المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والإجتماعية والعلمية
Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN 2790-1254
العدد 16 شباط 2025
No.16 Feb 2025

التمسرح وتمثلاثه في الفنون الادائية المعاصرة (مسرحية كلكامش انموذجا)

أمير حبيب علوان
أ.د. زينة كفاح علي
جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

يشكل مفهوم التمسرح وابعاده الفكرية والفلسفية، وكيفية استلهامه في الفنون الادائية ، وما ينتج عنها من انزياحات جديدة على مستوى الفكر والشكل المسرحي، وتضمن البحث الموسوم (التمسرح وتمثلاته في الفنون الادائية المعاصرة "مسرحية كلكامش انموذجا"، احتوى الفصل الأول (الإطار المنهجي) على مشكلة البحث التي ختمت بالتساؤل (**ما هو التمسرح في الفنون الادائية المعاصرة ومدى فعاليته في العرض المسرحي المعاصر؟**)، وايضاً اهمية البحث التي اشتملت على تسليط الضوء على ظواهر حياتية جديدة، ومعرفة ما تتضمنه الفنون الادائية من مفاهيم بمختلف صنوفها وطريقة توظيفها في العرض المسرحي، وهدف البحث الى التعرف على التمسرح وتمثلاته في الفنون الادائية المعاصرة ، ثم حدود البحث المكانية والزمانية والموضوعية، التي حددت من خلال مسرحية كلكامش (2023)، وختم الفصل الأول بالتعرف على مصطلحات التمسرح و الأدائية، اما الفصل الثاني (الإطار النظري)، تم تقسيم متن البحث الى ثلاث مباحث، الأول (مفهوم التمسرح) الثاني (التمسرح نصاً فنياً) الثالث (المسرح وفنون الأداء) تم تناول عدة مخرجين، ثم المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري، اما الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد تضمن نماذج عينة البحث، وتحليل(مسرحية كلكامش) والفصل الرابع والاخير تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، ثم المصادر و المراجع.

الكلمات المفتاحية: التمسرح، الادائية، الأداء.

Theatralite and its representation in contemporary performing arts (Gilgamesh play as a model)

Ameer Habeeb Alowan
University of Babylon, College of Fine Arts, Department of Theater Arts,
Prof. Dr. Zeina Kifah Ali

Abstract

The concept of Theatralite and its intellectual and philosophical dimensions, and how to draw inspiration from it in the performing arts, and the resulting new shifts at the level of thought and theatrical form, and the research entitled (Theatralite and its representations in contemporary performing arts "The Gilgamesh Play as a model") , included the first chapter (the methodological framework) on the research problem that concluded with the question (What is Theatralite in contemporary performing arts and its effectiveness in contemporary theatrical performance?), and also the importance of the research that included shedding light on new life phenomena, and knowing what the performing arts include of concepts in their various types and the method of employing them in the theatrical performance, and the aim of the research is to identify Theatralite and its representations in contemporary performing arts, then the spatial, temporal and thematic limits of the research, which were determined through the Gilgamesh play (2023), and the first chapter concluded by identifying the terms of Theatralite and

performance, as for the second chapter (the theoretical framework), the body of the research was divided into three sections, the first (the concept of Theatralite) the second (Theatralite as an artistic text) The third (Theatre and performing arts) Several directors were discussed, then the indicators that resulted from the theoretical framework, while the third chapter (Research procedures) included models of the research sample, and an analysis of (the play of Gilgamesh) and the fourth and final chapter included the research results, conclusions, recommendations and suggestions, then sources and references.

Keywords: Theatralite, performance, performance.

مشكلة البحث

انطلاقا من ان ينبوع المسرح المستمر هو الحياة فان هنالك اشكال وظواهر جديدة تحمل في طياتها جزء من خصال المسرح، مما دعى الى محاولة التعرف على هذه الظواهر والاشكال والفنون الادائية التي يمكن ان تثمر بنتاج فكري من خلال استعراضها و مجادلتها وتحليلها ومحاولة كشف اسرارها و ما يمكن ان يترتب عليها من تأويلات واقتراحات فكرية ومعرفية، بالتالي يمكن استثمارها في المسرح والاستفادة منها، اذ من خلال ما يترتب عليها من افكار قد تجترح ما هو جديد في التركيبة المسرحية المعاصرة، وبعض هذه الاشكال ذات اهتمام عالمي مثل كرة القدم فإن عدم تسليط الضوء عليها ومحاولة زحزحتها من كيانها وقلعها و زرعها في تربة مسرحية جديدة يعد عمى معرفي وعدم ادراك لأهمية ما قد تحدثه او احدثته هذه المتغيرات الجديدة في الحياة، فان ديمومة المسرح وتطوره مقترن بمراقبته الفاحصة والمستمرة للحياة واستثماره المهم منها. وعليه بالإمكان تناول خصال هذه الفنون الادائية من ناحية الشكل او من ناحية المفاهيم التي تطرحها عن الفن او الحياة بشكل عام، كما يمكن تقريبها الى بعض التجارب المسرحية العالمية التي قد تشترك معها بصفات جوهرية، وذلك لان العروض المعاصرة بمجملها يمكن لها ان تشترك بصفات يمكن مناقشتها بجدية نظراً لانفتاحها الكبير على مستوى الشكل والمضمون على جميع الحقول المعرفية والفكرية في الحياة بمجملها على امتداد تأريخها المسرحي، وهذا بدوره ازاح كل القيود التي من شأنها ان تمنع تناول ظاهرة او شكل ما مسرحياً وفي سياقات واشكال مختلفة تخرج من جناسها المسرحي المتعارف عليه، فلم تعد هنالك من قيود تفرض على المسرح اشتراطات معينة بل يمكن تقييم العرض المسرحي تبعاً لجودته ومدى جدية المواضيع التي يتناولها او يدخل بجدال معها، ومما سبق يطرح الباحث التساؤل التالي:

ما هو التمسرح في الفنون الادائية المعاصرة ومدى فعاليته في العرض المسرحي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة اليه.

1. تسليط الضوء على ظواهر حياتية جديدة من شأنها ان تثري الحقل المسرحي.
2. معرفة ما تتضمنه الفنون الادائية من مفاهيم بمختلف صنوفها وطريقة توظيفها في العرض المسرحي.

هدف البحث

التعرف على التمسرح وتمثلاته في الفنون الادائية المعاصرة (مسرحية كلكامش انموذجا).

حدود البحث

تم وضع حدود البحث بمكان وسنة محددة كون عينة البحث ياخذ مسرحية انموذجا (مسرحية كلكامش انموذجا)، وتم اختيار العينة بشكل قصدي، وسيتم ايضاح طريقة اختيار نماذج عينة البحث في الفصل الثالث.

1. الحد المكاني: (العراق، مسرح الرشيد قاعة اور)
2. الحد الزماني: (2023)
3. الحد الموضوعي: التمسرح وتمثلاته في الفنون الادائية المعاصرة (مسرحية كلكامش انموجا).

تحديد المصطلحات.

