إلى آخر، وفي مسرحيات (فورمان) الباكرة فقد "كان الغالب يصبح تقديم إحدى المسرحيات الجديدة وهو ما يؤدي إلى: اعادة تركيز بؤرة الطاقات، ولم تكون هناك تلك العلاقة التقليدية بين السبب والنتيجة في الاحداث، وكانت الصور تتكرر مع تنويعات في قطع الاثاث وغيرها من الأشياء التي تنفصل بعضهما عن بعض مكانياً، فتبدو دون أي علاقة وظيفية فيما بينها، والمهمات المسرحية تخفض وترفع بواسطة أسلاك متحدية منطق التوقعات، ومع استخدام أجهزة تصدر طنيناً بين الأحاديث والعبارات، والايقاع مخففاً موهوناً إلى حد يبرر كل لحظة بلا نهاية"[9]، فعلى مستوى مكونات العرض لجأ (فورمان) إلى تحويل مساريات تلك المكونات نحو الغرابة واللامألوف فعلى مستوى الموسيقى كانت عبارة عن طنين وأصوات ليس لها أي علاقة بالعرض، الازياء غريبة وغير متجانسة، سينوغرافيا العرض لا يوجد ترابط وانسجام جمالي بينها مع توظيف الهيستيريا الوجودية، اما الحوار فكان متقطع وغير مفهوم، ولا يوجد تسلسل للأحداث مع إيقاع متقطع غير مترابط.

هذا الحال لم يكن بعيداً عن المخرج الامريكي (آلان كابرو)*، الذي سعى إلى تخطي الحدود التقليدية للمسرح نحو فضاءات مغايرة في عرضه المسمى (ثمانية عشر حدثاً) عام 1959 حيث " المشاهدين يدخلون من الأبواب الداخلية المفتوحة لقاعة نيويورك ليجد أمامهم ثلاث حجرات مصنوعة من أنواع البلاستك، وكل مجموعة تجلس في حجرة منفصلة تواجه قاعة العرض الذي كن عبارة عن سلسلة من الأحداث المختلفة المتناقضة، أشكال، قراءات، لوحات متحركة، صور مكبرة بالفانوس السحري، أصوات أجراس كنيسة، لم يشتمل العرض على أي سرد قصصي، حول موضوع معين، أو نظام محدد، فالعرض عبارة عن أنشطة مختلفة تحدث متزامنة في وقت واحد في الحجرات الثلاثة، لم يكن في مقدور المشاهدين متابعة الأحداث من حجرة إلى أخرى بسبب اختلاف زوايا الرؤيا ولم يكن هناك تفسير أو أي شرح سوى جرس الدخول للحجرات الثلاث[10]، في العرض المسرحي عند (كابرو) اختلفت ميزانية التلقي عند المشاهد لتصبح المشاهدة مشاركة، والمشاهد يرى جزءاً من المسرحية وليس كاملها كما هو معروف في الدراما التقليدية، لا توجد حكاية، ولا يوجد نص محدد، والتعقيد الغموض ومن سمات عروض(كابرو) اعتماده الحدث الاني ومشاكسة الجمهور، ففي مسرحية (خدمة ذاتية) عام 1967 والذي اتبع فيه "سياسة تفتيت حادة، حيث ينشر الأفراد والأحداث كالشظايا في المكان والزمان والعمل وفق ما جاء في سيناريو العرض المنشور والذي يشتمل على خمس وأربعين حدثاً ممكناً، تسعة منها يمكن أن تقع في ولاية بوسطن، وست وعشرون في ولاية لوس انجلس، ويتحقق كل حدث من هذه الأحداث في انفصال تام من غيره، بينما ينبثق النسق الكلي للأنشطة جميعها عبر ثلاث ولايات مختلفة خلال مدة تصل الى أربعة شهور تقريباً[11]، تنزاح أعمال (كابرو) عن مغادرة النص التقليدي نهائياً،

وخروج العرض نحو فضاءات جديدة تصاغ بنيتها على مجموعات كبيرة من فرق الشباب، حيث تم الاتفاق على عرض أحداث معينة في يوم وفي أكثر من مدينة، وهنا يحدث تضارب مع مكونات الدراما التقليدية ومغادرتها نحو مساريات جديدة انتجت أداءً يعتمد على مشاكسة الجمهور وتوفير بيئة حقيقية، وعدم العرض في صالة المسارح، والسعي الى توظيف الشوارع، المجمعات السكنية والتجارية، ومحطات الجلوس في انتظار وسائل النقل بأنواعها، مثل محطة انتظار القطار، ومن الناحة الفنية تشكل أعمال (كابرو) علامة فارقة في مغادرة المسرح التقليدي وجماليته ومتعته المتعارف عليها والايغال في مفهوم التجريب، في محاولة منه اذابة الحاجز ما بين الفن والحياة.

