القطيعة في عروض مسرح ما بعد الحداثة في المسرح المعاصر

عباس كاظم رحيمة
أ.م.د. ماهر عبد الجبار الكتيباني

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN (print) 2305-6002

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

اشتغل البحث على القطيعة ممثلة بجميع الإضافات الإخراجية التي توزعت الى مدارس إخراجية أو عصور مسرحية تمتعت كل منها بخصوصية تنقطع فيها عما سبقها وتؤسس لما تلاها مثل إضافة اكثر من ممثل الى العرض، والتحول من عرض مسرحي اقرب الى جلسة استماع لما هو شعري الى عرض بصري، وتحول الممثلين الى عارضين، ودور المتلقي في سيرورة العرض، والاستخدامات السينوغرافية المعقدة، وتطور الإمكانيات البصرية والصوتية، والتداخل ما بين الحياة والمسرح والميل الى التجريد والتعقيد على حساب السرد القصصي للحكاية الخ من الظواهر المستحدثة على المستوى الاخراجي والتي انتجت المسرح كما في عروض ما بعد الحداثة من قبيل الكوريوغراف وما بعد الدراما والمسرح الرقمي وغيره من العروض المسرحية التي تقدم مضموناً وشكلاً جديداً.

الكلمات المفتاحية : القطيعة ، مسرح ، الحداثة ، المعاصر

الفصل الأول الاطـار المنهـجي

مشكلة البحث :

لقد نُظر الى علم القرون السالفة ما قبل القرن العشرين على أنها معرفة متناسقة، وإن هذا العلم المنتمي الى عالمنا الذاتي الخاص وبوصفه نتاجا متصلا بخبراتنا الحياتية، ذو نسق ينظمه عقل كوني ثابت اليقين مستمر، بالإضافة الى كونه يحقق لنا منافعنا المشتركة. في حين إن الاتجاهات في نظريات فلسفة ما بعد الحداثة طرحت مفهوماً معرفياً جديداً هو مفهوم القطيعة المعرفية المناقضة بشكل كامل للخطاب للحداثي وللأفكار المطلقة من أجل خلخلة الثوابت وإنتاج تصورات جديدة قائمة على التعدد والاختلاف. فعلى المستوى التاريخي، انتج اليونانيون مزيجا من الفكر العلمي البسيط والفكر الأسطوري ممثلا بذلك حالة من حالات الاختلاف عما سبقها من حضارات، وأصبحت تمثل فترة النشأة

والتكوّن. ورغم أنها تشترك مع ما سبقها من عصور بالمنحى الغيبي والأفكار غير العقلانية؛ إلا أنها تتميز كذلك باعتبارها خطوة متقدمة في اتجاه التفكير الفلسفي الغائي في محاولة لفهم العالم وتفسيره[١]. وفي العرض مسرحي لا ينبغي علينا البحث عن المتعة بل عن الطريقة التي تحقق المتعة، وبهذا لا يمكن ان يكون هناك شكلاً مسرحياً واحداً يمكن الأرتكان إليه والوثوق به، وإنما هناك دائماً نظام مفتوح من المحاولات الجديدة هي وليدة عصرها، تُصنع تلقائياً وتعود من جديد في عصر جديد، وفي هذا الإطار لا تكون هذه المحاولات متصلة ومستمرة وإنما تكون منقطعة بعضها عن بعض. على ذلك يتوافر في العرض المسرحي جملة من العناصر التي تشكل بنيته، بحيث تشتغل على أساس التواصل والتكامل، لكن العرض المسرحي يقوم أيضاً على عناصر غير منسجمة مع السياق ومتفاعلة مع بعضها بشكل مختلف بحيث تفرز حالات من الإرباك في الزمان، وبين الانتقالات السردية وتحولاً في المكان، وقدرة على إنتاج عدد لا يحصى من المعاني. هذه الحالة على العكس من التواصل ذات طابع جدلي إذ أنها من جهة تكسر الاستمرارية والتفاعل الإيجابي، لكنها من جهة أخرى تعمق هذا التواصل فيكون الاختلاف بين الحالة الأولى والحالة الثانية تواصل اختلافات وهو ما أطلق عليه الباحث القطيعة بصفتها أحد العناصر التي تجعل العرض المسرحي يكتمل بمعناه لدى المتلقي. على ضوء ذلك، يمر العرض المسرحي في حالة عدم الاستقرار بين حالته السابقة وحالته اللاحقة ويضحي سلوك العناصر مناقضاً للتصور القبلي عنه، وهي الضرورة الأساسية التي انطلق منها الباحث في الوقوف ثم فحص هذه المشكلة وصياغتها على شكل عنوان أنبثق عن تساؤل داخل البحث مفاده الآتي:

كيف تتحقق القطيعة في العرض المسرحي القائم على الاستمرار والتواصل في بنيته المسرحية وعلاقة هذه القطيعة في سلوك العناصر المختلفة في العرض المسرحي؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه.

تكمن اهمية البحث: في استقصائه لفرضية أن العرض المسرحي يخضع الى مجموعة من المتغيرات الفكرية والجمالية المصاحبة له في الزمان والمكان، وعلى مستوى الشكل والمضمون والمعالجات الاخراجية. ومن ثم تكون الحاجة اليه، على النحو الآتي:

١- يتطلب من الإخراج المسرحي، على نحو خاص التعرف فلسفيا وعلميا على اهم المناهج واسسها التصورية، وتحولاتها الفكرية المرافقة لها.

٢- يفيد الجهات الفنية المتخصصة: كلية الفنون الجميلة – معهد الفنون الجميلة، والفرق المسرحية

٣- يفيد العاملين بمجال المسرح من: مؤلفين، ومخرجين، وكتّاباً، وتقنيين، نقاداً، وجمهوراً.

(١) ينظر: محمد وقيدي: جرأة الموقف الفلسفي، ص١٣١.

ثالثاً: هدف البحث.

التعرف على جماليات العرض المسرحي المتأتية عن القطيعة، عبر الرؤية الإخراجية وعلاقة عناصر العرض بعضها مع البعض الآخر.

رابعا: حدود البحث.

١- الحد الزماني: يتمثل العينة التي اختيرت في نموذج العرض المسرحي المقدم في (٢٠١٥).

٢-الحد المكاني: يتمثل هذا الحد في ما مُثِّل من مسارح العراق.

٣- الحد الموضوعي: يتمثل في تتبع وكشف مفهوم والقطيعة في العرض المسرحي المعاصر.

خامسا: تحديد وتعريف المصطلحات.

القطيعة

أ- في اللغة:

ترد القطيعة في المعجم الوسيط ((يقال قاطع فلاناً: هجره، والقوم: امتنع عن التعاون معهم. و حرم الاتصال بهم اقتصاديا أو اجتماعيا بهم اقتصادياً وفق نظام جماعي مرسوم. ويقال: قاطع بضائعهم ومنتجاتهم. ..... اقتطع من الشيء قطعة: فصلها منه..... انقطع الشيء ذهب وقته. ويقال انقطع الحر والبرد. ويقال انقطع الكلام.))[٢] فيكون القطوع هو ((الذي لا يثبت على مؤاخاة. والفاصل يحجز مكاناً عن مكان))[٣].

ب- اصطلاحا:

انبثق مصطلح القطيعة من خلال قراءة "باشلار" لمفهوم الديمومة عند "برجسون" حيث أشار من الناحية العلمية يرتبط مصطلح القطيعة بالأبستمولوجيا حيث يرى باشلار إن القطيعة: ((عبارة عن قفزات نوعية تحدث في تاريخ العلوم، وتتجسد في نشأة نظرية علمية جديدة لا تستند في أسسها ومبادئها الى ما قبلها من نظريات، ولا تحدث هذه القفزات بصورة مفاجئة، بل من الملاحظ أنها تتشكل عبر مسار معقد يتبلور خلاله نظام غير مسبوق. والمثال على ذلك أن فيزياء أينشتاين لا تجد أسسها في فيزياء "نيوتن"، وأن فيزياء "نيوتن" لا تستند الى ذات الأسس التي تستند إليها فيزياء "غاليلي"))[٤]. وكما تعرف القطيعة بأنها ((الفعل الإبيستيمولوجية الذي يقع به تجاوز تلك العوائق، وذلك عبر سلسلة جدلية لامتناهية من العوائق والقطائع، أو من الخمول والتباطؤ من جهة، والنشاط من جهة أخرى. وهكذا يتضح للعائق العقبة وجه ايجابي، إذ يؤذن وجوده دائماً بتحول ما في المعرفة))[٥].

