

مفهوم السيولة وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي

The concept of liquidity and its representations in the Iraqi theatrical show

أ.م.د. زينة كفاح علي الشبيبي

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

Dr.zina20@yahoo.com

ملخص البحث:

اقتربت الحداثة بالأيديولوجيات الكبرى وسردياتها بانتاجها لمنظومتها المعرفية والحياتية ، مسوغةً ذلك باحتكارها للحقيقة بأحادية ومركزية قاطعة وتأتي جدلية ما بعد الحداثة لدحض مجمل اليقينيات تلك وتفعيل فضاء تعددية الحقائق والمفاهيم والأفكار الخاصة لكل حضارة أو ثقافة ، ووفق مفهوم (السيولة) أخذ الخطاب المسرحي بامتصاص الأفكار واعتمادها لنية ذاتية وتواصلية مع المتلقي واشتمل البحث على أربعة فصول احتوى الفصل الأول (الاطار المنهجي) على مشكلة البحث المقامة على التساؤل عن مدى تمثلات السيولة في العرض المسرحي العراقي؟ وعلى أهمية البحث ، حيث تأشير ملامح وافكار السيولة في العرض المسرحي العراقي، أما هدف البحث فقد كان (كشف مفاهيم واجرائية وتمثل السيولة في العرض المسرحي العراقي) وانت حدود البحث مؤشرة في حدها الزمني بين عامي (2019-2020) ليشمل (العراق) مكانياً، أما حدها الموضوعي فقام على: (مفهوم السيولة وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي). أما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد جاء على مبحثين، حمل الأول عنواناً: (السيولة في عروض المسرح العالمي).

وجاء المبحث الثاني تحت عنوان : (السيولة في عروض المسرح العربي والعراقي) أما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد اشتمل على : مجتمع البحث ، وعينة البحث التي ضمت عرضين مسرحيين هما : (سلة شكسبير) اعداد واخراج (د. حليم هاتف) 2019، وعرض (حنين حار) تأليف واخراج (د. جواد الأسدي) 2020 ، إذ اعتمد المنهج الوصفي التحليلي آخذاً بمؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث . وخلص البحث بالفصل الرابع وما حمله من نتائج وإستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: التمثلات، السيولة، العرض المسرحي

Abstract

Modernity has been associated with major ideologies and their narratives by producing its own knowledge and life system, justifying that by monopolizing the truth with decisive monism and centralism. The research consisted of four chapters. The first chapter (Methodological Framework)

contained the research problem based on the question of the extent of liquidity representations In the Iraqi theatrical show, as for the purpose of the research, it was (uncovering concepts and procedures and representing liquidity in the Iraqi theatrical show). The research boundaries were indicated in their temporal limit between the years (2019-2020) to include (Iraq) spatially, while its objective limit was based on: (the concept of liquidity And its representations in the Iraqi theatrical show). As for the second chapter (the theoretical framework), it came on two topics, the first carried the title: (Liquidity in International Theater Performances).

The second topic came under the title: (Liquidity in Arab and Iraqi Theatrical Performances) As for the third chapter (Research Procedures), it included: The Research Society, and the Research Sample which included two theatrical performances: (Shakespeare Basket) Prepared and Directed by (Dr. Halim Hatf) 2019, Hunayn Harir presented, authored and directed by (Dr. Jawad Al-Asadi) 2020, as he adopted the descriptive analytical method, taking the indicators of the theoretical framework as a research tool. The research concluded in the fourth chapter and the results and conclusions it carried.

Key words: representations, liquidity, theatrical performance

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

أولاً : مشكلة البحث

اقتترنت مفاهيم وأفكار الحداثة بالسمات العقلية والتمركز وثبات الحقائق والضبط اتجاه عموم معطيات الحياة ومنظومة الفنون والأداء، لتكون المسارات الأفقية والتراتبية وسائط للوصول للحقيقة والتبشير بها. وكان لإتيان ما بعد الحداثة اختلاف وتقاطع وتلك الأفكار لتسود مفاهيم الفوضى والتأجيل وعدم اليقين ودحض الحقائق وتقويض المركزية والسرديات الكبرى. واتخذت ما بعد الحداثة في تشظياتها المفاهيمية بعض المسميات الراشحة من منظومة أفكارها ، إذ خرج عالم الاجتماع (زيجمونت باومان 1925-2017) (بما اسماء بالحداثة السائلة والتي شملت جملة مفاهيم تخص صفة السيولة، وهدف تلك (السوائل) هو تفكيك اليقين والحقائق المركزية .

وكانت للعروض المسرحية ورؤيتها الاخراجية ان تتأققت ومفاهيم الحداثة السائلة بكل تنوعاتها من زمان ومكان وحب وحياة وغيرها، مما انعكس على بنية خطاب العرض ومنظومته البنائية والتواصلية ، ومن هنا أتت مشكلة البحث القائمة على التساؤل: ما تمثلات السيولة في العرض المسرحي العراقي؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

- 1) تأشير ملامح وأفكار السيولة في العرض المسرحي العراقي.
- 2) تخص العاملين في الإخراج المسرحي والشأن الدراماتورجي .

ثالثاً : هدف البحث

كشف مفاهيم واجرائية وتمثل السيولة في العرض المسرحي العراقي.

رابعاً : حدود البحث

الحد الزمني : 2019 – 2020

الحد المكاني : العراق.

الحد الموضوعي : مفهوم السيولة وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي.

خامساً: تحديد المصطلحات

1. السيولة

أ- لغةً: تعرف السيولة في المعجم الوسيط بانها (((سال) - سيلاً وسيلاناً ومسيلاً ومسالاً: جرى. وطغى. ويقال: سالت الارض ونحوها، وسالت بما فيها.. جرت من كل وجه وتدفقت.... فهو سائل وسيال.... اجراه واذابه. (السائل): (في الكيمياء): حالة من حالات المادة الثلاث، وسط بين الصلابة والغازية))⁽¹⁾.

ب- اصطلاحاً:

السيولة : ((وهي المسارات الأفقية للحياة الاجتماعية والمهنية من مرحلة من دون إحداث تراكم راسي نتيجة هذا الوضع سريع التغيير.))⁽²⁾.

التعريف الاجرائي (السيولة)

منظومة معارف وقيم وأشكال رواشح حقبة ما بعد الحداثة داخل متن العرض المسرحي تتخطى الحقائق القائمة لتدليل لا يقينية الواقع ذاته.

1 التمثلات

لغةً: ((تمثل (مثل الشيء بالشيء) سواء وشبهه وجعله على مثاله ، فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه إن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل .))⁽³⁾

اصطلاحاً: ((مثول الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل البعض))⁽⁴⁾.

التعريف الاجرائي (للتمثلات):

محمولات الظواهر والافكار والاشكال لدلالات وبصيغ بينية ذات تواصل ومفاهيم مشتركة.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: السيولة والمحاثة المفاهيمية

أقامت أدبيات الحداثة نصوصها على ثنائيات ضدية قوامها الصراع والجدل والتناقض ، واتخذت تلك التصارعات حديثها في فنون الحياة اليومية ونصوص الفنون والآداب ، إذا تناصف الثنائيات في الفكر والأداء دونما تحايث أو تجاوز. وكانت حقبة قراءة ما بعد الحداثة لتلك الثنائيات كي يتم خلق منطقة بينية تتعابر وتتحايت بها الثنائيات وفق آليات الوصل والائتلاف ، فكل طرف يقر الضد الآخر دونما حلولية داخل خارطة النص النقيض ، وهذا مسوّغ لظهور ثقافة شبكية تتناوب في ظهورها وأختفائها داخل الفضاءات ما سبب في دخولها فضاءات الوهم والحقيقة ، التجسيد والتجريد، إذ يشير الفيلسوف (إيمانويل ليفيناس 1906-1995) الى مفهوم جدلي مثل (التملص) ويقصد به (ان التملص يراوح بين ثقل التناهي وعدم محدودية اللامتناهي)⁽⁵⁾. فكانت إشارات فلاسفة ما بعد الحداثة لواقع متجادل مع ذاته وذو هجنة في التكوين والانشاء كما هو شأن مسمى (الجذمور) لدى (ليوتار)، فالأشياء والأفكار والمفاهيم دونما أبوة بذاتها وهي في موقع طارئ ومتحول وفق آلياته ومرجعياته المتناقضة.

فيما اتخذ عالم الاجتماع (زيجمونت باومان) من مصطلح السيولة بوصلة لقراءة الواقع من أزمنة وأمكنة وأحاسيس في محاثة وتأكيد لثباتها وعدم استقرارها بعدها نقيضاً لـ (الآخر) فعند (باومان) تتداخل الأزمنة والأمكنة ومشاعر الحب والخوف بلحظة بذاتها من تفكيك وتأجيل مفهوم الحقيقة و متعالياتها في (شبكية) عمادها ثنائية الحضور والغياب ، المحو والأثر ، والتي تضمّر بداخلها معالم وأنساقاً لها آلياتها في التقويض والمفصلية والتجاور ، فالسيولة محاولة لإنتاج لحظات الشك والتعدي ودحض الوثوقية ما يفتح أفقاً للقلق وعدم الاستقرار وهو جس عدم اليقين ، إن علامات مثل الزمان ، المكان ، المجتمع يصعب حضورها دونما سابقٍ ولاحقٍ وحاضرٍ وآني قائمة لتنتهي إلى فكرة غامضة أساسها التآرجح والاضطراب والاحتمال.

كان لتهاوي الحركات والأفكار الأيديولوجية أثره في إنعاش مفاهيم أكثر حرية وانفتاحاً على (الآخر) النقيض ، والتحايت وإياه والتباري مع فكره الحياتي . إن أحادية الأيديولوجية واعتدادها وانكفاءها على ذاتها أتاح لمنظومة من الأفكار والحقائق لترشح من بوتقة الفكر الأيديولوجي ذاته وفتحت حقيقة ما بعد الأيديولوجيا فضاءً لإيجاد منظومة لقراءة ضروب الحياة الإنسانية وفق نظرة شاقولية تتعامد ومجمل الاتجاهات السابقة واللاحقة لها والمحاثة ، بديلاً لتواتر الأحداث وأفقيتها المعولة على خلق الأنموذج البيوتوبي المزعوم . إن حقيقة ما بعد الحداثة معنية بالتشارك في إنتاج نصوص الحياة عموماً ، فالنص في حقيبتنا هذه هو مشروع مشترك لذوات وثقافات وحضارات دون امتياز لأحد الأطراف اتجاه الآخر . إن مجمل الأفكار هنا في جدلية وحركية لتتقل وعبر (ربوات) النصوص وفق (دولوز) حركة اللا استقرار القرينة بحركة الصعود والنزول . إن لقوى التعدد والأختلاف مصدراً للتنوع بديلاً للامادية ، فالورد لا يقاوم

إلا في التعدد والتنازل لعناصر النص ذاته ، ومشاركة مع (الآخر) الفني والحياتي . فالنص أي نص في حقبة ما بعد الحداثة (وما يقابلها من نحتٍ للمسميات) هو تفاعل مع الآخر والواقع والذوات بديلاً للوحدة المؤدلجة النازعة إلى تأكيد يقينيتها القاطعة.

اعتمدت النظريات الفنية والجمالية والاتجاهات ولمدارس الأدبية في حضورها التاريخي على منظومة لتحديد الشكل وتأطيره ليكون ماهية الخطاب الفني والجمالي والأدبي ، فلكل شكل مضمون يتراسل مع المتلقي لي طرح ثيمة وفكرة ما ، لنا أن نستقر عندها باعتبارها حقيقة تعكس قيم الحياة المعاشة ، والفنون عموماً والفن المسرحي هنا يتأسس وفق فكرة التأطير والتي تتعزز بفكرة التمثيل الواقعي والأيقوني للحياة وشبكته السيميائية وعلاقتها الإنسانية . وأنت حركات التجريب في أشواط الفن المسرحي متعاطية مع المحتمل والافتراضي والمقترح في مرحلة ما بعد الحداثة . وفيه أخذت الحقائق والسرديات الكبرى بدخول متحف الحياة وإحلال اتجاهات الهجنة والشتات الرائع أو الجليل بديلاً عنها في مشهدية الحياة الفنية . فن ما بعد الحداثة فن لا يعتد بمسمى مثل (الجميل) بقدر صياغته أو بقدر صياغة أفكاره وفقاً لمعجم ما بعد الحداثة من حيث انبثاق الأفكار في فضاءٍ بيني تشاركي تنزع فيه النصوص إلى العنمة والتأجيل والإرجاع والصمت ، فالعرض المسرحي في مرحلة السيولة الراشحة من مشهدية ما بعد الحداثة هنا بوصفه حدثاً يقرن بالبالون في مساره دون إستقرار أو تأطيرٍ في فضاءٍ ما . ومن هنا أنت رهانات (زيجموند باومان) على السيولة كونها حافة بالقلق وعدم الاستقرار والهلع في الطير والايقونة وتكبير أنظمة الجمال وقوانينه الصارمة.

