سمات المســـرح الموقعـــي واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي (عرض " أوديب ملكاً " انموذجاً)

Characteristics of Site - Specific theater and its Applications in the Performance of Iraqi Theater Actor (The Performance of " Oedipus the King " as a sample)

اسم الباحث : م. د. تمـــار ميثم جهاد

الانتماء الوظيفي : تدريسي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

Teacher . Dr : Tammar Maitham Gihad
teaching in : College of Fine Art – University of Babylon

البريد الإلكتروني : tammar١٩٩٨٧@gmail.com

ملخص البحث :

تصدى هذا البحث لدراسة (سمات المسرح الموقعي واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي –عرض " أوديب ملكاً " انموذجاً –) ، واحتوى على اربعة فصول ، تناول الفصل الأول فيه (الإطار المنهجي) مشكلة البحث ، والتي حددت بالتساؤل الآتي : ما المسرح الموقعي ؟ وكيف تجلت سماته الأدائية لدى الممثل المسرحي العراقي في عرض (أوديب ملكاً) ؟. وجاءت اهمية البحث في كشفهِ عن أحد أبرز أشكال المسرح جدلية في متون فضاءاته المعاصرة وهو (المسرح الموقعي) ، محاولاً إظهار خواص هذا المسرح ومستلزماته الأدائية ومنطلقاته الفكرية والجمالية ، كذلك ازاحته النقاب عن التجارب المسرحية العالمية المنطلقة من بيئاتها المحلية ، والتي كان لها الدور في تطوير وممارسة هذا النوع المسرحي ؛ لإحداث حراك ثقافي يُحّدِث مسار العلاقة بين العرض والمتلقي عبر نشاط التشارك الفاعل في بنية عروض هذا المسرح ، فضلاً عن حرصه في أرشفة وإظهار تجربة مسرحية عراقية معاصرة دأبت في تقديمها لعدة تجارب موقعية ، أما الحاجة إليه فتتمثل في تبيان افادته للباحثين والمهتمين بصناعة العروض الموقعية ومجال الأداء المسرحي في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها ، علاوةً على ذلك مؤسسات المسرح المستقلة . وهدف البحث إلى تعرف المسرح الموقعي وسماته الأدائية التي يلتزمها وينفذها جسد الممثل ، وكيفية اشتغالها في تخليق المواقع وتشييّد سلوك وأفعال المشاركين المتوافقة وجغرافيا العرض . ومن ثم حدود البحث الزمنية المُحَددة بالعام (٢٠١٥م) ، وحُدَّ المكان في (بابل) ، وحُدَّ الموضوع بدراسة (سمات المسرح الموقعي واشتغالاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي – عرض أوديب ملكاً انموذجاً–) ، وانتهى الفصل في تحديده للمصطلحات وتعريفها .

وقد تضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثان ، أظهر الأول (المسرح الموقعي : تعقب ومحاورة لمسارات المصطلح) دراسة لمفهوم المسرح الموقعي عبر تنظيرات المختصين ، متوقفاً عند مجموعة من الخواص والآليات التي يكتنزها هذا النوع المسرحي في استخدامه للأمكنة ، أما الثاني (سمات الأداء الموقعي في التجارب الإخراجية العالمية) ، فقد اهتم بتسليط الضوء على التجارب الإخراجية المعاصرة التي عملت ضمن إطار المسرح الموقعي ، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

وذهب الفصل الثالث (إجراءات البحث) إلى تحديد عينة البحث ، فضلاً عن ضمّهِ لمنهج البحث وأداة البحث ، وأُتِمَّ الفصل بتحليل العيّنة المتمثلة بعرض (أوديب ملكاً) للمخرج المسرحي العراقي عباس رهك ، والتي تم انتخابها بصيغةٍ قَصّديةٍ .

أما الفصل الرابع ، فقد عَرَضَ النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، واختتم البحث بقائمة مصادر البحث .

الكلمات المفتاحية : المسرح الموقعي ، الأداء ، الأرض الحمراء ، أوديب ملكاً .

Abstract :

This research addressed the study of (Characteristics of Site - Specific theater and its Applications in the Performance of Iraqi Theater Actor (The Performance of " Oedipus the King " as a sample), and it contained four chapters. The first chapter (the methodological framework) dealt with the research problem, which was defined by the following question: What is the Site - Specific theater? How were the performance characteristics of the actor manifested in the performance of Iraqi Theater Actor in (Oedipus the King)? The importance of the research is that it reveals one of the most prominent dialectical forms of theatre in the texts of its contemporary spaces, which is (Site - Specific theatre), trying to show the characteristics of this theatre, its performance requirements, and its intellectual and aesthetic starting points, as well as its unveiling of the global theatrical experiences that played a role in developing and practicing this theatrical genre, and emanating from their local environments, to create a cultural and artistic movement that renews the course of the relationship between the show and the recipient through the activity of effective participation in the structure of site theatre shows, in addition to its keenness to archive a contemporary Iraqi theatrical experience that has worked hard to present several site experiences. The need for it is represented in clarifying its benefit to researchers and those interested in the industry of site shows and the field of theatrical performance in the institutes of fine arts and their colleges, in addition to independent theatre institutions. The aim of the research is to identify site theatre and its performance features that the actor's body adheres to and implements, and how it works in creating sites and constructing the behaviour and actions of the participants that are compatible with the geography of the show. Then the time limits of the research were determined by the year (2015), the place was limited to (Babylon), and the subject was limited by studying (Characteristics of Site - Specific theater and its Applications in the Performance of Iraqi Theater Actor (The Performance of " Oedipus the King " as a sample), and the chapter ended by defining the terms and defining them.

The second chapter (the theoretical framework) included two topics, the first (Site - Specific theater : tracking and reading the paths of the term) showed a study of the concept of site theater through the theories of specialists, stopping at a group of properties and mechanisms that this theatrical genre contains in its use of places, while the second (the characteristics of site - Specific performance in global directing experiences), was interested in shedding light on contemporary directing experiences that worked within

the framework of site theater, and the chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework .

The third chapter (research procedures) went to determine the research sample, in addition to including the research methodology and research tool, and the chapter was completed by analyzing the sample represented by the show (Oedipus the King) by the Iraqi theater director Abbas Rahak, which was chosen intentionally.

As for the fourth chapter, it dealt with the results, conclusions, recommendations and suggestions, and the research concluded with a list of research sources.

Keywords : Site - Specific theater , performing , Red Earth , Oedipus the King .

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

عزمت التجارب الإخراجية والتيارات الأدائية المهتمة بفنون العرض التي ظهرت بعد ستينيات القرن العشرين في أميركا وأوربا على تسبيب خلخلة راديكالية تجاه الفضاءات المغلقة التي تُعارض التغيير ، وتجتهد في تعميم قيمها وحقن مآربها وأجنداتها على المشتغلين في حقل المسرح ، وإرساء ضوابط فنية للأداء المسرحي وتكويناته وصولاً إلى الذات الرائية للحدث والمشهد المسرحي ، ما جعل تلك التيارات وبنظرتها الساعية للتجدد والاختلاف أن تدفع بقيمة حرية الابداع لمجابهة معتقو نزعة التعسف المتمثلة بـ(المُؤَسَسَة) وحواريها ، وما تفرضه من ضرورات متباينة المدى ، للانتظام في إطار صورة واحدة للإبداع ، ما أوجب ذلك على الذوات الاخراجية الفاعلة حينها المحاولة في ترسيخ الاختلاف الأدائي ، والإقرار بتخطي المكان المؤسساتي بتأثيث مسارات جديدة تدرك عمق المأزق الفني والإنساني . وعلى غرار ذلك بدأ منتجو فن العرض المعاصر عبر خطاطاتهم التنظيرية وآلياتهم التطبيقية بالتصدي للرقابة في فرضهم البديل ، ونقل خارطة اللعب المسرحي صوب مساحات أكثر تحرراً وأوسع جدليةً ، سبيلاً إلى التخلص من حالة السكون الرُخامي البارِد لصُنّاع ومشاهدي العرض التي يُؤثثها مزاج الأداء ويحتضنها مسرح الجدران المغلقة ، والانعتاق من سَراب الإيهام المتمسك بالتظاهر والادعاء ، وترشيح شكل أدائي ناهض على تصعيد عتبات (التلامس ، التفاعل ، تبادل الأدوار) وفق هَندَسةِ الموقع ومناخه الحامل لأبعاد حضارية أو غيرها ، الذي من شأنه ابتداع حالة تواصلية ناجعة يتساوى فيها الحضور الجسدي للأطراف الحاضرة (المؤدي/المتلقي) في إنتاج مشهدية العرض ، سعياً إلى إشاعة عدوى التشارك بين المتلقين فيما بينهم ومع المؤدين عن طريق المعايشة الذهنية والعاطفية ، والتي تولدها الأحاسيس المادية للجسد الفيزيائي ، فضلاً عن الغور والتفتيش في مواضع وفضاءات لم يكن لها سبق معهود في الاستخدام المسرحي ، وهذا ما بدت تشكلاته صريحة المعالم بعد سبعينيات القرن العشرين عبر تجارب (المسرح الموقعي) الساعي عبر الذوات المُنتِجة فيه إلى تجذير مسرح يتجاوب مع الأزمات المباشرة القابعة في مجتمع المَدينة ، مسرح يفتش عن مستقبله عبر الاستقصاء عن الحالات والأحداث الحقيقية وتوثيقها ، أو يتجه لاستعارة نصوص وأزمات ماضية ومن ثم يعيد انتاجها وفق مخاضات الراهن وضرورات إصلاحه ، مُفارقاً السائد في عرضها باتباعه

لنهج تُنتهك فيه معايير الأداء المسرحي الطرازي ، فضلاً عن اختراقه للأمكنة والمباني التي يكتنز معمارها المادي أثراً تاريخياً أو ايديولوجياً متعلقاً بتاريخ وذاكرة الأجساد الحاضرة بمرجعياتها الاقليمية والانثروبولوجية ، واعتبار فضاء تلك المواقع حدثاً في العرض إثر عمليات التعاطي الحركية والصوتية بين المشاركين ، رافضاً هذا المسرح في الوقت ذاته أي محاولة لاستنساخ أو نقل التجربة وتكرارها في موضع بديل ، التزاماً برابطةِ (العرض) مع (الأرض) ، والتي تُحاك تِبعاً لها الخيوط السمعية والبصرية لخارطة العرض المسرحي . ولم يكن المسرح العراقي بمعزلٍ عن التجارب العالمية ، فهو الساعي للتجديد والمفتش عن الاختلاف والمنفتح على انساق الثقافة المعاصرة ، ما حَفّز بعضٌ من الذوات الاخراجية العراقية المعاصرة فيه إلى الاشتباك مع الأشكال المسرحية الوافدة ، ومحاولة الاستفادة منها في ترسيم فضاءات وأداءات مسرحية توائم تقلبات اليومي الخاص بهم بشتى صوره ، ومما تقدم يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي : **ما المسرح الموقعي ؟ وكيف تجلت سماته الأدائية لدى الممثل المسرحي العراقي في عرض (أوديب ملكاً) ؟.**

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث في :

١- كشفهِ عن أحد أبرز أشكال المسرح جدلية في متون فضاءاته المعاصرة وهو (المسرح الموقعي) ، محاولاً إبانة خصائص هذا النوع ومستلزماته الأدائية ومنطلقاته الفكرية والجمالية .

٢- إزاحتهِ النقاب عن التجارب المسرحية العالمية المنطلقة من بيئاتها المحلية ، والتي كان لها الدور في ممارسة وتطوير هذا الشكل المسرحي ؛ لإحداث حراك ثقافي يُحَدِّث مسار العلاقة بين العرض والمتلقي ، بوساطة آليات التشارك الفاعل في بنية عروض هذا المسرح .

٣- حرصهِ في أرشفة وإظهار تجربة إخراجية عراقية معاصرة دأبت في تقديمها لعدة تجارب موقعية .

أما الحاجة إليه : فتجلت في تبيان افادته للباحثين والمهتمين بصناعة العروض الموقعية ، وحقل الأداء المسرحي في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها ، علاوةً على ذلك مؤسسات المسرح المستقلة .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى : تعرف المسـرح الموقعي وسـماته الأدائية التي يلتزمها وينفذها جسـد الممثل ، وكيفية اشتغالها في تخليق المواقع وتشييّد سلوك وأفعال المشاركين المتوافقة وجغرافيا العرض .

حدود البحث :

حد الزمان : ٢٠١٥م .

حد المكان : العراق / بابـل .

حد الموضـوع : (سـمات المسـرح الموقعي واشـتغالاتها في أداء الممثل المسـرحي العراقي – عرض أوديب ملكاً انموذجاً –) .