ومن تلك التعريفات استطاع الباحث أن يعرف القطيعة إجرائياً على أنها:

---

(٢) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص٧٤٥.

(٣) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤) ص٧٤٦.

(٤) غاستون باشلار: الفكر العلمي الجديد، تر: عادل العوا (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٣) ص١٤٤.

(٥) يمنى طريف الخولي: فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول- الحصاد- الأفاق المستقبلية، ص٤٨٢.

وهي حالات الانفصال والتناقض والاختلاف التي توجد في منطقة التجاور أو التقاطع أو التداخل بين حالتين، وتتمثل في العرض المسرحي من خلال سلوك العناصر المسرحية وتعدد وجوهها في المسار الزمني للعرض المسرحي بحيث يكون مستوى حضور القطيعة متناسبا بشكل طرديا مع الشكل المسرحي وبنيته الفنية.

الفصل الثاني الإطار النظري

القطيعة وتجلياتها في عروض مسرح ما بعد الحداثة، استجابة شعرية.

يُعدّ الشكل المفتوح على طرفي نقيض من الشكل المغلق في تفاصيل العرض المسرحي كلها، لأنه ينبع عن فلسفة مختلفة تقترن بفلسفة ما بعد الحداثة، بما تحمله من إشكالات جوهرية مع الحداثة وطرح مفاهيم جديدة مواكبة لعصر التقانة والمواطنة الإلكترونية، مما يبتعد كثيراً عن فلسفة اليونان التي أنتجت الرؤية الكلاسيكية أو ما تلاها من عروض مسرحية مثل، الطبيعية والواقعية وسيأخذ الباحث ثلاثة نماذج لعروض ما بعد الحداثة الكوريوغراف ومسرح ما بعد الدراما والمسرح الرقمي. وإن هذه الـ (ما بعد) هي بداية القطيعة والانفصال عن الفكر الحداثي، إذ يمكن وصفها مرحلة تغيير أو انتقال من مرحلة الى أخرى. عما هو ثابت ومستقر الى ما هو متغير ومتحول. وبذلك مثلت ما بعد الحداثة انقلاباً وتحولاً في النظرة الى الفن والمسرح بخاصة فظهرت عروض مسرحية مثل الكوريوغراف ومسرح ما بعد الدراما والمسرح الرقمي، وهو ما سيتناولها الباحث في أدناه.

١- مسرح الكوريوغراف الكلمة صورة مجسدنة:

يبنى الكوريوغراف بصفة عامة على مفهوم رئيس وهو التحرير من هيمنة الحداثة على الفكر، وذلك بالتخلص من القوالب الثقافية والفنية والفكرية الناتجة عنها. ((فالحدث المسرحي ذو الإعلام المتنوع الذي قدمه (كيج) و(كانينجهام) في (بلاك ماونتن كوليدج) عام ١٩٥٢، وتطور الوقائع الذي تلا ذلك، ومختلف أنواع التجريب ذات الأشكال الفنية المختلطة التي تستعمل العالم الحقيقي، والمادة الموجودة بالصدفة، والأماكن غير التقليدية، والزمن المتغير ((بما في ذلك التزامن) كل هذا ساهم في تجارب الرقص))[٦]. هذه الخصائص تشترط الإرتكاز على الحركة والشعرية الكامنة في الصورة التي تنتج الأثر وليس التطهير أو التعلم والمحاكاة. إنطلاقاً من فكرة أن الشكل لا يمكن أن يتطابق مع المعنى المستقى منه، فقد استخدم مسرح ما بعد الحداثة الأسلبة في العلاقة بين الدال والمدلول. إذ أن ((الرقص والباليه وفن الإيماءة قد تخلت عن الأشكال والأوضاع، البوزات الساكنة والمتزنة، كي تطلق حرية قيم اللاتوازن واللارصانة، والتي أرجعت الحركة الى كل اللحظات، وعبر ذلك فقد غدا الرقص والباليه والإيماء أفعالاً تستطيع الاستجابة للوقائع والمواقف الطارئة))[٧]. أما بشأن أفق التوقع فأننا أمام حالة مستجدة من

(٦) مارفن كارلسون: فن الأداء: مقدمة نقدية، تر: منى سلام (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ب، ت) ص٢٢٦.

(٧) جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧)، ص١٣.

غياب التوقع وليس كسره، فالحالة الصورية والحركية لا تحيل بالضرورة الى التي تليها، وليس هناك سياق مستمر في نسق العرض وإنما هو إنتقال من حالة الى أخرى، بل أن هناك خصوصية تكاد تكون مستقلة للحالات المطروحة اعتماداً على مبدأ الاكتمال، بمعنى أن الحالة تمتلك بدايتها وذروتها وخاتمتها التي يمكن النظر اليها بشكل مستقل عن الحالة الأخرى، التي تمتلك بدايتها وذروتها ونهايتها هي الأخرى، لكن هذا الإكتمال لا يكاد يربط الحالتين بسياق واحد. وبهذا ينتفي معها أي توقع للأحداث مستقبلا، لأنها لا تخضع لتراتبية معينة. بحيث يصبح تركيز الإنتباه على ما يحدثه العرض من تراكيب فنية بين الممثل المتحرك، والمنظر الثابت أحياناً. بسبب مسار تفتت الحدث والحكاية والانتقالات العشوائية، وفي ظل هذا التنوع في الشكل الخارجي الذي ينقسم فيه المعنى، فالمتلقي قد يعي الحركة، ولكنه لا يفقه معناها، حتى يبلغ الغموض حداً تتوسع معه المسافة الجمالية فينتج عن ذلك تحشيد الدلالات المتنافرة، فيكون العرض المسرحي هو عبارة عن سلسلة متواصلة من انتفاء الأفق؛ فما أن يتشكل تصور معين حتى يهدمه ويتجاوزه بناء تصور جديد مناقض لما سبقه. أدى سلوك العناصر الى خلخلته وإرباكه ومن ثم تحطيمه، هذا هو الأساس في أن يؤدي كسر افق التوقع في الكوريوغراف الى القطيعة.

٢- ما بعد الدراما التشكيك والتقويض:

تقوم ما بعد الدراما بالتشكك في العلاقة المنطقية بين الدوال المبثوثة في العرض المسرحي. إن التشكيك هنا يشمل طريقة إنتاج المعنى وطريقة تلقيه في الوقت نفسه. ففي حين يكون متجه المعنى من الخشبة الى القاعة في حالة المسرح التقليدي تتحول العلاقة الى اشتباك وتبادل أدوار في حالة ما بعد الحداثة المتمثل في مسرح ما بعد الدراما، بحيث يتحول المتفرج الى مؤدٍ أو صانع لمعنى العرض وذلك يسهم بشكل جوهري في علاقته الجدلية بالقطيعة. إذ ينقض مسرح ما بعد الدراما سلوك جميع العناصر، مثلاً، لا يعتمد على حدث أو حكاية، إذ ينتفي التسلسل التراتبي للأحداث التي يتطور فيها الصراع وينمو باتجاه الحل والنهاية. فيصبح العرض فضاءً حركياً ترسم ملامحه الحركة الجسدية للممثل، فالشخصية لا تعدوا أن تكون جسداً ناطقاً بالإيماءة والحركة، إذ تتلاشى الفوارق بين الشخصية وما تجسده في حالة من الإنصهار والتماهي، فينتج عن ذلك التمازج جريان للصورة البصرية التي تنشأ من الحركة وتدفقها في فضاء العرض. وفي هذا الصدد تتحقق القطيعة كشكل من أشكال الانفصال القائم بين حضور الشخصية الزماني في الحدث، وارتباطها بالمكان/ الخشبة من جهة، وتعدد إحتمالية التفسيرات الجسدية الملتبسة في ظل غياب النص بتفسيراته المحددة من جهة أخرى. بمعنى أنوجاد قطيعة بين حضور الجسد وغياب النص، بين وضوح المعنى وضبابية الأثر. وإذن تتميز ما بعد الدراما على اجهاض فكرة درامية الدراما القائمة على النص من خلال عدم ((التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث))[٨]. وهي وجهة نظر قائمة على رؤية تفكيكية للفهم الأرسطوي التقليدي في استناده على النص الذي يتضمن الإخراج في ثناياه الإرشادية. ونتيجة لهذه الحرية في الحركة التي لا تنتج عن النص،

(٨) خالد أمين ومحمد سيف: مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، (البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٠)، ص١٤.