وفي مثل هذه التجارب التي تفننت في تشكلات الاداء لاتزال هناك صيحات لفرق عالمية اشتهرت في تمردها على القوالب التقليدية في ما بعد الالفية الجديدة كما هو موجود في الفرقة المسماة (نظرية الانفجار) والتي هي "فرقة موجودة في لندن تضع المشاهدين في خشبة المسرح حيث يجدون أنفسهم في مواقف تخفي الحدود بين الفن والحياة، لعل أشهر أعمالهم ذات السمعة السيئة عرض (اختطاف) فمكان العرض غير محدد، حيث تم الاعلان عنه في أحد دور السينما خلال تمثيل فيديو يستغرق خمس وأربعين ثانية يتضمن رقم مجاني يتطلب متطوعين يتم اختطاف (2) منهم واحتجازهما لمدة (48) ساعة وقد تم نشر تسجيل فيديو كامل كما حدث على شبكة الانترنت"[(12)]، احد مميزات هذه العروض هي العلاقة بين المتلقي والعرض، اذ يصبح المتلقي مشاركاً في هذه العروض، لذا انفتحت فرقة (نظرية الانفجار) في طروحاتها على مشاركة الجمهور الفعلية في العرض، وفي استخدامها لشبكة الانترنت، وفي توظيفها للمدينة بشوارعها وبناياتها وأسواقها، لأن هذه الفرقة تعتبر ان المدينة هي خشبة المسرح وكل ما فيها سينوغرافيا، وتحاول أن تذيب التمثيل لتجعله جزءً من الحياة اليومية، فلا يوجد شيء أسمه أزياء، ديكور، ملحقات، حكاية، نص عالمي، تمارين، بل ان العرض المسرحي يصبح معادلة معكوسة ما بين المتلقي والمخرج والممثلين، وقد تبنى مشاركة المتلقي في العرض موجة كبيرة من المخرجين وهذا ما نجده أيضاً في عروض المخرج والمنظر الامريكي ومؤسس ما يسمى (المسرح البيئي) وهو (ريتشارد شيشنر) وعرض مسرحيته (ديونسيوس 69) عام 1968 والذي "لم يكن يسمح الا الذين يخلعون ملابسهم بالانضمام الى منطقة التمثيل، وآليات يطلق عليها الفضاء المقدس حيث يخضع الجمهور الى مراسم العناق الايروتيكي...وفي عرض الجماعة 1971 تم اختيار خمسة عشر من المتفرجين وطلب منهم يؤدوا دور القرويين في مذبحة (مي لاي) فقد غلب الخوف على علاقة الممثلين بالجمهور، وزاد هذا الخوف بسبب عدم معرفة المتفرجين الذي تم اختيارهم لأنهم بعد تحديد دورهم لم يعرفوا الكيفية التي تتسم بها ردود أفعالهم"[(13)]. هذه العلاقة ما بين المتلقي والعرض وعملية اشراكه بطريقة واضحة وصريحة ليكون جزءً فاعلاً من العرض، تتجاوز العلاقة التقليدية في الدراما المعروفة، فهي تدخل في مخض اشكالية تأخذ مجال السلب في عملية تلقيها، وتخدش الجانب الجمالي والماتع للفرجة المسرحية المتعارف عليها، الا انها تؤسس لمشاركة فاعلة تجعل المتلقي جزء من سيناريو العرض، ان اعمال فرقة(نظرية الانفجار) تتحدى التعريف التقليدي للمشاهدين حيث يصبح الجمهور هو الممثل والمدينة هي خشبة المسرح، حيث يتم اعادة صياغة شروط لقاء الممثل بالمشاهدين لان الفنانين الذين قاموا بتصميم واعادة التجربة لا يراهم احد في كثير من الاحيان يكونون منهمكين في العمل خلف الكواليس، وقد يكون هناك لقاء حقيقي بين الممثل والمشاهد الا انه متأخر غير متوقع، كما ان العملية عند فرقة (نظرية الانفجار) هي اعادة صياغة اللعبة ما بين المتلقي وصانعي العرض، حيث تخرج من نطاق الدراما التقليدية المتعارف عليها وتختفي مكوناتها المتمثلة بالحكاية، البطل، الزمن، ويتم ترشيح اداة جديدة يكون المتلقي جزءا فاعلا في بناء العرض المسرحي حيث" يصبح المتلقي في ضوء ما ذكر يسهم بدوره كمؤدي تماما مثلما يفعل الممثلون فوق الخشبة"[(14)]، هذا وتستمد فرقة (نظرية الانفجار) افكارها المغايرة، وخطابها الفكري المختلف من الحياة اليومية، والتي اصبح فيها الفرد مشاهدا في مكان وخاصة في ما يحدث من تقدم في تكنولوجيا الاتصالات والاعلام، حيث يتحول كل شخص الى مشاهدا طوال الوقت في عالمنا المعاصر، فالمشاهدة لم تعد حدثا استثنائيا او حدثا يوميا بل اصبح احد مكونات البقاء في الحياة اليومية، وان التفاعل مع مختلف انواع الوسائل الاعلامية يصبح التمثيل موجودا طوال الوقت، فتجعل وجوده في انفسنا وفي الاخرين الى حد ان الحياة اصبحت عرضا مستمرا ونحن ممثلون ومشاهدون في الوقت نفسه، فالجميع

مشاهدون طوال القت ولم يعد التمثيل شيئا سريا[15]. هذا اللعب في عملية التلقي وقلب الموازين المتعارف عليها في الدراما التقليدية ادى الى بروز علاقات جديدة في مكونات العرض المسرحي فلم تعد عملية التمثيل تصنع او عملية حفظ يقوم بها الممثلين امام جمهور يسعى الى المتعة، بل اصبحت عند (نظرية الانفجار) عملية صناعة يقوم بها المتلقي بلباسه العادي، وادائه اليومي وشخصيته الحقيقية الا ان العملية تصبح عبارة عن لعبة يقوم بها المتفرج، حيث تم إذابة الحواجز وكسرها ما بين الفن والحياة.

وهذا ايضا ما تجسد وعملت عليه فرقة (السكوات)** في عرض مسرحية (خنزير) حيث تم العرض في احد المتاجر في الشارع والذي يكون مكانا للعرض والتمرين والسكن والمبيت وجميع الممارسات الحياتية المختلفة وفي احداث العرض " يعبر المارة عن دهشتهم ازاء ما يحدث داخل المحل بردود افعال مضحكة للغاية، وحين يقف جمهور العرض من خلف النافذة يضحك منهم وكأنه يشاهد برنامجا حيا للكامرة الخفية، وغالبا ما يعود اشخاص يشاهدوا المسرحية وهكذا يرشح العرض ثلاثة انواع من التلقي: داخل المتجر، ومن الشارع، ومتلقي داخل المتجر خرج ليرى العرض من الشارع"[16]، عملت فرقة (السكوات) اذابة الحواجز ما بين الفن والحياة خاصة وان هذه الفرقة تعتبر العرض جزء من مفردات وآليات حياتهم اليومية، ففي نفس العرض يتم ايهام المشاهدين بأن معركة تحدث ما بين شخصين يمسكون المسدسات في الشارع فتقف السيارات وتخلق عملية الاندهاش والخوف عند المتلقي حتى تدخل الشرطة التي لها علم بما يحدث، لقد اثارت فرقة (السكوات) عديدا من الاسئلة في علاقة المتلقي مع العرض، وفي "خريف عام 1973 عرضت الفرقة في مهرجانا فروكلاف المسرحي في بولندا بدون دعوة، واستخدم العرض بعض العناصر من عدد من العروض السابقة من بينها مشاهدة العري، وقطع شريان في المعصم، وشرب الدم مخلوطا باللبن، وحينما عادوا الى بودابست سحبت جوازات سفرهم الخاصة"[17]، هذا التمرد عند (السكوات) في تحديهم للجغرافية والحدود ادى الى تبينهم رؤى جديدة ومعالجات اخراجية تعتمد على الواقع نفسه كما هو وليس عملية محاكاته، وعلى مستوى مكونات العرض فهم يستخدمون الزي الحياتي اليومي، كل ما محيط بفضاء العرض الحقيقي اذ يستخدمون كل شيء يتعاملون به في الحياة اليومية مثل الاطباق، الطباخ الكراسي، الفراش، الديكور، كل هذه المكونات تدخل ضمن العرض المسرحي.