1. التمسرح اصطلاحاً:

يعرفه باتريس بافيس بانه: " حركة مضادة للمذهب الطبيعي. في الوقت الذي يمحو فيه المذهب الطبيعي آثار الإنتاج المسرحي إلى الحد الأقصى، بهدف إعطاء الوهم الحقيقة مشهدية محتملة الوقوع وطبيعية، فالمسرحة، أو بدقة أكثر، إعادة المسرحة لا تخفي لعبتها بل إنها تزايد على قواعد واتفاقيات اللعبة، وتقدم العرض في إطاره الوحيد الحقيقي للخيال التمثيلي. وإن أداء الممثل يشير إلى الفرق بين الشخصية والممثل. وعملية الإخراج تستعمل اللعبة المرحة"[1].

كما تعرفه ماري الياس بانه: " مفهوم تبلور نظريا مع محاولة تحديد خصوصية ما يُشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما سمي نظرية المسرح Théorie du theatre ومن الناحية النقدية فيما سمي علم المسرح Theatrologie ، ومع محاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض"[2].

التعريف الإجرائي للتمسرح:

هو طريقة للتفكير حول المسرح والعالم، و طرسية بصرية تمحو الاثر الادبي والدرامي وتحيله فعلاً وحركة، وفق رؤى متفردة، فهو ليس مجموعة اساليب انما باستدعائه يطيع كل مادة لصالح المبدع و وفق رؤاه الخاصة، وفي العروض يكون جزءً من الحياة ولا يكون، بإلغاء كل المركزيات بينه وبين الحياة مع ضمان فرادته الفنية.

2. الادائية:

أ- الأداء لغة:

يعرف لغة :" دَّى /أدَّى إلى /أدَّى بـ يؤدي /أدَّ، تأدية. فهو مؤدَّ، والمفعول مؤدَّى ... أدَّى عمله قام به، أتمه وأنجزه قضاه ... أداء (مفرد): تسديد أو دفع ما هو واجب"[3].

كذلك يعرف" الأداء بمعناه اللغوي من الفعل (أدى) دينه (تأدية) قضاء والاسم (الأداء) وهو (أدى) للأمانة من فلان بالمد"[4].

ب- **الأداء اصطلاحا**:

هايز جوردن عرف الاداء:" القدرة على التنظيم الاداري للعمل او المشروع في الواقع وعلى المسرح فالأداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً"[1].

---

(1) باتريس بافيس، معجم المسرح، تر، ميشال ف. خطَّار (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٥)، ص٥٣٦.

(2) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط١(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧)، ص٤٦٢.

(3) احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ،المجلد الأول، ط 1(القاهرة: عالم الكتب للطباعة، 2008)، ص 76.

(4) احمد بن أبي بكر عبدا الرازي، مختار الصحاح ،(الكويت: دار الرسالة ، 1982)، ص11.

وعرفه ارفنج جوفمان: " كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"[2].

التعريف الإجرائي للأدائية:

هو كل فعل تتضمنه ظاهرة حياتية ما وله اثره الفرجوي وتركيبته التي تتجاوز السياقات المعتادة للحياة والفن في وقت واحد.

الفصل الثاني: الإطار النظري.

المبحث الأول: مفهوم التمسرح

مثل اي مفهوم جديد وملتبس يمر التمسرح بتعريفات من جهات عدة لسبر اغواره والوصول الى صورة محددة له ولنشأته وتدرجه التاريخي وفعاليته المعرفية، وما يزيد هذا الالتباس تشتت هذا المفهوم وعدم مقرونيته بجنس فني محدد من ناحية النشأة والفعالية الفنية في ان واحد، إضافة لكونه مفهوم جديد قديم اعاد طوفانه للسطح المعرفي بسبب التحديات الجديدة للفكر التي تعمق من الاصل وتضعه في مواضع جديدة، كما ان للفكر الجديد والتغييرات الفلسفية تأثير تجاوز الجناس الواحد، كما هو الحال في الفنون والآداب التي تخطت التحفظ النمطي لحدودها المتعارف عليها، و "لم يكن الهدف هنا مجرد تذكر بحت للوسائل الجمالية في المسرح، ولا مجرد إعادة تخطيط ما هو جوهري في المسرح، بل فتح المجال المسرحي للآخرين: أشكال الممارسة الثقافية والسياسية والسحرية والفلسفية وغيرها، والبحث عن أشكال للممارسة الجماعية، احتفال وطقوس"[3]،عكس المجال الفكري للتمسرح عنايته بمظاهر ما قبل المسرح التي تخرج عن سلطة الاسس المسرحية الغربية، كذلك هو يخوض في نطاق البنى المسرحية الغربية وما تحويه من تجارب انسلخت عن الحدود الخانقة للابتكار ولهذا اخذ التمسرح "مظهرين أساسيين المظهر الأول مرتبط بشعرية المسرح وهو الذي عمل على ربطه بالتقليد المسرحي الغربي كما عكسته الأشكال والأجناس الدرامية المعروفة في تاريخ المسرح. أما المظهر الثاني فهو متصل بأنثروبولوجيا المسرح، وهو الذي جسدته في الغالب ممارسات تتماهي أو تقاس بالمسرح لكنها ليست مسرحا، وهي التي عبر عنها في صيغ مختلفة بالأشكال الفرجوية أو الاحتفالية أو الما قبل_مسرحية، وهي صيغ عرفتها شعوب وحضارات لم تعرف المسرح بالضرورة في شكله الغربي"[4]، ويقع التمسرح ضمن دائرة الاهتمام بالهامش والغزير بالفرجة الذي تم اقصاءه في حداثة الغرب وتم احياءه في الما بعدها، يجدر الاشارة الى ان مصطلح التمسرح (Theatralite) يشار له بعدة تسميات في اختلاف الترجمات الى العربية، منها: التمسرح و المسرحة و المسرحانية، وعلى اختلاف الترجمات كلها تشير لنفس المصطلح ونفس المعنى والاشكالية، ولا يوجد اي اختلاف، وهنالك مشكلة في تعريب المصطلح سيشار لها فيما بعد، هنالك اختلاف في تاريخ ظهور المصطلح، لكن المصادر جميعها تشير الى اسم مشترك، اذ يعتبر "أول من طرح مصطلح (المسرحة) هو المسرحي الروسي نيقولاي

---

(1) هايز جوردن، التمثيل والاداء المسرحي، تر. محمد سيد ،(الامارات: اصدار مركز الشارقة للأبداع الفكري، ب ت)، ص21.

(2) مارفن كارلسون، فن الاداء مقدمة نقدية، تر: منى سلام، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1999)، ص63.

(3) هانس تيس ليمان، مسرح ما بعد الدراما، تر : مروه مهدي عبيدو، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، ٢٠٢٣)، ص 93.

(4)حسن اليوسفي، التمثل الاستشراقي للتمسرح في الثقافة العربية الاسلامية، مصدر سابق، ص 201.