تحديد المصطلحات :

المسرح الموقعي : اصطلاحاً

- يُعرَّف بأَنَهُ " مسرح تتأثر فيه الألفاظ والأفعال والأحداث بموقعها المحلي المقدَّمة فيه ، وأن العمل الخاص بالموقع يعبر عن نفسه ، ويحدد نفسه من خلال معانٍ تنتج في علاقات محددة بين شيء أو حدث والمواقع التي تنشأ فيها . وأن نَقِل العرض الموقعي من مكانه إلى مكان آخر هو تدمير للعرض "[١] .
- يُعرَّف بأَنَهُ " عرض يعتمد في تصوره وتفسيره على التعايش ، والتراكب والتداخل بين عدد من السرديات والعمارة التاريخية والمعاصرة ، وإن العروض الخاصة بالموقع مصممة من أجل ، ومُقامة داخل ، ومشروطة بخصائص المساحات الموجودة ، والمواقف الاجتماعية القائمة . ويعيد الأداء في هذا المسرح وضع مثل هذه المواقع في سياقها ، أي : إنه أشبه باحتلال لمواقع لا تزال آثارها وتاريخها المادي واضحين فيها . والموقع في العرض ليس مجرد خلفية مثيرة للاهتمام وغير مهمة ، بل تتداخل المعاني والقراءات المتعددة للأمكنة مع الأداء ، وتُعدَّل وتتنازل لبعضها البعض "[٢] .

الأداء : اصطلاحاً

- يُعرَّف بأَنَهُ " عملية الفعل الخاصة ليس فقط بالممثل الذي يقوم بالحدث ، ولكن بإنتاج العلامات من قبل كُلِّ مبدعي العمل ومن ضمنهم المتفرج . وهو يؤكد أكثر وأكثر على الطابع اللعبي للخطاب بجميع أشكاله (المرئية أو الشفهية : سواء الخاصة بالمؤدي أو بالنص أو بالصور أو بالأشياء) ؛ ليخلق حواراً بينهم "[٣] .
- يُعرَّف بأَنَهُ " سلوك فني يخرج عن إطار مؤسسة المسرح ، إلى الحياة اليومية للبشر ، يحددها وربما يغير فيها ، ويرتكز على مرجعية الذات للأحداث ، وعلى قوتها في تشكيل الواقع . كما وينهض على محو الحدود بين الجسد الظاهري ، والجسد العلاماتي للممثل ، فهو لا يقلد واقعاً آخر ويزعم أنه واقع ، بل يُنشِئ واقعاً خاصاً ، مما يبرز القدرة على تجاوز الحدود بين اللاعبين والمتفرجين ، وهو ما يخلق كذلك ، أثراً قوياً على حواس وأعصاب المتفرجين "[٤] .

التعريف الإجرائي لـ(الأداء الموقعـي) :

مجموعة علامات متولّدة عن أفعال (حركية/صوتية) خصبة وواضحة ، تُصاغ بناءً والتزاماً بطوبولوجيا الموقع ومُكوناتهِ (الأصل/المُزادَة) ، يعرض جسد الممثل خلالها ذاته ، ويعلن عن صورها المحلية الراشحة عن حقائق بيئية ، وتسير الأفعال وتتدفق تِبعاً لاستراتيجية ادراكية قائمة على مقدرة إغواء حضور نظيره الأدائي (المتلقي) ؛ استنهاضاً لآليات (التفاعل ، التشارك ، الارتجال الفوري ، التلامس ، تبادل الدور) معه بحسب مشهدية الأحداث الكادحة في كشف همومه وتطلعاته اليومية ، والمتساوقة مع الهوية الثقافية لعمارة العرض غير القابلة للنقل والتكرار .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول : (المسرح الموقعي : تـعقب ومحاورة لمسارات المصطلح)

انشغل متعقبو فن العرض كشكلٍ فنيٍ مستقلٍ من نقاد ومنظّري الأداء المسرحي المعاصر في ابتداع مناخات خلّاقة تواءم الراهن بمجمل تبدلاته ، لانتشال العرض المسرحي من معطيات الحدود الفكرية النسقية السائدة سابقاً ، كذلك القيد المؤسساتي ، والتي تحد بطبيعتها من خصوصية تجاربه المتجهة صوب تشكيل كيان فني خاص بها ، والمتمخضة من المحاولات الذاتية لـ(المخرج/المؤدي/الفرقة) ، وكان من بين الاجتراحات المسرحية المعاصرة هو اصطلاح (المسرح الموقعي) الذي نظَّر له عديداً من المعنيين بالشأن المسرحي بعد بحثهم ومشاهدتهم لعدد من التجارب الموقعية أمثال : أستاذ الدراما والنقد الأميركي (نِك كاي) في كتابه (الفن في الموقع : الأداء ، المكان والتوثيق) عام ٢٠٠٠م ، وكذلك أحد رواد المسرح الموقعي المخرج والمؤدي والمُفكر الانكليزي (مايك بيرسون) في كتابه (محددات الأداء الموقعي) عام ٢٠١٠م ، فضلاً عن الناقد والمفكر الفرنسي (باتريس بافيز) والذي دوَّن هذا الاصطلاح في كتابه (قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر) عام ٢٠١٩م ، هذا وأتت الاجتراحات المفاهيمية لهذا الاصطلاح متفقة فيما بينها على معادلة تخليص فن المسرح من المؤسسات الراكسة في دوامة الايديولوجيا المستحوذة على مفاصلها الإنتاجية والفنية ، ومحاولة اكتشاف وتخليق أمكنة ذات فضاء إيقاعي يغادر فيها المسرح فضاء النخبوية والانعزال إلى آخرٍ يتسم بـ(الجماهيرية ، المحلية) عبر تسلله إلى عوالم بيئية غير مدشنة مسرحياً ، ليكون لهذا المسرح القدرة على المجابهة الساخنة في طرح القضايا اليومية بالتشارك مع المتلقي في تصعيد وتطبيب موقف معين من الاشكاليات الواجب معالجتها ، لذا جاء (المسرح الموقعي) كمساحة حرة خارجة عن فكرة تسييس المسرح وتَغْليله بأية أطر دوغمائية .

لا تخلو فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في البلدان الغربية والشرقية من ردود فعل انتفاضية يتخذها الفنانين تجاه ما يحدث للفرد المعاصر من تهميش واقصاء وتشيؤ ، كان نتاجها ولادة فنون تهجر السائد والمتداول والمنغلق ، سبيلاً إلى تحريك الساكن الفكري والأدائي بما يتناسب والتحولات التي رافقت ذلك الفرد ، لذا رشح " المسرح الموقعي بوصفه اتجاهاً متنامياً في فن الأداء المعاصر الذي يتحرر من قيود المسرح التقليدي الذي يؤدي فيه الممثلون على خشبة المسرح . فتجري العروض به في أماكن غير متوقعة ، من المواقع التاريخية إلى المستودعات والمتنزهات ... "[٥] . إن عملية فك مغاليق الأداء والتلقي وفق ما تقدم تتوقف على التقصي عما هو شائع وراسخ في الذاكرة الجمعية للذوات المؤدية وللمتلقين في هذا النوع المسرحي والقدرة على زعزعته ، كون المتلقي غالباً ما ينتمي إلى المُؤتَلف المحلي لهذه الأفضية ، وهذا ما يولّد شعور الألفة مع المكان الذي يزيح عنه التوتر فتشاع الراحة ، فضلاً عما يمده فضاء حدث المواقع المفتوحة للرائي بجملة من التوقعات القابلة للتأويل المتعدد ، لترتهن المتعة بحميمية الموقع وفقاً لتجمهر أناس مجتمع يحملون سمات معينة مشتركة تُبين مدى قرب بعضهم من الآخر ، وبذلك يمكن ترشيح أداء وتلقي مختلف ثقافياً ، ومُنتِج لدلالات متباينة إثر فعل الاشتباك الذي تؤطره أروقة ومعالم الموقع .

وبعد تمركز هذا الشكل المسرحي بعد سبعينيات القرن العشرين ظهرت العديد من التنظيرات المسرحية التي لا حقت تلك الشهية الجديدة في فن العرض ، والتي سعت عبر مدوناتها المعرفية إلى تقعيد عدة سمات وخصائص ممكن اقتفاء أثرها للعمل بهذا المسرح ، إذ يرى أستاذ الدراما والناقد والمُنظّر المسرحي الأميركي (نِك كاي) بأنه " يعمل المسرح المرتبط بالموقع بشكل متكرر على إزعاج التعارضات بين الموقع والعمل . وفي هذا التعارض تتحقق أو يمكن قراءة مناهج الفنون البصرية والعمارة في التعامل مع الموقع من خلال الأداء ... فضلاً عن التوثيق كأداة للعمل المرتبط بالموقع ، كون الأداء يتشكل من خلال الهويات الفردية ، ومن خلال تواطأت اللغة ، والمراجع المحلية ، والقواعد غير المصاغة للمعرفة الحية ، فيقدم الجسد سلسلة من اللقطات المتراكمة في ذاكرته ، والتي قد يعاد تكوينها حرفياً في الرواية التي يقدمها ، فيبني بأدائه علاقة دينامية بين مخزون الذاكرة ومرجعيات المكان "[٦] ، تشكل رواسب الجسد الناجمة عن افرازات الهوية وصور اللغة الحاملة لسمة المحلية مفصلاً ناجعاً في تأثيث أداء جسدي صادق قوامه حقيقة السرد الناتج عن تفاعل سيمتري بين ذاكرتي (المؤدي/المكان) ، ليهشم العرض الموقعي الحاجز الصلد الذي يفصل بين الفن والحياة ، فيعلو بذلك كعب كلما هو متعلق بطرس الجسد الحامل لصور الفطرية الخالقة في حراكها لفعل تواصلي بنّاء بين (المتلقي/المؤدي) ، ما ينتج أداءً منتمياً بصوره وخطابه وتكويناته الجمالية إلى الهوية الثقافية والتاريخية لمعمار العرض الموقعي .

أما المخرج والمنظِّر المسرحي الانكليزي (مايك بيرسون) فيرى عبر خبرته وتجاربه الموقعية العديدة بأن " العروض الخاصة بالموقع مصممة خصيصاً لخصائص الأماكن الموجودة للعمل واللعب والعبادة وهي مشروطة بها ، وتسلط الضوء على الموقع والتاريخ والوظيفة والهندسة المعمارية والمناخ المحلي ، وتحتفي بها أو تخلط بينها أو تنتقدها . وتشكل تداخلاً بين الموجود والمصطنع ، والقصد المعلن في هذه العروض هو تخفيف التوتر بين المؤدي والمتفرج ، ويتخذ المتفرجون فيها ترتيباتهم الخاصة لمشاهدة الحدث والتواصل مع مرسلاته فكرياً وأدائياً عبر خيوط سردية قائمة على الاستفسار ، والانخراط فيها من خلال استكشاف عملي وجسدي يمتثل للموقع "[٧] ، يتأسس الأداء الخاص بالجسد وفق ما تقدم على جملة معطيات ثقافية واجتماعية حية نابعة من إرث الجسد ومعبرة عن انتماءاته ، وهذا يقود فضاء تلك العروض بأن يتحول إلى فضاء تفاوض ومواجهة ، ما يجعل حالة التوتر تبدأ بالتقلص إثر عمليات تواصل وتفاعل (المؤدي/المتلقي) تحت ايعازات المكان ومحمولاته الانثروبولوجية وتكويناته المعمارية التي تصبح بيئة منتجة لفعل أدائي قوامه لحظات حقيقية قائمة على الجدل والمناقشة بين الذوات الرائية والمؤدية ، لحظات دينامية متولدة من الاحساس بالممارسة الحيّة لكلا المنتَجينَ .

وبتتبع أثر حضور المصطلح في المدونات المعرفية المختصة بفن المسرح ، سيتم التوقف على ما أسسه الناقد والمُنظّر المسرحي الفرنسي (باتريس بافيز) من فواصل تأسيسية نابضة بالوعي الفني والجمالي ، ونابعة من متابعات حية واستقصائية دقيقة لهذا النوع المسرحي ، فكان له قصب السبق في عرض وتحديد خصائص (المسرح الموقعي) من خلال مؤلفه المُترجم للعربية (قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر) في صفحات (٣٧٣ ، ٣٧٤)[٨] من

الكتاب . وسيقوم البحث بعرض كل خصيصة أنجزها (بافيز) وبشكل مانشيتات مُرَقَّمَة ، ومن ثم تفسير ومحاورة كل واحدة منها ، وكالآتي :

١- المسرح الموقعي هو المسرح (خارج نفسه) ، خارج مكانه التقليدي المغلق والمؤسساتي .