وتتعايث ظروفات (باومان) الخاصة بمفهوم السيولة والتي اخذت بتفحص جملة مفاهيم تخص واقع حياتنا اليومية المعاصرة مثل (الحداثة السائلة، الازمنة السائلة، الحب السائل، المراقبة السائلة، المكان السائل، الحياة السائلة، الخوف السائل، الثقافة السائلة)، تتعايث هذه المفاهيم لدى (باومان) وتوجهات الفيلسوف الالمانى (يورغن هوبرماس 1929) بعد ان مشروع الحداثة له تواصله دون انقطاع ما يعني عدم اقامته الحد بين الحداثة وما بعد الحداثة فعند هوبرماس ((ان مشروع الحداثة نص غير مكتمل))⁽⁶⁾ ويتمسك (هوبرماس) بالحداثة بوصفها حدث تواصلى يتيح انتاج حقائق ما في وحدة زمكانية بعينها دونما الزام او يقينية لاحق لها، ففهمنا للأشياء وحقائقها لها تحولاتها وعدم اقرارها او صلاحيتها ((للتأكيد ما: وتعني حقيقة قضية مؤكدة من حوارات بأن كل انسان يستطيع ان يحسب حساب نجاح او اخفاق افعال معينة، وتعني حقيقة اخبار مؤكد من حوارات بأن كل انسان يمكن ان يدفع من خلال الاسباب لكي تعترف بحق صلاحية التأكيد على انه صحيح))⁽⁷⁾. ويمكننا الاشارة الى تأكيد افعال تعليق الحقائق لدى (هوبرماس) واخذ به (باومان) ومفهوم ايقاف افكار اليقين والبداهة واتاحة الفرصة لامتداد حقائق اخرى موقوتة بزمنية بعينها، وهو ما اسماه (باومان) بـ (الارجاع) فهو ((حركة تقترب من وجهة

معينة في مثل هذا الزمن. كل لحظة حاضرة يجري تقييمها من خلال شيء يأتي بعدها. فهمها كانت القيمة التي ربما يمتلكها هذا الحاضر هنا والآن، فأنها لا تعدو ان تكون علامة اولية على قمة على آنية. اما فائدة الحاضر ومهمته فتمثلان في المرء من تلك القيمة الاعلى. والزمن الحاضر في حد ذاته لا معنى له ولا قيمة، وعليه فإنه يفتقد الى الاكتمال والكفاءة والسلامة من العيوب فمن الحاضر قد يحدث في المستقبل. وما هو موجود الآن يحدد معناه وقيمته ما لم يوجد بعد))⁽⁸⁾.

ولد (باومان) محاينة ومفهوم السيولة ما طرحته فلسفة (جيل دولوز 1925-1995) في التنقل والارتحال ما يجعل الحقيقة موضع شك عبر مسار ما سمي بفلسفة البداوة والحركة عبر (الرى) و(تناسل الافهم) لتكون ((الافهم كثرة ومع ذلك ليست مجموعة تتألف من عناصر. انه كثرة تتألف من مكونات عدة تساهم معاً في تكوين الافهم.. انه كثرة مكونة من قطع او مكونات او شذرات. ولا تقع الكثرة هنا من مقابل الوحدة. انها اسم موصوف او مسند اليه، يتحدد بابعاده وخطوطه اكثر مما يتحدد بأي شيء آخر. لا يهتم في الكثرة عندما نعالجها كمسند اليه. المصداق والمفهوم، العناصر والمفهوم. بل ما يسميه دولوز اشتداد الكثرة ما ان تتغير ابعاد الكثرة، ما ان تتغير اشتداد الكثرة، حتى تتغير الكثرة ذاتها))⁽⁹⁾.

ان شتات علامات العرض المسرحي وفق مفهوم التأجيل لدى (باومان) و(اشتداد الكثرة) لدى (دولوز) يبرر طرح شتات في الحقائق التي تتواصل مع المتلقي في عروض ما بعد الحدث اذ لا حقيقة بذاتها يتمركز عندها العرض المسرحي، فالرؤية الاخراجية لدى المخرج الما بعد حدثي (بيتر سيلازر) يؤشرها بأن ((هنالك ثلاثة او اربعة امور تحدث في آن واحد وعليك ان تقرر أي منها توجه نظرك اليها احاول واتركها مفتوحة للجمهور يشاهدوا ما يشاؤون وبوضوح انا اقود العين في مواقف معينة وارتكها مفتوحة بحيث اثنتين من المتفرجين يجلس احدهما الاخر قد شاهدوا عرضين مختلفين لان كل منهما ينظر الى مكان مختلف من لحظة من اللحظات))⁽¹⁰⁾.

وتأخذ السيولة لدى (باومان) لحظة (الآن، هنا) فهي في حالة حاضرة للانطفاء والمحور رغم تشكلها المؤقت والبارق تأخذ سمات (الحدث السائلة) فأحداث حياتنا اليومية في حالة قلق ومشوشة كونها وعلى الدوام في مهب افعال التبدل والتحويلات و ((انتقال الحدث من مرحلة (الصلابة) الى مرحلة (السيولة) فالاشكال الاجتماعية... والمؤسسات التي تضمن دوام العادات وانماط السلوك المقبول لم تعد قادرة (ولا امل بان تكون قادرة) على الاحتفاظ بشكلها زمنياً طويلاً، انها تتحلل وتتصهر بسرعة تفوق الزمن اللازم لتشكلها. وليس من المتوقع ان تنعم تلك الاشكال القائمة او المرتقبة بوقت كافٍ يساعدها على الانتقال الى الحالة الصلبة. وليس بوسعها ان تصبح اطاراً مرجعية لافعال البشر والاستراتيجيات الاجتماعية طويلة المدى بسبب عمرها القصير))⁽¹¹⁾.

وبذلك فان العروض ذات المنحى السيولي لم ترسب في اطار النمط او الطراز او الاسلوب الاحادي لدى المخرجين في سعيهم الى آلية المحو الدائم وانتاج عرض دونما دعوة الى حقيقة جمالية او

فنية او فكرية مقررة فالسيولة في عروض المسرح ابعد عن التأصيل والتجدير والهوية المغلقة مفاهيمياً وبنية فنية وآلية تلقي حيث يؤشرها ششندر ((مستهجنة فهناك باستمرار عروض للتداخل الثقافي مصممة لازاحة الجمهور بدلاً من تثبت واقعهم الجغرافي الثقافي مع الاخذ بالحسبان الاختلافات بينهم. وكذلك بين الثقافات الوطنية وانتاج ممارسته الاختلاف... ان هذا النوع من الممارسة للتداخل الثقافي... قد يلغي النظرة التقليدية بأن المسرح المتولد في بلد معين ليس الا تعبيراً عن ثقافته. ان تدفق تبادلات والتحويلات في نطاق الثقافة الاوروبية الامريكية... وفي اماكن اخرى تتطلع الى نموذج آخر يلغي ذلك الرأي عن الثقافة المصدر والثقافة الهدف))⁽¹²⁾.

وللسيولة سماتها القيمة والاخلاقية والتي تأخذ حضورها داخل متن العرض المسرحي بعده منظومة فنية وقيمة تواكب تحولات الحياة المعاشة في مشهدها القيمي، فالحياة في مجتمع (سائل) امتيازاتها من النزعات والاحاسيس والتطلعات الاستهلاكية والبحث عن المستجد من الافكار والسلع دون الارتهان الى فكرة او حقيقة بعينها، ومنظومة القيم هنا في ديمومة التحول اذ لا يقر لها قراراً من الثبات فهي موضع الاستهلال في مجتمع الوفرة والاستعراض والتمايز الاجتماعي الحاد ذلك ((ان النظر الى اركان الظرف الاجتماعي والافعال كافة التي تستدعيها وتؤطرها تحكمه (متلازمة استهلاكية) للميول الادراكية والتقييمية فسياسة الحياة. بما في ذلك السياسة الكبرى سياسة العلامات بين الافراد. عادة ما يعاد تشكيلها على غرار وسائل الاستهلاك وموضوعاته ووفق الخطوط التي ترسمها (المتلازمة الاستهلاكية)))⁽¹³⁾.

واذا ما اتخذت الحداثة الصلبة بقيمها المعقنة واتجاهاتها الافقية المتواترة واعتباريتها لقيم التطور والتقدم والضرورة والايولوجية والحدود المقيدة فان (الحداثة السائلة) لدى (باومان) لها محايثتها لما اسماء رائد ما بعد الحداثة (إيهاب حسن) لمفهوم ((تأصيل اللاتحديد indeterminance عدم التحديد indeterminacy + تأصيل immanence)⁽¹⁴⁾ وتتعكس آلية (اللاتحديد) على فعل التلقي في عروض الحداثة السائلة حين يظل المتلقي في حركة متقلبة بين النص والحياة والاصلي والاسلبة ومصير شخصيات العرض ذاتهم ((حيث ان هذه هي ما عليه التجارب الفكرية حيث انها تسمح لنا باللعب ضمن سيناريوهات خيالية حول ما على البطل فعله من عدم فعله))⁽¹⁵⁾.

وتؤشر سيولة باومان تفكيك شكل العرض التقليدي في مساره الافقي وتدفع الحبكة الى حيث الحل القيمي ليقترح العرض المسرحي هنا عبر آلية المونتاج باختيار مشاهد تشطي معطياته وحقائق المعنى بعموم العرض بمسوغ ان موجهاً ما بعد الحداثة لها ان تدحض كل المركزية التي تنشأ ابوة او مرجعية تاريخية مقررة، لذلك شرع المخرج في حقبة ما بعد الحداثة الى المونتاج في ترسم مسار العرض فبعد ان كان العرض معيماً برصف المفاهيم والافكار في ناظم جمالي وفني تتزاح عروض السيولة الى

((عملية ربط متنافرة صادمة للعناصر الدرامية. كما انها تركيب مضاد للمشاهد يلغي عملية الاخراج التقليدية المبنية على السرد))⁽¹⁶⁾.

وللسرد في تنوع منظومتها القيمية والسلوكية والزمانية والحسية ان تدفع الافراد وتقودهم اتجاه حياة قلفة ومتحولة ومتقلبة رهينة الورش الاقتصادية ومجتمعات الاستهلاك والربحية، فعند (باومان) يتجسد ((العيش في اللاتيقين انما يعطي العيش من دون ضمان. وهو العيش مع يقين مؤقت برجماتي مكلف حتى اشعار اخر))⁽¹⁷⁾.

والسيولة من بعد نتاج مجتمع الهجنة وشتات الافكار والقيم ورهن الحياة الانسانية بالتغيير والمحو وهو شان دأبت عليه مقولات العلم ومساحته في اطر الحياة اليومية فللعلم ان يتخلى عن صرامته ومقولات البداهة ليحمل ملامح ذاتية وحقائق نسبية متغيرة تلك التي اخذت بها نظريات النسبية والكوانتم ما يفتح افقاً لسيولة تثيرها مشهدية الحياة ذاتها، اذ تبدو ((ان قوانين الكوانتم تختفي من تلقاء ذاتها. ان مجال التطبيق الفعلي (للمبادئ) المقبولة والمعمول بها مجال محدد تماماً. وبالنسبة الى مبدأ ما معطى فأن الاقرار بأنه نافذ المفعول في حالة مثال معين لابد ان يكون اقراراً مصحوباً بتحديد نسبة احتمال الخطأ))⁽¹⁸⁾.