ايفرينوف* عام ١٩٢٢ للدلالة على ماهية المسرح وما يشكل جوهره. وقد اتى ذلك في سياق ابحاثه حول ولادة الاديان ، اذ طرح فكرة ان الاديان ولدت من الحاجة الفطرية لدى الانسان لمسرحة ألغاز الوجود"[1]، وطرحه جاء على غرار الادبية ، والتي جاءت في نفس الفترة الزمنية، لكن المصادر تشير الى سبق الادبية، فمصطلح الادبية "(literaturnost) الذي ابتدعه الناقد واللساني والمنظر الروسي "رومان ياكبسون" (1896) موسكو - 1982 كامبريدج الولايات المتحدة الأمريكية) (Roman Jacobson) اعتمده، أول مرة في محاضرة ألقاها سنة 1919 ونشرها سنة 1921. ولقد ترجم هذا "المفهوم - المصطلح " إلى الفرنسية تحت مسمى « littérarité » وترجم إلى اللغات الأوروبية الأخرى بنفس المنطق الذي نُحِتَ به المصطلح الفرنسي"[2]، تأكيدا على سمة غريزة التمسرح التي ناقشها افرينوف تواصل (جوزيت فيرال) هذا التأكيد ولكن من زاوية نظر اخرى، حيث ترى باستعارتها "المصطلح المنسوب الى كانت فاننا نواجه امكانية اضفاء سمة ترانسندنتالية* علي المسرحانية، وتعريفها المرتبط بخشبة المسرح باعتبارا تعبيرا واحدا عن ظاهرة ترانسندنتالية. ومن هذا المنطلق، تبدو المسرحانية باعتبارها البينة ترانسندنتالية التي يفترض المسرح خصائصها العامة. وبالتالي، فان المسرحانية المتعلقة بخشبة المسرح ممكنة فقط بسبب طبيعتها الترانسندنتالية. بمعنى أن المسرح يكون ممكنا لأن المسرحانية موجودة ولأن المسرح يستدعيها للعب"[3].

المبحث الثاني: التمسرح نصاً فنياً

في امتداداته يشمل التمسرح الحياة برمتها، ولهذا سنحاول الاحتكاك ومناقشة الظواهر التي تحوي التمسرح في باطنها او ظاهرها، كما اشرنا سابقاً هنالك اتجاهين واضحين للتمسرح يشير لهما الباحثين والمفكرين، احدهم يقتصر وجوده داخل المسرح، والثاني يشير الى وجوده في الحياة، وحتى لو عد الثاني ذو اشكالية ومحل نقاش، لكنه بكل تأكيد، يعتبر احد جانبي التمسرح التي لا مفر من تناولها ضمن متن البحث، في الحياة العامة يتخذ التمسرح عنصر المواربة لتفادي او التاقلم مع شيء ما، اما في الاشكال والظواهر التي سوف نتناولها هنالك نية واضحة لخلق فرجة في اغلب الاحيان، وهذه الفرجة لا تقصد تقديم التمسرح لكنها

---

* نيقولاي افرينوف: (1879–1953) مخرج وكاتب مسرحي روسي ارتبط اسمه بالحركة الرمزية الروسية وله اسهامات عدة في تجديدات المسرح سواء على الجانب النظري او التطبيقي اذ يعتبر من الاسماء المهمة في تاريخ المسرح الروسي. للمزيد ينظر: ويكبيديا. https://ar.wikipedia.org

[1] محمد حسين حبيب، تجليات مسرحة الرؤى في سيناريو العرض المسرحي العراقي، نماذج مختارة، ضمن كتاب: مسرحة الرؤى..شعرية الدراما ودرامية الراهن، (بغداد، وزارة الثقافة والسياحة والاثار، ٢٠٢١)، ص ٨٥، ٨٦.

[2] محمد المديوني، التمسرح– فخ المصطلح ومتاهات المفهوم، ضمن كتاب التمسرح في الخطاب الراهن وممكنات الإستجابة والتلقي، (بغداد: مهرجان بغداد الدولي للمسرح، 2022)، ص 41.

* الترانسندنتالية: وتعني العلو فوق كل شيء على الاطلاق، هي العلو ليست فوق الاشياء المفردة فقط وانما على الاطلاق لأننا لو اخذنا العلو فقط على الاشياء المفردة لما انتهينا الى نتيجة حتمية، كما لا يمكن فوق موجود دون موجود اخر وانما يكون العلو على الاطلاق. للمزيد ينظر: فولفجانج شتروفه، فلسفة العلو (الترانسندنس)، تر: عبد الغفار مكاوي، (مؤسسة هنداوي، 2024)، ص49–50.

[3] جوزيت فيرال، المسرحانية ونظريات الأداء (2–2)، تر: أحمد عبد الفتاح، مجلة مسرحنا، القاهرة، ع: ٧١٢، لسنة ٢٠٢١، ص 25.

تستعين بالتمسرح لتقديم فرجتها بحسب تشخيصنا الذي سنطرحه، العديد من الظواهر تعتبر بنية مثمرة للتمسرح، كما في فنون الاداء مثل الرياضة وبرامج المواهب وتلفزيون الواقع، وعروض الموضة، والفيديو كليب، والسينما، والسياسية وخطابها الممسرح، كذلك الفرجات الكرنفالية مثل الاحتفالات والتظاهرات وغيرها، جميعها ظواهر راسخة ومؤثرة في الحياة وسيتم تناولها بالتفصيل وبفحص دقيق لكشف انماط التمسرح فيها.

اولاً: التمسرح في الرياضة

بحسب دولوز " ثمة تاريخ للرياضة، ويجب شرحه لكل رياضة: تطورها، مبدعوها، أتباعها... تماما مثلما في الفن هناك مبدعون، وهناك أتباع، وهناك تغيرات، وهناك تطورات، وهناك تاريخ، هناك صيرورة للرياضة"[1]، وهذه التغيرات تفرض مفاهيم جديدة على الحياة، فان " الصيرورة ليست هي التاريخ: الصيرورة حركة من غير (سردية كبرى)، حركة لا تتكئ على سند ولا تعتمد مرجعية، أما التاريخ فربما هو لا يلجأ إلى الاعتماد على (الأساطير المؤسسة) وابتداع الأصول، أو إلى (السرديات الكبرى) إلا لكي يحدّد نقط الارتكاز، ويرسم المسارات، ويسمّي الأبطال، ويعيّن نقطة الوصول، ويضبط (الفاعل التاريخي) ، ويحدّد مجموع الشرائط التي ينبغي أن نوليها ظهرنا كي نتحرك. أما الصيرورة، فهي لا تحتاج إلى هذا كله، إنها ليست حركة (تنطلق من)، كي (تتجه نحو)، بل حركة تتسلل بين الفجوات، و(تركب الأمواج)، وتنخرط في البين-بين من غير أن تكثرت، لا بنقط ارتكاز، ولا بفاعل تاريخي"[2]، وبصيرورتها تأخذ الرياضات بعداً جذموريا.

ثانياً: التمسرح في السياسة

تعلن الخطب والمواقف السياسية نفسها على انها تضمر تمسرحاً، تمسرح حاذق ، فعلى عكس المسرح الذي يعلن عن نفسه عبر التمسرح بانه مسرح، بما ان الخطب، خطب عفوية وصادقة عبر التمسرح، فالخطابات السياسية ولكبار رؤساء الدول التي تكون ذات حساسية عالية في التأثير على الجانب المحلي والعالمي، تمتلك اعداداً درامارتورجياً عالياً في انشائها، وتستخدم لتوجيه الجماهير وفقاً لأهوائها او الغايات التي تخفيها، وحساسية الخطابات التي اشرنا اليها تتطلب موارية وعدم الافصاح المباشر في التوجه للعامة او في توجيه الخطاب للطرف او الدول الاخرى المراد ايصال فكرة معينة لها، وخاصة في النزاعات الباردة بين الاطراف، والمثال الكبير على هذا هو الصراع البارد بين روسيا واميركا ما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد استخدمت الخطابات السياسية كل ادوات الاعلام المناسبة والمؤثرة للتأثير على الطرف الاخر. تقدم الخطابات نفسها بعفوية ووضوح تام قدر الامكان عبر لا عفويتها التي تضمرها، لان الخطاب السياسي يكون مدروس تماما في التوجه انطلاقا من اختيار الكلمات بدقة وكذلك التدرب على النمط الادائي المناسب للحالة واحيانا يصل الى اختيار مكان لإنتاج الخطاب دون غيره تبعا لرمزية المكان او حساسيته مما يضيف قوة

---

[1] جيل دولوز و كلير بارنت، الف باء دولوز، تر: أحمد حسان، (القاهرة: مركز المحروسة للنشر، ٢٠١٨)، ص ١٧٥.