ظلت المؤسسة كفضاء منتج لسياقات وأجندات تمتثل بتوجهها إلى النموذج الأيديولوجي الذي يدير مهامها ، والتي ما فتأت من ابتناء حواجز ووضع عراقيل أمام العاملين في حقول الثقافة ومنها المسرح ، وبوصف الأخير فن ينخرط من المجتمع ويقوم على أصنافه الإبداعية ، زاد القلق والحيطة من الذوات الفاعلة فيه ، وهذا ما حدا بالعديد من المخرجين والمؤدين بأن يخاصموا الفعل المؤسساتي وسلطته المُقيِّدة لممارساتهم ومهاراتهم الأدائية ، إذ أن " المؤسسة تبقى دائماً المعوق الرئيسي أمام طفرات المسرح الحديث ، وما يصبو له من تحولات تشبع رغبة الجماهير ، وتعبر عن متطلباتها ... وهذه الوضعية هي التي أدت إلى تفجير كل شيء (الأمكنة والأزمنة) ، ليصبح بإمكان اللعبة المسرحية أن تتم في أي مكان بغية خلق تماثل بين المسرح والحياة "[٩] ، ومما تقدم يتبين إن خروج المسرح من إطار الانغلاق المؤسساتي إلى المواقع يتأتى من حاجة الذوات المسرحية (المخرجين ، المؤدين) إلى استحضار فعل فني حيوي خارج طوق التكرار ، ومحاولة مقاومة الافكار والأساليب المقننة التي تفرضها صلاحيات المُؤَسَسة ، فالخروج من وطأة المؤسسة هو وعي بالمأزق ؛ لتصدير صور التجدد والتنوع وكشف المجهول في فضاءات لم يكتب لها قَدَر التدشين فنياً ، وبالتالي يتحرر الأداء من الكلائشيات المتوارثة ، متخذاً من المفتوح والمغاير مرسىً لمخاضاته وأهدافه التي تبغي إعادة علاقة الفرد بالفن عبر ذلك الشكل المسرحي ، علاقة يكون فيها عنصري الزمن والمكان مشتركاً لدى المؤدين والمتلقين .

٢- عندما يمتد المسرح إلى أي إطار غير مُعدّاً أو مصنّعاً تحديدا له ، يغدو (مسرحاً موقعياً) ، أي : لا يتم تصور المسرح وخلقه عندها باعتباره مكاناً يجب تعبئته ، ومهمة يجب انجازها ، بل باعتباره تجربة تنطلق من الشروط الفعلية للمكان . فالمكان هو مادة فن الإخراج وغايته .

إن الذهاب بالمسرح صوب المدينة كفضاء عمومي تتنوع فيه الكيانات الجغرافية ما هو إلا محاولة لخلق خلخلة في المفاهيم الانتاجية البالية القاطنة في جسد المؤسسة ، والسعي لاستبدالها بعوالم مكانية لها دلالاتها الثقافية لدى الذات المؤدية والرائية ، وبهذا تكون مساحة لاكتشاف ميادين جديدة في التفكير والأداء نابعة من الشحنات المكانية وحواملها التاريخية والحضارية ، فالارتحال إلى المفتوح والإيمان بعوالمه يتأتى بسبب إنَّ " الصالة هي مشكلة المسرح من الداخل ، والتي عادةً ما تكون لها دلالة ذاتية قبل أن تمتلئ بالأدوار ... وإن خشبة المسرح هي اقتناع ثقافي استمر لفترة طويلة ، فهي المكان الإيديولوجي الذي يشكل نظرة المتفرج ، فيصبح المسرح مرفأ للإيهام والخداع "[١٠] ، يسعى العرض الموقعي إلى ترجيح كفة الانفصال عن الأدلجة ليكون المؤدي والمتفرج في بوتقة ثقافية واحدة تحت مدونة الفن المسرحي ، ما يسمح للتشكيل الإخراجي والأدائي بالتحرر من قيود السلطة والترحال بين سِفر الأذواق التي تبغي التفاعل مع كل ما هو مثير ومكافح ، سبيلاً إلى طرح جل القضايا والمعوقات الحياتية ، فيأتي دور

(الموقع) في تحفيز العواطف والمشاعر الحيوية للجسد التي تدرك تأثيرات المكان ، ودهشة سحره المعماري والتاريخي المستنطق لكل ما هو ساكن ومختلف في مستودع الذات المنتجة للحدث ، والذي ينتقل إلى الذات المتلقية المشتركة ثقافياً وذاكراتياً بفعل أثير جسد الموقع وتشكلات الأداء ، وترددات خاماته المُشيّدة في الأصل والمُضافةِ عليه وفق احتياجات وضرورات الأحداث .

٣- العرض الموقعي ليس قابلاً للنقل .

يرفض العرض الموقعي فكرة إعادة مشهديته وأطلسه السينوغرافي وسلوكه الأدائي وخصوصية حدثة في موضع آخر إثر صفقة الرغبة بتكرار التجربة ، فهو يرنو الاحتفاظ بطاقة المكان ورائحته وعمقه التاريخي الذي يمتد بين ذاكرات المجتمع المتباينة التكوين ، ليحقق بذلك الأداء فرادته الإبداعية وهويته المحلية التي من غير الممكن تعميمها في موقع آخر ، لذا سيكون النقل هو بمثابة عملية محو لإرث الموقع الذي هو بند مركزي وعضوي في هوية العرض ونصهِ والمؤدي وتاريخ جسدهما . فالمسرح الموقعي ما هو إلا فضاء اجتماعي تحدده العلاقة بين (العرض) و(الأرض) ، علاقة تخلقها مناورات الواقع البيئي وفكرة تجذير الفضاء المسرحي كمساحة خاصة حرة ، أما تشكيلات سينوغرافيته فتكون (مَدينيّة) ، أي يمكن استعمالها دون استعاضة ، وهنا تتحول جغرافيا المُدُن بِكُتلِها البصرية والجمالية وتعددية أصواتها إلى مسرح[١١] . يتحول فن العرض وفقاً لما طُرح إلى أشبه ما يكون بصرح تذكاري لا يمكن ترحيل صوره الموضوعية والتاريخية والذاتية بين مكانين ، وهذا يرجح كفة ذاتية الموقع لهذا النوع من العروض ، لتأخذ هذه الخصوصية دوراً محورياً في تغيير العلاقات الاجتماعية عبر الممارسات الاجتماعية بوساطة المدينة كجسد حي نابض بالتنوع وحامل لزمن تشاركي ، لاستعادة فن المسرح من قبضة المؤسسة ، فيحتكم الأداء في ذلك إلى طقوسية موقع إقامة العرض ، والتي لا يمكن أن تتكرر بغيره شعرية اللحظة المشهدية ، ومُرسلات الأداء البصرية والحركية والفونيمية .

٤- يركز العرض الموقعي على المحلية ويرفض كل عالمية .

تنطلق وتؤمن رؤى العروض الموقعية من عبارة (فَكِّرْ عالَمِيّاً وتَصَرَّفْ مَحلِيّاً) ، فالخلاص من سطوة الرقيب يبدأ من التفتيش الحقيقي في الروزنامات اليومية للأفراد التي تملؤها العقبات الاقتصادية وتوقف تطلعاتها السياسة الشمولية ، لذا فالارتباط بالمحلي وتصديره ثقافياً وذلك لأنه يتصف بالنقاء ، وراشح إثر التراكم التاريخي ، ومتأثر في الوقت ذاته بالظروف العالمية ، أي يستوجب حضوره الفني والجمالي كندٍ ثقافي في صياغة بنود الأداء الموقعي ، فالمؤدي وفق بند المحلي يسعى لـ " تمثيل نفسه ، فيتعامل مع جسده كنص ، ومع ذاته كشخصية ، ومع حركاته باعتبارها رموزاً وإيماءات لطقوس الحياة اليومية "[١٢] ، يُصدِّر الجسد بطابعه المحلي وفق ما تقدم جملة تراكيب صوتية وحركية ناتجة عن ثقافة بيئته ، فيكون نص الجسد حاوٍ لمَتاع معرفي وفني وتاريخي يضمُ في طياته صور وحالات ومشاهد مرَّ بها ذلك تجربته الخاصة والعامة ، والتي يمكن أن يستفز بها الشرائح الاجتماعية التي تشاركه الحدث وتبادله

الدور والموقف عبر إعادة المكاشفة لكل ما هو متحنط ، فيمسي الجسد موضوعاً للعرض في تراتيله التعبيرية المتوافقة مع شحنات الموقع المُتفقة معه ، ليعلو بذلك كعب المحلي على ما هو وافد .

٥- يستخدم العرض الموقعي المواهب المحلية وتوقعات الجمهور .

إن توجه العرض الموقعي صوب الخامة المحلية الموهوبة ، واستغلال توقعات المتلقي كشريك صحي في تأثيث الأداء التابع للموقع ، يتأتى من إصراره الجاد في تقشير العرض من النسخ الجسدية المعبأة بالطرازية ، ومحاولة حقن الواقعة الفرجوية بخامات جسدية غير منمذجة ، وبالتالي يصبح تنافس الذوات الأدائية ذو مرتبة تسهم في صناعة حساسيات فنية جديدة تغير من طبيعة أداء الممثل وشكله ودوافعه الذي أنتجته الأبنية المغلقة ، كون المسرح الموقعي يعزم بأن يكون فيه " الأداء مجموعة من الفرجات ، وهذه الفرجات ليست في خدمةِ نصٍ ما ، أو انفعالات مثبتة سلفاً ، كي يتم التعبير عنها ، أو موقف يصرف في العرض ، ولا تحيل الحركة ضرورةً إلى محفزات سيكولوجية بحتة أو اندماجية ... فالجماليات الجديدة تركز على الأداء باعتباره تجربة أحداث وأحاسيس في خضم العمليات المستخدمة ، بدلاً من صرف النظر عن محور التلقي في الإنتاج ، وكون المسرح حدث حي ، وجب أن يهتم بأواصر التفاعل بين الممثل والمتفرج "[١٣] ، ينهض شكل الأداء على سمة العفوية التي تمتلكها الخامة الموهوبة والمختلفة مع ما يحوزه الجسد المحترف من مؤونة (نصية/حركية/صوتية/أسلوبية) متراكمة ، وبذلك تستغني المواهب المحلية عن المحفزات المستخدمة من قبل الجسد المحترف والمشهور ، ليمتلك الأداء الموقعي بذلك خاصية إعادة الكتابة والإضافة الفطرية مع كل بروفة ، وهذا يأتي من الرصد الدقيق للاختلاف الثقافي والفني والبيئي لزائري العرض ، فيتخلى الأداء الخاص بالموقع عبر توظيف المواهب المحلية وتكهنات الذات الرائية عن أحكام الصروح المغلقة التي غالباً ما يتسم أداؤها بالأدلجة الهادفة لعزل الذات المتلقية ورؤاها عن نسيج الوقائع ، فلا مساحة للعزل مع ارتفاع منسوب المواقف والأحداث التي يتقاسمها (المؤدي/المتلقي) إثر عمليات (التفاعل ، التشارك ، تبادل الأدوار ، التلامس) المتجانسة مع جسدانية الموقع ، بوصفها عتبات ناجعة في تغيير المسار الفكري للمتلقي ، وايقاظ شعوره من الركود والكسل الذي أنتجته أساليب أداء الفضاء المغلق ، وفتح المجال أمام العديد من المواهب المحلية لأخذ دورها واثبات حضورها وكتابة لحظتها في المشهد الفني المحلي .

٦- يسعى المسرح الموقعي إلى تحرير اجابة المتفرج من القيود ، ويحول انطباعه وانفعالاته الآنية إلى كلمات منطوقة أو تعبيرات حركية أو إيمائية .

إن عملية تهشيم أصفاد المتلقي الحسية والفكرية تسهم في توسيع فضاء الجدل الذي تخلقه الأدائية الموقعية ، فاستدراجه عبر موضوعة الحدث وجذبه للتشارك مع مرافئ العرض تذلل من عوائق استخدام ذاكرته وهويته والصور والمواقف التي تربطه بالأمكنة ، فعملية التعاطي التعبيرية للمتلقي مع الأجساد العارضة إثر ديمومة الموقف التشاركي " تتخذ تقاسم متأرجح يتبلور تدريجياً مع مستجدات الأحداث ، وبمستويات تبيح للفطرية والارتجال مساحة واسعة في استنطاق المشاركين ، والتوغل في مشاكلهم بتلوينة نقاشية إجرائية تمرر أفكار المتلقي وأهوائه ، وما يطمح إليه من

مقاصد تبحث في العمق وتستخرجه للواقع بمنطقية وآلية عمل واضحة قابلة للتعديل ، لتعيد بناء المتلقي المشارك وفق مفاهيم حياتية أكثر تفاؤلاً وأملاً في التغيير الإيجابي "[١٤] ، تسهم عملية فك مغاليق التلقي في اجتراح آفاق نابضة لدور المتلقي ، ومحاولة تفعيل سخاءه الايجابي في عملية انتاج مشهدية الأداء ، فعبر طبيعته الذاتية ، فضلاً عن تسلل عامل الارتجال اللحظي يمنح المتلقي ببوحه إلى الحدث أهداف ضرورية أو لسعات اجتماعية وأحياناً شذرات سياسية ترفع الرتم ، وتُدخِل المواقف والحالات في مدارات مستحدثة تساعد في معالجة همومه وعوائقه الوجودية ، وهذا يرتكز على إمكانات المؤدي التي تؤججها البروفات في تفتيت حالة الكساد ، ومراوغة ذهن الذات الرائية واستفزازها للتدخل ومبادلته الدور بفطرتها الأدائية .