كما ويقترب من هكذا عروض (فرقة جزيرة الماعز)، وهي احدى الفرق الامريكية الناشطة ما بعد عام (2000) في شيكاغو، اذ "تكمن وجهة نظرهم الفنية الشديدة ارتباطهم بأخلاقيات التمثيل كما في عرض (زلزال في قلبي)... حيث يظهر فنهم من خلال الممارسة المستمرة لمعايشة المادة التي يعملون عليها حتى تأخذ الصورة النهائية شكل البناء المكون من عدة عناصر او حياة يعيشها الممثل، وقد كان عرض الزلزال تأملا في فن التعايش فهو يسأل نفس السؤال الاخلاقي كيف نعيش؟ وبدلا من اعتبار العرض بداية او مبادرة فأن الفرقة كثيرا ما تتناول العرض كأنه استجابة معتبرة ان الفن هو بروفة تمتد طوال الحياة تتم اعادتها مرة الاخرى حتى تتحقق الرسالة المطلوبة وهي دائرة تبادلية لا تنتهي بين النداء والاستجابة"[18]، تتبنى هذه الفرقة (التبادلية) كمصطلح اخلاقي يساهم في تطوير المجتمع، وعلى الرغم من انفلاتها الفني في استخدام مكونات العرض، من خلال التمرين وكتابة العرض الا انها تسعى نحو التطوير من خلال ما يسميه الناقد الفرنسي المعاصر (جاك رنسيار) بـ(فن المشترك وتقاسم المحسوس)، فـ "بدلاً من الفصل الايديولوجي والعلمي يقترح (رنسيار) معنى مغايراً لدور المثقف من خلال مفهوم طريف هو (المعلم الجاهل) وبدلاً من يوطوبيا الثورة الماركسية التي تتنبأ بالشيوعية كخلاص وكفكرة عن المستقبل يقترح رنسيار (أن لا مستقبل في انتظارنا) بل لدينا الكثير من العمل ضد كل الارواح المنهوكة باليأس من خلال امكانية اعادة توزيع المحسوس توزيعاً عادلاً"[19]، وهذا التوزيع يمكن أن يخضع لعملية تبادلية كما تشير الى ذلك فرقة (جزيرة الماعز) في استجابتها لنداءات المجتمع، لذا قد سعت هذه التجارب التي لم تعتد تلتزم بالخط الافقي للدراما التقليدية والتي تعتمد على التمرين من اجل الاكتشاف مجترحة لنفسها سياقات فكرية وجمالية دون تكلف واصطناع ومكونة لنفسها اليات مغايرة مثل مغادرة الستارة، القاعة، التذاكر، وتبني الارتجال، اللاحفظ، واعتماد الانية العفوية في الاداء، كل هذا يلعب دوراً في صياغة عروضها ذو الرؤيا الواقعية والسير الذاتية.