وإنما تأتي تعبيراً عن الشعرية الكاملة في التجسيد الجمالي الذي يتحقق عن طريق اللعب بالكلمات، وتهشيم دور النص كما هو في الدراما التقليدية. وبهذا الشأن لا تترابط الأفعال عادة في قصة معلومة السياق لكنها تعتمد على التشذر والاحتفاء بجمالية التعبير وقدرة فن الأداء على تشكيل حس جمالي مغاير. أي أنه بالضد من وحدة العناصر وتكاملها التقليدي الدرامي، كل ذلك في إطار قدرة الجسد والميديا على تشكيل العوالم الفنية والثقافية. وعليه انطلقت ما بعد الدراما لترسيخ مفهوم تفكيكي بحيث يحطم العمل نفسه بنفسه، ويعمل ضد بنيته، وكذلك أن الجمال في العرض لا يتخلق من الانسجام والاتساق والهارموني، بل أن التناقض واللااكتمال والاختلاف قادرة على بث حساسية جمالية جديدة ومختلفة، وتمرد على درامية الدراما الحداثية، وهي انعكاس لفكر ما بعد الحداثة الذي يركز على الهامشي والمخبوء، وكذلك على أن فكرة الجمال لا تكمن فيما هو جمالي بحت وانما يكمن في القبح والمغاير للذائقة السائدة. فالعرض يعتمد لغة الموسيقى التي تتجاوز الترجمة، يمكن خلق التواصل بلغتها المجردة مثل الجسد والحركة وهي لغة المسرح الخالصة التي نادى بها (انتونان آرتو) و(كوردن كريك) و(أدولف آبيا) حيث التركيز على شعرية الفضاء المسرحي، فيتخطى المسرح بذلك العوائق التاريخية والاجتماعية والفنية مثل الشذوذ الجنسي والأمور العرقية والنظرية النسوية. من بين النقاط التي اعتمدها مسرح ما بعد الدراما. ومن خصائصه التي يمكن ان تتمثل فيها القطيعة:

أ- تحجيم النص المسرحي ودوره في خلق تسلسل تراتبي من خلال الحكاية والقصة، وتحويله الى شذرات صورية تتداخل فيها العناصر وتتراكب فيها منفتحة على المستوى الزماني والمكاني. إن استبعاد النص كرابط للأحداث ومولد أساسي للمعنى، واعتماد معايير جديدة يستند إليها العرض مثل الأداء الجسدي، كما تحتوي عروض ما بعد الدراما على أكثر من حبكة تتوازى في تحديد مسار العرض، إلا أن أي من هذه الحبكات لا تؤدي الى نهاية محسومة بل تبقى عرضة للتشظي واللاحسم.

ب- كسر التقليد المتعارف عليه في العروض المسرحية في استخدام المكان، فقد أنتقل العرض من أماكن مسرحية بحته، من قبيل القاعات والعرض في الفنادق والكراجات، بحيث يعتمد المكان لا على ضرورات أدبية نصية بل على إمكانيات الخيال المسرحي الى الإثارة والإدهاش والى عدم القدرة على التنبؤ. إن تقليص دور اللغة في التواصل والجرأة في التجريب في المكان ساهم بشكل فعال في تشكيل الشكل المفتوح الذي تنتفي فيه بعض العناصر وتتحول فيه عناصر أخرى. فالمكان المتخيل الفنتازي والغريب على عكس مسرح الخشبة، يبدئ بإنشاء آلية استجابة جديدة مبنية على القطيعة مع العرض باختلاف الأمكنة غير المسرحية سابقاً، التي تحطم الأعراف الدرامية وتخلق بدورها أعراف درامية جديدة فينقطع المتلقي أولاً: مع المكان الغرائبي، وينقطع العرض عن انبثاقه عن النص أو اللغة المنطوقة كما كان يحدث سابقاً.

٣-المسرح الرقمي وتقانة الجسد الافتراضي.

في أشد حالات الشكل المغلق تطرفاً كما سيتضح في أدناه، يخلق المسرح الرقمي عوالم متنوعة عبر تمثل التقنيات وخاصة بطابعها التفاعلي والتشعبي، أي الاشتغال وفق مفهوم الشبكة والروابط والتفاعلات التي تنطبق على الشبكة المعلوماتية، مثلما انطباقها في شبكة علاقات العرض المسرحي، ويكون لهذا

انعكاساً جوهرياً على أفق التوقع وتدفق الزمن الافتراضي. فعلى مستوى النص لا يلتزم النص التشعبي بسلوك تتابعي أفقي للصفحات ولا للأحداث، لأنه كتابة غير تتابعية ومتكون من قوالب مفتوحة النهاية وغير مكتملة، ولا يكون الارتباط بين أجزاء النص خطياً ويمكن للمشارك أن ينتقل ما بين الروابط، فتختفي الحبكة التقليدية ليحل محلها الفعالية التي يقوم بها المشارك في الانتقال بين الروابط في النص التشعبي، والخصيصة الأساسية هي اختفاء الترابط النصي، من غير مراعاة للنظام المتبع للنص التقليدي. حسب تعريف (لاوندو شير) للنص التشعبي على أنه .. شكل من اشكال الكتابة، حيث ترتبط أجزاء معينة من النص بطريقة لا خطية[٩]. وعلى العكس من النص التقليدي لا يكاد النص الرقمي أن يوجد حتى يختفي إذ يتسم باللاثبات، لأنه تتم صياغته من أفعال المشارك بما في ذلك مضمونه وتراتبيته[١٠]. ومثل هكذا سلوك للنص لا يعيش في الذاكرة طويلاً، ويكون قصير الأمد ليس له ماضي أو مستقبل فهو وليد اللحظة التي انتجته ومن ثم سيختفي بعدها. وهو ما يؤسس للشكل المفتوح وبالتالي لقطيعة الحدث المسرحي. ويتردد صدى ذلك على سلوك الحدث ونموه، حيث لا يتطور وصولاً الى نهاية محتومة، ولكن المهم هو استمراره، وبذلك ينظر الى العرض على أنه مجموعة من الأحداث بوصفها حزمة صورية لا تشكلها الكلمات أو النصوص؛ وإنما هي من نتاج الفكر التقاني، وعلى ذلك يتيح المسرح الرقمي التدفق الحر للصورة وهذا الحدث المرسوم صورياً هو أساس العرض الرقمي، وهو بحد ذاته قطيعة كاملة مع أي يحدث تنتجه الدراما وفق متطلبات المشابهة مع الواقع واستمراره. ومن هنا، يكون الخيال المجرد مجسدا بصرياً، ذلك العالم الماورائي الذي لا تحتفظ به ذاكرة، إذ لا يتم الاحتفاء بالزمن ولا يكون له حضور بمعناه الفيزيقي، بل إن الصورة منفلتة من كل التقسيمات والمواضعات القارة، أنها تمثيل لاتجاهات الخيال المضطرب والمشوش. ومن ثم تحقق القطيعة في ابتعادها عن الواقع ومقاربتها تجسيد المستحيل افتراضياً. ويتم أيضاً تحرير سلوك الممثل من قيود الجنس والجسد والتركيز على ما تقدمه الشخصيات الافتراضية ضمن واقع افتراضي قائم على صياغة الأحداث، فيعوض عن الحضور المادي للشخص بذات دون جسد، وهذا في حد ذاته يعد قطيعة مع الشكل المسرحي التقليدي الذي يعتمد على الحضور الجسدي بوصفه العلامة الكبرى في العرض الذي على وفقه تتأسس كافة العلاقات مع العناصر الأخرى. في المسرح الرقمي تعمد الشخصية الى تجسيد فكرة والفكرة هي الحدث الذي يمد الشخصية بوجودها، على اعتبار أن وجود الأفراد منفصلين وأيضا في تحديد الهويات الشخصية يعتمدان على واقع ((إننا أجساد فوجودنا الجسدي هو الدليل المرئي على هويتنا الشخصية وعلى فرديتنا (....) والآن تضع شبكة الكمبيوتر ببساطة الوجود الجسدي للمشاركين جانباً نازعة أو مقلدة فورية الجسد.. وهذا يحيلنا الى الخصائص الاساسية للمسرح الرقمي التي تساهم في انتاج القطيعة الخاصة والتي لا تشترك فيها مع أي قطيعة مسرحية أخرى على اعتبار خصوصية الحالة التفاعلية في هذا المسرح وهي: اللاتحدد والتفاعلية والتشعب والانقطاع الزماني. وعلى هذا الاساس يكون الدور الرئيس على

(٩) ينظر: سباعي السيد: الدراما الرقمية تجارب غربية وعربية، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٨)، ص٢١.
(١٠) ينظر: أماني أبو رحمة: نهايات ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٣٠.