٧- ينطلق العرض الموقعي غالباً من حقائق فعلية دون الرجوع لأفكار مسبقة وجاهزة ، ليقدمها بطريقة درامية تختلف انماط الاجابة فيها عن بيئة المتفرج الجالس بلا حراك .

يسعى العرض الموقعي من خلال عملية التآلف الذهني مع الاحداث الحقيقية التي تنمو وتتصادم داخل المحيط الاجتماعي ، ومقدرة منتجيه في البحث والتقصي عن المظاهر الشائعة في بيئتهم الخاصة ، إلى اجتراح وتخليق فرجة فنية يتقاسم فيها المؤدي والمتلقي مائدة النص النابع من دراسة عميقة لمشاكل الفرد اليومية ، واستقراء الموقع المكاني الذي ينسجم وطبيعة الحدث المحلي المتخم بالتقلبات ، وهنا تكسر الأدائية شوكة الفردية متجهةً صوب مصلحة الجماعة ، فتتنازل الحبكة عن حضورها لصالح الأحداث أو الحالات الكاشفة عن معاناة واحتياجات المتلقينِ ، لذا حضرت مفاهيم " (الهامش) و (البديل) كرد فعل على الشكليات المنظمة بالمسرح السائد أو حتى مقدساته ، واستغلال الفضاءات البديلة وارتجال بيئة العرض بطريقة تجعل علاقة المتفرجين أكثر من مجرد حشد من الأفراد ، والتركيز على علاقة الممثل بالمشاهد من خلال قدرة التكيف مع الاشكاليات الاجتماعية الحقيقية التي تحيط بهم كأفراد "[١٥] ، إن عملية تحريك المفاصل الحسية والحركية لدى المتلقي ، والتوغل بعمق في دراسة طموحاتهم وتطلعاتهم الفكرية والثقافية ، والصعود من دروب الهامش نحو مساءلة المركز ، وتفكيك الضغوطات الاجتماعية التي تأسر تحركاتهم تستند كلها بطبيعة الحال إلى إنجاز نص وفعل أدائي فني نابع من بوتقة وجودهم ، ومكان يستوعب ويتآلف حسياً ومادياً مع تلك الوصلات الجمالية ، لتجد الحقائق لنفسها فضاءً يوازي مآربها ، وهذا ما ينجز جدلاً وفيراً بالاستفهامات التي تحتاج إلى أجوبة يتقاسمها فعل التواصل بين منتجي العرض ، ما يوجب على المتلقي بأن يكون غنياً بانتباهه على الاحداث وتحولات المشاهد ، وأن يصبح مرافِقاً ذكياً وكريماً بدوافعه مع المؤدين ، ليتمكن من مسك خيوط اللعبة والدخول في حِجاج مرافئها السمعية والبصرية بطرقٍ مبتكرة .

٨- يعتمد العرض الموقعي على نظرية العقل المُجسَّد لـ(لايكوف و جونسون) القائمة على محو الحد الفاصل بين التلقي الإدراكي وتلقي الحس العميق ، بين المرئي واللامرئي .

جاءت الخطاطات الفكرية المُنجَزة من قبل العالم الاميركي (جورج لايكوف) مؤكدة على مفهوم (الاستعارة) بوصفها مسألة ذات مركزية هامة في دروب الذات ، لأنها لا تهيمن على لغة الفرد فحسب بل تحتل النسق التصوري له ،

وهذا ما يجعلها قضية تصورية متجذرة في حياة الانسان وطبيعة تفاعله مع اليومي ، وأن جوهر هذه الاستعارة هو الاستنتاج القائم بطبيعته على التجربة والحدس ، والتجربة هنا ترتبط وتتناسب طردياً مع التلقي الإدراكي الذي ينهض على مجهود المتلقي في تنظيم المثيرات الخارجية وتحويلها للذهن بغية استنطاقها للتعرف على ميادين محيطه ، أما الحدس فيرتبط بالحس العميق والذي يتجلى بعملية الضبط العصبي لحركات الجسد وعمليات التوازن ، لذا يؤكد (لايكوف) على أن " الذهن متجسد بالطريقة التي تجعل أَنسِقتنا التصوُّرية تعتمد بشكلٍ واسع على ((مشاعات)) و ((مشتركات)) أجسادنا والبيئات التي نعيش فيها . وإن نشوء نسقنا التصوري ناتج من التجربة الجسدية المشتركة ، ومنتشر عبر اللغات والثقافات "[١٦] ، يتبين وفق ما تقدم كَدِح العرض الموقعي في السماح بتوحيد المجالات الحسية والحركية بين ما يملكه المتلقي والمؤدي من استعارات تصورية تعزز من حميمية العلاقة بين الرائي والمُنتِج ، فيشيع الأداء حالة أشبه بالانغماس الصوفي بين الذوات التي تجمعهم مشتركات عرقية ولغوية ، فملامسة الحالات العميقة في المجتمع تعزز من مناعته الجمالية والفكرية المحفزة للتغيير. وبالتالي يتضح حرص التوجهات والاشكال المسرحية المعاصرة على إحياء الحميمية وفك مغاليق التواصل مع المتلقي بوصفه مُنتجاً جمالياً للعرض ونظيراً أدائياً للممثلين ، لذا وجب عَتقهِ من قيود الرؤية والمُشاهدة التي أقامها مسرح الجدران المغلقة ، لتصبح تراتبية الحدث بيد المتلقي الذي يتجول كسائح بين المَشاهد ويصطاد ما يروقه من أحداث ، وبالتالي سيختلف الدافع الأدائي بين سائحي العرض كلٌ حسب مرجعياته وما يكتنزه مستودعهم الفني والثقافي ، فضلاً عما يتيحه العرض الموقعي من انتخاب لزاوية الرؤية والترحال بين المصوغات المرئية والسمعية للعرض المتوافقة مع فعل الموقع وبُعدُه الحضاري ، وهذا يضمن للذات الرائية أحقيتها في التشارك الفاعل سبيلاً إلى اظهار المسكوت عنه ، ويأخذ الارتجال الفوري دوره في تكوين منتجات الأداء الحركية والحوارية عقب المرسلات الذهنية التي يقوم بطرحها العرض ، والتي قد تسهم في إعادة أصوات المشاركين المأسورة ، وشحذ التفكير الحر لديهم ، وبذلك يلعب فضاء التلقي دوراً محورياً في توفير الأمان وتخفيف حالات التوتر والارتباك .

المبحث الثاني : (اشتغالات الأداء الموقعي في التجارب الإخراجية العالمية)

كان لتفشي الفوضى والدمار وانحدار المعاني والعَبث بالقيم الإنسانية والمبادئ الأخلاقية وانهيار العقائد أثناء وبعد اعقاب العالمية الحرب الثانية السبب في تغلغل الشك وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني ، ما أجاز ذلك الإطاحة برواسخ التفكير وبالقوالب التقليدية والمفاهيم المتحفية على الأصعدة الاجتماعية والسياسية ، فضلاً عن الصعيد الفني ولا سيما فن المسرح ، والذي تَعرَّض بوصفه ظاهرة اجتماعية ديناميكية لا سكونية أو مستقرة لهزات تقنية وجمالية إثر تجريبات المخرجين الذي كان يستهوي دوافعهم إبدال المفاهيم الخاصة بـ(الأداء ، مكان العرض ، التلقي) ، وإزاحتها صوب مساحات مفتوحة مستحدثة يواجهون بها غطرسة السياسات التي أنهكت الفرد ودفعته للانعزال ، داعيةً إلى إعادة ترميم تلك الذات بوساطة سحبها إلى أمكنة تتمتع ببعد تاريخي أو عبق آثاري ما راكز في ذاكرتهم ، سبيلاً إلى تأهيلهم في العودة إلى الحياة ومكاشفة صفاحاتها ، واتخاذ موقف فعلي من الوجود الخارجي وفقاً للضرورات والحاجات ، فالانفصال من جناح المؤسسة بارتيادهم لمواقع جديدة تغادر الجمود ، هو أيضاً تلبية لطموحات جمهورهم الذي هم

جزء منه ، لذا سيتم التعرض لعدد من التجارب الفنية التي أحدثت خلخلة في المفاهيم المذكورة آنفاً ، وسيتوقف البحث على تلك التي عرضت في عمارة تاريخية أو ايديولوجية أو معاصرة ، بالرغم من أن زمرةً من المخرجين عملوا ضمن إطار هذا المسرح ، أمثال عرض (مؤتمر الطيور ، المهاباهارتا) لبروك ، و (السجن ، الجنة الآن) لبيك وزوجته مالينا ، و (ديونيزيوس ٦٩ ، الكوميون) لشيشنر ، و (كتاب الرقصات ، المليون) لباربا ، إلا أن اغلب المصادر المترجمة والحاضرة في المكتبة العربية أمثال كُتب (المسرح الأمريكي البديل ، الفضاء الخالي ، مسرح المخرجين ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، أشهر خمسين مخرجاً أساسياً معاصراً ، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة ، فن الأداء) وغيرها تؤكد على أنَّ مخرجي هذه العروض قاموا بتشييد أغلب معمار عروضهم في مساحات خالية ، وليس مواقع لها بعد انثروبولوجي أو آثاري أو ايديولوجي ، كما وتم أعادة هذه العروض لأكثر من مرة وبأماكن مختلفة ، وكانت للمسارح المغلقة حصة فيها أيضاً ، لكنه ولا بد من ذكر هؤلاء المخرجين وعروضهم ، لتبيان الاختلاف الذي يقوم عليه البحث الحالي في تأكيده على الهوية الثقافية لموقع العرض وتآلفها مع الأداء غير القابلان للنقل والإعادة بمواقع أخرى .

تعد المخرجة الفرنسية (**أريان منوشكينا**) من الذوات المجددة في مدارات العرض المعاصر عبر دأبها الحثيث في ترصين تناسج الثقافات بوساطة الجسد واللغات ، هادفةً إلى خلق مسرح متثاقف تجتمع به فضاءات العرق واللون ، وتلعو بشأنه هوية الإنسان . ويمكن اعتبار عرض (١٧٨٩) بداية انطلاق فِعلي لها في مسرح الموقع بعد تقديمها لتجارب عدة في مسرح الخشبة . إذ تم تقديم هذا العرض عام (١٩٧٠م) في (مصنع قديم لإنتاج الاسلحة) في مدينة فانسيين الفرنسية ، فاستخدموا أروقته ومواده ، وشيّدوا داخله خمس مصاطب في مواضع متباينة تقطعها ممرات تضمن سير الجمهور براحة تامة ، وجاء وقت تحضير وانجاز هذا العمل بعد فشل ثورة باريس عام ١٩٦٨م ، فيبدأ العمل بتعليق الممثلين على أحداث كوميونة باريس عام ١٨٧١م ، ومن ثم ينتقلوا إلى استعراض الثورة الفرنسية بوصفها حدثاً مثيولوجياً تشترك فيه ذاكرة المؤدين والمتلقين ، مُوجِبةً على المؤدين في هذا العرض حينها الإلمام بالفترة التاريخية لتلك الاحداث عبر عملية التقصي والتوثيق المقسمة على أعضاء فريقها ، فقرأوا المحاضرات وشاهدو الافلام السينمائية المُحاكية لتلك الوصلات الزمنية ، والتي أصبحت مادتهم الأصل المحفزة لتكنيك الارتجال ، مستخدمة الأداء (الشفاهي ، الإيمائي ، الدمى ، الرقص الشعبي) ، ويظهر العرض ظلم وحيف الاقطاعيين الأغنياء لطبقة الفقراء الفارز لحرب أهلية لا يمكن إنهائها إلا بإطاحة المؤسسات السلطوية القائمة ، وفاتحاً المجال في الوقت ذاته نحو إثارة مناقشات وتبادلات بين الممثلين والمتلقين ، والتي أحس الأخير عبرها بميل متزايد للبقاء والحديث بسبب التنسيق المكاني المبتكر ، ليعد ذلك بمثابة مائزة عبقرية لفكر منوشكينا الإخراجي[١٧] ، وفق ما تقدم يشكل فعل هوية الموقع وامتداده التاريخي معادلاً موضوعياً للاقتباسات الحدثية ذات التكوين السياسي ، فارتحلت (منوشكينا) في صياغة نصها عبر ثورات فرنسا الناجحة والفاشلة ، لتحقيق حالة من شحذ الوعي لدى المتلقي وأخذ دوره في تصحيح المسارات الاجتماعية التي شيئتها السياسات القسرية ، وهذا نابع من توجهاتها المناهضة لأفكار المؤسسة ، وإن لجوئها إلى حالة المونتاج الحدثي والأدائي عبر تطعيم أساليب التمثيل فيما بينها ، ما هو إلا مفصلاً ناجعاً في

تحريك آليات التشارك والتفاعل لدى المتلقي ، وبالتالي أثمر الأداء شكلاً ينتمي لإفرازات الموقع والحدث ، فالحديث هو صورة حية لآلية (تبادل الدور) بين المشاركين ، ومؤولاً لشعور الأمان من قبل المتلقي الذي تجمعه والمؤدي ذاكرة مشتركة مع الوصلات المشهدية القائمة على استعارات حقيقية لوقائع مجتمعية لها تماس فكري مع افرازات الموقع المحتضن للعرض .