ان حراك الواقع السيولي له ان يشمل وفق ما تقدم مجمل الاداب والفنون لتمكينها من حوار ذاتها وانتاج اشكال لها مواكبتها للواقع ذاته، فالسيولة ترى وفق ذلك (إن الوجود المنتهك يولد تراجيديا الاشكال الادبية، ويجراً على تمنى نهاية للانتهاك))⁽¹⁹⁾.

ان مفهوم السيولة لدى (زيجمونت باومان) شأنه ومفاهيم الواقع المعاصر في طواف حول ذاته وحول شبكة المعارف الانسانية السمة الغالبة والعامة لعصر التنوع والاختلاف والتجاوز.

المبحث الثاني : سيورة السيولة في العرض المسرحي

أولاً: السيولة في عروض المسرح العالمي

في مسرح المخرج البولندي (تادوش كانتور 1915-1992) يحمل خطاب العرض اتجاهات فنية لها تحولاتها الزمنية الذوقية في تأريخ المسرح والفن مثل (مستقبلية ، دادائية ، تجريدية ، باو هاوس) ليكون العرض في شتات زمني وبناء عمودي في طبيعة الأحداث واشكالها التناسلية ، ويأخذ العرض على سيولة فنية متنوعة لم تقم على حقيقة فنية معطاة حيث المراوحة بين الحقيقة والإيهام ، الفطرة والأسلية . لذا اتخذت السينوغرافيا في معماريتها ذات الأسلوب الزمني للمدارس الفنية ، فثمة حقائق معطاة مجاورة ومقترحات محدثة مستجدة تقابل الحقيقة في جدالها وحجمها وهو ما برّر تسمية مسرح كانتور ب ((نظام التناقضات))⁽²⁰⁾.

وتتخذ صور الأزمنة السائلة دلالاتها الفنية بمغادرة أدوات (كريكوت 2) لنمط الفضاء الأحادي (مسرح الفرقة) ، فالممثل والفضاء في تجوال مع نصوص وفنون ثقافية إنسانية ما يعني حضوراً للتأريخ

مع الحاضر وما ينتج من ذلك من نصٍ مفتوح ، فكانت هنالك ملامح لمسرح الشارع وأداءات السيرك تعود بالمشاهد إلى زمن العروض الأولى وسماتها الانثروولوجية التي عرفتھا الحضارات الإنسانية ، فالفضاء هنا في سيولة خارج الفضاءات المعتادة والشارع يتمسرح عبر حركة المجموع، وبذلك تتخذ سيولة الأداء دلالاتها بتجاوز أنماط المدارس التمثيلية والاحراجية.

فالعرض المسرحي لدى (كانتور) في سيولة جمالية تشمل الكثير من النظريات دون إلزام بنظريةٍ أحادية ، فكانت الذائقة المسرحية لديه ((مرحلة الأحداث العارضة أو التي تقوم معرفة الاختيار من الأحداث الواقعة حولنا في الشوارع والميادين تلك الأحداث المقنعة بآلياتها اليومية على مستوى الأحداث اليومية والمادة الظاهرة التي نلمسها عن قرب بأيدينا وأعيننا يوماً بعد يوم ثبت نهاية الأمر مرحلة التعامل مع العمل الفني بأعتبره مرحلة ليست بالنهائية.))⁽²¹⁾.

وثنائية التناقض والسيولة الأدائية تقيم أداءاتها بعلامة الممثل، المتفرج ، حيث ثنائية التقارب / التجاذب / القطع / الاستبعاد بهدف ((أن نعيد تلك القوى الأولية نصدم تلك اللحظة عندما يقف الممثل ، الإنسان ، ضد المتفرج / الإنسان . قريب منه للغاية ، وفي الوقت ذاته غريب عنه غربة لا حد لها))⁽²²⁾.

إن لا نهائية العرض لدى العرض لدى (كانتور) وطبيعة الثنائيات المتعالية وتحولاته الأسلوبية والتواصلية ليكون المسرح من بعد وسيطاً في ((عالم حديث سائل تسوده علاقات عابره والتزامات (حتى إشعار آخر) ومستويات عالية من الحركية والسرعة))⁽²³⁾ .

واتخذ العرض المسرحي حالات من التشويش اتجاه المتلقي لدى المخرج (فيلب جانتي 1937-) ابتداءً من الجسد البشري وثنائية الذكر / الأنثى ، وفي تناصف للجسد البشري بين الطبيعة والآلة حسب مفهوم السايبورغ ، فليس ثمة سلطة للطبيعة البشرية وابعادها البيولوجية أو للآلة ومقدرتها الاوتوماتيكية التي تسهم في تشكيل جزء من الجسد البشري ، وداخلياً يحرك (جانتي) مكونات اللاوعي مقابل تيار الوعي وقوى العقل في احتدامات صراعية لا تستقر على حال ، ويسير العرض وفق ذلك صوب الإطاحة بالحقيقة واليقين حيث الجسد البشري مقيداً بالآلة والأشياء المادية اليومية التي تحكم إشاراته وأفعاله وأحاسيسه ليكون العرض منطقة تقاسم بين فعل الإنسان وفعل الدمى تأكيداً لمفهوم الشبيبي لديه، فالدمية تعادل الإنسان وذلك ما يسوغ تلك الفوضى والتشويش التي تفتتح على تغريب الأشياء عن ماهيتها المعروفة في سيولة حياته . فإشارة (باومان) تأتي لتؤشر تحولات الجسد في عصر الحدائث السائلة وفيها يتسم الجسد ((بالمرونة والقدرة على الاستيعاب وقابلية التعديل. جسداً على إستعداد بأن يحيى عبر ملذات حسية لم يجربها من قبل ويستحيل تحديدها مسبقاً))⁽²⁴⁾ .

ففي عرض (ابحار) تتفوض الثنائيات حيث مفهوم وأداء الجندر، فليس هنالك فاصلة حياتية وفعلية بين الجسد الذكوري والانثوي ووفق مفهوم السايبورغ يتساوى كلا الجسدين كما يتهيك الجسد من آلات تشمل الأذرع والرأس والأطراف وتحيط الأشياء بالجسد البشري لتكون مصدراً للحياة فكانت الآلات والاجهزة المنزلية مثل (التلفاز ، الطباخ ، السخان ، الثلاجة) هي سفينة إنقاذ وسلطة يقترحها (جانتي) بعدها (بحراً) دون حدود أو قطع لتأتي الأحداث مشتتة من غير رابط منطقي وظهور علامات من النفايات والعدد اليومية هي من تحدد أفعالنا اليومية ، وبذلك يحمل العرض فوضى الحياة الإنسانية دون يقينيات تحدد مسارها وأفكارها. ويخترق (جانتي) في هذا العرض عبر أدواته ، شخوصه الثنائيات المكانية والزمانية ، الفوق/ التحت ، الآن / التاريخ ما يمثل أزمة الذات المعاصرة في زمن التقنية وسلطة الآلة وما يترتب عليها من شحوب روحي ونفسي.

وتتأسس عروض المخرجة الألمانية (بينا باوش 1940 - 2009) على تقويض الماهيات عبر الأداء الحركي الرقص بمستويات مفتوحة متجاوزة للمألوف من الإشارات وأوضاع الجسد الإيقونية ، وعند (باوش) يتحرر ((مصطلح الرقص من تعريفه الضيق باعتباره سلسلة من الحركات المتصلة ... فلم تعد أشكال التعبير العتيقة أمراً مفروضاً وغير قابل للنقاش))⁽²⁵⁾ إذ ينتج الجسد البشري صوراً وأفعالاً وأفكاراً أساسها الانعتاق من شبكة السلطات البيولوجية والإيديولوجية ، فالجسد لدى (باوش) رهينة للغة السلطة ل يتم مصادرة لغته الذاتية ، لذلك فإن أفعال الجسد تذهب إلى التحرر من حالة الاغتراب ((التي تربط التوهم بالظاهراتية وأيضاً بطبيعة . التوهم . وهو أيضاً الشبح . مزدوج أو العائد ونحن نستوطنه))⁽²⁶⁾ ونزوع الجسد / تحرره والبحث عن خلاص التراكمات التاريخية ليتوقف الجسد صوب المستقبل فالحاضر إرث تاريخي معاش يراد النفاذ منه ما يشكل طوقاً زمانياً سائلاً بين عوامل ثلاثة والنزوع الجسدي لدى (باوش) وفي مجتمع دائم التغيرات أو (مجتمع سائل) وفق (باومان) يظل في تأرجحات ماهويه ((إننا الآن صرنا أملاً يقيناً بماهية أجسادنا وكيفية التحكم فيها عما كان في الماضي وأقل يقيناً بالمعايير التي لا بد من أن يخضع لها تقييم حال أجسادنا وبالخطوات التي لا بد من اتخاذها لتقرب أجسادنا مما ينبغي أن تكون عليه))⁽²⁷⁾ ويتجسد ذلك في عرضه (طقوس الربيع 1975) وفيها تتخذ الأجساد حالة الخلطة لبعض مكوناتها من الأعضاء والحركات ، فعبر خمسة عشر جسداً تبدو السلطة الأحادية الموحدة لجموع الأجساد وضبط أداءها الإشاري والحركي والإيقاعي لتبدو في حالة استعداد للنفاذ من حالة التحكم والاستبداد ويبدو الجسد بإشاراتوه وهو في طريقه إلى فك الاشتباك من حركة مركزية بذاتها أقرب الى المرجعيات التي عرفتتها حركات الإنسان الأول وانثولوجيته الحياتية. وتبدو مجموعة الأجساد في حالة بحثٍ عن ذاتها لتطرح سماتها الحياتية مزدوجة بين الأحران حيناً والأفراح حيناً آخر ، ما يقاربها ومفهوم الغروتسك في توزيعه بين ما هو مأساوي وكوميدي لينتج بعداً ظاهراتياً قائماً بالمراوحة بين الحقيقة والتصور.

كما يعرج العرض إلى طقوس الخصب والتلاحح والإنجاب في الحياة الإنسانية الأولى ، وكما في استعمال مادة الطين التي تشير إلى دورة الإنسان الوجودية أو وفق ما سمي بـ (العود الأبدى) ، وتبدو سيولة العرض الفنية ممثلةً بهجئة الأساليب والأجناس وفنون الأداء والتعبير ، كالدراما ، الرقص ، البانتوميم والابورا.

أما المخرج الأمريكي (روبرت ويلسون 1941 -) فقد أخذت عروضه منحاً داخلياً يخص اللاوعي والأحلام وتجاوزها السلطة العقل لتندمج الوحدة الزمكانية في العديد من الظروف دون مبرر ما يظهر دلالات أزمنة متعددة لنشهد الفوضى وتناقضات الحياة اليومية والتجاذبات بين الحاضر والتاريخ ، ففي مسرح ولسون (مسرح الرؤى) تعوم الحقائق والوقائع رغم علامات الماضي والحاضر ليظل المتلقي في حالة تقلب بصري وذهنى بين الظروف الزمنية ، ففي الحلم لا تستطيع الذات تحديد مسار أو اتجاه الوقائع إضافة إلى التنوع الزمكاني ، وبذلك فإن (مسرح الرؤى) له تناصاته وأفكاره السريالية.

لذلك يشهد فضاء العرض نوعاً من التشويش والفوضى في تواصله مع المتلقي ، وفيه يتهيكل خطاب العرض على لوحات متتالية ليتم اختراق الزمن المسرحي إلى زمن المتلقي ذاته ، وفيه يتم تجاوز الجدار الرابع للعبة المسرحية ، ويتناوب إيقاع العرض بين الصمت والصخب فثمة سرعة وثمة بطيء ويأخذ النسق الإيقاعي تلك التموجات الزمنية كما يتناوب في متن العرض فعلي الإنشاء والهدم لتكون الحقيقة في عزلة ، ومسار العرض ذاته فليس هناك ما يلزم الذات ومكوناته من اللاوعي بمقولة ما معتمدة أو قارة أو أخذت طابعاً مؤسسياً ، وهي واحدة من سمات ما أسماه باومان بـ (المراقبة السائلة) ليتم إنتاج الذات ((وإعادة ترتيبها وتركيبها إلى كتل من السمات التي يمكن إعادة تركيبها وإعادة ترتيبها وتركيبها في كلية مختلفة.))⁽²⁸⁾ .