المشاهد في تشكيل بنية درامية خاصة به اعتماداً على قدرته على الاختيار، وبهذا تتنوع بنية الدراما الرقمية حسب المشاهد الذي يلعب دور المؤدي/ المتفرج والمتدخل في الحدث وفي صياغته، فيكون لكل متفرج/ مؤدٍ عالمه الدرامي الخاص به والمنقطع في العالم الدرامي عن أي مؤدٍ آخر.

٣- التفاعلية واللعب الحر بالعلامات.

يتسم مسرح ما بعد الحداثة بأنه يحدد مستوى الالتقاء والافتراق فيما يتعلق بمسار اجتماع المتفرجين/المؤدين في بقعة افتراضية أو تأويلية أو تشاركية، لكنه في لحظة ما يوجب عليهم الافتراق، وهذا الأمر بالقدر الذي يؤسس للتفاعل والجماعية والاشتراك ما بين الذوات المؤدية/المتفرجة أي التفاعلية، فأنه مصمم على أن يلقيهم في فضاء الوحدة والعزلة بسبب من إمكانية اللعب الحر بالعلامات. فالذات، في عروض ما بعد الحداثة، مضطرة الى أن تمارس فعلها المنعزل، وإن كانت تشترك مع مليون مستخدم آخر؛ إلا أنها تبقى في علاقتها بالمعنى كذات وحيدة متفرعة حسب تفرع العرض الذي توجد فيه. وكل ذلك يجعلها في قطيعة مع الذات التي توجد في الحياة اليومية، وحتى مع الذات التي تمارس الحياة الاجتماعية وبشكل مستمر. كما يحدث في عروض (آنا هالبرن) و(كلاوس ميشائيل جروبر) و(فرقة فوركبيرد فانتازي)، التي سيبين الباحث استثمارها للقطيعة في أدناه.

١- آنا هالبرن الرسم بالجسد: (١٩٢٠- ٢٠٢١).

في العرض المسرحي الكوريوغرافي شكلان أساسيان، كما عند آنا هالبرن أحدهما: يتمثل في المسار الكلي للعرض، بينما يعتمد الآخر، على المساهمات الفردية في الإطار العام. بمعنى أن هناك نمطاً حركياً ثابتاً يتكرر كل مرة متطابقاً مع نفسه. وهو ما يمثل الفعل المسرحي منذ الاستهلال حتى الخاتمة والذي يكاد يكون ثابتاً يضفي على العرض طابع الوحدة والهُوية. وهناك شكل حركي يتعرض للتنويع حتى وأن حاول المؤدي المطابقة مع نفسه، وهي الحركات التي تنبع من طبيعة الجسد والعلامات الفارقة التي تميزه عن جسد الآخر. وفي هذا السياق فإن العرض ((يكشف عن عنصر عدم الاستقرار الكامن فيه))[١١]. وتكمن القطيعة فيما يتعلق بهذه المسألة في أولاً: أن جسد المؤدي يختلف عن جسد مؤدي آخر بالطبيعة، ثانياً: تلك الابتكارات الجسدية الخاصة بهذا الجسد تجعله مائزاً ومختلفاً، ومحاولة أبداع شيء جديد كذات تريد الظهور على مسرح الأحداث، ثالثاً: دليلنا على ذلك أنه لا يمكن مطابقة عرض كوريوغرافي مع آخر على مستوى الحركة الجماعية والفردية على الإطلاق. إذ يبدوا كل عرض كوريوغرافي مستقلاً عن العروض التي سبقت والتي تلته، على سبيل المثال: ذهاب الممثل من نقطة (أ) الى (ب) حيث توجد بقعة الضوء الذي يتكرر في كل عرض مسرحي بحذافيره، ولا يمكن للممثل أن ينتقل من (أ) الى (ج) حيث لا توجد بقعة ضوء، لأن ذلك سيخل في الميزانسين الكلي للعرض المسرحي، إلا أن الاختلاف يكمن في الحركات التفصيلية أثناء وجوده في داخل بقعة الضوء. أي في النقطة (ب) تبعاً لأبداعه الشخصي والارتجال. وتركز آنا هالبرن على كلا المستويين بل أنها توسع مستوى الارتجال في معظم عروضها المسرحية حسب رؤيتها الفلسفية للعلاقة بين النظام والفوضى وانسجامهما معا لتقديم الشكل الفني

(١١) نك كاي: مصدر سابق، ص١٨٢.

المختلف والمغاير من الناحية الفكرية والفنية. ومن هذه الرؤية الثنائية تقوم فلسفة (آنا هالبرن) في فن الرقص على أسئلة فلسفية وجودية من قبيل كيف أكون أنا؟ وكيف أن صادفني طريق مسدود أن أتحول الى شيء جديد؟ وكيف أستطيع أن أحطم العوائق؟ وعلى هذا السؤال الأخير تتشكل رؤيا هالبرن للرقص على أنه امتزاج بين عالم الجمال وعالم الواقع، وأن تنظر الى المتلقي بمنظور إيجابي وأنه لا ينبغي له أن يشاهد أو يستهلك، بل أن يشارك، ((لم يعد الرقص بالنسبة الى آنا هالبرن شيئا ما(يستهلكه) المتفرج بل شيئاً ما ينبغي أن يشارك فيه))[١٢]. وبهذا واعتماداً على فكرتها عن تحطيم العوائق تنعش هالبرن المسرح بهواء جديد، وتتقاطع مع الفكرة التقليدية عن المشاهد السلبي، وتنطلق من إسار القواعد والقوانين القارة والثابتة حول مفهوم الرقص الى عالم مستحدث يكون فيه الرقص تغيير وجودي مختلف عن الذات الواقعية، وكذلك انطلاقاً في مناخ من الحرية بعد تخطي القواعد ليغدو الفن تشاركياً لا توجد فيه قيود بين من يلاحظ وبين من يساهم لأنهما يشتركان معاً كعناصر في البنية نفسها وفي هذا تكون القطيعة. وتضيف هالبرن الى ما ذكرناه من قطيعة، قطيعة أخرى تقوم على رغبتها في تجريب كل شيء. هذا التجريب قائم على ((المخاطرة، التلقائية، التعرية، والقوة))[١٣]، ويرى الباحث أن هذه العناصر تعزز الاختلاف والقطيعة مع فنون الرقص الحديث، حيث تنظر للمخاطرة أو عدم اليقين في تحقيق الأهداف، على أنها فرصة غير مأمونة النتائج لتحقيق هدف، تسنح نتيجة المجازفة في شأن ما، كأن تدرس أفعال الحركة بشكل دقيق وتتوصل الى أن هناك أنماطاً من الحركات لم يجازف المصممون السابقون بها، فتخاطر أنا هالبرن بذلك، أو أن المصممون لم يمارسوا العري الجسدي والروحي معاً في لوحاتهم، فتقدم آنا هالبرن بطريقة جريئة في تعرية أجساد الراقصين وإخراج الطاقة الروحية التي يمتلكونها بأسلوب لم يستخدمه المصممون السابقون، وما يشكل قطيعة في طريقة تصميم الرقصات وإيجاد أساليب مغايرة يستند إليها الراقص في أن يكون الجسد انعكاسا للروح والعاطفة. وانطلاقاً من قدرة عضلة الجسم نتيجة للممارسة والتكرار والاحتراف على أن تقوم بالفعل بطريقة تلقائية تبني هالبرن رؤيتها على عزل العقل أثناء عملية التشكيل والارتكان الى ما تنطوي عليه الحركة الطبيعية من تلقائية، وكأنما تريد أن تثبت طريقة بسيطة وطبيعية وغير ملتفت إليها وهي أن الفن يجب أن يكون تلقائيا كالمشي والتحدث والرياضة.