[2] عبد السلام بنعيد العالي، الألعاب الاولمبية من التاريخ الى الصيرورة، موقع مجلة المجلة، ٢٠٢٤.

https://www.majalla.com

مضاعفة لاثر الخطاب المراد تصديره. من الامثلة الفنية على ذلك فيلم خطاب الملك (the kin"g speech)* الذي يتناول سيرة ملك بريطانيا جورج السادس الذي كان يعاني من التلعثم اثناء الكلام وهذا ما يدفعه للاستعانة بممثل مسرحي ليساعده في اداء خطاباته بالشكل المناسب، "في بداية القرن العشرين ظهرت عدة اختراعات منها المذياع والميكرفون، وبذلك تغيرت سياسة الدول، اذ لم يعد الملك يخطب مباشرة امام الناس بل يتحدث معهم عن طريق المذياع وبذلك يجب ان يكون الملك لبق وخطيب جدا وهذه هي العلة التي لطالما واجهها الملك "[1]. والمسرح ذو علاقة وثيقة بالسياسة فقد "انطوى المسرح منذ عصوره الأولى على دعوة سياسية حاولت استيعاب حياة الإنسان بوصفه يعد كائنا متطوراً وواعياً ، ومع ازدياد وعي الإنسان وتطور الحياة حوله ، برز دور الدراما وأهميتها في وجوب وضع قوانين خارجية وداخلية تأخذ دورها على مستوى المجتمع"[2].

ثالثاً: التمسرح في فنون الاداء والصورة

1. الفيديو كليب

اذا كان الفيديو كليب بمثابة الشكل الاخير للسينما والمسرح، في عصر يحفل بالصورة والايجاز، فمن خلال الاطلاع على الياته نستطيع ان نسامح التطرف الذي وصل اليه المسرح في اشكاله المعاصرة، فالفيديو كليب ايجاز عالي لما يريد قوله، هو يشير اكثر مما يشرح، قد يتساءل احدهم لماذا هنالك تقبل عالي للفيديو كليب وشكله المتقطع الاوصال على خلاف السينما التجريبية او المسرح المعاصر الذي يتخذ نفس الصيغ تقريباً مع اختلاف الخصوصية طبعاً، " أن مخرجي أشرطة الفيديو كليب، على الرغم من اعتمادهم على عرض القصة، لا يتقيدون بأي شكل من الأشكال مسلسل سردي منطقي، مميز في مجال السرد من خلال الصور، أي مشهد ومشاهد مرئية، بل تم عرض الصور بترتيبها، هو اقرب ما يكون إلى الفوضى البصرية، وهي فوضى يتقبلها المشاهدون فقط لها علاقة بلحن وإيقاع الموسيقى المصورة، ولا يمكن أن يتقبلوها بذاتها، أي فيما لو عرضت الصور، أو اللقطات المصورة، من دون صوت مصاحب لها بل ومهيمن عليها"[3].ونشير ان الاختلاف يكمن في الموسيقى التي لطالما عبرت عبر التاريخ، هكذا تظهر في كل الكليبات والحفلات المباشرة، " اتخذت الشهرة منحى جديد في حياة (سيا) منذ نجاح أغنيتها Titanium مع الدي جي العالمي (ديفيد غيتا)، ومع إطلاق Chandelier قررت إخفاء وجهها وارتداء الشعر المستعار بشكل شبه دائم في حفلاتها، بل وتفضل أن تغني في مكان منزوي خافت الضوء على المسرح تاركةً الأضواء على الراقصين، وبينما يبحث الملايين عن الشهرة والأضواء تحاول (سيا) الحفاظ على

---

* فيلم خطاب الملك: الفيلم البريطاني التاريخي The King"s Speech – خطاب الملك – اخراج توم هوبر، سيناريو ديفيد سايدلر وبطولة كولين فيرث، جيوفري راش، هيلينا بونهام كارتر، غاي بيرس، تيموثي ليونارد سبال، ديريك جاكوبي، مايكل جامبون، ويرجع صدور الفيلم لعام 2011، ومدة عرضه 118 دقيقة، للمزيد ينظر: ياسر صديق، فيلم خطاب الملك، موقع جريدة الوطن، ٢٠١٥. http://alwatan.kuwait

[1] لوين محمد، خطاب الملك، موقع السينما دوت كوم، ٢٠١١.

https://elcinema.com

[2] يحيى البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، (الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤)، ص ٥.

[3] عدنان مدانات، ثورة الفيديو كليب على السينما، موقع صحيفة الرأي، ٢٠٠٧.

https://alrai.com

خصوصيتها والابتعاد عن عدسات المصورين الصحفيين، ومحاولة العيش كشخص عادي"[1]. ربما يمثل هذا رد فعل كبير على العولمة، ومحو كبير للهوية وضياعها كما في متبنيات مابعد الحداثة، ان تكون انت من غير ان تكون كما انت، هذه الرغبة الواضحة في التحول.

2. تلفزيون الواقع

تحتوي برامج تلفزيون الواقع على مفارقة مثيرة، حيث انها تقدم الواقع ولا تقدمه في ان واحد، وفي التمسرح قد نقدم الواقع لكن بشكل غير واقعي، بينما في البرامج يبدو ان الموضوع ظاهريا انه واقعي شكلا ومضمونا، لكنه على العكس من ذلك ففي مضمره يمثل الحالة الاسمى للتمسرح اليومي، لان الانسان المحاط بالمشاهدة التي له علم بها لا يمكن ان يكون طبيعي مهما حاول ذلك، ستدفعه غريزته للتمثيل للظهور بالصورة التي يعتقد انها افضل صورة ممكنة له، اذ" يعتمد تلفزيون الواقع - بصورة رئيسة - على الناس العاديين في تصوير البرامج، أي إنهم ليسوا ممثلين محترفين ، فهذه النوعية من البرامج، تضع الناس العاديين أمام الكاميرات، وتطلب منهم أن يعيشوا حياتهم الطبيعية، وأن يناقشوا مشاكلهم وقضاياهم بشكل واضح، وأمام الجمهور وبمشاركته؛ إذن، فهو تلفزيون يدور حول الناس العاديين، ويطلعنا على أشياء كثيرة عنهم، ويتميز تلفزيون الواقع بإلغاء التمثيل إذ يعتمد على السلوك المرتجل من قبل المشاركين في برامجه"[2].

وان اصل هذه البرامج بدأ بوقت سابق "على الرغم من أن الجيل الحالي من برامج تلفزيون الواقع بدأت حوالي عام 2000، فإن أصل هذه البرامج ليس حديثاً على الإطلاق، فالبرامج التي تتبع رجال الشرطة والضباط والمهنيين الآخرين أثناء تأديتهم لواجباتهم وأعمالهم ظهرت في فترة الخمسينيات من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية مثل برنامج (أمن الحدود) وبرنامج (القوة) وبرنامج (جريمة حقيقية) وبرنامج (طوارئ طبية) ، وبرنامج (الرقص مع النجوم) وبرنامج (إكس فاكتر أو العامل س) ، بالإضافة للبرامج التي تتبع حياة الناس كما يعيشون فعلاً إلى حد ما أكثر أو أقل"[3].