ويأخذ ذلك الشأن الخاص بالذات الفنية المؤدية (الممثل) إذ يبدأ الإحساس من الداخل للمؤدين من الأشخاص المعتلين صحياً ما يعني الاستبعاد عن أي مدرسة تمثيلية ، فالممثلون دون تجربة فنية سابقة ، فالأداء وليد الزمن المشهدي وأقرب إلى الطبيعة الحياتية ، فهم أي الممثلون ((يتصرفون على المسرح بطريقة طبيعية لا تتم على أنهم يمثلون))⁽²⁹⁾ .

ويحفل خطاب العرض على تنوع من العناصر الفنية وغير الفنية والأجناس الأدبية في شعرية متنوعة تعوم الأداء السينوغرافي وعناصره السمعية والبصرية وانشطاراتها بين الحاضر العياني ورصيد الماضي والتطلع إلى المستقبل.

وهذا ما ينعكس على فعل التلقي أيضاً ، إذ كرّس (ويلسون) فسحة للمتلقي داخل خطابه المسرحي وفق مفهوم ما أسماه بـ (الشاشة الداخلية والشاشة الخارجية) وانتقاء الذات للأفكار حسب مشهدها النفسي والاجتماعي ، فالعالم الخارجي لدى (ويلسون) يتأسس على شاشتين حين يرى كل

شخص أو كل ذات ((الصور بطريقته الخاصة ويتولى خيالنا إعطاءها خاصية شخصية ترتبط بكل منها وهي معان تختلف من شخصٍ إلى آخر وتعمل الشاشتان خلال فترة اليقظة من حياتنا اليومية))⁽³⁰⁾. ويعبر المخرج الكندي (روبرت ليارج 1957 -) عن ضبابية الانتماء لثقافة بذاتها فهو مواطن من مقاطعة (كيبك) الكندية بمرجعياتها وثقافتها الفرنسية ليتوسط بين الثقافتين دون الاعتصام بثقافة واحدة.

وتعتمد عروض (ليارج) تأجيلاً للغة وتفعيلاً للتقنية والآلية. كما يعزز العرض لديه التعرّيج إلى العجائبية في بعث الذاكرة الإنسانية عموماً في مواجهة التقنية المعاصرة وسلطتها اليومية. ويقترح (ليارج) لغة بصرية وأخرى صوتية صريحة لدهظ سلطة اللغة الكولونيالية الإنكليزية منها والفرنسية ، ما يقاربه مفهوم (الصيدلية اللغوية) والتي يراد منها ب ((إن المفردات والعبارات التي يراد تغييرها ... أو تطويرها في خطاب فرد أو مجتمع ما . هي في الحقيقة أعراض لأمراض محددة من وجهة نظر موريد التغير بالتأكيد - في القيم والقناعات والمفاهيم وغيرها))⁽³¹⁾ ويمكن رسم ذلك في عرضه المسرحي (887) وصيغته الى وقائع الطفولة وعجائبيتها.

ويحمل العرض شعرية ملحوظة من الوسائط والوسائل لخلق فراغات بين الماضي والحاضر مثل (الفيديو ، الصور الفوتوغرافية ، خيال ، الظل ، العمارة ، التلفزيون) والشاشات الأربع حين تبت كل شاشة ما تعدّه حقيقة تخصها دون غيرها من الشاشات ، الحقائق وينشد عرض (887) تغليب الذاكرة واصطفاء الأحداث بعيداً عن الحقيقة التاريخية ، والأمر ذاته في شأن الحاضر بعدّه سرداً قابلاً للشك والريبة ، وبذلك فثمة ثنائية بين الحقيقة والخيال . فعند (بول ريكور) يختزل التاريخ بالمتخيل والعرض بالمحكي ((كما يؤسس لوعي الجماعة بذاتها وأهدافها ، ويزودها بمصدر ومخزن للهوية مرّن ومتجدد باستمرار.))⁽³²⁾ وهو ما يقارب موجّهات الزحزحة الزمانية بين الأطراف الثلاثة (ماضٍ ، حاضر ، مستقبل) .

ثانياً : السيولة في عروض المسرح العربي

والعرض لدى المخرج العربي (وليد عوني 1950 -) يذهب إلى تحاور الحضارات في سيولة تبدو كل حضارة فيها لها خصائصها وتحولاتها التاريخية لتكوّن الحضارة الإنسانية صغيرة متشابهة لا يمكن عزل أو قطع حضاري عن الآخر، ويتجسد ذلك في علامة الجسد وما ينتج من انثولوجية كجذر إنساني تتداخل به الحضارات وتتأقّف، والعرض لدى (عوني) له سمته الكونية معنياً بالثقافة الإنسانية عموماً ونشر علامتها الجمالية لتكون حلقة وصل بين الحاضر والماضي، إذ يجد المؤرخ الأمريكي المعاصر (هايدن وايت) بأن التاريخ أحداث لها عموميتها لا يمكن تقييدها بثقافة أو أيولوجية بعينها وهو ما سماه ب (التعددية التاريخية) ، ((إذ لا يمكن لقراءة الأحداث التاريخية في ثقافة ما أو جماعة ما ان تعد صحيحة أو خاطئة على أساس علاقتها مع سردية كبرى ، ولكنها تتطلب أنواعاً مختلفة من التحليل

الذي يتناول الأسس الفلسفية والسياسية والأدبية ، فقد توقف التأريخ عن كونه سردية عالمية كبرى حول التقدم البشري وبات ميداناً للصراع تتداخل فيه وتتجاوز السرديات والمصالح المختلفة مع بعضها البعض⁽³³⁾.

وتشير رؤية (وليد عوني) إلى موارد الثقافة العالمية بإشارته إلى الثقافة المصرية بمرجعياتها وتلاقحها مع الحضارات الأخرى السابقة والمعاصرة لها لتكوّن الثقافة المصرية بعد ذلك مع العرض المسرحي ذات مرجعيات وسيولة زمانية وثقافية تتوزع على مصادر وموارد عدة مثل (الفرعونية ، الرومانية ، العربية ، الإسلامية ، القبطية / الشرق أوسطية) ويكرّس ذلك بدفعة مجموعة علامات انثولوجية في العرض خاصة بكل حضارة تجسدت في السينوغرافيا والتوالي البصري واداءات الجسد البشري المنفلت من اي أيقونية بعينها ، ما يؤشر تحولات راسية للعرض المسرحي ، حيث لا تمايز بين زمنٍ وآخر وحضارةٍ وأخرى بأفضلية ما ، ليكون العرض في طواف من الأفكار وانفتاحها وتنافدها . وفي عرض (شهرزاد) (موناليزا) يتخذ العرض بعداً صوتياً هارمونياً في سيولة زمنية ممثلاً بالإشارات الجسدية والصوتية التي تتجاوز بين الإيقاعات الشرقية ممثلة بالطبلة وما يرافقها من أداء جسدي يخص الجسد الشرقي ، وهناك أيضاً الموشحات الأندلسية وإيقاعاتها التي انتجتها الحضارة العربية إضافة الى الأداء الصوفي للجسد والصوت لدى المجاميع على خلفية نصٍ بصري تمثله (الموناليزا) للرسام الإيطالي (دافنشي) ، وزج بنية صوتيه لسفونوية (شهرزاد) للموسيقار الروسي (رينسكي كوراسكوف) ليتم منح الصورة وعموم التشكيل السينوغرافي في حالة معايشة ، فليس ثمة فاصلة بين لوحةٍ وأخرى بقدر تجزؤها الهارموني وليس ثمة تأريخ بل تواريخ تتوهج بها المعارف الإنسانية دون بداية وريادة وتراتب. إن خطاب العرض هنا له بعده من الإشكالات والتعقيدات تجاه مفهوم الحضارة ومعطياتها الحياتية وتشارك مجمل الثقافات الإنسانية في تشكيلها.

وفي مسرحية المخرج الأردني (فراس المصري 1969) (مرثية الوتر الخامس) عودة الى قراءة وتقليب تأريخ الثقافة العربية الإسلامية ومظاهر النكوص التي لازمت العقول التنويرية من المثقفين والفنانين ، فالنص المسرحي المونودرامي يلاحق سيرة المغني والموسيقي (زرياب الموصلية) فخلافه مع استاذة كان مدعاة لرحيله من بغداد الى القيروان ثم الى الأندلس ، ولعدم الفة (زرياب) مع تلك الوقائع والمساحات الثقافية نراه في هجرة مستمرة وتسلط المسرحية عبر سيرة (زرياب) تلك سمات الثقافة وتتواعتها في أقطاب الحضارة العربية والإسلامية ، فثقافة الأندلس لها خصائصها التي تميزها والثقافة العربية الإسلامية أثر ثقافتها والفكر الغربي ما يتيح انتعاشاً فنياً لـ (زرياب) . ولأن العرض المونودرامي يتأسس على مساحة واسعة من السرد ، فشخصية (زرياب) تصبح عامل كشفٍ زمني في تحولها من

عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى في سردٍ يقوم على ثنائية ذات دلالة سائلة (الاستمرار / القطع / الذاكرة / الواقع / الحاضر / الماضي) دونما ارتكاز لحقيقة قائمة.

وللسرد المونودرامي سماته وتنوعه بين الأزمنة من خلال عملية التذكر والاسترجاع التي تحملها شخصية (زرياب) الذي يتحول إلى راوٍ يقود الأحداث بين تلك الثنائيات التي لا تعرف الاستقرار عبر اختلافها ، ((إن الرواة الذين يسمحون لأنفسهم بالسرد والعرض معاً يتنوعون كثيراً تبعاً لكمية ونوع التعليق المسموح به بالاضافة إلى نقل الأحداث على هيئة مشهد أو تلخيص))⁽³⁴⁾ .

ويطرح عرض (مريثة الوتر الخامس) قلق الشخصية المثقفة وعدم استقرارها واغترابها ونزوعها إلى المستقبل ما يمنحها بعداً متحركاً متجاوزاً للواقع وبعدها السيسولوجي ((إن الوعي الفردي وان انغلاق داخله فهو عبارة عن اتحاد مجتمعي قد تم صياغته من خلال اتحاد افكار مجتمعية سابقة داخل ذهن الشخصية ولكن قد يسيطر الوعي الفردي على وحدة أيولوجية بذاتها ويتم تدمير كل المراكز الأخرى))⁽³⁵⁾ .

وتطرح المسرحية تنوعاً واختلافاً فيما يخص الفن الموسيقي بين المدارس العراقية والمشرقية والموشحات الأندلسية بتشكيل طيفٍ متنوعٍ لا يستقر على ذائقة احادية ، وأوجدت سينوغرافيا العرض بسمات السيولة والتأجيل باستخدام شخصية (زرياب) للسلام الثنائية صعوداً ونزولاً من سلمٍ إلى آخر ، دلالة التحول والتطلع إلى المستقبل كما في عبارات النهاية (ستعزف موسيقانا) و (سنعيد وترنا الخامس).

وتأخذ الثنائيات (السيد / العبد ، الحاكم / الجماهير ، الرجل / المرأة) مساحة عرض المخرج (مرتضى الجبوري) (خارج اللعبة) ، إذ يتناصف الأداء في الفضاء الأعلى حيث السلطة والفضاء الأسفل إذ الذوات المقموعة ، فعبر أربعة نماذج / بيادق / شطرنج ، هم الوزير والجندي والحصان والقلعة، في أنسنة تخص واقع الحياة السياسية والاجتماعية في الوطن العربي. وتقوم بين فضائي الأعلى والأسفل منطقة حرة يتوسطها أحياناً السيد وأحياناً أخرى العبد، إذ يقوم شكل العرض على مرونة هذا الفضاء في تكوين الشكل الأساسي للعرض وفيه ((يتجسد نوع آخر من الارتباط بين الأشكال عندما لا يتواجد الواحد منها بالقرب من الآخر دائماً، يقع جزء منه فوقه أو تحته. ويمكن أن يتم ذلك عن طريق التعشيق أو التداخل ، وهذا يحدث عندما يدخل جزء من الشكل في الشكل الآخر الذي يمكن في حالاتٍ أخرى أن يدخل بدوره في الشكل الأول.))⁽³⁶⁾ فليس هنالك قطع بين الفضائين في محاولة شخص العالم السفلي النزوع أو الرجوع إلى العالم العلوي ، إلا إنها تبقى مجرد محاولة.