٢- كلاوس ميشائيل جروبر المسرح المتجاوز للتقاليد: (١٩٤١-).

من أهم منطلقات (جروبر) في مسرحه هو نفي التصور المتعارف عليه للواقع، أي عدم وجود مرجع أعلى كالإله أو العقل أو العلم، يتم الرجوع إليه من أجل معرفة الحقيقة. ومثلما أنه لا يمكن تحديد الأعلى والأسفل في الفضاء، ومثلما لا يمكن الرجوع الى مركز نقيس على أساسه الاتجاهات والمواقع، فأن العرض المسرحي هو الآخر غير متمركز ولا توجد فيه نقطة جذب واحدة تستطيع أن تخلق وحدة منسجمة، بل قد تكون هناك عدة مراكز تتشظى لتوجد بدلاً عنها مراكز جديدة. وهكذا تستمر الحالة

(١٢) جيمز روز أفنز: مصدر سابق، ص١٩٤.

(١٣) جيمز روز أفنز: مصدر سابق، ص١٩٤.

بانتقال العنصر الواحد من كونه هامشياً الى تحوله الى مركز ثم اختفائه ليحل محله هامش جديد. وبسبب الرؤيا الجديدة التي تذهب الى القول أنه لا توجد حقيقة واحدة يجب إضاءتها، فإن العرض المسرحي هو الآخر يزيح عن كاهله مهمة إظهار الحقيقة الواحدة، أي بما معناه أن ينفض عنه مسؤولية الرسالة المسرحية التي تجسد حقيقة ما. وفي ذلك توجيه الى أن الحقيقة في العرض المسرحي ((ليست شيئاً صلباً لا يتغير، وإنما هي دوماً نسبية بسبب وجهات النظر المختلفة والأيديولوجيات المختلفة، التي تحدد الطريقة التي تشكل وتكون بها العالم والكيفية التي ينظر بها إليه))[١٤]. وبذلك لا يعود للسعي التقليدي في إظهار الحقيقة ما يبرره ويظهر بدلاً عنه إمكانية وجود حقائق لا حقيقة واحدة، فتهيمن النظرة النسبية تماماً وتكون القطيعة بالتالي هي المهيمن على فضاء التشظي للحدث المرئي، هذا من جهة، أما من جهة اخرى فإن السعي من اجل حقيقة واحدة يستتبعه المرور بخطوات يقينية لكشف الحقيقة. في الرؤية التي ينتهجها جروبر في عروضه نجده يعتمد على مجورين:

أ- لا توجد خطوات يقينية.

ب- ليس هناك حقيقة واحدة.

فيكون للحقائق مسارب ومقاربات كثيرة وليس خط سير واضح ومعلوم، وبذلك ايضاً تتحقق القطيعة.

واتساقاً على ذلك يرتكز العرض المسرحي عند (جروبر) على الطابع التشذري ورفض هيمنة شمولية الصنعة الجمالية لأرتكانه الى فلسفة ما بعد الحداثة. إذ أنه يميل الى الاقتراب من الموقف الجزئي وليس ربط الأجزاء في مفهوم فكري، أو بنية درامية خارجية. وبذلك يخلق من الفضاء لا ذلك الكيان الحيادي الذي يمكن أن يضم بين جنباته أي تسلسل درامي، أحد أهم العناصر الفعالة المتداخلة مع جميع العناصر الأخرى، لكنه لن يكتفي بكونه يضم بقية العناصر فحسب بل ويتشظى مثلها، متسماً بشيء من الغموض الذي يلَفّ العمل الفني ككل. حيث أنه ((يهدم النصوص ليستخرج منها رؤى وأشباح وكوابيس، وتعليقات ملتوية، معبرة، يصعب فك رموزها وفهم مغزاها من الوهلة الأولى))[١٥]. وهنا، يفترض جروبر أن العرض المسرحي أشبه ما يكون بما يحدث أثناء النوم أي أن الجسد المتعب يحاول أن ينال قسطاً من الراحة، لكنه يفاجئ بالكوابيس التي هي العرض المسرحي. يمتاز الكابوس المسرحي عند جروبر أنه يبدئ بعد أرباك الذهن وإصابة العقل بالخلل على عكس ما يفترض من صفاء الذهن ويقظة العقل، بحيث تؤدي التركيبة المسرحية الى الإجهاد والحيرة والتشويش. فيكون على جروبر تحويل العرض المسرحي الى أشبه بالحلم الذي يتميز بالنوازع الداخلية والهواجس المتداخلة كالخوف والقلق والتوتر. إذ يميل العرض لديه الى اضمحلال التسلسل المنطقي للقصة، وفي إثناءها ثمة مشاعر سلبية تسقط على

(١٤) ديفيد بريتش: لغة الدراما بين النظرية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥) ص٥١.

(١٥) بيرند زوخر: سحرة المسرح، تر: حامد أحمد غانم، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، ١٩٩٩)، ص٨١.

موشور التركيبة المسرحية. وما يميزها كذلك هو تعدد الوجوه للعرض، إذ يمكن للمتلقي أن يختار النظر الى أحد تلك الوجوه لكنه لا يستطيع في أي حال من الأحوال لضرورات المعنى أو بسبب التزامن أن يستوعب الوجوه جميعا. نجد ذلك جلياً في مسرحياته التي أخرجها مثل مسرحية (القزم، وهاملت، العاصفة وبينتيزاليا وامبيدوقليس))[١٦]. إذ لا يعطي المخرج أي أهمية للحوار ولا لمعناه، فيغيب بذلك أهم عنصر من عناصر المعنى، إلا وهو النص المسرحي وبدلاً عنه يركز تماماً على الحركة والسكون والإيماءة والالتفاتة... الخ، مما يخلق جواً حركياً سريالياً يضيف ذلك الى غياب النص دفقة جديدة لغياب المعنى. إن من أهداف جروبر التي اتضحت في أحد العروض المسرحية في فرنسا ميله الى كسر الأعراف المسرحية الأساسية وسعيه الى انشاء كل ما من شأنه أن يحطم المعنى والتواصل المستمر في إطار مسرح ما بعد الدراما.

٣-فرقة فوركبيرد فانتازي عالم مفرط بالخيال: (١٩٧٤-).

لا تفترض عروض (فرقة فوركبيرد فانتازي)[*]. على الأطلاق أي شكل أو حدث مشابه أو مقارب لأي درجة كانت من الواقع، وأن الحقيقة الرقمية ليست هي الحقيقة المتماثلة مع أحداث الحياة، ولا هي تجريد لأنماط العلاقات الممكنة، بل هي استقصاء لغرض تحقيق المتعة وإشباع الفضول وممارسة فعل فني بالأداء أو التلقي. من جهة أخرى، فنحن هنا لسنا أمام حكمة نستقيها من الحدث العام، ولا نحن أمام منطلقات تربوية أو جانب تعليمي، بل متعة اللحظة الراهنة، ويكمن الاختلاف في طبيعة الصورة في العرض التقليدي وعروض المسرح الرقمي في أنها كانت تميل الى عالم الفرجة البصري أكثر من اعتماد على الجانب السمعي إذ أن ((الصورة العتيقة كانت تشتغل على مبدأ الواقع أما البصري يشتغل وفق مبدأ اللذة))[١٧] وهي قطيعة في طبيعة المشاهدة والتلقي حيث يكون عالم الصورة البصرية منفتحا على اللعب وفي استكشاف عوالم خفية وجديدة نقتل بها الوقت بالتسلية البريئة، إذ لربما لا يخرج المتلقي من التجربة الرقمية بحالة إشباع فكري أو عاطفي إلا أنه، وخاصة في الألعاب الافتراضية، قد مارس حياة لا يمكن له أن يمارسها، وعاش لحظات يستحيل عليه معايشتها في حياته الطبيعية، كأن يقود قارباً بسرعة جنونية، أو يسطو على قطار وغيرها، وهو كذلك، يراقب الحقيقة وهي تتمزق وتتحول فيكون في تحولات الحقيقة انقطاعاً جوهرياً عن المسار التقليدي للفضاء الدرامي. كما عند فرقة فوركبيرد فانتازي، إذ أن ((مسرح الواقع الافتراضي كإحدى وسائل الاتصال يمكن للمشاهد من التفاعل

---

(١٦) بيتر إيدين: المسرح المعارض : دفاعاً عن المسرح الألماني المعاصر، تر: حامد أحمد غانم، (القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٦)، ص١٠٣.