3. التمسرح في الفرجة الكرنفالية

ان خصوصية الفرجة الكرنفالية مثل الطقوس والكرنفال والتظاهرات وغيرها تكمن في انها تقدم نفسها ليس كفرجة بل كفعل حياتي لغرض محدد، لكنها في الوقت ذاته تتحقق فيها كل صفات الفرجة، وتجهل انها تقدم نفسها كعرض، والكرنفال فرصة وذريعة ليمسرح الفرد والمجتمع نفسه اكثر من المعتاد، تمسرح ظاهر خلافاً للتمسرح الخفي الذي يمارسونه في حياتهم الطبيعية، وهو نوع من التصوف الذي يحرر الجسد من قيوده، وعتبة للرفض والثورة في وجه القيود والمركزيات، في جوهره هو ازاحة مستمرة كما في ثنايا التمسرح، وفي ظاهره هو لعبة عفوية استعراضية تتمتع بالكثير من اشكال الفرجة التمسرحية، اذ " هو من المهرجانات التوفيقية من النوع الطقوسي والكرنفال - بوصفه شكلاً - يعد بالغ التعقيد والتباين؛ ما يفسح المجال أمام ظهور متغيرات متنوعة، وظلال فروق دقيقة تبعاً لحقبته، والشعب الذي يمارسه والاحتفال

---

[1] سمر مجدي، من هي الراقصة الصغيرة التي ترافق كليبات المغنية الاسترالية سيا، موقع اراجيك، ٢٠١٧.
/https://www.arageek.com

[2] محمد محي الموسوي، تلفزيون الواقع وظاهرة الاغتراب الثقافي عند الشباب الجامعي، (العين، دار الكتاب الجامعي، ٢٠١٦)، ص34.

[3] سماح حسين القاضي، تلفزيون الواقع ونشر الثقافة الاستهلاكية، (عمان: دار جليس الزمان، ٢٠١١)، ص 28.

الفردي"[1]، وان في " تجمع الشعب في الساحات العامة يلد الشعور بصيرورة وحدة الزمن وديمومته، فهو انتصار على الخوف من السلطات العلوية التي لا تقبل بكل شيء طارئ يشوب حقيقتها الثابتة من خلال الضحك والمزاح والفرح والتحرر من الهيمنة الخارجية على الجسد، ومن التيبوس والكبت المعنوي، فلا مجال لوجود الخوف في التجمع الجماهيري. فالكرنفال لا يريد الهدم فقط بل يريد التجديد واستمرارية الحياة بصيرورتها، و من منطلق عيشها بتعددية زوايا النظر، في الجد والهزل، والحكمة والبلاهة والفكاهة، وفي الخيال والواقع المقلوب"[2]، يأتي الكرنفال كرد فعل كما التمسرح في المجتمعات الشمولية ليعبر عن الغريزة الاجتماعية، فان شمولية العصور الوسطى انتجت ردة فعل عكسية، "أي أن الحياة المسرحية في العصور الوسطى كانت - بمجملها - كرنفالية. وقد عاشت المدن الكبرى في حقبة أواخر القرون الوسطى مثل (روما، نابلس، البندقية، باريس، ليون، نورمبيرغ، كولون) حياة كرنفالية، بمعدل ثلاثة أشهر في السنة وتزيد المدة أحياناً. (ويمكن القول بشيء من التحفظ، طبعاً) إن شخص القرون الوسطى حيا حياتين، إن جاز لنا التعبير؛ إحداهما الحياة الرسمية التي تطغى عليها الجدية والكآبة التي تبعث على الرتابة، والخاضعة لنظام تراتبية صارمة، والملأى بالرعب والدوغمائية، والتبجيل والتقوى، والأخرى حياة الساحة الكرنفالية الحرة واللامقيدة"[3].

المبحث الثالث: المسرح وفنون الاداء

يشير مفهوم الاداء او الادائية ،" في معناه العام إلى السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين. ويشير مفهوم الأداء الفني إلى هذا الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون"[4]، الأدائية حسب تعبير شيكنر" هي في كل مكان في الحياة بداية من الإيماءات العادية إلى المسرحيات الكبرى. ولكن المسرحانية والسردية هما أكثر تحديدًا، إن لم يكونا بشكل أقل كذلك. تؤدي الفروق في درجة الحجم إلى اختلافات في النوع والأنواع الجمالية المسرح والرقص والموسيقى - مؤطرة مسرحيًا، وتشير إلى نوايا مؤلفيها تجاه جمهورهم. الأنواع الأخرى ليست مميزة بوضوح غالبًا - ولكن هذا لا يجعلها أقل أدائية بأي حال"[5].

روبرت ويلسون (1941_)

يفترض مسرح ويلسون الحياة على شكل اخر، احدها يتحدد بماذا لو كانت الحياة ابطأ مما هي عليه؟ هل ستتغير نظرتنا للحياة وافعالها؟ وهل سنتقبلها على نحو اخر؟، مثلما ساهمت الموضة عبر التأريخ في تغيير طبيعة العين البشرية واهتمامها بالتفاصيل الصغيرة والدقيقة التي لم تكن تنتبه لها سابقاً،" في بناء الصورة الشاعرية الذهنية التي تستقطب كافة العناصر التقنية الحديثة ومنها الاضاءة الرقمية وتوظيف العناصر التشكيلية لرسم عالم مسرحي اكثر تطورا واتساقا لمفهوم التطور في الفن المسرحي ومن ثم جذب

---

[1] ميخائيل باختين، الكرنفال والكرنفالي، تر: خالدة حامد، ضمن كتاب: الكرنفال في الثقافة الشعبية، (ميلانو: منشورات المتوسط، ٢٠١٧)، ص 49.

[2] قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، (عَمان، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠)، ص 139.

[3] قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص 61.

[4] جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٠)، ص ٨.

[5] ريتشارد شيكنر، نظرية الاداء، تر: احمد عبد الفتاح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٢٤)، ص 249.