والشخص الأربعة هم من بعد خارج رقعة الشطرنج لذلك فهم في حالة محاولة للعودة إلى اللعبة، الرقعة ، إذ لم ينجح في ذلك إلا الوزير نفسه تدليلاً على قوة السلطة ذاتها في إشغال أي فضاء . وبين الفضائين الأعلى والأسفل تفقد الشخصيات بعض سماتها لتعيش حالة ضياع كما ورد على لسان

شخصية الجندي (أنا لست أنا) ، ولأن الجسد هدف كل سلطة فإن الأجساد الأربعة تأخذ بالتغيير خارج بايولوجيتها السائدة.

ومن هنا أخذ الجسد أشكال ظاهرة (اللون البرتقالي) وأخرى مستترة تخص الأزياء اليومية إذ تتناوب الألوان حسب المواقف متذبذبة بين الكشف عن الأزياء اليومية ودورها الاجتماعي والمظاهر التي تفرضها المؤسسة السياسية إذ لتكون مظهرية الإنسان المواطن قلقة بين الكشف والإخفاء.

ثالثاً : السيولة في عروض المسرح العراقي

واكبت الرؤية الإخراجية العراقية تحولات معرفية وأبعادها الجمالية بالمتأقفة والمشهد الثقافي ومحمولاته الذوقية والأداء الإخراجي ومدارسه المتوزعة على (الأمريكية / الإنكليزية / الفرنسية / الإيطالية / الروسية / الألمانية / ومدارس أوربا الشرقية) ، فكانت هنالك محاولات للتأصيل وقراءة الإرث الحكائي والمتون السردية العربية الإسلامية.

واتخذ التجريب والرؤية الإخراجية اتجاهات متنوعة في قراءة وكتابة كل مخرج وذائقته ولحظته الثقافية أو وفق معطيات التبجيل والعقود المسرحية ، فعند المخرج (قاسم محمد 1936-2009) هنالك مستويات في المتأقفة بين خطاب الما قبل والما بعد ليكون العرض مُعبراً عن الآن المعرفي والذوقي والسياسي ، ففي مسرحية (رسالة الطير) يوظف المخرج سردية صوفية في فضاء له سمته الكونية من الإشارات الصوفية القائمة على رحلة الطيور ومغادرتها لأوطانها وهجرتها لتعيش واقعاً متأرجحاً بين الوطن والمهجر لتظهر حيرة الطيور مصحوبة بسمة التردد والالتفات صوب حياة معاشة / الوطن وأخرى متطلعة اتجاه معلم للخلاص (السيمرغ) فرحلتها تلك تقترب من المحور والنسيان نحو الاستقرار والإقامة وهي ذات سيولة زمانية من حيث حيرتها وهواجس الإقامة في المكان المفترض المتنى لتفتقد الطيور مدخراتها من التجارب الموثوقة وتعيش حالة اللاتجربة (الآن) في تلاحق بين الإقامة / والنسيان ، لذلك أتخذ المكان سمة كونية أبعد عن المكون المادي / الهندسي وتبدو سيولة الأزمنة في عرض رسالة طير من شحنات النص ومرجعياته الصوفية للكلمة ، انزياحاتها من الأزمنة والإحالات المتنوعة فهي ذات تنوع مع زمن العرض اليومي وزمن التلقي ((ولها زمنها التاريخي الى الزمن الخارجي العام فهي تشير الى عصر أو فترة وأحياناً الى سنواتٍ ما .))⁽³⁷⁾ وسمة الطيور هنا ورحلتها بقيادة الهدد هي ذاتها رحلة الذات الصوفية ، وأفعالها القائمة على ثنائية القبض والبسط محققة ((هذا التوازن في الماضي السحيق المعبر عنه باللاداعي أو اللاشعور الذي هو الأنا وبين الحاضر المعاش المعبر عنه باللاداعي أو الشعور الحاضر وهو الذات.))⁽³⁸⁾.

وتأخذ اللايقينية ملامحها في نتاج المخرج (صلاح القصب 1945-) حيث الاطاحة بتمركزات نصية وهيكلتها الفنية وطرح زمنية قائمة آنية معاشة ، ففي مسرحية (ماكبث) حيث أسلبة النص

والشخص والحدود الجسدية والسيولوجية ، فالقلق لدى ماكبث وزوجته يحمل ثيمة الحروب المعاصرة إذ تعم الفوضى والخراب، حيث تدفع الذات الإنسانية الى ميادين الحروب دون قناعتها أو معرفتها بمسوغات القتال ويجمع العرض بين أيقونات النص و سيمياء الحروب المعاصرة وأدوات القتال التكنولوجية كما تشير سيارة (الفوكس واكن) التي تدخل ميدان العرض إشارة الى حقبة نازية، فالسيولة الزمنية لدى القصد تتجلى في غشاوة التذبذب بين الحروب التاريخية والحروب المعاصرة كما في أدوات ماكنة الترم وأدوات الإضاءة الفسفرورية، فالذات باحثة عن حل كونها ((تنساق وراء الرغبة في اجتناب التأريخ لرسم خارطة المستقبل))⁽³⁹⁾ وإقامة أحداث العرض في حديقة قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون / جامعة بغداد إشارة إلى الرؤية التواصلية لدى المتلقي بين الكوارث الطبيعية من جهة وأفعال الحروب في زمن الحاضر ليظل التساؤل متأرجحاً بين الطبيعية والتكنولوجيا.

ويأخذ عرض (فضاء الروح) للمخرج (طلعت السماوي1967-) سمات الانفتاح والتموج والتأرجح لعلامات لها امتدادها في الحضارات الإنسانية عموماً حين يتناص الأداء الجسدي للثنائية البشرية الذكر / الأنثى وانثولوجية الوجود الأول للإنسان ، إذ نستدل على شكل دائرة مفرغة من أي علامة سوى الضوء وتشير الدائرة إلى دوران الحقائق وتنوعها في الثقافات الإنسانية ، إذ يقترح كل منها حقيقة ما. ويأخذ الجسد ذات التدوير لدى طلعت السماوي وخارج محددات التجنيس الجندي حين تؤدي الأنثى ما يؤديه الذكر وتقف على خط الدائرة الحياتية كما الذكر ذاته لتتصل من بعد مع ذات الذكر لتكتملة دائرة الوجود، والجسد لدى السماوي يتناصف مع العقل فليس ما يميز الجسد الأنثوي عن الجسد الذكري سوى الفعل الإنساني ، ويأتي ذلك العرض ممثلاً بعلامة الأزياء حين يتقاسم اللون الأبيض والأسود على جسد الذكر والأنثى فالجسدان يحملان سوادهما وبياضهما دون أفضلية ذاتٍ على أخرى. وحمل العرض العلامات الصوفية مقدماً منظومة من الأفكار والألوان والعلامات الزمكانية والحركات الجسدية وأداء الجسد في تضاد وحركات الساعة وهو ما يحيل الى الخطاب الصوفي وأدائه الحياتي . وينازع الجسد في (فضاء الروح) الانعتاق من التكبير البيولوجي والبعد الهوياتي وذلك شأن السيولة في الأداءات الصوفية لذا ((فإن الأجسام البشرية ترسم عمارات متحركة أفقية و رأسية وفي حالات كثيرة تكون الحركة هي التي ترسم حدود مجال الأداء وعليها تكون مهمة صياغة وترقيم جميع حدود الفضاء.))⁽⁴⁰⁾.

إن الجسد في تحرر وسلطة الإيديولوجية والأيقونية العضوية وتأريخ الأفعال والحركة ليكون معيناً بالأداء راهنيته الحاضرة جامعاً لتموجات زمانية لها تواترها في الثقافات الإنسانية ((من خلال هذه الأوضاع الجسدية الجديدة لم يعد الراقص يحكي قصة أو يؤدي شخصية أو موقفاً أو ينقل لنا حالة نفسية. وإنما صار يمارس جسده وأعضائه وعضلاته أمام نظرنا الى درجة إنه لا يعرف ما سيقوم به في اللحظة الموالية مادام إنه غارق كلياً في اللحظة الراهنة))⁽⁴¹⁾.

وثمة سيولة مكانية تقوض مفهوم ثنائية داخل / خارج ، فالدائرة المحيطة بالمؤدين وعلامة الشموع تنتهي بخرق تلك الثنائية بين الناظر والمنظور / ، المتفرج / المؤدي لينتهي الفضاء الى التداخل بين الموقعين ((فالحدود والقواطع تحمل وظيفتين ، إنها تقسم الفضاء الموحد إلى (داخل) و (خارج) ، ولكن ما هو (داخل) من منظور من هم على جانب من السور يمثل (الخارج) من منظور من هم على الجانب الآخر.))⁽⁴²⁾.

وتتخذ دلالات الأزمنة السائلة حضورها في منظومة سينوغرافيا عرض (شك 2006) للمخرج (أحمد محمد عبد الأمير 1970-) إذ تتقابل / تتنازع الثنائيات التالية على تأنيث الفضاء الكوني (نار/ ماء / جسد / ظل ، أفقي / رأسي ، ميتافيزيقي / أرضي ، داخل / خارج) وبدءاً من العنوان (شك) جاءت تحولات العرض دونما تعريف أو حقيقة وصولاً إلى النهاية المفتوحة التي تترك للمتلقي وتأويله ، فالعنوان (شك) يوحد العرض في تنوعات من علامات الصور واللوحات الحركية المتتالية مجزأة ليقوم المتلقي بنظمها الشكلي ، وتشكل ثنائية الماء / النار مرجعاً انثروبولوجياً في تأريخ البشرية عبر خطواتها صوب الكشف والمعرفة ويتبع ذلك تصنيف الجسد البشري الى ثنائية متبادلة متعابرة بين الطبيعة والثقافة أو العري / الهندام في إحالة إلى مرحلة الهواجس والاتجاه صوب حقيقة ما . والجسد البشري هنا بحركاته وإيماءاته لا يمكن تنسيبها الى ثقافة بذاتها وكذلك شأن النص الموسيقي ((تتألف الروح الأساسية لبحث الانثروبولوجية في تبيين ضرورة دراسة مجمل أنماط الثقافة الإنسانية لأن تنوع أنماطها باستطاعته تسليط الضوء على تأريخ تطور تلك الأنماط من الثقافة في الماضي والمستقبل))⁽⁴³⁾.

وفي عصر سقوط الإيديولوجيات وكما في فعل تمزيق الكتاب والذي تفرضه إحدى الذوات يتم الذهاب الى الشك بعيداً عن الأحادية وتقليب الهواجس داخل الذات والتي تحاول البحث عن قراراتها الذاتية ويقترح العرض التحرر من العلامات القائمة التي تفرضها المؤسسة الإيديولوجية ليتم الذهاب الى العمق حيث البراءة الإنسانية الأولى ، فمثلاً بدخول المجموعة (البشرية) من فتحة داخل مقدمة المسرح ، ويسبق ذلك بينية وبرزخية الجسد / الظل ليتم فعل الإقدام والنزوع من خلال الآخر وإيديولوجية وضعها موضع الشك والقراءة.

وتأتي تقنية اللوحات لتدلل على بنية العنوان ذاته فليس هنالك رابط واضح بين لوحة وأخرى ما يشير الى سيرة فعل الشكل في متن العرض الذي يحاول الانفلات من حقيقة ما تلك الحقيقة التي تقوم على أفكار الوحدة والانسجام والذي ((يعني استبعاد أي تناظر بين عناصر النسق المترابط))⁽⁴⁴⁾.