وفي هذا السياق كان للعروض النسائية المسرحية دوراً في زحزحة الكثير من المفاهيم التقليدية في الدراما واستطاعت ان ترسم لنفسها خرائط مغايرة في تشكيل فنون الاداء الغير مألوفة، اذ شكلت العروض النسائية ما بعد فترة الستينات مع ظهور النقد النسوي اجتراحات لأداءات مغايرة لها خصوصيتها الفنية، ففي أحد مظاهر الأداء النسائي كما تؤكده الناقدة الفرنسية (اليانور انيتن) واصفة الاداء في العروض النسوية بأنه "شيئاً اجتماعياً وسياسياً وسيكولوجياً حول معنى أن تكون المرأة في المجتمع، امرأة معينة لها ذاتها الخالصة، وأحد مظاهر الأداء النسائي الذي مازال مهماً كما تؤكد ذلك (انيتن) هو ان يستخدم على الدوام مادة من السيرة الذاتية بوعي كامل بأبعادها السياسية والاجتماعية، ففي (قصة حياتي) عام 1973 مشت (ليندا مونتانو) صاعدة على طاحونة دواره، وهي آلة لا تتوقف عن الدوران على حزام له درجات وكانت تستخدم قديماً في تعذيب المساجين لمدة ثلاث ساعات وهي تروي سيرتها الذاتية في أجهزة لتضخيم الصوت[20]، مثل هذا العرض اشر على تقنيات جديدة في توظيف الموضوع (الفكرة) على المكان الذي كان يستخدم لتعذيب المساجين، ففي اشارة الى العذاب الذي تتعرض له المرأة والهيمنة الذكورية ولاجتماعية، وهي تقص معاناتها وهي تدور على الطاحونة، حيث يستبان توظيف السيرة الذاتية للممثلة والتي تقوم بالإلقاء الصوتي وهي تصف معاناتها بزيها الطبيعي، حيث لا تسلسل للحدث ولا زمن محدد في زيها الحياتي، النص عبارة عن معاناتها الذاتية وما تتعرض اليه من ارهاصات العصر، حيث ترشح (مونتانو) في هذا العرض اداءات جديدة لمكونات العرض وانزياحها عن الدراما التقليدية، فما يميز الاداء النسوي في عروضهم المسرحية هو "حنين العين التي تنظم أنا الممثل وتصل الى موقع ثالث: نفايات الذاكرة الثقافية، حيث يجد المشاهد والممثل نفسيهما لا ينظران الى بعضهما البعض ولا إلى شيء مرغوب لكن إلى صورة ديالكتيكية، وفي لحظة الاستيعاب توضح الصور التي تجسدها وتحطمها تلك الممثلات أزمة الحاضر وتنحى جانباً العادات القديمة في التفكير والحكم والأداء لبعض الوقت، ويصبح حاضر التأمل الجمالي حاضر سلطة زمنية خاصة، فضاء زمن الآن بلا قصص متألفة تاريخياً لتحديد المعاني[21]، كذلك الحال في هذه العروض التي بحثت لنفسها عن أداءات جديدة واشتغالات مغايرة لمنظومة العرض المسرحي المتعارف عليها، وقد اوغلت في التجريب لإنتاج جماليات مختلفة لاسيما في انفتاحها على ثقافة الميديا المعاصرة في تعاملها مع الانترنيت وشبكات التواصل الاجتماعي كما "ظهر في التسعينات تيار لفن الاداء صغير ولكنه خداع، عن أداء الجسد الطبي، مثل الأداء الفرنسي وفنانة الوسائط المتعددة (اورلان) التي جعلت جراحة التجميل نوعاً من فن الأداء كمشروعها الحالي، والمثال الثاني (لكيت بورنستين) التي تجعل موضوع أدائها الجسدي المتحول للجنس الاخر بعد اجراء الجراحة هذه العلاقة هي الموضوع الرئيسي في جراحة التجميل حيث يؤكد مؤلف كتاب جراحة التجميل للسيدات ان معظم الناس يحتفظون بصورتين لذاتهم هي الشخص الذي يرونه عندما ينظرون في المرآة، والشخص المثالي الذين يريدون أن يصلوا اليه"[22]، هذه الأفكار التي أنتجتها البنية الرأسمالية لثقافة الصورة الاستهلاكية والانتشار الكثيف لشبكة الانترنت والقنوات الفضائية، دفعت بـ(اورلان) الى ايجاد صيغ جديدة في العمل على الشكل ومحاولة توظيفه مسرحياً ففي "مشروع اورلان منذ عام 1990 بعنوان اعادة تجسيد القديسة (اورلان) يتكون من دخولها سلسلة من جراحات التجميل لكي تصل الى شكل الفنانات المشهورات فقد خططت لتحصل على أنف الملكة ديانا وفم اوربا وابتسامة الموناليزا وذقن فينوس، وقد استطاعت ان تجعل على هذه الموضات من خلال صورة مركبة من الكومبيوتر، وقد أكدت بأنها مستعدة لاستمرار في هذه العمليات حتى تتوصل لما تريده.... ويمكن للمشاهدين من متابعة العملية ويستطيعون الاتصال بأورلان عن طريف الهاتف والفاكس بشكل مرئي، وحولت اورلان هذه الجراحات لأداء تمثيلي يحتوي نصوصاً وموسيقى وراقصين وملابس لها وللجراحين، حتى انها سجلت هذه العمليات على شرائط فيديو، ولكي تكون لها القدرة على الاشراف على هذا العرض كمخرجة وكمصممة رقصات استعانت فقط في هذه العمليات بمخرج مساعد محلي"[23]، اثرت المتغيرات الحديثة مع انتشار ثقافة الاستهلاك وشيوع النزعة الصورية كمادة اساسية في تعاملات الانسان اليومية في المجتمعات المعاصرة والذي ادى الى متحولات عديدة في ميادين الحياة المختلفة ومنها على سبيل المثال " الانفجار المفاجيء الذي شهده التجميل وتنوعه وانتشاره لا يمكن أن يفسر بالممارسات الاستهلاكية وحدها ولا حتى بمتخيل المساواة وحده وذلك لأن تغيير في العمق نفسه ساحبهما ولان قطيعة تتعلق بالهوية قد طرأت فظهر استثمار خاص للصورة الفوتوغرافية ولمعناها وأكثر من أي وقت مضى، تقتصر

هذه الهوية اليوم على الفرد نفسه وعلى حضوره وجسده فلم يعد المجتمع الأسمى"[24]، ان دخول عمليات التجميل التي دشنتها (اورلان) من خلال انفتاح الدراما على المتغيرات الحاصلة في بنية المجتمعات البشرية قد أحدث في العرض شكلاً مغايراً ومختلف عن ما سبق عند (اورلان)، وفي مثل هذه التجارب والتي سعى الباحث التوقف عندها على حساب الحصر من أجل تبيان تشكلات الاداء في بنية عروضها المسرحية لاسيما وان ظهورها قد تزامن مع الموجات النقدية لتيار ما بعد الحداثة الموغل في التجريب، الا انه من جانب آخر على مستوى المسرح، زحزح المفاهيم الدرامية الراسخة، مما أدى الى ضرورة المراجعة والانفتاح على الانساق الحياتية المعاصرة وايجاد سبل جديدة تعتمد الاكتشاف والتجديد في توظيف منظومة العرض بطريقة تتوائم والانفتاح الثقافي والتكنولوجي المعاصر، هذه المراجعة أدت إلى ظهور مخرجين وفرق مسرحية استطاعت أن تنطلق من مكونات الدراما الطرازية وتوظيفها نحو مساريات جمالية وفكرية وأدائية جديدة، معتمداً على التجريب الخالص داخل العمل الفني، وقد حدث ذلك خاصة بعد الثمانينات من القرن الماضي اعتماداً على بعض المنظرين مثل (هانز تيز ليمان) الى رصد تلك التجارب ومحاولة اعطائها سمات وخصائص فنية تؤشر على استخدامها لمكونات العرض والاستفادة من مكونات الدراما التقليدية وعملية تحويلها نحو فضاءات جمالية ومغايرة، اذ لم تأتي هذه التجارب كعملية قطع أو بتر كما في عروض ما بعد الحداثة، بل جاءت كردة فعل على عروض ما بعد الحداثة، كما هو الحال مع التيارات القديمة مثل الواقعية كردة فعل على الرومانسية، أو ظهور التعبيرية أو السوريالية كردة فعل على الواقعية، اذ يؤكد في الصدد (ليمان) بأن أغلب هذه التجارب جاءت لتؤسس لنفسها مفاهيم مغايرة مستمدة في طروحاتها الفنية على مكونات الدراما التقليدية، وقد أطلق على ذلك (ليمان) تسمية (مصطلح ما بعد الدراما)، راصداً نماذج متعددة في تجارب مخرجين ظهروا في حقبة ما بعد الثمانينات من القرن الماضي مؤشرا على العلامات الاسلوبية لتلك العروض التي انفتحت على الجانب التكنلوجي في تشكيل فضائها البصري المتشكل مرئيا، ومن الجدير بالاشارة اليه ان لتيار ما بعد الحداثة أفكاره ومواقفه الخاصة، ويحاول الباحث ان يرصد ما يتعلق بالنظرية الدرامية والمحاكاة، والموقف من التمثيل في النقاط الاتية[25]:

1. سعت حركة ما بعد الحداثة الى تحطيم السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة بإعلانها موت المؤلف وسقوط العلاقة ما بين الذات والموضوع، واعتبار النص هو ملك القارئ، وهو عبارة عن تفاعل نصوص متعددة يستحضرها المؤلف، وما يميز النص الابتعاد عن الانغلاق ولا توجد فيه أحكام قاطعة، ونتيجة نهايته ولا أي حقيقة مطلقة.
2. التاريخ هو اختراع لأيديولوجية الغربية يجب مغادرته، والحاضر هو الذي يتشكل الآن، وفي ما يخص الزمن رفض الفهم التعاقبي أو التراتبي وتقديم مفهوم آخر للزمن يتسم بعدم الاتصال والفوضوية.
3. نفي دور النظرية باعتبارها ارهاب للحقيقة واستبدالها بحركة الحياة اليومية ورفض عمليات التمثيل بأشكالها المتعددة.

ان هذه النقاط تشير الى انفلات ما بعد الحداثة من النظرية وعدم التقيد في نظام محدد وهدم المسيرة الافقية للتاريخ وتقويض السرديات الكبرى والوقوف تجاه منظومة العقل الأداتي التي وقف بجانبها الناقد الالماني واحد اعضاء مدرسة فرانكفورت (يورجن هابرماس) من خلال تحرير الطاقات الجسدية المكبوتة والاهتمام بالحريات الشخصية، والذهاب صوب المهمش والمهمول الثقافي والقواعد الجماهيرية من اجل التأثير في الرأي العام لاسيما وان تيار ما بعد الحداثة قد عول كثيرا على الجانب الفكري ودفع المتلقي الى اخذ موقف ما ازاء القضايا المطروحة وهذا ما قد اعطى لفنون الاداء دفقا فكريا متنوعا في تشكلات الاداء لتأسيس خطاباتها المنفلته بعيدا عن النظريات والدراما ذو الخط الافقي والتاريخي.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1. امتياز تشكلات الاداء في الابتعاد عن النظام والتحرر من النظرية وتحرير العلاقة ما بين الذات والموضوع انتج فوضوية تميزت بجماليات اهتمت بالمهمش والقبيح في العرض المسرحي.
2. اتسمت تشكلات الاداء من الناحية البنائية في قطع تسلسل الاحداث، ورفض الحكاية، وضرب الزمن والاطاحة بمفهوم البطل أحد المرتكزات في تشكل نص العرض.

3. سعت تشكلات الاداء الى ازاحة الاديبات والتمارين على كتابة سيناريو العرض والتخلص من المنولوجات الطويلة، والاهتمام بصورة العرض الشكلية.
4. ازاحة المسافة ما بين المتلقي والعرض، وتحويل المتلقي الى مساهم ومشارك والاعتماد على بؤر متعددة في زوايا الرؤيا وحصول أكثر من حدث في وقت واحد افرز عنصر التشتيت في تشكلات الاداء.
5. رشوح عدم الثبات واكتمال في العلامات فهي متحولة طول العرض وقابلة للقراءات المتعددة، منفتحة على ذهن المتلقي ليست مغلقة.
6. الاعتماد على الارتجال واللحظة الآنية والعفوية والتلقائية واستبدال عنصر التمثيل بالأداء.
7. المراوغة واللعب والسخرية والاستهزاء وزحزحة المفاهيم الثابتة والمطلقة وتقويض السرديات الكبرى احد السمات الاساسية في الطروحات الفكرية لعروض ما بعد الحداثة.
8. اذابة الحاجز ما بين الفن والحياة، واختلاط اليومي بالعرض، واختراق الواقع بدلاً من محاكاته اطاح بمفهوم عنصر الايهام المسرحي.
9. اتسمت تشكلات الاداء في العروض العالمية في توظيفها للأمكنة الجديدة مثل المحلات والاسواق التجارية والمواقع المهجورة والسعي الى ايجاد بيئات حقيقية للعرض.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1.مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من العروض المقدمة في العاصمة بغداد والتي بلغت (3)عروض مسرحية (2016) م. وكما مبين في الجدول رقم (1).

1_ خريف صميم حسب الله يحي 2016

2_ امونيوم علي دعيم 2016

3_ سليفون محمد مؤيد 2016

4_ خيانة جبار جودي 2016

2.عينة البحث:

شملت عينة البحث عرض مسرحية (امونيوم) وقد تم انتقاؤها بالطريقة القصدية.

3.اداة البحث:

اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النضري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث.

4. منهج البحث:

انتهج الباحث المنهج الوصفي في البحث، من حيث وصفه وتحليله العرض المسرحي.

5. تحليل العينة:

اسم المسرحية: امونيوم. سنة العرض:2016.

تأليف واخراج: علي دعيم. مكان العرض: بغداد/منتدى المسرح التجريبي.