(*) فرقة فوركبيرد فانتازي: فرقة بريطانية تأسست على يدي الأخوين كريس وتيم بريتون عام ١٩٧٤، عملت في البداية على الحدود غير الواضحة الفاصلة بين التمثيل في موقع محدد والفيلم التجريبي والتركيب النحتي والكوميديا المتطرفة. جريج جايسكام: ص٣١٧.

(١٧) ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، (بيروت: افريقيا الشرق، ٢٠٠٢)، ص٢٤١.

ديناميكياً مع الممثلين والبيئة الخاصة بالحدث في الفراغ المسرحي))[١٨]. وعلى ذلك يمثل العرض الرقمي نقطة وصول لا عملية تأسيس لمعرفة أو غاية ما، لأنه يمثل استمرارية التحولات السريعة والانقطاعات بين الشخصيات والحوادث في المكان والزمان، ومن المتعارف عليه في الفكر الفلسفي الغربي أو منطق العقل، إن ما (يؤدي الى) يعني أن ثمة استمرارية في الفعل، أو الفكرة أو الحركة، لكننا في العرض الافتراضي أمام جدلية أن ما (يؤدي الى) لا يؤدي الى بالضرورة، فالمسار الدرامي ناتج عن تداخل كثير من المسارات، وهو نفسه بمرور الوقت يؤدي الى مداخل كثيرة أخرى. وكأننا أمام فكرة ((إن كل الطرق تؤدي الى روما وروما لا تؤدي الى طريق)) وهذا يعني بوضوح أن المسار الذي يؤدي بفكرة محددة الى الاستقرار يؤدي بنفس الفكرة الى اللاأستقرار، وهي هنا، قضية اعتباطية تشبه العلاقة بين الدال والمدلول. فلنفترض أن المتلقي المؤدي يسير في مسار محدد الى الأمام وواجهته انعطافة الى اليمين، وأخرى الى اليسار وأنه أختار الانعطافة الى اليمين مع كل ما يستتبعه ذلك من تبعات، ولنفترض أنه أعاد الدخول في هذا المسار لكنه أختار في هذه المرة الانعطافة الى اليسار، فإن المسار الأول سيختلف مئة بالمئة عن الثاني. إذ يتيح العرض ((قدراً أكثر من الحرية لدى المتلقين لإعلان اختياراتهم قولاً وفعلاً؛ فالمتلقي الموجود في حضرة عرض تفاعلي يملك الحق المطلق لاختيار الكيفية التي سيكمل بها العرض الذي بدأه، وهو غير مقيد ببقية أفراد الجمهور، ولا بالممثلين أنفسهم، ولا بمكان ما يمثل العرض المسرحي المحدودة، أنه غير ملتزم إلا بنفسه وبخياراته فقط))[١٩]. أي أن الفعل المستمر نفسه لم يعد يتمتع بالقابلية على الاستمرارية نفسها، وهو ما يحقق القطيعة في العرض الافتراضي. فعند فوركبيرد فانتازي، يؤدي الانفصال الى الاتصال كما في عرض (فرقة صحبة في الفضاء) حيث يعمل الممثلان بشكل منعزل، أحدهما في (فلوريدا) والآخر في (مالبورن)، ورغم كل المسافات التي بينهما من الناحية الفيزيقية إلا أن التقنيات الحديثة جعلتهما يبدوان كأنهما يمثلان في المكان نفسه.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١- تتغلب القطيعة في الكوريوغراف ومسرح ما بعد الدراما والمسرح الرقمي ذلك بسبب تغلب الغموض وتعدد المعنى على الوضوح وتصبح على شكل سلسلة متشاكلة من القطائع المتواصلة.

٢- تصبح الذات المستقبلة ذاتين أحدهما تشاهد والأخرى تشارك وهو ما يتوازى مع اطروحات ما بعد الحداثة من تشظي الذات التي تتعرض للانقطاع ما بين العالم الواقعي والافتراضي.

٣- تتأسس القطيعة في العرض الكوريوغرافي على اعتبارها رجة أو توقف في المسار الزمني أو الحركي على اعتبار أن الجسد صورة قابلة بأن تقرأ بطرق متعددة، هي إحدى دعائم القطيعة.

---

(١٨) عبد الرحمن دسوقي: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، (القاهرة: اصدارات أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥)، ص٨٢.

(١٩) فاطمة البريكي: مدخل الى الأدب التفاعلي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦)، ص١٦١.

٤- في عروض الشكل المفتوح للقائم على حرية سلوك العناصر لا يتم الاعتماد على نص مكتمل بل على التقاطات صورية وحركية مفعمة بالمعاني المتصارعة والتي لا ترتكن الى ملفوظ حواري يسجن الافكار في بوتقة القصد، فتكون القطيعة.

٥- ينبثق من تتابع قطيعة مع قطيعة أخرى في الشكل المفتوح عملية التواصل التي تبنى على هذه القطائع، محولة اياها الى ديمومة نابعة من تراكم القطائع.

الفصل الثالث إجراءات البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، قام الباحث بالإجراءات الآتية:

اولا: مجتمع البحث.

يضم مجتمع البحث عرض مسرحية تقع ضمن الحد الزماني (٢٠١٥)، اختارها الباحث بشكل قصدي، ويكمن سبب اختيار هذا العرض المسرحي على اختلاف رقعتها الجغرافية في البرهنة على شمولية فكرة القطيعة وعدم حصرها في زمان ومكان أو شكل مسرحي محدد.

ثانياً: عينة البحث.

نظراً لخصوصية هذا البحث، ، سعى الباحث الى اختيار نماذج عينة البحث بالطريقة القصدية، إضافة الى خضوعها للشروط الآتية:

أ- توفر إمكانية المشاهدة والدراسة مع المواقع المرئية المتوفرة على (YouTube) مما سهل للباحث إمكانية تحليله لعينة البحث، بالإضافة الى المقالات النقدية المترجمة على مواقع الشبكة العنكبوتية.

ب- تتيح هذه العينة المقاربة مع مشكلة وهدف البحث بما يجعلها أكثر انسجاماً مع المتطلبات العلمية لمفردات أداة البحث.

وبناء على ذلك أختار الباحث العينة الآتية وكما موضح في الآتي:

مسرحية ربطة عنق اخراج ميشال رينيا، ٢٠١٥، من سلوفينيا.

https://www.youtube.com/watch?v=MJFvQSDRWbE

ثالثاً: منهجية البحث.

١- اعتمد الباحث المنهج التاريخي في تقصي معلوماته في الإطار النظري.

٢- اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة، لملائمته مع طبيعة الظاهرة موضع البحث، وإمكانية تحقيق حصر لأبعادها، والوقوف على آليات تشكلها من خلال الوصف، استنادا إلى الأنموذج التحليلي الذي تطرحه مؤشرات الإطار النظري معياراً للتحليل.

رابعاً: أداة البحث.

بما أنه لا يوجد معيار محدد يقيس عليه الباحث ماهية خطاب العرض المسرحي ومساراته في القطيعة في الرؤية الاخراجية. وعليه سوف يسعى لبناء هذا المعيار ضمن الخطوات التالية:

١- مؤشرات الاطار النظري.
٢- الاستفادة من ادبيات المعارف والعلوم والتخصصات الاخرى.
٣- الشبكة العنكبوتية: (You Tobe)

خامساً: تحليل العينة

مسرحية ربطة عنق(*).