ويواصل المخرج والمؤلف (د. عقيل مهدي 1951-) مشروعه المسرحي الخاص بـ (السيرة) والذي يفتح أفقاً للمقارنة بين المدونات الوثائقية للشخصية وشخصيتها الحياتية داخل الأسلبة والمعالجات الإخراجية داخل فضاء العرض. اتخذ عرض (علي الوردني وغريمة) قراءة لنسق ثقافي عماده الروح

التصارع والمواجهات داخل المجتمع العراقي ونقاطعه بين ثنائيات (الحضارة / البداوة ، القوة / الفكر ، الأنا / المجموع) فيما سمي بـ (الثنائيات الثقافية) و ((هي محاولة للتوفيق بين مطالب متناقضة دون جدوى ثقافات متناقضة تعرف لها الفرد في مراحل نموه الأولى)) (45) .

وسار خطاب العرض على تلك الازدواجية في صراع بين الفكر (شخصية علي الوردى) والغريزة (عليوي) إذ ألحق المخرج في سنوغرافيته وتأثير المشاهد الـ (9) علامات ثقافية تخص كل شخصياته ، ورغم البعد الاحتدامي بهيمنة شخصية (عليوي) وحججها الحياتية فإنه لم ينته إلى تأجيل حضور الذات المقابلة (علي الوردى) وأفكاره الليبرالية:

((عليوي : أنا . صلب . قوي . ثابت . لا أتردد؟

الوردى : لست مثلك أيها الجامد الأزلي ، فأنا أعترف لك حكيم وخراف ، عاقل ومجنون مؤمن ومتشكك ولست متحجراً لأنني أرتحل بين العوالم ولا يقر لي قرار.)) (46) .

ويؤكد (عقيل مهدي) على الاختلاف والتأجيل عبر نصوص الموسيقى العراقية ممثلاً بأغاني المطربة (عفيفة إسكندر) وما تحمله من سماته المدنية، إضافة إلى نصوص المنولوج الشعبي (عزيز علي) الدالة على ملامح الواقع الصريح وابتعادها من بعد عن نصوص الموسيقى الغربية التجريبية.

إن الحقيقة تظل متنوعة في نسبتها لدى كل ذوات دوناً أحادية أو سلطة بذاتها، تأكيداً لديمومة التنازع الاجتماعي ، فالفرد هنا لا يستطيع أن يستقر بمدينة خالصة أو بدوياً بالمطلق الأخلاقي والسلوكي ، وذلك ما اعتمده الرؤية الإخراجية في انفتاح النهاية دون البت في تقييدها بحقيقة ما ، فلكل فرد سلوكه ((وهذا هو مصدر التناقض والصراع الذي ينعكس في تفكيره وسلوكه ومواقفه في الحياة اليومية وتصبح له شخصيتان اثنتان ومتناقضتان في آن واحد)) (47) .

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. تنوع الوسائط المعتمدة في إنتاج السيولة في العرض المسرحي لدى المخرجين وفقاً لأسلوبية الرؤية الإخراجية وفق منسوبة كل عنصر فني بذاته.
2. تقويض النص المسرحي و محمولاته الأدبية المحضة وانفتاحه على شعرية شاملة لإنتاج ملامح السيولة.
3. حملت الرؤى الإخراجية سمات السيولة عبر أدبيات ومرجعيات متعددة للحقائق والمسودات اليقينية.
4. لعلامة الجسد الإنساني مبنوثاتها في إعلان دحض المقرورات والتمركزات في متن العرض المسرحي.
5. النظر إلى التاريخ ووقائعه بمجهر الوقائع المعاشة ما يفتح أفقاً للإختلاف وتفكيك الحقائق التاريخية.
6. حملت السيولة دلالاتها في شتات بنية العرض المسرحي وتحويله إلى مجموعة لوحات دون حبكة صارمة.

7. تداخل الوحدة الزمنية بعناصرها الثلاث (ماضٍ ، حاضر ، مستقبل) وتأجيل سلطة التاريخ / الماضي والتطلع إلى أفق المستقبل.
8. حضور العجائبية في منظومة العرض وفق اهتزازات الذات الإنسانية في تأرجحها الشعوري ونفاذها صوب المستقبل.
9. جدلية الرؤيا الاخراجية وتحولاتها لمفهوم التاريخ/ الواقع من فعل القراءة الى اعادة الكتابة .
10. للنسق الصوفي ملامح في متن العرض المسرحي وتداعياته السوسيو- سايكولوجية.
11. تفكيك النص المسرحي مسوّغ لإنتاج علامات السيولة لتشجيع سمة الاعداد لنصوص كلاسيكية أو تقليدية.
12. للإشارة والايحاء والفعل والتشكيل الجسدي في عروض الكوروكرافي مساحة للتأكيد على صورة السيولة وانفتاحها اتجاه المستقبل.
13. أتخذت السيولة ومستوياتها في الأداء القيمي والأخلاقي للذات وتنازعاتها الثنائية بين الثابت والمتحول نزوعاً للخلاص.
14. إن الأزمات والحروب مسوغ لاهتزاز الحقائق والشك في مقوماتها وتجاوز معطياتها الذاكرة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث على خمسة عروض مسرحية ، تم عرضها خلال فترة بين 2019-2020.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
1	سلة شكسبير	إعداد: د. حليم هاتق	د. حليم هاتق	2019
2	الشوط السابع	بيات مرعي	بيات مرعي	2019
3	الززانة	عبّاس عيار الجنوبي	مصطفى الأسدي	2020
4	فلك أسود	علي عبد النبي الزيدي	د. رياض شهيد	2020
5	حنين حار	د. جواد الأسدي	د. جواد الأسدي	2020

ثانياً : عينة البحث

اعتمدت الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثها وفق المسوغات الآتية:

(1) إن هذه العروض المنتقاة ممثلة لمشكلة البحث وأهميته وهدفه.

(2) تضمنت هذه العروض حضوراً للسيولة.

3) غطت العروض المسرحية المختارة الحقبة الزمنية للبحث.

4) تمت مشاهدة العينة في فضاء المسرح.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
1	سلة شكسبير	إعداد: د. حليم هاتف	د. حليم هاتف	2019
2	حنين حار	د. جواد الأسدي	د. جواد الأسدي	2020

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عيني البحث وفق ما تمليه عليه عينة البحث.

رابعاً: أداة البحث

تم اعتماد مؤشرات الاطار النظري في تحليل العينة المنتخبة.

خامساً: العينات

عينة رقم (1) سلة شكسبير

إعداد وإخراج : د. حليم هاتف

سنة العرض: 2019

وتأخذ الأحداث في عرض (سلة شكسبير) مساراً عمودياً في طرح الأفكار وتقديم الشخصيات ، فثمة سبع لوحات تتقابل بها الشخصية المعاصرة القديمة (أوديب) مع مجموعة شخصيات (شكسبير) مستلة من مجموع مسرحياته التاريخية والعامية.

ويعكس العرض وفي عتبة العنوان الجمع لذوات وشخوص لا جامعة بينها سوى المؤلف (شكسبير) ذاته ، إلا إن العرض يقدمها كونها ذات إبداعية لها أثرها في الأدب المسرحي العالمي، وتأخذ السيولة الزمانية أعلى قدراتها في العرض عبر مسار اللوحات السبع وتعاقبها دون رابط سببي تحكمه حبكة بذاتها ونتيجة لتلك الأزمنة المتباعدة يتخذ العرض دورةً من حيث البداية والنهاية ايضاً حين تعرج النهاية على البداية وفق (العود الأبدي) لـ (نيتشة) ويتضح ذلك في توظيفات الفضاء فكان هنالك فضاء المسرح وفضاء القاعة يلتحمان بمستوى واحد، فكان أن يتناوب دخول الشخصيات إلى المسرح عبر المجيء من داخل القاعة ، ويوحى عرض (سلة شكسبير) بأزمة متداخلة متباعدة فشخصية (أوديب) آتية محملة بأسئلة معاصرة باحثة عن حل والتكفير عما اقترفه من خطايا ممثلة في قتله لأبيه وزواجه من أمه.

وتتوالى لوحات طرح الأسئلة من قبل (أوديب) على رهط من الشخصيات الرئيسية المستلة من مسرحيات (شكسبير) كـ (عَظيل ، ماكبث ، دزدمونة ، هاملت ، جوليت ، روميو ، بورشيا) ثم يطرح السؤال بصيغة استفسار من قبل أوديب للخلاص من آثامه الحياتية المفزعة.

ويأخذ الزمن سيولته بين شخصية وأخرى وزمن كل شخصية وما تحياه من قيم داخل زمانها الدرامي أيضاً، فدلالة ومرجعيات الزمن في متن مسرحية (عُطيل) غيره في مسرحية (روميو وجوليت) أو (هاملت)، ومن هنا، فالنص له انشطار زمني فهناك زمن يخص النص ذاته أي الكاتب وزمانه، وآخر يخص زمن الأحداث وتاريخيتها ويضاف إليها زمن تلقي العرض الآن ويمثله أوديب ذاته، في طرحه وبحثه عن ذاته عبر الأسئلة، وعن مصدر قلقه ومصيره وشعوره بالإثم الذي ارتكبه، ويظل الفرق داخل العرض عاكساً محيط الذات الشكسبيرية فيما تمكث زمنية أوديب وتبقى وتستمر في تساؤل دائم ينتهي حيث انطلق ومنذ البداية من فضاء وزمان المعاصر ويقصد به زمان ومكان فضاء القاعة وتأثيرها المعاصر من العلامات الدالة على حاضرنا الحياتي. إن سؤال أوديب يظل سؤالاً تاريخياً يمتد عبر مسار البشرية في بحثها عن المنقذ.

وللزمن سيميائيته الدالة على تنوعات وتاريخية أفعال القتل والبطش، فتساؤل أوديب لشخصيات (شكسبير) هو إعلان وبيان عن نوع القتل وأدواته الخاصة بزمنية بذاتها وذلك ما شكل جفوة بين بعض قتلة الشخصيات الشكسبيرية مثل ماكبث والليدي ماكبث دلالة على مستويات التعسف إزاء الإنسان عبر الزمن. كما تنوعت أنماط القتل لتمثل زمنية وتاريخية تخص أحداث النصوص الشكسبيرية، ويتجسد فعل القتل في مشاهد شكسبير لمشاهد ثنائية بين (عُطيل، دزدمونه، روميو، جوليت) شهادة على تأريخ دموي شهدته البشرية داخل وخارج النص المسرحي.

وطرح عرض (سلة شكسبير) سيولة زمنية تمثلت في شتات الأزياء وعلاماتها وملحقاتها دالة على تأريخ إنتاجها وأسلوب تصميمها وذائقها الاجتماعية، فيما التزم أوديب علامة أحادية من الزي طوال فترة العرض يمثل زياً معاصراً من أزياء الشارع اليومي.

وتبدو السيولة الزمنية في صيغ الحوار المسرحي أيضاً فالشخصيات الشكسبيرية تمسكت بأسلوبها اللغوي وزمنيته وطرز بلاغته عاكسةً مشهد الحياة وتنوع أسلوب الكاتب (شكسبير)، يقابل ذلك لغة أوديب بسمتها العامة والشعبوية في إشارة كون اللغة وسيطاً للتواصل في كل المجتمعات الإنسانية. ورغم دلالات الزمن التاريخية المؤشرة اتجاه الشخصيات الشكسبيرية التي توجه ذهن المتلقي إلى فترة كتابتها ووقت أحداثها، رغم ذلك يظل الزمن تجريدياً دون محددات أو معالم أو مفردات دالة على تقسيمات الزمن (يوم، شهر، سنة، قرن) فالزمن هنا هو زمن شكسبير إلا إنه في ذات الوقت أزمنة مختلفة ومتعددة تخص كل شخصية شكسبيرية، ورغم هيمنة الزمن الحاضر وزمن الماضي على مسار أحداث عرض (سلة شكسبير) يختم العرض بعبارة (أوديب) ب: (إعادة صياغة نفسي) وهي حالة صريحة تشير إلى المستقبل أو قابل الأيام يكرسها أوديب للمستقبل يختلف وما حملته شخصيته في متون الأغارقة من ملحمة ودرامية، كما تتخذ السيولة الزمنية تمثلاتها في الألواح السبعة أو في أزمنته الثلاثة.

إن عرض (سلة شكسبير) يظل في تأرجح ودوران ومسار الإنتاج والتأجيل لأطلاق حقيقة أو يقين بذاته دونما حسم أو إقرار.