يعد المخرج المسرحي **(ميشائيل جروبر)** أحد أبرز دعامات المسرح الألماني وأصواته الداعية إلى التحرر من فضاءات المسرح التقليدية التي تجمد حضور التلقي إثر نُظُمِها الفكرية والانتاجية ، وتعكس تدويناته المرئية ارتيابه وقلقه من العالم ، مجسدةً الذات الإنسانية المُنهكة ، فضلاً عما يتحلى به من ذاتية عالية خارج أطر الأدلجة والإتباع ، إذ يرى الناقد الألماني (بيرند زوخر) بأن " جروبر يتناول مسرحياته دائماً بطريقة جديدة وشكل مختلف ، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن تناوله للأعمال المسرحية يخلو من الارتباط بأيديولوجية معينة ... و جروبر لا يعنيه الكلام الذي ينطقُ به الممثل ، ولكن يعنيه في الاخراج الجو العام الذي يخلقه الممثل من حوله وحركاته وسكناته ، وأن ما يخرجه جروبر هو الحركات ، الصور الطبيعية ، لانهم فنانين أحرار لا يخضعون لقانون المسرح الذي يثقل كاهل رجال المسرح الألمان ، وهم لا يملؤون خشبة المسرح بالألواح وقطع الاثاث ، ولكنهم يَصنعون عوالم مسرحية ... والقوة الحقيقية لديه تكمن في أنه يستمع إلى المكان ، ويرى النص ، ويكتشف الحياة في الحوائط والجدران ، ويجد الموت في المسرحيات التي يكثر فيها الكلام والدعابات الماجنة ، ويصور في الأحلام مشكلة وجود الإنسان وأفعاله "[١٨] ، إن حالة التجرد من أطياف الإيديولوجيا تحقق حالة من التوزان لدى الذات الإخراجية ، والتي بدورها تعمل على تحرير الخيال للذهاب صوب مناطق جديدة ، لكنها في الوقت ذاته تلتزم بالوضوح والبساطة إكراما للذات الرائية التي تشاركها الحدث ذهنياً ، وبالتالي يمكن اجتراح حساسية جديدة للأداء وكتابة الفضاء بشطائر سينوغرافية نابعة من أحساس ونظرة المخرج لمواقع أعماله التي تشترك ذاكراتياً مع مخزون مُشاهِده ، فهو بحاجة إلى صَدَم ذات المتلقي بهارمونية عوالمه المختلفة ، لذا يعمد (جروبر) في صناعة عروضه إلى عملية تجريد النص من عناصره المنتجة للتطهير ، لصناعة حدث وموقف مشهدي يعزز نظرته القلقة والمضطربة إزاء العالم وما يحدث به من تفجرات إيديولوجية تستهدف فطرة الإنسان ، فالفضاء لديه حدث هام ونظير لخطاب الأداء الحامل بين ثنياته تساؤلات تثير حواس المتلقي عبر أجندتها الشعرية التي تقتنيها اللغة الملفوظة ودافعية الحركة ، والصورة المشهدية التي يهندسها (جروبر) عبر سينوغرافيا الموقع وحركية الجسد وشعرية الحوار هي بديل تقني عن لحظات التشويق التي تلتزم نهاية ما ، الصورة موقف راديكالي يضع المتلقي في خضم الحدث ، ويذهب به إلى إعادة المساءلة والتأويل المرجئ . ففي عرض (فاوست) عام ١٩٧٥م ، والذي قدمه بحسب ما يوثق الناقد (بيرند زوخر) داخل أحد أشهر الكنائس التي تعود إلى القرن السابع عشر في مدينة باريس الفرنسية ، فقد " اختار جروبر كنيسة سانت لويس ، أما المعبد فقد جاء معبراً عن المشاهد الدرامية في مأساة جريتشن ، وقد شهد هذا المكان البارز معاناة الكثير من أمثال مانون ليسكو والدوقة دي لاموت وغيرهما من التعساء ، وشهد أيضا مستشفى لمرضى الصرع ، ودرس في هذا المكان سيجموند فرويد ، ففي هذا المكان يتجمع المرهقون والمتعبون من السفر الطويل ... يحبسنا جروبر في الكنيسة ويتركنا بمفردنا مع

هؤلاء المسافرين . في البداية يشعر المتفرجون كأنهم لا زالوا في مسرح . يجلسون في جوانب الصحن ويتابعون الأحداث وسط المكان ، وبعد فترة يصبحون رفقاء سفر وترحال يقفون أو يمشون بين الممثلين . يجلسون فوق أسرة اللاجئين المكونة من طابقين ، أو يجلسون كالقرفصاء على الأرض ، أو على أكياس مبتلة . والأشباح تحوم من حولهم متدثرة بمعاطف ثقيلة رمادية فضية . وقد اكتست رؤوسهم بالقبعات ، ويحمل كل واحد منهم بيده حقيبة صغيرة رمادية اللون ، والكل يبحث المتشردون والمنبوذون والمنهكون ، وتعلو الرؤوس زكائب ملئت بالرمال ، والرمال تتناثر منها ، وتناثر الرمال رمز للوقت الضائع "[١٩] ، يلعب (جروبر) وفق ما تقدم على الثنائيات التي تشترك فيها النفس البشرية والتي ترزح تحت طائلة (المركز/الهامش) ، المركز الذي تمثله مقررات رجالات الكنيسة والمؤسسة السياسية الملازمة للموت وشلل الفكر والسكون ، والهامش الذي يمثله اللاعبون في العرض ونظرائهم المتلقين والذين يجب عليهم أن يتخلصوا من سلطة المركز عبر الحب والترحال وتبادل الافكار التي من شأنها الذهاب بهم لبَر الأمان ، هذا كله يوازي بفعله فضاء الحدث المتمثل بـ(الكنيسة) التي شهد تاريخها حضور العديد من الشخصيات العالمية المتمركزة في ذهنية الفرد الفرنسي والأوربي ، وهذا المكان وبما يملك من بعد حضاري كان له الشأن في تسكين النفوس المتعبة ، فعملية (التفاعل) التي حدثت في العرض إثر كثافة علاماته وجمالية سينوغرافيته الطبيعية التي تجسدها زخارف وبوابات ومعبد الكنيسة ، كانت كفيلة بتحريك ذهن المتلقي الذي يلامس بجلوسه ونهوضه وسَيرِهِ الآخرين الحاضرين معه ، فضلاً عن اثارة حواسه عبر الاكياس المبللة ومادة الرمل ، فمشاركته للذوات المؤدية في رحلتهم الحياتية المليئة بالمضاربات هو تقصي عن الاستقرار والاطمئنان الذي أربكته الأنظمة الشمولية المتعسفة ، فالأداء يحذر عبر انثروبولوجيا الموقع من ضرورة عدم تكرار النهايات السيئة لبعض الشخوص التي مرت على هذه الكنيسة ، وهذا ما جسدته الذوات المؤدية والرائية عبر تكوينات الصورة التشكيلية والملفوظة بطريقة تخلصت فيها من الإيهام والاتباعية المؤسساتية .

أما في المسرح الاسترالي ، والذي يعد من المسارح المتأخرة الحضور في أطلس المسرح الحديث ، إلا أنه عزم فور ارتكازه ونهوضه على الاستفادة من التجارب السابقة ، ومحاولة صناعة مشهدية معاصرة تناسب طموحات الفرد والمجتمع ، هذا ما أوجب على العاملين فيه التفتيش عن فضاءات اجتماعية خلاقة تسهم في تحفيز متلقيه على المشاركة وأخذ الدور الاجتماعي الفعال في تصفيف يومياته ، ومن أشهر الفرق المسرحية التي قدمت عروضاً كان فيها للاختلاف والجدة الموضوعية والتحرر من المعمار المغلق شأناً هي فرقة **(Theatre Works)** ، القائمة بإحداث رجرجة فكرية وفنية لكيان المسرح الأسترالي ، والتي ذهبت صوب المواقع اليومية التي يألفها الأفراد بكثرة ، ففي " عام (١٩٨٢م) قدموا عرض اقتحام مونت ألبرت بالترام : محاولة رجل للعودة إلى المنزل . وهي أول مسرحية مؤثرة حقًا في العالم ، إذ تدور أحداثها على متن ترام ملبورن النموذجي أثناء توجهه من محطة مونت ألبرت إلى المدينة والعودة منها . ويشارك الجمهور في الحدث ، حيث يصعد العديد من الشخصيات إلى الترام وينزلون منه ويتفاعلون مع بعضهم البعض بطرق مضحكة وبشكل متزايد ، وتتشكل العلاقات ثم تنهار ، وتحدث محاولة اختطاف ، وفي النهاية تصل الشرطة لاعتقال الأبرياء وإطلاق سراح المذنبين "[٢٠] ، إن التوجه صوب المكان اللامألوف هو

محاولة لاستهاض وطرح مقررات أدائية جديدة تهدم الاعراف المشاعة في تلقي العرض بالمسرح التقليدي ، فـ(الترام المتحرك) يمثل جانب الازدهار العمراني للمدينة والذي يجسد نقطة الالتقاء المثلى بين الطيف الاجتماعي الواسع بتدرجاتهِ اللونية والعرقية والقومية والطبقية ، واللجوء الى (الترام) بطبيعة الحال هو تفتيش قائم على حقائق ولحظات حيّة خاصة بيوميات الأفراد ، والتي تحمل العديد من الصدف واللقاءات المحققة لجملة من التفاعلات البشرية والثقافية داخل هذا الفضاء المتحرك ، فتنازل الإيهام لصالح (التفاعل ، التشارك ، تبادل الدور) يترشح من لحظة تجمع المتلقين قبل الركوب ، وما تؤوله تلك الرحلة من (مشاكسات ، استبدال موضع الجلوس ، مواقف كوميدية ، تساؤلات واجابات) ناهضة على فعل الارتجال الفوري بين المشتركين أثناء انتقالهم الآمن عن طريق الترام إلى الأماكن التي يقصدونها ، وتتلاشى الحبكة إثر فعل الآنية الحدثية وهي تستقطب اشخاص آخرين أثناء محطات النزول ، والتي سيرتفع فيها فعل الملامسة الخاص بالقيام وبالجلوس القريب وبالتوديع ، وبالتالي تتضح القصدية الدرامية بين نص العرض والأداء مع الموقع المُهيأ له .