تستمد فكرة العرض من الواقع المعاش وما تتعرض له المدن العراقية من اشكال متعددة من الموت بسبب التطرف والافكار الارهابية السوداء والتي طالما يذهب ضحيتها الفرد العراقي، ولهذا تتجسد ردة الفعل من الناحية الفكرية للعرض من حيث المعالجة

والتكوين في تركيب الاحداث بلوحات تحتوي على اشكال ادائية مختلفة تعتمد التوازن في التكوين الحركي والانفتاح على مقتضيات اللحظة الراهنة والمعتمد على الجانب النفسي واسقاطاته في الاداء مع التواصل بحالة من الطقسية مع المتلقي، وهذا ما قدد توضح سلفا في بداية العرض اثناء دخول المتلقي الى فضاء العرض محققا بشكل اولي ما تسمية الناقدة الالمانية (اريكا فيشر لشته) تقانة التلامس عندما يقوم احد المؤدين بتوزيع (الكمامات)على المتلقين وحثهم عل ارتدائها اذ تنتشر رائحة الامونيوم داخل فضاء العرض من اجل زج المتلقي في احداث العرض ودفعه للمشاركة الذهنية والحسية في احداثه لاسيما وان هذه الرائحة هي اشارة واضحة لما ينبعث بعد الانفجارات من روائح، وبذلك ادخل المخرج المتلقي الى فضائه الصوري الذي اسسه المصمم على شكل غرف متعددة وفناء كبير يغطيه السواد من شدة الاحتراق وعصف الانفجار مدللا من الناحية السينوغرافيا على شكل عمارة الكرادة التي حصل فيها الانفجار المؤلم الذي ذهب ضحيته عشرات الناس من فئات عمرية مختلفة وهنا تجدر الاشارة للعرض بانه قد تبنى خصوصية محلية خالصه على الرغم من قسوة المها العظيم وتأثيرها في مرجعيات المتلقي المشاهد والمشارك، وبهذا فقد عمد المخرج عن طريق فكر التصميم الى عملية تكوين بيئة مكانية خاصة للعرض تم فيها تحويل بناية منتدى المسرح التجريبي الى فضاء على شكل مجتزء من عمارة التي حصل فيها الانفجار وبذلك يتجسد فعل الشكل الادائي للسينوغرافيا من خلال تهيئة الجو النفسي للمتلقي واستنهاض ذاكرته وادخله من الناحية النفسية في الاحداث اذ خلت الفضاء الشكلي للتصميم من الزخارف الديكورية والاشياء الزائدة ليتشكل هذا الفضاء داخل سيناريو العرض بفضائه البصري المعتمد على الاظلام والابهات اللوني المثير للدهشة والغموض والتساؤل وتفعيل التشويق عند المتلقي مع جريان الحدث بشكل غير متسلسل يعتمد الانية والحالة النفسية في التكوين الحركي والادائي في الافصاح عن الطاقات النفسية لتشكلات الاداء في العرض، وبهذا يتشكل الاداء في العرض على مستوى سيناريو العرض الذي كشف عن اختفاء الصراع والبطل والتسلسل المنطقي لسير الاحداث والاكتفاء بتموجات اللحظة الانية وتداعياتها في تكوين اشكال ادائية مختلفة بالاضافة الى الارتكاز على الارتجال اللحظي المتخلق من الحالة النفسية للمؤدي والتي تكون اشكال ادائية تغادر الجاهز وتعمل على كسر الايهام والتصنع في الاداء لاسيما هدمها الحاجز ما بين المتلقي والعرض واعتماد الاحساس الصادق الذي يصل بشكل مباشر لعفويته مساعدة الفضاء المتخلق من الفعل الادائي للضوء والموسيقى.

عمد العرض الى الابتعاد عن اللغة الحوارية والحوارات الطويلة والسعي الى اعطاء العلامات البصرية الاهمية في التشكيل البصري للمشاهد وذلك بالاعتماد على الحركة الادائية المعبرة عن معاناة الموت وتحويل منظومة الى الصوت الى فعل ادائي يتكون من مجموعة من التأوهات وعذاب الاروح لتلك الاجساد التي احترقت، وبهذا يترشح شكل ادائي للجسد الذي لا يعتمد جمالية ورشاقة الحركة في تكوين المشاهد انما يتبنى الارتجال وفعل الالم الذي يترجمه الجسد حركيا بشكل ادائي صوري، كذلك تبنى العرض من الناحية الفكرية جعل المخرج كثافة اللون الاسود في تكوين الفضاء على مستوى الغرف، الجدران، الارضية، الاجساد، من اجل انفتاح العرض على انثروبولوجية المدينة التي يعطي فيها اللون الاسود دلالات ترتبط بالحزن والموت، بطريق قابلة للتأويل والتفسير المتعدد وبهذا يسعى الى خلق علاقات تداولية ما بين العرض والمتلقي وبهذا تنفتح علامات العرض في توليد المعاني والافكار حسب مرجعيات المتلقي، اذا لا يعتمد خطاب العرض الجزم في الاحداث انما هو يعرض حالات ومواقف أليمة وعميقة ولها قوتها المأسوية المؤثرة في يوميات المتلقي الراهنة، وهذه النقطة اشتغلت عليها كثيرا عروض ما بعد الحداثة في تبنها المواقف والحالات الراهنة والتي تعرضها ويكون لديها موقف يغلب فيه الجانب الفكري على الجانب الفني من اجل احداث الصدمة والتأثير القوي في المتلقي ولابأس في الافراط في السادية والالم في عرض الحدث او الموقف او الحالة من اجل احداث التأثير القوي في المتلقي ودفعه الى اخذ موقف ازاء ما يحدث امامه كما هو الحال في العرض الذي يعرض لحالة الانفجار ويسقط عليها دوران التاريخ وما تعرض له البلد على طول مسيرته التأريخية من غزوات وحروب طاحنه خلفت ازمات اجتماعية ودمار ادى الى انتشار هذا السواد في الارض السواد التي تربى ابناء شعبها على مواويل الحزن بسبب العذاب المستمر إذ راح ضحية الحروب هذه الارواح التي يحاول العرض ان يعبر عن عذاباتها من خلال العرض.

من ناحية رصف لوحات العرض فقد اعتمد المخرج على اكثر من بؤرة واحدة لزوايا التلقي والمشاهدة وهي خاصية قد تكررت في اعمال المخرج السابقة مثل عرض (اهريمان) اذ يعتمد المخرج في هذه النقطة في تركيب المشهد على اكثر من حدث واحد في تكوين الايقاع الخاص في مشهديه العرض من الناحية البصرية، معتمدا في ذلك على جماليات المنقسم والمشتت ولكن داخل الاطار العام للعرض المنحل من الصيغة الادبية واعتماد التمرين كألية للاكتشاف وبهذا ينفرط عقد التقليد الدرامي المتعارف عليه ويذهب في انشاء تشكلات ادائية مغايرة للمألوف تفعل الجانب الشكلي لبوح ذات المتلقي المعتمد على موضوع مستل ومعرف من قبل المتلقي، وبهذا يخلق العرض زمنه الخاص فيه على مستوى طول العرض وقصره اذ لا يحدد العرض بزمن وتوقيت محدد انما يعتمد على تواصلية المؤدي مع المتلقي في عملية تنشيط الحالة النفسية من اجل التداعي الحر للحركة والتكوين والاداء، ووفق هذه المعطيات يكون الزمن متحول وغير ثابت من عرض الى اخر.