عينة رقم (2) حنين حار

تأليف واخراج : د. جواد الاسدي

سنة العرض : 2020

تقوم حكاية عرض (حنين حار) على ما يسود العائلة العراقية من آراء وأحاسيس تتذبذب داخل فضائها الحياتي المترددة بين الحميمية والجفوة والاعتراف والعنت أثر ما خلفته عقود من الأزمات والحروب نالت من الذات العراقية ومنظومتها الحسية والفكرية ونوازعها اليومية تجاه الأقرب إليها من الأفراد ، ففي عائلة فنية تتألف من الزوج الفنان التشكيلي (جبار) وزوجته المغنية (شفيقة) يقوم الصراع داخل فضاء البيت تحديداً لتبدو العلاقة في احتدام وتقاطعات بعد عقود من الهواجس وعدم الرضا لأوضاع لها جذرها التاريخي في المعاناة.

ويكشف المؤلف والمخرج (جواد الأسدي) عن بواطن الشخصيات وتراكم مأساتها وشجارها الدائم وتقاطعاتها وما ينتج عنه من تجريح وأحباط نفسي واجتماعي مسوغاً ذلك بالماضي الذي ورثته العائلة وتاريخها الاجتماعي والسياسي . وتأخذ فضاءات شخصية الفنان (جبار) أبعاداً معتمة وهو في فضاءه الاجتماعي مع زوجته (شفيقة) فمشاعره أبعد عن الرقة والإنسانية ، والزوجة (شفيقة) تعيش حالة انكسار وخيبة وهزيمة دائمة وعدم الجدوى التي تحيط بحياتها . وتبقى شخصية (جبار) بتذبذب لا يخلص منه المتلقي إلى حقيقة بذاتها ومنها تتأجل آليات الحكم على (جبار) حتى نهاية المسرحية ، فأدوار شخصية (جبار) لم تتماسك في أدائها فهو الفنان التشكيلي وهو الزوج أيضاً وهو قبل ذلك مواطن عراقي وتلك السمات لم تمنحه استقراراً نفسياً واجتماعياً ليهرب إلى الخمرة مسكناً لآلامه ، ونتاج ذلك هو فقدانه لأخيه لمعارضته المؤسسة السياسية السابقة و (جبار) دائم الرجوع إلى الماضي ففي مجمل نقاشاته مع زوجته (شفيقة) يبرز الماضي وآلياته المتأرجحة بين السلب والإيجاب ، إلا أنها في امتداد في حياته القاتمة ، فالعمل الفني لديه هروب من الواقع المأساوي لا ينتج سوى الخيبة والقلق الذي له ديمومة من الماضي إلى الحاضر وبالعكس ف (جبار) لا يمتلك أفقاً للمستقبل ليظل في ارتدادات إلى الماضي رغم مأساويته وهو ما يساير عنوان العرض (حنين حار).

ومنح المخرج (جواد الأسدي) شخصية (جبار) اغتراباً فنياً بدت فيها حالة عدم الاستقرار والتقاطعات الصارخة بين الألوان الباردة و الحارة ، ويترتب على ذلك عدم وضوح انتماؤه إلى مدرسة فنية. وتتوغل أحاسيس / أدوار (جبار) بين طرح الألفة الحياتية والأسرية مع زوجته (شفيقة) وبين فرض سلطته الذكورية إضافة إلى فرض سلطته الثقافية وما يتأسس على ذلك من عنف رمزي تجاه المرأة /

الأنثى (الزوجة شفيقة) ليظل في منطقة الضوء والظل ، الحاضر والماضي ، التقدير والتجريح ، ليبقى في منطقة التساؤل مع ذاته وزوجته (شفيقة) وبعد ذلك مع المتلقي للعرض.

إن طريقة حياة (جبار) واهتزازاتها جاءت نتيجة مرجعيات من العنف ومصادرة الرأي تمثلت في مصير أخيه ونهايته . إن (جبار) لا يمتلك الحقائق النهائية فهو في تماس غير متين مع الحاضر لينخرط بين ما هو قائم وما هو غائب وتهمين ذات السمات النفسية والاجتماعية والفنية على شخصية (شفيقة) الفنانة ، فكان لها أدوارها في الحياة الفنية ، إلا إن ذلك محض وهم لم ينته إلى حقيقة أو إنجاز معلوم وسط مجتمع يحفل بالأزمات والحروب والنكسات فلا نجد لها ملجأ سوى الماضي إضافة إلى اغترابها الاجتماعي واغترابها الفني وتأتي أدوار (شفيقة) الأخرى لتصبح في صلب معاناتها اليومية وهي داخل فضاءها الحياتي والاجتماعي (بيت الزوجية) فهي في انشطار بين الاعتداد بذاتها كونها ذاتاً فنية مبدعة وبين صورة المجتمع للفنان وسلطة الزوج (جبار) القائمة على التقليل من شأنها فهو في تضاد دائم هواجس (شفيقة) المتجهة صوب المستقبل.

كما إن (جبار) يعيش انشطاراً بين ثقافته الفنية وممارساته العنيفة اتجاه المرأة (شفيقة) وبتضح ذلك من خلال موقفه من عملية الحمل لدى (شفيقة) ليبقى قلقاً في انتمائه إليه أو عدم الاعتراف به، وتحمل (شفيقة) ذات الإحساس المشوش اتجاه الإنجاب والتخلص من الحمل نتيجة حياتها المأزومة .

وتدخل (شفيقة) إلى الماضي مستقرة والتجربة النموذج حيث والدها الموسيقي الذي انتهى على يد السلطة السياسية السابقة على الرغم من كونه فناناً من جيل الخمسينيات وحيرة (شفيقة) تقوم على ما هو مادي بايلوجي (الحمل) وامنياتها الفنية كما يترتب على ذلك انشطارها بين غريزة الأمومة وبين امنياتها الفنية والإبداعية ، فنتيجة عدم تحقيق الهدفين صار مبرراً حيث الحنين إلى الماضي ويسعى المؤلف والمخرج (جواد الأسدي) إلى منح شخصه ثنائية تخص ما هو ذاتي وما هو موضوعي، أي بين الأحاسيس وبين سلطات المجتمع ، فالأحاسيس تبقى في موضع قلق أما الموضوعي فله سلطاته ، وبذلك فإن الشخصية في موضع شك متسائلة عن الحاضر أو الواقع و مكوناته وبين الماضي الذي استقر إلى أحداث وأفعال بذاتها حيث تهرع إليها الشخصوس اعتقاداً منها إن الماضي يمكن أن يكون إنموذجاً وحياءً رغيدة بيدَ إن ذلك يدخلها في وهم ، فلكل زمان وعهد له ما يشهده من حروب وأزمات ، ومن هنا فإن الحقيقة تظل في سيولة دون يقين قاطع.

ويعول (جواد الأسدي) على ومضات تخص حاضر الشخصوس القائم حيث شخصية الموسيقي الشاب العازف على آلة (الجلو) موصفه جيلاً له صوته في التظاهر والانتفاضة ومواجهة السلطات عبر حضوره في الفضاءات الحياتية لمدينة بغداد على الرغم مما يواجهه من مشاكل في الشارع العراقي تخص نظرة المجتمع إلى الموسيقي ، إلا إنه في ذات الوقت يتطلع إلى آمال فنية وما حفل به الماضي

من ميراث حضاري وثقافي ، وهو ما يشير إليه دليل المسرحية حيث (حنين لمعاودة نهوض حلمي يعيد ألق بلاد الرافدين إلى سابق عهده الأسطوري والفلسفي والمعرفي حنين إلى الفتوة المنفردة وهي تعيد كتابة الإنسان العراقي) . وبذلك فهو إشارة إلى مفهوم العود الأبدي فبالرجوع إلى التأريخ ليكون بديلاً عن الحاضر، وذلك ما يعزز مفهوم السيولة بعدم يقينية الواقع المعاش رغم تجسيدات الحياتية والمادية .

وطرح فضاء العرض نثراً من العلامات التقليدية الملازمة لكل شخصية معبرة عن أفكارها والتزاماتها المهنية الفنية (الرسم ، الغناء ، الموسيقى) . كما أتى تقسيم المسرح إلى ثنائية تعبر عن قلق الشخصية عبر التدرجات أعلى أسفل إضافة إلى انفتاح فضاء الزوجين الاجتماعي وأخذه مساحة بين مقدمة المسرح ومنصة المراقبة في الأعلى. وتأرجحت مصادر وموارد الموسيقى والغناء في العرض بين تطلعات العازف (عامر) في آلة (الجلو) الغربية والأغاني البغدادية وأبعادها العاطفية تلك التي (تحن إليها شخصية المغنية (شفيقة)).

الفصل الرابع

النتائج

- (1) الوصف الزمني للأحداث في مسرحية (سلة شكسبير) وشموليتها على التأريخ الأغرقي والعصر الايزابيثي والعصر الحاضر.
- (2) الأرجحة الزمنية للأحداث في عرض (حنين حار) من نزوع إلى المستقبل واستدعاء أحداث التأريخ القريب.
- (3) العرضان المسرحيان في جوهرهما تساؤل عن أحقية وضوح الحاضر أمام الماضي وفي معيارية اختلافية ووجودية.
- (4) توحى نهاية العرضين بانفتاح التساؤل ليظل قائماً دونما أجوبة وهي سمة تخص نصوص الحروب والثقافة والقيم.
- (5) اعتماد عرض (سلة شكسبير) على لوحات متوالية يتواتر نسقها على أحداث التأريخ دونما حقيقة واضحة.
- (6) أسهمت السينوغرافيا في عرض (سلة شكسبير) في إبراز ملامح السيولة سوءاً في العلامات الصوتية الغناء ، الأزياء وتنوعها ، أو اللغة الملفوظة وفضاء العرض.
- (7) إن للسيولة أبعادها الطبيعية والسلوكية وأثرها في باطن الذات وسيكولوجيتها كما هو شأن العلاقة الزوجية في عرض (حنين حار).
- (8) عدم وضوح الأبعاد الذاتية للشخصيات وتأرجحها بين لحظات ثقافية ما انعكس على أدائها الحياتي ومكوناتها السوسيو - سايكولوجية .
- (9) اعتمد فعل التلقي للعرض المسرحي على مقترحات لكتابة الماضي.

- 10) تشتت السوسيو - سايكولوجي يتبعه سيولةً في إشغال فضاء العرض سواء داخل بنيته الذاتية (حنين حار) وخارج هندسته أيضاً (سلة شكسبير).
- 11) أتت لغة العرض أبعد عن المركزيات اللغة التاريخية / الشكسبيرية في (سلة شكسبير) ومستويات المعجم الفني للفنان في (حنين حار).
- 12) سوغت ملامح اللايقين نهاية مفتوحة للعرض المسرحي مايرر منح فعل التأويل مساحة أكثر اتساعاً للعرض.
- 13) حركية ونشاط وتجوال الشخصيات داخل فضاء العرض ومحيطه هي نتاج حالة قلق الذات الإنسانية وعدم إستقرارها الحياتي.

الإستنتاجات :

- 1) شمولية السيولة لمجمل عناصر العرض المسرحي الفكرية والقيمية والجمالية.
- 2) مسابرة خطاب العرض لمجمل التحولات المعرفية المعاصرة في تشكيل خارطته البنائية والتواصلية.
- 3) تهيكّل خطاب العرض إلى ثنائية الأصلي / الافتراضي في طرح الأحداث والأفكار دونما إستقرار حيث حافة بذاتها.
- 4) اتخذت السيولة محايدة وطروحات مسرح ما بعد الدراما حيث دحض مفهوم التحبيك والتواتر المنطقي للأحداث.
- 5) إن العرض المسرحي وإنتاجه للمقموع والمهمش يحايث الإستاطيقا السلبية وتعزيزها المسكوت عنه.

الهوامش

- 1) ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ط5، ج1، طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، 1426هـ، ص468-469.
- 2) زيجمون باومان ، الأزمنة السائلة . العيش في زمن اللايقين ، تر: حجاج أبو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط2 ، 2019 ، ص13.
- 3) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، قم : ذوي القربى للنشر والتوزيع، 1985، ص341.
- 4) ابراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص54.
- 5) ليفيناس من الموجود الى الغير: مجموعة كتاب تحت اشراف جويل هنسل، تر: د. علي بوملح، ابو ظبي، كلمة، ط1، 2008، ص32.