تحكي مسرحية (ربطة عنق) قصة حبّ بين حبيبين محاطين بمخاطر غير مرئية او معروفة. قبل ذلك، كان هناك شخص يعيش منعزلاً في غرفته، ويريد أن يخرج من هذا العالم الخاص به الى الفضاء الخارجي. فيتعرّف على كيفية تشكل العلاقات بين الأشخاص. ينطلق هذا الشخص المنعزل الى الحياة لاكتشاف اسرارها في وسط وجود اجتماعي قد يفرض قوانينه الخاصة حتى على مستوى الروابط الإنسانية. نشهد أول احتكاك لصاحب ربطة العنق مع العالم عبر شخص آخر يجلس في حديقة. تتطور الاحداث وينطلق احد هذين الشخصين، وهو صاحب ربطة العنق في العالم بحثاً عن شيء غامض في وسط المجتمع لكي يكتمل وجوده، فما بين الفردية الخاصة وبين الاختلاط الاجتماعي العام تصطدم الشخصية بالكثير من القيود، ليس أولها (ربطة عنق) التي هي جزء من الممارسة الاجتماعية التي تفرض هيئة وشكلاً معيناً يضفي نوعاً من الجلال والاحترام على من يرتديها. بعد بحث، يدخل صاحب ربطة العنق بعلاقة حب مع فتاة جميلة لكن تمنع اللقاء بين الطرفين أشياء كثيرة من الاعتراض بين العاشق ومعشوقته، مما يعكس صعوبة تشكل علاقات اجتماعية صحيحة في عصر يتسم بالقلق والعزلة والكآبة. رغم ذلك فإن الحياة تستمر، ويوجه الحبيبان متاعبهما بابتسامة للتغلب على صعوبات الحياة. تنتهي قصة الحب التي تنشأ بينهما بعد ان تواجه مصاعب عديدة ومعوقات، لكن رغم ذلك فإن فرح الروح يبقى وإن أوحت النهاية بأن الحبيب قد غاب او فُقد وظلّت الحبيبة وحدها تحت شجرة الحياة المتيبسة. وقد صاغ المخرج رؤيته وفق ما هو آت:

في مسرحية "ربطة عنق" نحن امام تراشق صوري ينعدم فيه الملفوظ الحواري ويغيب النص. بغياب النص، تغيب اهم ركائز الديمومة لأنه المركز الذي يمكن ان يفسر على ضوئه العرض، والملفوظ الذي يحدد الشخصيات واهواءها وأهدافها قد تم استبداله بالصورة والحركة. ان غياب النص يضع المُشاهِد في دوامة الاشياء غير الجاهزة. فما يلخصه النص بكلمتين (العالم سيء) يحتاج في العرض الى لوحات ومشاهد وصور مما قد يدخل في باب تعدد التأويلات كذلك. وليس مهما ما خطط له من قبل الكاتب، بل ان تدفق الصور يخلق قراءته الخاصة وبنيته الحكائية الخاصة حسب التوظيف الإخراجي وتفسير المتلقي. وكما ورد في الحكاية، فإن الرؤية الاخراجية قد استندت الى نص روائي. في الرواية هناك خط

(*) مسرحية ربطة عنق: إخراج ميشال رينيا، مكان العرض: سلوفينيا على قاعة المسرح الوطني نوفا جوريكا، ٢٠١٥.

بياني متصاعد من الاحداث على وفق قصدية معينة متحددة بذلك الخط البياني، وقصدية المؤلف هذه تتعارض او تلتقي مع قصدية الإخراج. إن قصدية التأليف بسبب اللغة تعلن عن نفسها لفظياً وتكون اكثر وضوحاً، بينما تلبست قصدية الاخراج بالغموض والحركة التي لا يمكن ان يكون المعنى مرصوداً عبرها بشكل كامل. مع ذلك وبما اننا قد فقدنا قصدية التأليف لاندغامها في قصدية الاخراج فأننا سنتوقف عند قصدية العرض لا بوصفه تنافرا او تماشيا مع رؤية المؤلف ولكن بمقدرة العرض على بث المعنى. حتى ان قصديات المؤلف وقصديات الاخراج المتعلقة بالحكاية والنص لا يمكن العثور عليها بسهولة بحيثيات العرض، او في السينوغرافيا حرفياً، ولا نحتاج إلى اطلاق سؤال: ما هو القصد؟ او الى ماذا يرمي المخرج من هذه الحركة او تلك؟ فالعروض الحركية لا تسعى الى الاقتراب من التجارب الحياتية المألوفة والمتشابهة ولا ان تثير الانطباع المشترك نفسه. هذا يدفعنا الى النظر الى عروض ما بعد الحداثة من زاوية نظر تفكيكية لغياب اي مركز شكلي او موضوعاتي ولإنتفاء المعنى الواحد ولإعطاء المجال للمتلقي في المشاركة في خلق العرض ولتحول المعنى من شيء يُكتشف في العرض الى تفاعل بين المشاهد وما يشاهده، فتصبح كل قصديات الاخراج ومعها قصديات التأليف في الخانة التي وضعتها البنيوية لعروض كهذه كموت المؤلف او موت القصدية او موت المعنى الواحد. اعتمد المخرج في مسرحية ربطة عنق على الحركة كعنصر أساسي للقطع الديكورية البيضاء مستطيلة الشكل والمجوفة من الداخل والمؤدين. وقد ترافق أو اشترك العنصران اي الممثل وقطع الديكور بالحركة نفسها وإن اختلف التشكيل الصوري الناتج عنها. فعلى مستوى القطع الديكورية نجد انها في ولادة دائمة لأنها حالما تستقر على شكل معين يمثل لوحة في البناء العام، تنتقل بعدها الى شكل آخر في لوحة ثانية، وهكذا. والعلامة الفارقة في كل التشكلات في جميع اللوحات أنها ستعتمد على التأويل والمهارة في التفسير أكثر من اعتمادها على تلازم الشكل مع معناه الأوحد. فيما يتعلق بالشخصيات الدرامية وطريقة تجسيدها في هذا العرض، فإنّ جذب انتباه الشكل لنفسه، في حالة كهذه يكون التمثيل او الاداء هو الفيصل بمعنى ان المتلقي لا يتمنى ان يوضع بدل الشخصية العارضة او في فضائها الحياتي، لأسباب عديدة:

١- شخصيات العرض المسرحي ليست من الشخصيات البطولية او الاسطورية او شخصيات الحب المشهورة بحيث يتماثل معها التلقي ويتمنى ان يكون بديلا لها، كما في هذا العرض.

٢- هي شخصيات اقرب الى الرمز بحيث لا يرغب المتلقي ان يتحول الى رمز ولا يستطيع ان يتبنى مشاعر هذا الرمز، فالشخصيات رموز في "ربطة عنق" وليست ذات أبعاد معروفة.

٣- تعبر الشخصيات عن حزنها وفرحها وعواطفها لا بالطريقة التعبيرية المعرفة في الأعراف التقليدية بل تتم عبر حركة جسد غريبة وايماءة فنية.

٤- لا يرغب اي متلقي بسبب من المكان المجرد الغني بالاقتصاد والاحالات ان يوجد فيه لأنه جميل شكلا وموحش مضموناً بالقياس الى المكان الواقعي، في حين ان المتلقي في زمن الأبطال الاسطوريين يتماهى معهم ويتمنى ان يعيش حياتهم ويعيد بطولاتهم مما لا يتحقق في العروض الكوريوغرافية. في عرض مسرحية (ربطة عنق) هناك سبع قطع ديكورية بيضاء اللون، في هذا العرض، سبع قطع متحركة وواحدة ثابتة. اعتمدت القطع السبع على توليد الصور عبر الحركة، بينما استقرت