من ناحية اخرى ينزاح شكل المحاكاة في العرض الى تشكلات ادائية تؤسس الى اختراق المواضيع الحياتية وتشريحها على خشبة المسرح من اجل دفع المتلقي الى بناء ردة فعل واثارة الجدل ازاء حالة وموقف انساني يحتاج الى التمرد واتخاذ موقف، وبهذه المعالجة الموضوعية تتشكل المأساة من خلال تمثيل الحالة الواقعية المؤلمة والمعرفة من قبل المتلقي والمنتمية الى حياته المعاشة، ووفق ذلك تتشكل المأساة بشكل جمعي، وشواهدها تكون حاضرة عند المشاهدة في ذهن المتلقي، اذا تنفتح خيالاته على ما جرى في الواقع وما يجري الان اما ناظريه في العرض ليكون هو الوسيط ما بين الحدثين وهنا تكمن محنة التلقي في العرض الذي يكون قابل للتأويل والتفسير المتعدد الخالق للأشكال ادائية للمأساة الراهنة والتي تعطي مساحة وافية للمتلقي للتأمل والتفسير بدلا من التطهير ساعية الى اعادة صياغة الاسئلة على عاتقها لما جرى وما يجري الان وما سوف يجري في المستقبل منحلة من شكلها التقليدي منفتحة صوب مسميات الفعل اليومي الذي يكونها داخل المجتمع المحلي الذي يكونها وغالبا ما تعبر عن الشكل الجمعي الذي نشأة فيه.

الفصل الرابع

النتائج

1. **على مستوى تشكلات الاداء في النص فقد افرز العرض عن:**
   - أ- رشوح سيناريو العرض بدلا من الادبية يعتمد التمرين والاكتشاف في صياغة لوحات العرض.
   - ب- الانفتاح على تشكلات الاداء الصوري لسردية الجسد وبوحه الذاتي بدلا من الحوارات الطويلة.
   - ت- اختراق الواقع بدلا من محاكاته وجعله قابل للتأمل والتفسير المتعدد.
2. **على مستوى تشكلات الأداء للتقنيات فقد امتازت:**
   - أ- تخليق فضاء صوري يكون علاقة تداولية فاعله في الاداء ما بين المؤدي /المتلقي/البيئة.
   - ب- ظهور علاقة تشاركية بديمقراطية الفعل المجسد للصورة المشهدية فلا غلبة لعنصر على اخر.
3. **على مستوى تشكلات الاداء للتلقي فقد كشفت:**
   - أ- المشاركة الأدائية للمتلقي وتحقيق تقانة التلامس وفضاء العرض.
   - ب- كسر الحاجز ما بين الفن والحياة – وما بين المتلقي وفضاء العرض.
   - ت- اعطاء المتلقي مساحة للتأمل والتفسير والتأويل المتعدد لعلامات العرض.
   - ث- كشف العرض عن شكل ادائي لزاوية النظر بالرغم من التشتيت والبؤر المتعددة.
4. **على مستوى تشكلات الاداء للمؤدي فقد كشف العرض عن:**
   - أ- بروز اللأداء التفاعلي بشكل تداولي ما بين البيئة/المتلقي/المؤدي.
   - ب- ظهور شكلا ادائيا يعتمد الانية والتلقائية يكسر الايهام والاداء المصطنع.
   - ت- افصح العرض عن شكلا مغايرا في الاداء امتاز بالتجلي الذي كسر افق التوقع لسريان الحدث عند المتلقي.

ث- امتياز الأداء بالشكل المتغير والمتحول والحركي طوال العرض.

ج- ظهور شكلا للأداء الصوري المتجسد بسردية البوح الجسدي المتجانس وفضاء العرض.

5. تشكلات الاداء للاخراج في المعالجة الفنية فقد امتاز:

أ- السعي الى اقامة علاقات تواصلية حركية تعتمد الانيه واللحظة الانفعالية و وتجليتها في التعبير اثناء العرض.

ب- بروز شكلا مركبا للمخرج قبل العرض كونه صاحب الرؤيا الاخراجية في التنفيذ، واثناء العرض باعتباره جزءا من الاحداث الجارية.

ت- تبني الاكتشاف وعدم الاتكاء على الجاهز التقليدي منطلقا منطلقا من التمرين المعتمد على ثيمة الاداء في تأسيس فرضية العرض.

الاستنتاجات

1. تفعيل الشكل الأدائي لمشاركة المتلقي بطريقة ايجابية اكثر.
2. إن عملية كسر التصنيمات التقليدية للعرض على الرغم من عدم الترحيب فيها إلا انها صبغة صحية تؤشر على امكانية استكشاف آليات جديدة للعرض المسرحي.
3. توظيف الامكنة في هكذا عروض حالة جيدة، لخلق نوع من المغايرة في التلقي.

التوصيات

1- مفاتحة الجهات المهتمة في الشأن المسرحي إلى إقامة جلسات نقدية ل للباحثين والمهتمين بالحقول المعرفية رصد الجوانب الفنية والفكرية لمثل هكذا عروض وتأطيرها من الناحية التنظيرية.

2- العمل على اقامة الورش لفنون الأداء من اجل استكشاف آليات جديدة للأشكال اللأدائية وضرورة التهاجن مع البلدان الاوروبية المشتهرة والمختصة في هذا المجال.

المقترحات:

1) دراسة تشكلات الاداء في عروض مسرح الفضاءات المفتوحة.
2) دراسة تشكلات الاداء في عروض المسرح التفاعلي.