- (6) محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص169.
- (7) يورغن هابرماس، المعرفة والمصلحة، تر: حسن صقر، كولونيا: منشورات الجمل، ط1، 2001، ص368.
- (8) زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، تر: حجاج ابو جبر، بيروت: الشبكة العربية للابحاث والنشر، ط1، 2016، ص226.
- (9) جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2010، ص415-416.
- (10) جون وايتمور، الاخراج في المسرح ما بعد الحداثة، تشكيل الدلالات في العرض المسرحي، تر: سامي عبد الحميد، بغداد: دار المصادر، 2014، ص316.
- (11) زيجمونت باومان، الازمنة السائلة. العيش في زمن اللاتيين، مصدر سابق، ص25.
- (12) جون كلهر وآخرون، المسرح والعولمة، تر: د. سامي عبد الحميد، بغداد: دار المصادر، ط1، 2016، ص92.
- (13) زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، مصدر سابق، ص116.
- (14) ايهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، اعداد وترجمة: السيد امام، البصرة: دار شهريار، ط1، 2018، ص10.
- (15) باتمان والفلسفة الخوف من روح فارس الظلام، اعداد: مارك د. وايت و روبرت آرب، تر: المجتبى الوائلي، بغداد: نابو للنشر والتوزيع، ط1، 2019، ص26.
- (16) ليث عبد الامير، سينما الاكستريم. جماليات الحدود والتجاوز، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2019، ص155.
- (17) زيجمونت باومان، الحداثة والابهام، تر: حجاج ابو جبر، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2018، ص290.
- (18) رولان اومنيس، فلسفة الكوانتم، فهم العلم المعاصر وتأويله، تر: أ.د. احمد فؤاد باشا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008، ص348.
- (19) ايهاب حسن، تقطيع اوصال اورفيوس. نحو ادب ما بعد حداثي، تر: السيد امام، البصرة: دار شهريار، ط1، 2020، ص320.
- (20) يان كوسو فيتش، مسرح الموت عند كانتور. تيار ما بعد التجريب، تر: د. هناء عبد الفتاح، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1994، ص64.
- (21) اوجست جروجيتسكي، مخرجون بولونيون تجريبون الكلاسيك، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2004، ص274.
- (22) يان كوسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور، تيار ما بعد التجريب، مصدر سابق، ص60.
- (23) زيجمونت باومان وديفيد ليون، المراقبة السائلة، تر: حجاج ابو جبر، بيروت: الشبكة العربية للابحاث والنشر، ط1، 2017، ص62.
- (24) زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، مصدر سابق، ص132.
- (25) يوخن شميت وآخرون، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1995، ص67.
- (26) جاك دريدا، أحادية لغة الآخر، تر: عزيز توما وإبراهيم محمود، اللانقوية؛ دار الحوار والتوزيع، ط2، 2017، ص40.

- (27) زيجمونت باومان ، الحياة السائلة ، تر: حجاج أبو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط2، 2017، ص40.
- (28) زيجمونت باومان وديفيد ليون، المراقبة السائلة ، مصدر سابق ، ص136.
- (29) نك كاي ، ما بعد الحداثة في الفنون الادائية ، تر: د. نهاد صليحة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 ، ص104.
- (30) كولن كونسيل ، علامات الأداء المسرحي في القرن العشرين ، تر: أمين حسين الرباط ، القاهرة : أكاديمية الفنون، دت ، ص268.
- (31) د. عبدالله بن محمد المفلح، من تحليل الخطاب الى بناء الخطاب . رؤية في توظيف اللغة أداة للتغيير والتطوير ، عمّان : دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2017، ص130-131.
- (32) مجموعة كتاب ، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي ، تحرير : د. أحمد عبد الحليم عطية ، بيروت : دار الفارابي، ط1 ، 2017 ، ص255.
- (33) سيمون مالباس ، مابعد الحداثة ، تر : د. باسل المسالمة ، دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط1، 2012 ، ص143.
- (34) سرديات من البنيوية الى ما بعد البنيوية ، تحرير : سوزانا اونيجا و خوسيه انخل غارثيا لاند ، تر: السيد إمام ، البصرة : شهريار ، ط1 ، 2020 ، ص168.
- (35) د. سليم داود الغزيل ، الرواية المونولوجية في الخطاب الروائي العربي الحديث ، بغداد : الاتحاد العام لأدباء والكتاب في العراق ، ط1 ، 2020 ، ص23.
- (36) بولي كلي ، نظرية التشكيل ، تر: عادل السيوي ، القاهرة : دار مريث ، ط1 ، 2003 ، ص153.
- (37) ياسين النصير ، بقعة ضوء بقعة ظل . مقالات في المسرح العراقي المعاصر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1989، ص309.
- (38) ندره يازجي وهاني يحيى نصري ، الصوفية رؤية للعالم ، دمشق : دار الفكر، 2008 ، ص46.
- (39) زيجمونت باومان ، الحياة السائلة ، تر: حجاج أبو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط2، 2017، ص59.
- (40) آن اوبوسفيلد ، مدرسة المتفجع ، قراءة المسرح ، تر: أ.د. حمادة ابراهيم، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1996، ص88.
- (41) د. حسن المنيعي ، الجسد في المسرح ، الدار البيضاء : المركز الدولي لدراسات الفرجة، دت ، ص131.
- (42) زيجمونت باومان، الأزمنة السائلة ، مصدر سابق، ص93.
- (43) ميرل دين ديفيز مع ببيرو ، الأنثروبولوجيا ، تر: طارق الجبر ، ايطاليا، منشورات المتوسط ، ط1، 2006، ص8.
- (44) د. أمل مبروك، مفهوم الحقيقة ، بيروت : التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، 2011، ص146.
- (45) علي الوردي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، قم : المكتبة الحيدرية، 1996، ص86.
- (46) د. عقيل مهدي، جمهورية الجواهري ومسرحيات أخرى ، بغداد : مكتبة عدنان، ط1 ، 2011 ، ص207.
- (47) إبراهيم الحيدري ، علي الوردي شخصيته ومنهجه وأفكاره الاجتماعية ، بغداد : منشورات الجمل ، 2006، ص121.

المصادر

- 1) إبراهيم الحيدري، علي الوردني شخصيته ومنهجه وأفكاره الاجتماعية، بغداد: منشورات الجمل، 2006.
- 2) ابراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.
- 3) ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ط5، ج1، طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، 1426هـ.
- 4) أمل مبروك، مفهوم الحقيقة ، بيروت : التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، 2011.
- 5) أن اوبوسفيلد ، مدرسة المتفرج ، قراءة المسرح ، تر: أ.د. حمادة ابراهيم، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1996.
- 6) اوجست جروجيتسكي ، مخرجون بولونيون تجريبون الكلاسيك ، تر : هناء عبد الفتاح ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 2004.
- 7) ايهاب حسن، تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، اعداد وترجمة: السيد امام، البصرة: دار شهريار، ط1، 2018.
- 8) ايهاب حسن، تقطيع اوصال اورفيوس. نحو ادب ما بعد حداثي، تر: السيد امام، البصرة: دار شهريار، ط1، 2020.
- 9) باتمان والفلسفة الخوف من روح فارس الظلام، اعداد: مارك د. وايت و روبرت آرب، تر: المجتبى الوائلي، بغداد: نابو للنشر والتوزيع، ط1، 2019.
- 10) بولي كلي ، نظرية التشكيل ، تر: عادل السيوي ، القاهرة : دار مريث ، ط1 ، 2003.
- 11) جاك دريدا ، أحادية لغة الآخر ، تر: عزيز توما وإبراهيم محمود ، اللاذقية ؛ دار الحوار والتوزيع ، ط2، 2017.
- 12) جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2010.
- 13) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، قم : ذوي القربى للنشر والتوزيع، 1985.
- 14) جون كلهر وآخرون، المسرح والعولمة، تر: د. سامي عبد الحميد، بغداد: دار المصادر، ط، 2016.
- 15) جون وايتمور، الاخراج في المسرح ما بعد الحداثة، تشكيل الدلالات في العرض المسرحي، تر: سامي عبد الحميد، بغداد: دار المصادر، 2014.
- 16) حسن المنيعي ، الجسد في المسرح ، الدار البيضاء : المركز الدولي لدراسات الفرجة، د.ت.
- 17) رولان اومنيس، فلسفة الكوانتم، فهم العلم المعاصر وتأويله، تر: أ.د. احمد فؤاد باشا، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2008.

- 18) زيجمون باومان ، الأزمنة السائلة . العيش في زمن اللايقين ، تر: حجاج أبو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط2 ، 2019.
- 19) زيجمون باومان ، الحياة السائلة ، تر: حجاج أبو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط2، 2017.
- 20) زيجمونت باومان ، الحياة السائلة ، تر: حجاج ابو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ط2، 2017.
- 21) زيجمونت باومان وديفيد ليون ، المراقبة السائلة ، تر: حجاج ابو جبر ، بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1 ، 2017.
- 22) زيجمونت باومان، الحداثة السائلة، تر: حجاج ابو جبر، بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، 2016.
- 23) زيجمونت باومان، الحداثة والابهام، تر: حجاج ابو جبر، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2018.
- 24) سرديات من البنيوية الى ما بعد البنيوية ، تحرير : سوزانا اونيجا و خوسيه انخل غارثيا لاند ، تر: السيد إمام ، البصرة : شهر يار ، ط1 ، 2020.
- 25) سليم داود الغزيل ، الرواية المونولوجية في الخطاب الروائي العربي الحديث ، بغداد : الاتحاد العام لأدباء والكتاب في العراق ، ط1 ، 2020.
- 26) سيمون مالباس ، مابعد الحداثة ، تر : د. باسل المسالمة ، دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط1، 2012.
- 27) عبدالله بن محمد المفلاح، من تحليل الخطاب الى بناء الخطاب . رؤية في توظيف اللغة أداة للتغيير والتطوير ، عمان : دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2017.
- 28) عقيل مهدي، جمهورية الجواهري ومسرحيات أخرى، بغداد: مكتبة عدنان، ط1، 2011.
- 29) علي الوردي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي ، قم : المكتبة الحيدرية، 1996.
- 30) كولن كونسل ، علامات الأداء المسرحي في القرن العشرين ، تر: أمين حسين الرباط ، القاهرة : أكاديمية الفنون، د.ت.
- 31) ليث عبد الامير، سينما الاكستريم. جماليات الحدود والتجاوز، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ط1، 2019.
- 32) ليفيناس من الموجود الى الغير: مجموعة كتاب تحت اشراف جويل هنسل، تر: د. علي بوملحم، ابو ظبي، كلمة، ط1، 2008.

- (33) مجموعة كتاب ، ليوتار والوضع ما بعد الحداثي ، تحرير : د. أحمد عبد الحليم عطية ، بيروت : دار الفارابي، ط1 ، 2017.
- (34) محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2008.
- (35) ميرل دين ديفيز مع بييرو ، الأنثروبولوجيا ، تر: طارق الجبر ، ايطاليا، منشورات المتوسط ، ط1، 2006.
- (36) ندرة يازجي وهاني يحيى نصري ، الصوفية رؤية للعالم ، دمشق : دار الفكر، 2008.
- (37) نك كاي ، ما بعد الحداثة في الفنون الادائية ، تر: د. نهاد صليحة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
- (38) ياسين النصير ، بقعة ضوء بقعة ظل . مقالات في المسرح العراقي المعاصر ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
- (39) يان كوسو فيتش ، مسرح الموت عند كانتور . تيار ما بعد التجريب ، تر: د. هناء عبد الفتاح ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1994.
- (40) يوخن شميت وآخرون ، المسرح الراقص ، تر: مركز اللغات والترجمة ، القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1995.
- (41) يورغن هابرماس، المعرفة والمصلحة، تر: حسن صقر، كولونيا: منشورات الجمل، ط1، 2001.