المتلقي نحو هذه التأثيرات المادية الجمالية" [1]، اذ يحاول ويلسون ان يبطأ اللحظة لمنح الاخرين نظرة دقيقة على تفاصيل يجهلونها في يومياتهم لكنها موجودة، هل يمكن لنا ان نعتبر ويلسون ميسي المسرح؟. اللاعب ليونيل ميسي الذي تشير الدراسات ان اسلوب مراوغاته متكرر دوماً لكنه غير متوقع ففي كل مرة تنجح مراوغاته نتيجة رؤيته وذهنه الذي يرى الاشياء ابطأ مما يراها الاخرين، يذكر ويلسون انه: " (حينما أخرج مسرحية، فإنني أبدأ بالشكل حتى قبل أن أعرف المضمون) فمسرح (ويلسن) يسعى نحو إرباك أنماط المشاهدة نفسها ضمن إجراءات توجب إدخال المتلقي اللعبة اللامركزية التي تتوافر عليها عمليات التركيب والتكوين، عن طريق إبراز العناصر الشكلية في الأداء، ومن ثم تهشيم مركزيات السرد والقص في إنشاء طقس متخيل يزيح المصارحات النمطية بأشكالها الاجتماعية والسياسية، فيما يتوافر على تمثلات صورية تتيح مجالات الجدل والمضاربة، باعتماده كتابة مجموعة مشاهد منفصلة يمكن إعادة تدوير علاقاتها مرات كثيرة بحسب ممكنات شكل العلاقة"[2]، ويعتبر ويلسون من " الذين أسسوا للعمل الإنتاجي المسرحي بوصفه مختبرا إبداعيا يدمج التحليل الدرامي الذي يتحول إلى عرض، أي إن عملا قيد التنفيذ يخضع للمبادرة المستمرة والمتقاطعة لجميع الهيئات التمثيلية المشاركة في العرض ويصير العمل الفرجوي بناء على هذا النهج سيرورة بحث مفتوحة"[3]، فالتمسرح في اعماله يقرب المادة الفنية من طبيعة الاثر الذي قد يتعرض له اي نشاط انساني في الحياة، فهو معرض للتغير في اي لحظة اذا طرأ شيء ما. كما ان ويلسون استلهم " التكنولوجيا الحديثة لأقصى حد خلق أصوات معبرة تمتد مع أفق توقع المتفرج. الاختيارات بشأن تعزيز الصوت، سواء استخدم أم لم يستخدم، وإذا ما استخدم فبأية طرق يتم ذلك حسب تأثير نظام العلامة السمعية كوسيلة للدلالة خلال العرض"[4]، كما ان العمل على تنويعات الصوت لها وضيفة دلالية اخرى وهي تذكير المتفرج انه في عرض.

مارينا ابراموفيتش (1946-)

يندرج التمسرح في تجارب مارينا بشكل جلي في قرب اعمالها من الحياة الاعتيادية دون ان تكون كذلك، اذ انها شخص طبيعي تقابله في يومياتك لكنه يطلب منك طلبات غريبة، قد تكون طلبات مجنون، والمجنون على عكسها هنالك تقبل مبدئي لطلباته او ردود فعله، بينما العاقل يستفز بطلباته الغير طبيعية التي تخترق سياق المعتاد واليومي، لذلك ان اعمالها تعمل شرخ في السياقات والاعراف الطبيعية في الحياة اليومية، ومثلما هنالك استعداد مسبق للمجنون هنالك ايضا استعداد نسبي للأعمال الفنية او العروض في حيزها واليتها المتبعة من قبل المتلقي، بينما اعمال مارينا تقتحم اليومي كجزء طبيعي منه دون ان تنغمس فيه كليا، فهي تكسبها لصالحها بحساسية عالية، وهذا بالطبع قبل ان تحصل على الشهرة وان تكون ايقونة في مجالها، ورغم أيقونتها فيما بعد لكنها ضلت غير متوقعة دائما بابتكارها اداءات متفردة وغير متوقعة تماماً، حيث " تتمحور كل أعمالها حول العلاقة بين الأداء وتفاعل الجمهور، وحدود الجسد وطاقاته التعبيرية

---

[1] - احمد محسن كامل، الاسقاط الضوئي وفن الخداع البصري كبديل فني وجمالي في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي، بحث منشور في، مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والثلاثون، العدد(الثاني والاربعون) نيسان، 2023.

[2] نورس عادل هادي، المسرح وغوايته المركزية، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٢٤)، ص 75.

[3] أندرو هيلبو، المفارقات الجديدة في المسرح المعاصر – الصوت والعلامة والركح، تر: يوسف أمفزع، ضمن كتاب: المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة، (البصرة: دار الفنون والآداب للنشر، ٢٠٢٣)، ص 99.

[4] جون وايتمور، الاخراج في مسرح مابعد الحداثة، تر: سامي عبد الحميد، (البصرة: دار الفنون والآداب للنشر، 2021)، ص 198.

والرمزية، وإمكانيات تحريض المتلقي عبر شكل الأداء الجسدي، هي تحاول أن تدمج الفنون الأدائية بوصفها وسيلة فنية تجريبية معاصرة، ممكن أن تؤثر في الجمهور وتدفعه للتفاعل والتأثر، وتميزت مارينا بهذه الخلطة الأدائية الجمالية حتى عرفت بجدَّة فن الأداء الجسدي لتخصصها بهذا النوع من الفن"[1]وتخصصت بفن الاداء "أثناء تقديمها أول عرض أداء لها، جعلتها تغادر الرسم وتتجه نحو المسرح والصورة والفيلم، لكن الأهمّ من ذلك كله التعامل مع جسدها باعتباره وسيطاً فنياً تخلق من خلاله وحدة في الزمن بين الماضي والحاضر"[2]، في عرضها المشهور الذي وقفت فيه لمدة ستة ساعات كاملة دون حركة امام طاولة فيها عدة ادوات مثل المقص والورد وسوط ومسدس وغيرها، "عدة دقائق تمر دون حراك من (مارينا) وفي المقابل الجمهور ما زال مترددا قبل أن يبدأ الحضور في الحركة، وخلال الساعات المتبقية لاقت (مارينا) الأمرين على يد المتفرجين، ما بين اعتداءات جسدية وإيذاء بدني، بدءًا من غرز أشواك الورود في جسدها ومرورًا بتقطيع ملابسها، حتى إن الأمر وصل بأحد الحضور إلى توجيه مسدس نحو رأسها الساكن، قبل أن يتم منعه من إطلاق النار عليها، وبعد انتهاء الساعات الست لملمت (مارينا) ملابسها وغادرت في صمت متجاهلة الجمهور الذي ركض خائفًا ظنًا منهم أن أوان رد الفعل قد آن "[3]، مما قدمة(مارينا) من خلال صرامتها وتحليها بأعلى درجات احتمال الألم واخفاءه على وضع الجمهور في مأزق اخلاقي، فمن يتدخل لإنهاء عذاباتها التي يبدو انها لن تتوقف عن الاستمرار بافتعالها ويقسوة أكبر" [4].

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. تعد مظاهر التمسرح سابقة للعروض التي عرفتها الدراسات الاغريقية لتكون ظاهرة إنسانية عامة.
2. التمسرح ظاهرة انثروبولوجية حملتها الثقافات الانسانية، حيث الاداء الحياتي والثقافي قبيل ترفيعها (ترحيلها) الى فضاء نص الادبي.
3. لا يقتصر التمسرح على الاداء الفني والجمالي وخصائص المسرح حسب ليطال فنون حياتية وانشطة يومية.
4. يتشارك التمسرح مع الانشطة الرياضية في إشغالها للفضاء بأفعال الحركة والتشكيل و التواصل البصري.
5. تهدف التجارب المعاصرة الى خلق لعبة مسرحية تعلن عن نفسها كعرض باستدعاء التمسرح و تنفي استغراق المتلقي في الايهام.
6. العروض المعاصرة كلعبة مفتوحة تمحو الحدود بينها وبين المتلقي، وتمسرحه بروفة يشترك المتلقي في لعبتها.

الفصل الثالث: (الاجراءات)

---

[1] حيدر علي كريم الأسدي، الصربية مارينا أبراموفيتش وجماليات فن البيرفورمانس، ملحق جريدة الصباح الثقافي، بغداد، ع: ٥٨٠٥ لسنة ٢٠٢٣، ص ٩.