تعد فرقة (**Red Earth**) من الفرق الفعالة في فضاءات المسرح الإنكليزي الباحث بطبيعته عما هو فعّال ومبهر ومستجيب للذوق المحلي والعالمي ، محتذيةً بمسارات (جون ليتليود ، بيتر بروك) وأُخرٌ من المعروفين بتجاربهم المغادرة لكل ما هو شائع ومتوارث ، وقد امتازت بإعدادها الفذ للعروض الموقعية ، وصناعة فرجة فنية تلتزم بمكونات الموقع ، وتستغل موجوداته وأشيائه المادية ، ففي عرضهم (رحلة إلى المجهول) المنتمي لما يسمى بـ(عروض الرحلة) والذي تم تقديمه في نهاية ثمانينيات القرن العشرين ، توجهوا إلى إحدى (الغابات) المثيرة بجمالها والواقعة فوق قمة تل صغير بقرب مدينة برايتون اللندنية ، وقد مكثوا فيها ٢١ يوماً ، لاستكمال البروفات وآليات الكشف الحقيقية عن الموقع وعناصره ، وتشييد فضاءات إضافية تم انتقاؤها بدقة من مواد الموقع الخام . فبدأ العرض باجتماع المشاهدون خارج الغابة ثم قادهم أحد المؤدين إلى أعلى التل حيث نقطة البداية ، ودخل المشاهدون في خيمة تفوح منها رائحة عطر شديد ، وفيها أضواء خافتة تنعكس على بعض الأشياء الغير مألوفة مثل بقايا نماذج إنسانية وبعض التحف الغريبة ، ليتم بعدها إغلاق باب الخيمة ، ورحب بعد ذلك مخرج العرض بالمشاهدين في سيناريو أدائي نسج بحرفية متقنة ، تحدث فيه عن تاريخ تلك الأشياء التي تعود لبروفيسور يدعى (ويل بيل) المختفي مع ابنته في ظروف غامضة إثر محاولته لكسر حجر نيزكي سقط بالقرب من حجرته ، وعلى أنغام موسيقى راقصة يعلن المخرج قيامه برحلة البحث ، فتنطفئ الانوار وتنتشر سحب الدخان ، وتفتح باب الحجرة التي تظهر منها مخلوقات غريبة مقنعة ، ثم عادت اضاءة الشمس الطبيعية واختفى المخرج ، وتم التمكن بوساطة احد مساعديه للدخول في نفق مصنوع بعناية من اغصان الاشجار الكثيفة ، وبعد أن تم سؤال المشاهدين عن استعدادهم لحل الألغاز والغور في معالم هذا المكان ، كانت الإجابة ايجابية ، فدلفوا بحثاً عن اجابات لما رأوه ، واستطاعوا عن طريق المشي والزحف عبور النفق ، والذي بدوره أخذهم لنفق آخر غريب ينتهي فيه العالم الحقيقي ، ما ولّد ذلك شعور غريب لديهم ، وفي نهاية النفق ظهرت لهم سيدة اتضح انها ابنة البروفيسور ، وبعد عدة اسئلة منها واجابات بين المشتركين ، بدأت رحلة البحث عن والدها في الغابة ، إلا أنهم وجدوا عناصر شرطة يراقبون المكان باستخدامهم دراجات نارية ، وفي الممر الاخير

شاهدوا دمى كبيرة مصنوعة من الاغصان وبقايا الاشجار ، وطهاة يقومون بالطبخ ، والمخرج عالق في قفص ، وتمت مساعدته وتمكن من الهرب ، لينجز معهم الرحلة بإيجاد الجزء المفقود من الحجر ، فساروا جميعاً على انغام موسيقية راقصة ، ورافقهم في ذلك مخلوقات غريبة تدق الطبول ، وتمت المهمة باجتماع شطري الحجر النيزكي[٢١] . محققة في ذلك فرجة أدائية قوامها التشارك والملامسة الحيّة والترفيه الجماهيري ، فرجة كانت فيها الإثارة والترقب والدهشة باردة تؤنس النفس ، أداء تنازلت فيه القسوة والمساءلة الفكرية الحادة عن عرشهما لصالح الرحلة والحدث المتعدد الخالي من الانفعالات والقوالب الدرامية القديمة ، والمتوافق وسينوغرافيا الموقع ومعالمه .

تعد المخرجة والمؤدية والمغنية والراقصة الأميركية (**روديسا جونز**) الأفريقية الأصل من الذوات الساعية لتصعيد خطاب مختلف يواءم المشاكل السياسية والاجتماعية في خرائط المسرح الأميركي ، بوصفه أحد المسارح العالمية الأبرز اختلافاً ومغايرةً عبر تجارب مخرجيه ، لما تمتع به أطلس ذلك المسرح من هويات وثقافات وقوميات عديدة ، ما جعل كل قطب منها يبحث في مسارات عميقة سبيلاً إلى أن تجد الذات ذاتها ، وتخلق عبر ثقافتها المضادة حواراً يسعى جاهداً إلى تقبل الآخر الذي يشاركه الأرض والسماء ، وهذا كله كان نتيجة لجملة الاحتجاجات الدائمة للأطياف الاجتماعية الاميركية العازمة على اسقاط الهرمية التي خلقتها القوى الرجعية المتخاصمة مع التعدد الهوياتي ، وقد اجتهدت (روديسا) في تقديم أحداث مسيرتها الحقيقية في عروض منضبطة ومشاكسة تنتمي بتكوينها لموقع خاص بتجربتها الحياتية ، لتنتمي بتجربتها لما يُعرَف بعروض مسرح " الأوتشرك أو الريبورتاج وهو مسرح طليعي يسعى إلى توثيق الظواهر الاجتماعية والسياسية وتحويلها إلى مواد واقعية طبيعية لمسرح تقريري ريبورتاجي يعتمد على الصدق ، واكتشاف الحقيقة ، واستقراء الاسباب والتجليات والنتائج بطريقة درامية فعالة "[٢٢] ، يستمد الأداء الحركي والصوتي حضوره وتأثيره المباشر من حقيقة الحدث وصدق الشعور به ، فعملية اشهار الصور الحية النابعة من وثائق الجسد وبنبرةٍ صارمة ، تستدعي جرأة ومقاومة لمحددات الوجود الخارجي من قبل المؤدي ، ليتمكن من وخز اجهزة المتلقي الحسية والعصبية ، وحَثّهم على التحديق الدقيق بالظروف الاجتماعية ، والتمكن بوساطة تأثير خطاب الجسد ومستدلات معانيه من عونهم على إدراك قدرتهم في تغيير الظروف المنتشرة . ويذكر الناقد الأميركي (ثيودور شانك) بأن (روديسا) تمكنت في تسعينيات القرن المنصرم من تأسيس مشروعها المسرحي الخاص المسمى بـ(مشروع ميديا) ، والذي تروم فيه مساعدة السجينات على تقديم عروض خاصة بيومياتهن داخل الفضاء المؤسسي المغلق الذي يجتمعن فيه ، فضلاً عن استقاؤها لمواد نصية حقيقية من تجارب رفيقاتها اللاتي كانوا يشاركونها محنة السجن سابقاً ، وأتى ذلك بعد شروعها بالعمل في (سجن مقاطعة سان فرانسيسكو) كمدربة رياضية ، وقدمت في هذا السجن عرضها المسرحي الأول (فتيات مثيرات ونساء عنيدات) ، المنتمي لما يطلق عليه بعروض (الصولو) ، وتفاعل مع مشروعها نساء السجن في البوح عن حياتهن الخاصة وكشف ما يدور معهن دون قيد ، فاستفادت في عرضها هذا من إمرأة مدمنة تم عزلها عن النساء السجينات لأنها قتلت ابنها ، وأخذت مادة من فتاة عاهرة ومدمنة كحول ذات لسان سليط وقاسٍ على من في السجن ، ومن إمرأة أخرى تسمى المرأة الطفل المصابة بحالة نفسية جعلتها تلعق اصبعها دائماً ، وأخرى عاقلة متزنة تحاول إدارة الزنزانة وحفظ أمنها واستقرارها[٢٣] ، تحتل حالة التقصي والتوثيق

لإنتاج نص العرض في مسرح (روديسا) ركيزة محورية في صياغة أدائها المتشكل من شطائر حياتية متنوعة تجمعها محنة العزلة ، فاختيارها للسجن كموقع حاضر ومؤثر في ذاكرة الفرد ، يتأتى قبل كل شيء من تجربة جسدها وذاكرتها ، وما حُقِن بهما من مواقف وأحداث تنتشر بصورة طبيعية في يوميات السجناء ، فالدخول في هذا العالم المغلق والتفتيش في قضايا ساكنيه ، يُمكن أن يحقق تأثيراً مباشراً بأطيافه البشرية من خلال اللجوء لذات مناخ الموقع وتطويعه ، ليسمح في الوقت ذاته ببث مساحة تفاؤلية بينهم عن طريق تفريغ ما في مكنوناتهم إثر عملية تبادل الدور بين العارض والرائي ، فيأخذ المشاع والمشترك بين الأجساد دورهما في تأثيث الحدث وشكل الأداء الخاضعان لسياسات الموقع التابع بطبيعته الأدائية إلى أجندات وفروضات مؤسساتية صلبة .

يعد المخرج المسرحي الجنوب أفريقي (**بـريت بيلي**) أحد أبرز الذوات الإخراجية الفاعلة بتجاربها المشاكسة داخل متون المسرح الأفريقي ، فهو كغيرة من الأُناس القابعين بتلك المساحة التي عانت من سلطة الاستعمار المهيمن على ثرواتها والمُستغِل لسُكّانها بأبشع الصور ، وتنضوي مناخات عروضه بمصفوفاتها السمعبصرية لما يُعرف بـ(دراما ما بعد الاستعمار) الساعية لرفض وإيقاف تجاوز السياسات الكبرى وسطوتها المستمرة على العديد من مرافئ الحياة وضمنها فن المسرح ، فضلا عن معارضتها التراكيب الهرمية القائمة على (اللون ، العرق) ، ومحاولة مسائلتها وتذويبها عبر خطاب أدائي يستل الجسد فيه ثقافته وصوته الذي تعرض لضغوطات وأسِر كولونيالي متباين الأثر عليه ، وهذا ما استغله المخرج (بيلي) لإنجاز فرجة تخوض غمار المكاشفة ، لفضح عذابات الذات الأفريقية وسط فوضى بلدانهم التي خلفتها الكولونيالية . ففي عرض (إيبي زومبي أو الموتى الأحياء) الذي قدمه عام ١٩٩٨م في (محطة طاقة) غير مُستَغَلة تقع خارج المدينة ، ومُعطَّلة إثر الفعل الاستعماري ، واحتوى عدد كبير من الممثلين من بينهم رجال مقدسين وبعض الكهنة وجوق من الكنيسة ، ورجال عاديين ، ودجاجة حية ، وأطفال هؤلاء الموتى ، واستقى المخرج فكرة العرض من حوادث حقيقية داخل مجتمعه كحادثة قتل ١٢ تلميذ في حادثة اصطدام ، وقصة قتل امرأتين بطريقة مروعة لاتهامهما بممارسة أعمال السحر ، وافتتح العرض على أرض المحطة المغلفة بالنيران والمخيم على محيطها الدُخان ، ما أدى ذلك إلى استقطاب الجمهور والتفاعل مع الحدث ، ليتسلل بعدها الرجال المقدسين بأداء راقص قائم على أنغام الطبول العالية إلى موضع في المحطة أشبه ما تكون هيئته بالمذبح الكنسي ، وفي مشهد آخر يظهر قرص يعلوه تمثال صُنع من مادة العاج نصفه الأعلى يمثل شخص أفريقي يحمل على رأسه وعاء من الفاكهة ، مؤشراً بمدلولاته على ارتباطه بحجرات الزوار في العصر الاستعماري ، فيظهر المشاهدون توافقاً مع تشكيلات الأداء المتناقضة التشكيل الجمالي ، ويصور العرض بإحدى مدوناته السمعبصرية العِرق (الأسود) بهيئة جموع بربرية وبُلَهاء ، أما مشهد السحرة فيطرح دلالات العنف والارهاب التي تتعرض له النسوة الافريقيات ، ليفصح بتكويناته الأدائية عن نسوة عاريات الصدور ، تُلف حول منطقة وسط الجسد الخاص بهن لفافات من القطن ، أما وجوههن فتختفي خلف تقانة القناع ، وينسج المخرج في أدائية مشهده هذا الحركة البطيئة مع رقصات روحانية تؤدى أمام أزهار الصبار ، فينتفض الجمهور في مشهد قتل أحدى النسوة ، ويحاول التدخل لإبعاد الأذى والقسوة عن الجسد

المستباح ، كذلك حُقِن العرض بمشاهد التشرد والجوع التي تسود أجواء المدينة [٢٤] . تفصح حدثيات العرض عن جملة حقائق قام الأداء عليها ، والتي ولّدت فعلاً حميمياً مع المتلقي ، لاستخدامها موضوعات كـ(تقسيمات الهوية واللون ، تعذيب النساء ، التشرد ، حوادث القتل) الراسخة في ذاكرة ذلك المجتمع ، ويتضح استلال العرض لأداءات ناجمة من بيئته وطقوسه المحلية كالرقص الشعبي والمواد المُكملة فضلاً عن الاجساد الحاضرة كوثيقة بيئية ، والتي أظهرت عمقاً فكرياً في تناغمها لطبيعة العرض من ناحية ، فضلاً عن تآلفها الحسي مع موقع العرض الذي يشهر قباحة الاستعمار في تعطيله لمصادر الحياة ، فخطاب الأداء جاء كصرخة ثورية ، وإدانة لإفرازات الاستعمار التي غيرت من ديموغرافيا المدن وطبيعة أفرادها ، وبذلك قدَّم نص الأداء وثائق دونها الجسد ولَمَّها الموقع عبر خاماته المحلية الملونة الرافضة للتقسيمات الكولونيالية .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

١- يتوجه العرض الموقعي إلى أماكن تكتنز بعداً حضارياً أو ثقافياً ، إثر حاجة المسرح لإعادة اكتشاف العلاقة بين الإنسان والفن التي أزَّمَتْها المؤسسة ، وما تراكم على هذه العلاقة من مآزق اجتماعية وسياسية أوجبت اعادة مشاركته بالحياة عبر الأداء .