المصادر والمراجع

1. أريكا فشر– لشته، جماليات الأداء– نظرية في علم جمال العرض تر: مروة مهدي،(مصر: المشروع القومي للترجمة،2012).
2. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط 5، (المغرب: الدار البيضاء للنشر،2007).
3. باتريس بافيز، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيمولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 1992).
4. انتونين آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، (القاهرة، دار النهضة العربية: 1973).
5. كارل روسين، المسرح في طريق مسدود: الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية، تر: محمد لطفي نوفل، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2000).
6. آرثر ايزابرجد، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء ابراهيم،(القاهرة، المجلس الأعلى للترجمة: 2003).
7. ثيودور شانك، المسرح الامريكي البديل، ج1، تر: سامي خشبة، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2008).
8. جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد، دار المأمون: 2007).
9. نك كاي، مابعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1999).
10. كولين كونل، علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسن الرباط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب: 1999).
11. هيلين فريشووتر، جوكيلر، المسرح والمشاهد والاخلاق وحقوق الانسان والسياسة، تر: نجوى ابراهيم، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2010).
12. كوستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 1996).
13. جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: امين الرباط، (القاهرة، اصدارات اكاديمية الفنون: 1995).
14. ام الزين بنشيخه المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، (الجزائر، منشورات الاختلاف: 2014).
15. مارفن، فن الأداء: مقدمة نقدية، تر: منى سلام، (القاهرة، اصدارات اكاديمية الفنون: 1999).
16. إلين دايا موند، هدم المحاكاة: مقالات في النظرية النسوية والمسرح، تر: محمد الجندي، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2001).
17. فيليب اوسلاندر، من التمثيل إلى العرض: مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة، تر: سحر فوراج، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 1997).
18. جورج فيفاريلو، تاريخ الجمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الاوربية إلى ايامنا، تر: جمال شهيد، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة: 2011).
19. تيري ايغلتون، اوهام مابعد الحداثة، تر: منى سلام، (القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار: 2000).
20. فريدريك جيمسون، التحول الثقافي: كتابات مختارة في مابعد الحداثة (1983 – 1998)، تر: محمد الجندي، (القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار: 2000).

الهوامش

1. أريكا فشر – لشته، جماليات الأداء – نظرية في علم جمال العرض تر: مروة مهدي، (مصر، المشروع القومي للترجمة:2012) ص41.
2. كريستوفر بالمه، مقدمة في علم المسرح، تر:علي عبد الغفار فطوم، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2003)، ص132.
3. باتريس بافيز، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيمولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 1992)، ص157.
4. ينظر: انتونين ارتو، المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، (القاهرة، دار النهضة العربية: 1973)، ص79.
5. كارل روسين، المسرح في طريق مسدود: الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية، تر: محمد لطفي نوفل، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2000)، ص230 – 231.
6. آرثر ايزابرجد، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء ابراهيم،(القاهرة، المجلس الأعلى للترجمة: 2003)، ص66.
7. ثيودور شانك، المسرح الامريكي البديل، ج1، تر: سامي خشبة، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2008)، ص39.
8. جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد، دار المأمون: 2007)، ص172، 173.
9. ثيودور شانك، المسرح الأمريكي البديل، مصدر سابق، ص252.

* الان كابرو: مخرج ومصمم مسرحي امريكي أسس ما أسماه مسرح الواقعة الحية عام 1966، توصل إلى حرية التطور دون قيود التي يتمتع بها مبدأ التكوين في الأعمال التجميعية، يقضي إلى مبدأ التشكيك في فكرة التكوين الفني كوحدة كاملة، وقد تجاهل

الوحدة التشكيلية لبناء العمل الفني رافضاً أن يقدم للمشاهد مستوى واحد من الرؤيا، للمزيد ينظر: نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1999)، ص44.

10. كولين كونل، علامات الأداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسن الرباط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1999)، ص44.
11. نك كاي، مابعد الحداثية والفنون الادائية، مصدر سابق، ص52، 53.
12. هيلين فريشووتر، جوكيلر، المسرح والمشاهد والاخلاق وحقوق الانسان والسياسة، تر: نجوى ابراهيم، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2010)، ص71.
13. كرستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 1996)، ص334، 335.
14. جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: امين الرباط، (القاهرة، اصدارات اكاديمية الفنون: 1995)، ص21.
15. ينظر: هيلين فريشووتر، جوكلير، مصدر سابق، ص73-74.

** فرقة السكوات: فرقة مسرحية ذات اصول مجرية تأسست في عام 1969 استقرت في امريكا تجسد خطابها الفكري والجمالي في زحزحة الاطر التقليدية للدراما وذلك من خلال محو الفاصل ما بين الفن والحياة اذ يعيشون ويؤدون عروضهم في نفس المكان، سواء في عمارة او محل تجاري وقد كان اعضاء الفرقة يرتدون ازياء غريبة ويؤدون الفعل المسرحي لشخصياتهم وليس لشخصيات نصية التي يكتبها المؤلفون، اذ قدموا اعمال مهمة مثل (اعترافات ستافروجين _رسالة الى اندرية بريتون من انتونين آرتو). للمزيد ينظر: تيودور شانك، المسرح الامريكي البديل، مصدر سابق، ص277-278.

16. سوزان بينت، جمهور المسرح: نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري،(القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي:1995)، ص214.
17. تيودور شانك، المسرح الامريكي البديل، مصدر سابق، ص278.
18. هيلين فريشووتر، جوكيلر، مصدر سابق، ص143.
19. ام الزين بنشيخه المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، (الجزائر، منشورات الاختلاف: 2014)، ص242.
20. مارفن كارلسون، فن الأداء: مقدمة نقدية، تر: منى سلام، (القاهرة، اصدارات اكاديمية الفنون: 1999)، ص267.
21. إلين دايا موند، هدم المحاكاة: مقالات في النظرية النسوية والمسرح، تر: محمد الجندي، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 2001)، ص137.
22. فيليب اوسلاندر، من التمثيل إلى العرض: مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة، تر: سحر فراج، (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: 1997)، ص178، 179.
23. المصدر السابق نفسه، ص180، 181.
24. جورج فيغاريلو، تاريخ الجمال: الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الاوربية إلى ايامنا، تر: جمال شهيد، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة: 2011)، ص325.
25. ينظر: فريدريك جيمسون، التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983- 1998)، تر: محمد الجندي، (القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار: 2000)، ص11 - 15.