[2] بدون مؤلف، مارينا ابراموفيتش اخطاء عشوائية تصنع فناً، موقع جريدة العربي الجديد. لندن، ٢٠٢٣.
https://www.alaraby.co.uk

[3] محمد صابر، مارينا ابراموفيتش فنانة سلمت جسدها لاختبار الشر الإنساني، موقع اكادمية بالعقل نبدأ، ٢٠١٩.
https://mashroo3na.com

[4] - محمد عيسى عاكول، جماليات الاداء الساكن في عروض المسرح العراقي المعاصر(مسرحية ميت مات)مثالاً، أشراف، محمد فضيل شناوه، بحث منشور مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والثلاثون، العدد(الثالث والاربعون) نيسان، 2023.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث كما في الجدول الاتي:

ت	اسم المسرحية	اخراج	مكان العرض	سنة العرض
1	**Gilgamesh (كلكامش)**	**Mesut Arslan (مسعود ارسلان)**	**العراق (مسرح الرشيد قاعة اور)**	2023

اخذ الباحث اختيار هذه العينة كنموذج قصدي حسب الاسباب الاتية.

1. توافق العرض المختار مع هدف البحث.
2. تلائم العروض مع المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة لأجل تحقيق هدف البحث ومتطلباته.

أداة البحث

1. اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري كأداة في تحليل العينة.
2. مشاهدة العرض مشاهدة حية، ومشاهدته عبر الانترنيت ايضاً.

تحليل العينة: عرض: Gilgamesh (كلكامش)، إخراج: Mesut Arslan (مسعود ارسلان) ، مكـان العرض: العراق (مسرح الرشيد قاعة اور)، سنة العرض: 2023

يبدأ العرض من الباحة خارج قاعة العرض، حيث وضع مخرج العرض مكعبان زجاجيان كبيران الحجم، وتم اختيار اثنين (فتاة ورجل) من الجمهور بشكل عشوائي وتم ادخالهم داخل المكعبات، وبدأ الشخصان داخل المكعبات بفتح اجهزة هواتفهم وبث فيديو بث مباشر عبر احد تطبيقات التواصل الاجتماعي، ليوضح هذا انهم جزء من العرض وان اختيارهم الذي تم بشكل عشوائي كان مخطط له، ثم قام المخرج بدفع المكعبات هو واحد افراد فريقه باتجاه الممر الذي يؤدي الى صالة العرض، وعند دخول الجماهير الى الممر الضيق نوعاً ما بدأ يصل الى مسامعهم صوت حوار يقرأ، ندخل للقاعة ونجده يصدر من شخصية معلقة في سقف القاعة ومغطاة بقماش ابيض ينزل عنها تدريجياً اثناء الكلام، وكذلك يهبط جسدها بشكل تدريجي مع مرور الكلام، وتوجد مؤدية اخرى مستلقية على الارض بشكل ساكن، الصوت : نحن البشر نميل الى احتلال العالم، كل العالم يتكون من مناطق جغرافية، مناطق فردية ومنفصلة، من اجل التفريق بين هذه المساحات الخاصة نستخدم عناصر الطبيعة، أولاً وقبل كل شيء الجبال و البحيرات ثم تليها المناخات والنباتات وأخيراً الروائح والالوان، ثم نستخدم الكلمات لاعطاء معنى لكل هذا، لان الكلمات هي المفتاح لكل حاسة في جسدنا، وبعد نهاية الكلام تنزل المؤدية الى الارض، والجمهور يتوزع على اطراف مساحة العرض، حيث تم تغليف القاعة من اربعة جهات بغطاء بلاستيكي كون مايشبه الغرفة البلاستيكية، وعند نزولها يأتي احد افراد الطاقم ويساعد المؤدية في خلع الاصفاد التي كانت معلقة بواسطتها، وهي تبتسم للجمهور وتتعامل معهم كأنهم زوار في بيتها بشكل عذب وتلقائي جداً، وبعدها تصدر صوت اشبه بصوت الافعى، ثم تخترق دائرة الحشود التي تحيط بالمؤدية الاخرى وتنظر باتجاهها وهي تتكلم، وتتحرك المؤدية نحو المؤدية المستلقية وتدخل وسط دائرة الجماهير، يصعد كلكامش فوق المكعب ويقول (انا كلكامش)، ويطلب من المتلقين بدفعه، فيسير الموكب وكلكامش معتلي عرشه، بعض المتلقين يسيرون خلف الموكب وبعضهم يأتي ويصور بهاتفه الشخصي، وبعضهم يقف في مكانه دون حراك، وبعضهم يراقب من جهة اخرى، كما نراقب الحياة تمسرح الحياة من خلف نافذة زجاجية، باستدعائه التمسرح يمحي هذا العرض كل الحدود التي تتبناها العروض التقليدية، وعبر التمسرح يمحى الجنس (النوع) في كل اشكاله في العرض، بدءً من اختيار المؤدين الذين لا

يمكن تحديد نوعهم الاجتماعي كون الانثى تجسد كلكامش والاخرى تجسد انكيدو و عشتار وكذلك تجسد الافعى، هنالك تحول مستمر يحيل الاداء الى اداء سائل بالمعنى التجسيدي، كما انه لا يقف عند حدود منطقة ادائية معينة، ففي اغلب فتراته هو معايشة مع الحضور دون اي ميل الى التمثيل، وحتى الفترات البسيطة التي احتاجت تمثيل عندما يتواصل المؤديتين فيما بينهم بشكل منفصل عن الحضور، كانت بمثابة خلق هالة او قناع لأجل الحفاظ على بعض الخصوصية ما بين المؤديتين، كما تحافظ العائلة على خصوصيتها امام الضيوف عبر سلوك متحفظ يختلف عن تعاملاتهم فيما بينهم لو كانوا وحدهم، وبالطبع هذا المثال فيه شيء من النسبية، كذلك تتجسد هذه السيولة في محو الجندر الثقافي للعرض (الدور)، فلم تعد هنالك حدود للنوع الوظيفي او الدور المحدد وحدود علاقته في العرض، فالمتلقي في العرض ارتقى لمراتب المؤدي وحتى المخرج بمشاركته الفاعلة في العرض، والمؤدي الى مخرج ومتلقي من خلال ادارته للعرض ومشاهدة عرض زملائه وعرض المتلقين، والمخرج اصبح مؤدي و متلقي وتقني، والتقني كذلك ينحو نفس المنحى، فما دام لا يوجد تمثيل بالشكل المتعارف عليه فان كل شيء يدخل ضمن رقعة العرض ويتفاعل معه يأخذ ادائه مناحي عدة، ومما شك فيه ان العرض استخدم ملحمة كلكامش كعتبة نصية للعرض لكنه لم يعول عليها كأساس او بنية نصية تحدد سياق العرض كما هو واضح من اشتغالاته، فالنص كان منطلق ثقافي كما يفعل ويلسون في عروضه باعتماد نصوص او اسماء لها اثر ثقافي في التاريخ الانساني، لذلك اعتمد العرض على الاداء والتمسرح في خلق تأثيره دون ان يشكل له العرض اي عائق من اي نوع، كما يتجه ارتو نحو الحركة والفعل باعتبارها اساس و جوهر المسرح وليس النص.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج.