٢- يتحرر الأداء في العرض الموقعي من دلالة خشبة المسرح ؛ كونها دلالة خاضعة لرؤية ايديولوجية وذاتية تعمل على خداع المتلقي ، ليجعل مرسلات خطابه الجديد تتناسب طردياً وحيثيات الموقع ، سواء أكان موقعاً تأريخياً أو مَعلَماً ذا بعد سياسي أو ديني أو موقعاً من مواقع العمل اليومي .

٣- تُخضِع العروض الموقعية أداء الممثل إلى سلطة فضائها الكلية التي تشترط عدم نقله أو تكرار تجربته في موضع آخر ؛ نتيجة لعلاقة الهوية الثقافية بين ذاكرة وجسد (المؤدي/المتلقي- الموقع) .

٤- يعتمد العرض الموقعي على خامات أدائية غير منمذجة (موهوبة ، محلية) ، لأنه يهدف عبر اداء الممثل إلى تحقيق فرجة متخلصة من الانفعالات المتراكمة ، وتكون طبيعة الحركة فيها بسيطة وواضحة يسهل تناولها من قبل الحواس .

٥- يتشكل نص الأداء في العرض الموقعي من (الهوية الفردية ، صور المحلي ، استعارة موضوعية ، اللغة المشتركة ، مفرزات البروفة) ، والواجب تآلفه مع السينوغرافيا الخاصة بمعمارية الموقع .

٦- تتمظهر علاقة الأداء الموقعي بجسد الممثل عبر (اللعب ، الشفاهية ، العمل ، تلامس الاجساد المُشارِكة ، الرقص ، السرد القائم على الوثائق والحقائق) كمفاصل تتخطى النمطية والخطابية .

٧- يتعامل الممثل في بناء دوره داخل العرض الموقعي مع حركاته باعتبارها رموزاً وايماءاتً لشعائر حياته اليومية ، ومع ذاته كشخصية درامية قائمة ، ومع جسده بوصفه نصاً .

٨- يتمركز أداء الممثل في العرض الموقعي حول علاقة المؤدي بالمتلقي بالدرجة الأساس ، لذا عليه أن يراعي بناء هذه العلاقة عبر عتبات (ايقاظ شعور المتلقي ، تغيير مساره الفكري ، النقاش معه ، إشراكه بالحدث ،

التوغل بمشاكله ، التكيف مع الحوادث المجتمعية الحقيقية) ، وأن يتم ذلك عبر مسالك الفطرية والارتجال التي على المؤدي أن يتمكن منهما منذ مرحلة تأسيس العرض .

٩- يلجأ أداء الممثل في العرض الموقعي إلى استقطاب تقانة (تبادل الأدوار) مع نظيره الأدائي (المتلقي) ، بغية تحقيق حضور متعادل وناجع بين طرفي اللعبة المتناغمة مع مناخ الموقع .

١٠- يمنح العرض الموقعي للمتلقي ممارسة ديمقراطيا التنقل بين مصفوفات العرض ، لتخفيف حالات التوتر والانكماش ، فيتنازل بذلك الإيهام والترتيب الهرمي والحبكة عن حضورهما التقليدي لصالح الحدث وآليات الصدمة والتفاعل التي تتولد وتتبدل وفق معطيات الموقع والمواقف المقدمة فيه .

١١- يوظّف العرض الموقعي أحياناً عبر صياغات الأداء مظهر (الرحلة) في موقع واحد أو بين مواقع عدة ، وذلك من أجل تعزيز فكرة الاحساس بالتجربة المشتركة التي يخوضها (المؤدي/المتلقي) .

١٢- تلتزم دعامات العرض الموقعي (الزي ، الاكسسوار ، الإضاءة ، الموسيقى ، الديكور) غالباً بمحددات الإرث وعوالم البيئة المحلية الراشحة عنها .

١٣- يستخدم العرض الموقعي تارةً مواد كـ(الأبخرة ، الماء ، مواد طبيعية أخرى) تنسجم وروح المكان ، محاولاً من خلالها إثارة حساسية واعصاب المشاركين للتواصل مع موفدات اللحظة المشهدية .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

١- عينة البحث :

أنتحب الباحث عينة بحثه بالصيغةِ القصديةِ تبعاً للمسوغات الآتية :

١- تَبَني العرض لفكرٍ اخراجي هجر وتجاوز الأداء فيه أجندات مسرح الفضاء المغلق ، كذلك تعرضه لأزمات اجتماعية يومية راهنة أظهرت للباحث أنها تنجد في تدعيم هدف البحث .

٢- التفرد الواعي في اقتناص مواقع العرض المتنوعة والمتناغمة مع وصلاته الحدثية والجمالية .

٣- تمكن الباحث من مشاهدة العرض والمشاركة فيه واللقاء بمخرجه ومؤديه .

ت	اسم العرض	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١.	أوديب مَلِكاً	عباس رهك	معمل طابوق + مبنى مجلس محافظة متروك + قصر رئاسي مهجور	٢٠١٥

٢- أداة البحث :

اتخذ الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة أساسية للبحث بغية التحليل .

٣- منهج البحث :

استند الباحث على المنهج الوصفي ، بما يتوافق مع طبيعة وهدف البحث .

٤- تحليل العينة :

أسم العرض : **أوديب ملكاً** تأليف وإخراج : **عباس رهك**(*)

سنة العرض : **٢٠١٥م**

الموقع : **(معمل طابوق + مبنى مجلس محافظة متروك + قصر رئاسي مهجور) في بابل .**

تحليل العرض المسرحي :

اتجه المُنتِج الصوري والأدائي في عرضه هذا إلى استعارة دالة موضوعية ومكانية تمثلت بالمدونة الاغريقية (أوديب ملكاً) ، وما تحمل في لوائحها الأولى من دساتير وقوانين وصولاً إلى مؤسساتها ذات الطابع الاستبدادي ، محاولاً أسلبة الفضاء في مواقع مدينة بابل الأثرية وبعض مناطقها الحاملة لتاريخ خاص بها ، مشاكساً المدونة الإغريقية بطمسه لمعالمها واستلاله ثيمة (الطاعون) منها ، ليتشقق النص إلى مواقف يشترك في تكوينها الحدث اليومي للواقع العراقي المليء بنضائدٍ من الطواعين كـ(القتل ، الإرهاب ، الهجرة ، زواج القاصرات ، الروتين في الدوائر ، المغيبين في السجون ، المقايضة الجنسية غير الشرعية) وغيرها من الصور الراهنة التي يلازمها الدَنَس . وقد أعلن المخرج ومؤدو العرض عبر صفحاتهم الشخصية في مواقع التواصل الاجتماعي عن مكان العرض ، وعن الزمن المحدد للإنطلاق بوصلاته ، إذ تشرع الأحداث بتجمع المتلقين في أحد ساحات مدينة بابل الآثارية المحددة سلفاً في إعلان العرض ، وبوجود حافلتين مرقمتين (١) و (٢) تنطلق الرحلة الأوديبية بِسَوق الجموع إلى ركوب القوافل للذهاب صوب مواقع العرض ، ليأخذ فعل الملامسة دوره منذ الوهلة الأولى ، عبر سلام ومصافحة المتلقين فيما بينهم والذين تجمعهم لغة ومشتركات محلية متداخلة ، مجسداً البذرة الأولى لعلاقة الأداء الموقعي بالأجساد المشاركة ، لحظات تنغمس بها ابتساماتٍ وحالات شرود ذهني قبل بدء العرض ، فتبدأ التساؤلات الأولى بعد ركوبهم وسير الحافلتين المتواجد داخل فضاؤهما (دَليلان) يجيبان على استفسارات المتلقين ، ويحاولان مؤازرتهم بأجوبة يأخذ فيها الارتجال الفوري والشفاهية حضورهما في صياغات الأداء الموقعي المرتكز على علاقته بالمتلقي لتخفيف لحظات التوتر التي يعيشونها ، وقبيل وصولهم للموقع الأول وزِّع عليهم كيس صغير فيه (٧ حصى) ذات لون أحمر قانٍ لاستعمالها عندما تحين اللحظة المناسبة في الواقعة الفرجوية التي أخذت شكل قوافل الحج في انطلاقها ، وقد توزع الأداء على ثلاث فضاءات فرجوية لها خصائصها الانثروبولوجية المتمتعة بفعلٍ إنساني وهي :

الموقع الأول : فضاء معمل طابوق يقع عند مدخل مدينة الحلة الشمالي .

الموقع الثاني : فضاء متروك لمبنى محافظة في طور البناء يقع وسط مدينة الحلة .

الموقع الثالث : فضاء القصر الرئاسي المهجور الخاص بالنظام المقبور في مدينة بابل .

يصل المتلقون بعد أن حاكت معالم المدينة مشاعرهم إلى الوصلة الأولى المتمثلة في (معمل الطابوق) وبعمارته ذات الانتصاب الشاقولي ، وكهفيه الحاويين على جحور ، ويتسلل المتلقون بزيهم المحلي المُعتاد لكهوف الموقع بعد أن يُطلق (الدَليل) الخاص بالمعمل صوتاً ذو مرجعيات ميثولوجية تجلى بعبارة (قداس) وهو يرتدي زياً أسود اللون وذو لحية سوداء بارزة ، حاملاً بيده (مبخرة) ، ينفخ عليها لينتشر دُخان البخور عبر اشارات أدائية بين المتلقين وهم يدخلون إلى الكهف الأول من بواباته المختلفة ، وكلٌ يختار زاوية رؤيته الخاصة ، محاولاً عبر مادة البخور مناغاة أنفاس المتلقين داخل الفضاء الطقسي الذي يجتمعون به ، هذا وعُلقت في سقف الكهف بدلات مختلفة النوع لمنتسبي القوات الأمنية ، كذلك حضرت ثلاث أجساد شبه عارية يَلِفُّ جسدها بقماش (الباندج) مفترشةً الأرض ، تأن وتتقلب ويمتزج جسدها مع تراب الأرض عبر أداء حركي صامت يصور جذام الأجساد ، ليصرخ بعدها الدَليل بصوتٍ عال تصحبه ارتعاشة جسدية (قُداس) ويبدأ بحرق بدلات العساكر ، وهي دلالة على شهوة العنف المستشرية كالطاعون في الشارع العراقي إثر عمليات التكفير والاقتتال المذهبي الذي راح ضحيته آلاف الجنود ، يتوزع سراب الدخان شيئاً فشيئاً داخل الكهف ، ثم تبدأ قطرات الماء بالهطول من أعلى فتحات سقفه بوساطة مؤدين (أطفال) متواجدين على السطح يراقبون تحركات المتلقين ليثيروا اعصابهم بذلك الفعل المادي ، كونهم يعرفون أطلس المعمل وكيفية التحرك على سقفه ، لأن بيوتهم تجاور المعمل ، محققاً العرض الموقعي أحد بنوده الاساسية باعتماديته على خامات جسدية محلية غير منمذجة حققت فعلاً حركياً عميقاً . مشهدية طقسية يكسوها ذهول وصدمة المتلقين إثر علميات اللعب الممارسة عليهم ، والشفاهية التي بينهم وهم يستفهمون عما يحدث ، وبشعورٍ يقظٍ إثر ملامسات أحداث الموقع يتحرر الأداء من رؤيته الإيديولوجية عبر إسعاف المتلقين للجثث الطريحة على الأرض ونقلها إلى خارج الكهف ، ليأتي بعدها صوت مدوي ينتقل بسببه المتلقين بسرعة إلى الكهف الثاني فيشاهدوا مؤدياً يتوسل لهم كي يسرد ما حدث لجسده من تشوهات أثناء تواجده في مقهى حصل أمامها انفجار راح ضحيته العديد من شباب المدينة عبر أداء ساكن تكسوه العفوية والتلقائية ، مستندٍ على سرد سيّري حقيقي ذو مسار أفقي منبثق من وثيقة جسدية خاصة ، ليبدأ بعدها بخلع ثيابه وهو يحاور المتلقين بأن ما يحضر في جسده من ندوب وتشوهات ليست (ماكياج) بل هي بفعل الشظايا ، هذا ما جعل العديد من الحاضرين يذرفوا الدموع على أداءه الذي رافقه عزف حي منفرد لآلة العود ، طالباً منهم عدم سؤاله عن تلك التشوهات التي بدأت توخز ذاكرته وتؤلمه ، وكان هذا المؤدي ومرافقه العازف من طلبة كلية الفنون الذين تميزوا بمواهبهم الفردية غير المعبأة ، وما جعلت أداء الأجساد داخل الموقع ينماز بعفويته وسكونه المتجاوز للانفعال ، عبر تقديمه لفرجة ذات فعل وحركة بسيطة تآلفت معها حواس المتلقين ، محققاً بذلك الأداء الموقعي تمركزه عبر علاقته بالمتلقين من خلال النقاش الحر معهم واشراكهم بالحدث الحقيقي من قبل المؤدي الذي دعاهم إلى لمس تشوهاته القابعة في خارطة جسده والاحساس بمشكلته الاجتماعية ، مستغلاً في تشكله حضور الهوية الفردية وصورها المحلية للجسد المؤدي داخل فضاء اللعب ، فتلك الشخصيات غالباً ما امتهنت العزلة في كهوفها الخاصة ، وكأن الكهف وجحوره تُذكر بمسرودات فوكو عن السجون والأقبية . وبين لحظات نشوة المتلقين وهم يلاحظوا القرابين المقدمة في مشهد قاسٍ داخل الكهوف وبناها الانثروبولوجية ، يحقن المخرج عمارة المعمل