القطعة الثامنة التي هي على شكل شجرة منزوعة الأوراق على الدلالة الثابتة والمكان الثابت. فنحن هنا أمام صراع ما بين حيوية المتحرك وصلابة الثابت، ورغم ان القطع السبع تتلون وظائفها والصور الناتجة عنها طيلة العرض ورغم ان الشجرة ثابتة طيلة العرض ايضا الى ان التوازن ما بين الثابت والمتحرك راسخ في العرض المسرحي "ربطة عنق". بمعنى أننا أمام ايحاء عام متعلق بشجرة متيبسة وهو أمر يمكن الوصول معه الى فكرة في علم الدلالة الى تيبس الحياة أو الى شجرة بيكت في انتظار غودو، بينما القطع السبع توصلنا الى افكار مختلفة ومتناقضة ولكن موقعها ثابت بالنسبة للشجرة.، فكل ما يمكن ان تنتجه القطع الديكورية السبع لا يخرج عن عالم القحط واليباس التي تثيره الشجرة اليابسة. حتى استثمار اللونين الابيض والاسود لا يمكن ان يؤول تأويلاً عاما مشتركاً، من قبيل ذلك الزي الذي ارتداه العارضون رجالاً ونساء بلون اسود والقطع الديكورية والشجرة البيضاء، وبالإمكان ان تنعكس الصورة مخلفة الانطباع ذاته من الغموض. لا تخفي عروض الكوريوغراف انتماءها الى الفن من حيث المكان والسينوغرافيا والزي والحركة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، وتعطي للسيولة الدلالية امكانية تحرك الشكل في كل الاتجاهات بمعنى ان كل صورة هي مكتملة بذاتها وان كانت حلقة في شلال الصور المتدفق. ففي المشهد الثنائي او الاستهلالي كأننا أمام حكاية مكتملة تحوي على عالم خاص بالشخصيتين هذا العالم منغلق على جماله الخاص بصرف النظر عن دلالاته، الأمر نفسه يتكرر في مشهد الفتاة المحاطة بقطع الديكور كأنها في سجن. هذا الانغلاق على الجمال الخاص يتحقق من خلال استخدام معين للموسيقى التي هي أحد العناصر الرئيسة والمحورية في أي عرض كوريوغراف. يستثمر عرض "ربطة عنق" الكوريوغرافي عنصري الموسيقى واللعب في الفراغ مع الاضاءة بحيث يصبحان مركز الاهتمام بالإضافة الى حركة الجسد، إلا أن هذا العرض يحيّد الموسيقى والاضاءة وابراز لحركة الجسد مع الديكور ممزقاً بذلك الانسجام في سلوك العناصر المرافقة عادة لأنماط مشابهة من العروض.

الفصل الرابع النتائج ومناقشتها

أولاً: النتائج.

١- تهيمن القطيعة على العرض المسرحي حين يكون هناك سعي حثيث لتفاعلية اللعب الحر بالعلامات، وأبرز مرتكز في ذلك هو إمكانية المعنى على التعدد وانتفاء المعنى الواضح او الواحد والصحيح لقدرة الشكل الفني على اقتراح معاني لا نهائية ولأن الشكل نفسه ينتج دلالات تتوالد لا مدلولات متفق عليها، فالشخصية المسرحية تجعل المعنى اكثر غموضاً والأمكنة أكثر التباساً، بل معدومة الابعاد بحيث يذهب التأمل الى طريقة صياغة العرض وليس الى ما يقصده.

٢- يرفض العرض المسرحي متبنيات المسرح التقليدي خاصة النص المسرحي، ويستعيض عنه بالحركة التي لا تجعل المعنى تراتبياً ولا تنتج الوحدة من الكثرة بل تخفي مركز النص وتفتته

فلا قصة تقليدية تحكى ولا شخصية ذات أبعاد اجتماعية وسيكولوجية وثقافية بل النزوع المنطقي يختفي كلياً والمعاني تتشكل أثناء العرض وليست موجودة في نص سابق يأتي العرض ليصادق عليها.

٣- حينما تهيمن القطيعة يحاول كل عنصر البروز والظهور على حساب العناصر الأخرى، جالباً لنفسه الاهتمام بطريقة اقصائية للآخر، فيه يعرض العنصر شكله الجمالي الخاص من غير ان يساهم ذلك في إضفاء أي نوع من المنطق والتواصل مع العناصر الأخرى فيسحب كل عنصر بنية العرض في اتجاه معاكس للعرض فبي تجليتها المختلفة، فالزمن لا يمر باتجاه مستقيم من الماضي الى الحاضر بل يشتمل على قفزات لا منطقية وارتدادات غير متناسقة.

ثانياً: الاستنتاجات.

١- عند تنافر عالم العرض المختلف تماماً والذي لا يحمل أية علامات تشابه مع الواقع الإنساني فستهيمن القطيعة. إذ يكون فضاء العرض متغيراً باستمرار ولا يحيل على واقع اجتماعي أو نفسي، وإنما الى عالم يتدفق صورياً وحركياً، حيث يتم في كل مشهد اكتشاف شكل ومضمون جديد ومختلف.

٢- في عروض الكوريوغراف ومسرح ما بعد الدراما والمسرح الرقمي تغلب العلاقات اللامنطقية واللاعقلية وهيمنة القطيعة. إذ أن كل ما ينتجه العرض من دوال مرتبطة بالأداء الفيزيقي لجسد الممثل، وبذلك تصبح الشخصية الدرامية عبارة عن أفعال حركية تنفتح دلالاتها على التأويلات المتعددة من خلال اللعب والارتجال الحركي الذي يقتضي عدم الاستقرار لأحداث بل ودلالات العرض المسرحي .

٣- عند هيمنة القطيعة تتصارع العناصر المسرحية فيما بينها فيختلف المعنى الكلي للعرض الذي يؤكد على الإحتمال وتأكيده على الصدفة والغموض ليقوض استمرارية الحدث من خلال تجاوز حدود الزمان والمكان، وعلاقة السبب بالنتيجة، حيث تخيب التوقعات في علاقة كل عنصر بالعنصر الآخر، وبذلك تنتفي الروابط بين العناصر المسرحية يبدوا العرض بأن كل مشهد فيه هو تشكل جديد ومنفصل عن غيره.

المصادروالمراجع

أولاً: المعاجم والقواميس

١- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤.

ثانياً: الكتب.

٢- أبو رحمة، (أماني)، نهايات ما بعد الحداثة إرهاصات عهد جديد، بغداد: دار ومكتبة عدنان طبع- نشر- توزيع، ٢٠١٣.

٣- أفنز، (جيمز رووز)، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، تر، انعام نجم جابر ،بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٧.

٤- أمين، (خالد)، و سيف ،(محمد)، مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر التوزيع، ٢٠٢٠.

٥- إيدين، (بيتر)، المسرح المعارض : دفاعاً عن المسرح الألماني المعاصر، تر، حامد أحمد غانم، القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٦.

٦- باشلار، (غاستون)، الفكر العلمي الجديد، تر: عادل العوا (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

٧- بريتش، (ديفيد)، لغة الدراما بين النظرية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.

٨- البريكي، (فاطمة)، مدخل الى الأدب التفاعلي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.

٩- بيكون، (بياتريس)، الشاشات على خشبة المسرح، تر، نادية كامل، ج٢، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠١٠.

١٠-الخولي، (يمنى طريف)، فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول- الحصاد- الأفاق المستقبلية، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٤) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.

١١-دسوقي، (عبد الرحمن)، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة: اصدارات أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥.

١٢-دوبري، (ريجيس)، حياة الصورة وموتها، تر، فريد الزاهي، بيروت: افريقيا الشرق، ٢٠٠٢.

١٣-دولوز، (جيل)، الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، تر، حسن عودة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧.

١٤-زوخر، (بيرند)، سحرة المسرح، تر، حامد أحمد غانم، القاهرة: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، ١٩٩٩.

١٥-السيد، (سباعي)، الدراما الرقمية تجارب غربية وعربية، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٨.

١٦-كارلسون، (مارفن)، فن الأداء: مقدمة نقدية، تر، منى سلام القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ب، ت.

١٧- الدغلاوي حيدر جعفر, و العبادي نزار شبيب كريم. ٢٠٢٢. "صور الموت في العرض المسرحي العراقي ."*مجلة فنون البصرة* .http://bjfa.uobasrah.edu.iq/index.php/funon/article/view/60. (22) 1

١٨-نك، (كاي)، ما بعد الحداثية والفنون والأدائية، تر، نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

١٩-هلتون، (جوليان)، نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

٢٠-وقيدي، (محمد)، جرأة الموقف الفلسفي، الدار البيضاء- بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩.

في بيت الحكمة ، بغداد /العراق ، ٢٠٠٣ .