1. طرس التمسرح رؤية العرض بتجاوز النص وادبيته واحالته كمنطلق وليس اساس، كما في عرض كلكامش.
2. ابعد التمسرح رؤاه عن الطبيعي عبر منطلقين اما بالتجاوز الكلي للأنواع التمثيلية او بأبداع اداءات خارج يومية.
3. محى التمسرح الحدود بين الدور و المؤدي بالانعكاس المباشر على الجسد او الابتعاد الكلي عن التظاهر.
4. نحى التمسرح نحو ارتجالية العرض المتغيرة حسب المعطيات بضمره تخطيط مسبق للتوقعات والنهايات.
5. رقى التمسرح الدور المحدود للمتلقي الى وجود مادي داخل منظومة العرض الذي لا تكتمل خطته الى بوجوده، كما في عرض كلكامش.

الاستنتاجات

1. يتخلى التمسرح في عروضه عن النص وبينته الادبية والدرامية تماماً.
2. يلغي التمسرح الانماط الطبيعية المتبعة في العروض التقليدية باتباعه تمسرحية ادائية تبتعد عن التمثيل نهائياً او بانتهاج سلوك ادائي خارج العادات اليومية.
3. ينفي التمسرح الشخصية في عروضه بابتعاد ادائيته عن التمثيل و الاتجاه نحو الدور في تشكيل معملية العرض، وان وجدت بشكل نسبي احياناً خدمة للعبة العرض.
4. يخلق التمسرح فضاء هيتروتوبي فكري ومادي يلغي كل المركزيات بين الفن والحياة وكذلك يحافظ على الخصوصية الفنية فهو جزء من الحياة اليومية وليس جزء في الوقت ذاته.

التوصيات

1. ترجمة المصادر والكتب التي تعنى بموضوع التمسرح، فالمكتبة العربية تخلو تماما من اي مصدر مترجم عن هذا الموضوع.

2. ادراج الموضوع ضمن المناهج الدراسية لكليات الفنون الجميلة كونه موضوع معاصر.

المقترحات

عدم الانتباه الانتقائي للتمسرح في العروض المعاصرة.

المصادر والمراجع:

1. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر، ميشال ف. خطَّار (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٥).
2. ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ط١(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧).
3. احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ،المجلد الأول، ط 1(القاهرة: عالم الكتب للطباعة، 2008).
4. احمد بن أبي بكر عبدا الرازي، مختار الصحاح ،(الكويت: دار الرسالة ، 1982).
5. هايز جوردن، التمثيل والاداء المسرحي ، تر. محمد سيد ،(الامارات: اصدار مركز الشارقة للأبداع الفكري، ب ت).
6. مارفن كارلسون، فن الاداء مقدمة نقدية، تر: منى سلام، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1999).
7. هانس تيس ليمان، مسرح ما بعد الدراما، تر : مروه مهدي عبيدو، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، ٢٠٢٣).
8. حسن اليوسفي، التمثل الاستشراقي للتمسرح في الثقافة العربية الاسلامية، مصدر سابق.
9. ينظر: ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org
10. محمد حسين حبيب، تجليات مسرحة الرؤى في سيناريو العرض المسرحي العراقي، نماذج مختارة، ضمن كتاب: مسرحة الرؤى..شعرية الدراما ودرامية الراهن، (بغداد، وزارة الثقافة والسياحة والاثار، ٢٠٢١).
11. محمد المديوني، التمسرح- فخ المصطلح ومتاهات المفهوم، ضمن كتاب التمسرح في الخطاب الراهن وممكنات الإستجابة والتلقي، (بغداد: مهرجان بغداد الدولي للمسرح، 2022).
12. فولفجانج شتروفه، فلسفة العلو (الترانسندنس)، تر: عبد الغفار مكاوي، (مؤسسة هنداوي، 2024).
13. جوزيت فيرال، المسرحانية ونظريات الأداء (2-2)، تر: أحمد عبد الفتاح، مجلة مسرحنا، القاهرة، ع: ٧١٢، لسنة ٢٠٢١.
14. جيل دولوز و كلير بارنت، الف باء دولوز، تر: أحمد حسان، (القاهرة: مركز المحروسة للنشر، ٢٠١٨).
15. (عبد السلام بنعيد العالي، الألعاب الاولمبية من التاريخ الى الصيرورة، موقع مجلة المجلة، ٢٠٢٤. https://www.majalla.com
16. ياسر صديق، فيلم خطاب الملك، موقع جريدة الوطن، ٢٠١٥. http://alwatan.kuwait
17. لوين محمد، خطاب الملك، موقع السينما دوت كوم، ٢٠١١.
18. https://elcinema.com
19. يحيى البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، (الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).
20. عدنان مدانات، ثورة الفيديو كليب على السينما، موقع صحيفة الرأي، ٢٠٠٧.
21. https://alrai.com

22. سمر مجدي، من هي الراقصة الصغيرة التي ترافق كليبات المغنية الاسترالية سيا، موقع اراجيك، ٢٠١٧.
23. https://www.arageek.com/
24. محمد محي الموسوي، تلفزيون الواقع وظاهرة الاغتراب الثقافي عند الشباب الجامعي، (العين، دار الكتاب الجامعي، ٢٠١٦).
25. سماح حسين القاضي، تلفزيون الواقع ونشر الثقافة الاستهلاكية، (عمان: دار جليس الزمان، ٢٠١١).
26. ميخائيل باختين، الكرنفال والكرنفالي، تر: خالدة حامد، ضمن كتاب: الكرنفال في الثقافة الشعبية، (ميلانو: منشورات المتوسط، ٢٠١٧)،.
27. قاسم بياتلي، مفاهيم وأساليب مسرحية، (عَمان، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠)، ص 139.
28. قاسم بياتلي، مصدر سابق.
29. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٠).
30. ريتشارد شيكنر، نظرية الاداء، تر: احمد عبد الفتاح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٢٤)،.
31. نورس عادل هادي، المسرح وغوايته المركزية، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٢٤).
32. أندرو هيلبو، المفارقات الجديدة في المسرح المعاصر - الصوت والعلامة والركح، تر: يوسف أمفزع، ضمن كتاب: المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة، (البصرة: دار الفنون والآداب للنشر، ٢٠٢٣).
33. جون وايتمور، الاخراج في مسرح مابعد الحداثة، تر: سامي عبد الحميد، (البصرة: دار الفنون والآداب للنشر، 2021).
34. حيدر علي كريم الأسدي، الصربية مارينا أبراموفيتش وجماليات فن البيرفورمانس، ملحق جريدة الصباح الثقافي، بغداد، ع: ٥٨٠٥ لسنة ٢٠٢٣، .
35. بدون مؤلف، مارينا ابراموفيتش اخطاء عشوائية تصنع فناً، موقع جريدة العربي الجديد. لندن، ٢٠٢٣.
36. https://www.alaraby.co.uk
37. محمد صابر، مارينا ابراموفيتش فنانة سلمت جسدها لاختبار الشر الإنساني، موقع اكادمية بالعقل نبدأ، ٢٠١٩.https://mashro
38. احمد محسن كامل، الاسقاط الضوئي وفن الخداع البصري كبديل فني وجمالي في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي، بحث منشور في، مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والثلاثون، العدد(الثاني والاربعون) نيسان، 2023.
39. محمد عيسى عاكول، جماليات الاداء الساكن في عروض المسرح العراقي المعاصر(مسرحية ميت مات)مثالاً، أشراف، محمد فضيل شناوه، بحث منشور مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد الثالث والثلاثون، العدد(الثالث والاربعون) نيسان، 2023.