بمشهدٍ عنيفٍ آخر ، إذ يقوم دَليل المعمل بتكرار عبارة (قداس) بأداءٍ ساكن تصحبه إشارات جسدية كهنوتية ثقيلة ويتسلل بين المشاركين ليقودهم إلى فرجة عُنفية متمثلة بحرقه بدلة عرس صغيرة معلقة على البناء الشاقولي الحاضر في معمار الموقع وهو يردد بسخرية وصوت غروتسكي على السامعين جملة (تزوجوا ... فزواج القاصر متعة) ، ليتصاعد ويتغير إثرها مسار المشاركين الفكري بإخراجهم لكيس الحصى ورجم الدَليل ، وذلك الفعل مستقى من تصويت انثروبولوجي ديني ، محاولين إيقاف انتشار الحريق لبدلة العرس من خلال رميهم التراب والماء عليها ، لتتجسد حالة النزوع الفطري للأداء عندهم التي استثارها فعل المؤدي المتوافق وجسد الموقع ، مُرَشِحاً الأداء بذلك الفعل حضوراً متعادلاً بين طرفي اللعبة وفق عتبة (تبادل الدور) بين الضحية والجلاد إثر عمليات العقاب الجماعي التي اكتنزها وسردها فضاء الحدث الموقعي ، ومدللاً عبر مراجعه المحلية على موائمة الأفعال مع سينوغرافيا الموقع التي تم استخدامها دون إضافة ، مؤكداً بتلك الوصلة الفرجوية على إخضاع الأداء ومحمولاته لسلطة الموقع التي نُسِجَ لأجلها ووفقاً لمعمارها نص وأداء العرض الغير ممكن نقله بسبب علاقة هويته بهوية الأداء ، وقرب انتهاء رمي الحصى تتدخل (الشرطة المحلية) كخامات محلية لا نسقية والتي كانت تؤمِّن موقع العرض وتنبه المشاركين بأن بناية المعمل آيلة للسقوط ، لذا عليهم البحث عن (أوديب) في موقعٍ آخر ، فيناديهم دَليل المعمل الذي وقف قرب سيارته قبل هروبه بأن مُمَثِل (أوديب) متواجد بمبنى المحافظة المتروك وسط المدينة ، وعليهم اللقاء به . يركب بعدها المتلقون في الحافلات المخصصة وينطلقوا في زحام المدينة وهو ينشدوا مبتغاهم في مساءلة السلطة وهرمها عما يحدث من اختراقات فجَّة لجسد الفرد العراقي ، وهنا يؤكد مظهر (الرحلة) الذي يوظفه العرض مرةً ثانية عبر صياغات الأداء على دوره الايجابي في تعزيز فكرة الاحساس بالمشاركة الوجدانية والذهنية بين العارضين والمتلقين ، ومحاولة العرض عبر الوسائط المستخدمة فيه والوثائق الخاصة بروزنامات الفرد اليومية ترميم علاقته بالمشاركين عبر الأداء المتوجه إلى مكان ذا بعد ثقافي يتناغم الفعل اليومي فيه مع ما عُرض من أحداث مشاكسة لسرديات السلطة .

يصل المتلقين إلى (مبنى المحافظة) المتروك ، يصطفوا بمسارات طولية لكي يتم تفتيشهم قبل الدخول ، ومن ثم يُختم ظهر كف أياديهم بختم ازرق كتب عليه (أوديب) ، فضلاً عن منحهم لـ(ملفات/فايلات) مختلفة خاصة بمعاملات الفرد في الدوائر الحكومية التي يسودها التدليس والروتين المقيت والرشاوى الممتدة منذ حين بعيد ، فيقود ذات الدَليل المتواجد في المعمل ولكن بلباسٍ (رسمي) جديد المتلقين إلى معاقل بناية المحافظة وشُعَبِها ومسمياتها المؤسساتية في السير صعوداً إلى مركز الاستبداد عن طريق الجسور والمدرجات التي يحتضنها الموقع وبأداء حركي يومي وهم يغمغمون بتساؤلاتهم حول ما سيتعرضون له داخل هذا الموقع ، فينتشروا في أقبية البناية التي تتوزع بها دوائر (الهجرة ، الاسكان والتعمير ، الكهرباء ، التجارة ، النزاهة ، الري والزراعة) ، ويتيح هذا الحدث المشهدي للمتلقين التنقل بديمقراطية عالية بين الغرف والتعامل مع موظفيها (المؤدين) بحرية تامة كما في يومياتهم ، فتظهر حينها تعابيرهم المغلفة بخطاب الشكوى والتذمر وفوضى المراجعة وطوابير الانتظار وسط لهيب الجو ، فضلاً عن عدم الاكتراث لوجودهم داخل تلك الأقبية من قبل المؤدين العارفين بقواعد اللعبة وآليات العمل التي التزمها الاداء داخل تلك المواضع ، لتتمظهر علاقة الأداء الموقعي بأجساد المؤدين عبر وسائل (العمل ، الارتجال ، اللعب) التي فرضتها الطبيعة

المؤسساتية لموقع العرض ، ودعّمها اللعب الأدائي لمنتجي الفعل ، مدونةً ردود أفعال المتلقين مظاهر السب والشتم المرتجلة على أحد الموظفين الذين ترك غرفته دون بديل ، وانتفض آخر على موظف دست له الرشوة في (فايل) أحدى المعاملات وسط تجاهله للحاضرين ، ليتدخل ارتجالياً وسط هذا الحدث الملتبس ثلاثة مؤدين يمثلون سلطة الأمن داخل الموقع ، فيقودوا أحد المعترضين على سياق المؤسسة إلى أحد الغرف المظلمة والمخصصة مسبقاً لفعل التحقيق مع مثيري الشغب (بحسب سرديات السلطة) ، أداء تجلت فيه مظاهر الشفاهية عبر التحقيق اللفظي ، والملامسة عبر الاقتياد القسري ، والصدمة عبر الخشونة الجسدية التي تعامل بها المؤدون مع المتلقي ، وطابع الظلمة الذي يعتري غرفة التحقيق ، هذهِ الوصلة المشهدية تعكس صورة من صور تجاوز الحبكة في تأسيسات العرض الموقعي ، إذ إن هذا الحدث يتداخل مع مجموعة من الوصلات المشهدية القائمة في مواضع اخرى داخل الموقع وبذات اللحظة . واتسمت تلك الوصلة المشهدية بأداء حركي وصوتي معبر عن شعائر يوميات المشاركين التي يغلفها الروتين القبيح ، والذين أصبحت ذاتهم هي الشخصية الدرامية التي تؤجج وترسم مسار الحدث ، وأمسى جسدهم نصاً يصارع وحده أقبية الاستبداد داخل البناية . ليأتي صوت سادن الموقع منوهاً على وقت الصلاة ، ويجمع المؤدين في غرفة لينفذوا شعيرتهم الدينية في وقت الدوام الرسمي ، فتبدأ ضحكات المتلقين العالية والساخرة على الخِلاف الحاصل بين المؤدين على قِبلة الصلاة وشكلها ، وهذا ما يظهر التكيف مع المشاكل الاجتماعية القابعة في رحم المُدن التي عالجها العرض عبر أداء عميق يتواءم والفعل الحياتي داخل الموقع ، مزعزعاً خلالها أذهان المتلقين والذهاب بهم صوب الحقائق التي يجب أن تُعالج ، يسود الضجر بعدها المشاهدين وهم ينتظرون من يخلصهم من أزمات معاملاتهم اليومية ، فيقوم عدد من المؤدين حينها بالاقتراح على المتلقين ؛ التوجه لمقابلة هَرَم المؤسسة ، ليسندهم بالقول والفعل جموع المتلقين ويتبعونهم بسرد حركي معتاد ومألوف اجتماعياً صوب قاعة المحافظة الكبرى لمواجهة (رأس الهرم) المحافظة ومساءلته ، فيصطف جميع المتلقين في القاعة وبتشكيل نصف دائري لمواجهة (نائب الهرم) وحمايته ، وتسري المجادلات حول عدم مجيء رأس المؤسسة ، وقذفه بالشتائم ، يحاول مؤدي (النائب) تهدئة الوضع وامتصاص غضب المتلقين بمهادنتهم ووعدهم بأداء لغوي ذو عبارات شفافة يدلل على استجابتهم لطلبات الشعب ، خطاباً ذو حركات إيقاعية منتظمة ولغة ناعمة تؤشر على جملة وعود يوتوبية يطلقها حواريّي المراكز السلطوية ، ولكن دون جدوى في اقناع الفعل الجماعي المرتجل وهو ينتظر منقذه الذي لم يظهر ، فيقوم مؤدي (النائب) بإرشادهم إلى لقاء (أوديب) في قصره الواقع بمدينة بابل الآثارية لحل أزماتهم اليومية المعطّلة ، معلناً الأداء مرةً أخرى عبر نصوصه الصوتية ومسروداته الصورية عن اخضاعه واحتكامه إلى سلطة معمار الموقع غير المكررة هندسياً في مكان آخر ، فضلاً عن ارتباطها بذاكرة المؤدي والمتلقي المحليين ، لا سيما وأن ما دوّن من فُرجات داخل الموقع ترتبط بيومياتهم تجاه معمار الموقع الذي تعرض للسرقة مرات عديدة إثر سياسات الصدفة ، كيان معماري لم يكتمل ، ولم يُمارس فيه أي فعل مؤسسي منذ العرض وإلى الوقت الراهن .

ينطلق (الشعب/المتلقين) بوساطة الحافلات إلى الموقع الثالث والأخير المتمثل بـ(القصر الرئاسي) الحاضر بمعماره الجليل على قمة جبلٍ عالٍ في مدينة بابل الأثرية وهو يشرف ويرصد مجمل قوالبها الحياتية . يصل المتلقون

وقت الغروب ، ويتم أجبارهم على النزول أسفل القصر كجزء من الضوابط الأمنية والارشادات المؤسساتية ، فيسيروا صعوداً إلى القصر لمقابلة (أوديب) ، تُفتتح الوصلة المشهدية الثالثة بأداء (مايم خيال الظل) عبر بوابة القصر ، إذ يجسد مجموعة من المؤدين وبحركات إيمائية ورقصات إيقاعية تصاحبها أنغام موسيقى جنائزية هروب المهاجرين وغرقهم وسط البحار التي أصبحت أجسادهم فيها غذاءً دسماً لموجودات الماء ، وينتهي المشهد الظِّلي بسحق رؤوس المهاجرين بأرجل العساكر المستحوذة على السلطة . ويحتشد الجموع أمام باب القصر وسط ظلام دامس يخيم على أرجاء الموقع ، ليدخلوا منقادين لـ(كاهن القصر) بزيه الأسود وهو يسير بحركة إيقاعية منضبطة ذات دلالة عسكرية ، وبوساطة جهاز إضاءة كبير محمول بيده (فقط) يبدأ بالتصويب على أولى زوايا القاعة الحاضر بها مؤدي يرتدي زياً أبيض اللون وذو شعر طويل مجعد أسود ، أمامه طاولة عليها قطع من الخبز وصحن كبير فيه سائل أحمر ، وبجانبه تمثال لرأس كبير ، يقوم المؤدي بفعل حركي يستحوذ على بدايته البطء وهو يعجن الخبز بالسائل الأحمر وصولاً إلى النشوة الهستيرية التي يلوك بها ذلك الخبر ، ومن ثم يبدأ بسكب ما تبقى في الصحن على جسده ، مؤشراً هذا الفعل على سيرورة العنف وظاهرة اقتصاص الأفراد فيما بينهم ، وينتهي المشهد بمسح المؤدي لرأس التمثال بالسائل الأحمر ، مدللاً على أن السلطات التعسفية هي مصدر الدم والمسؤولة عن تفشي الفقر ، لينتقل بعدها ضوء كاهن القصر صوب الزاوية المقابلة وبإتباعية عمياء من قبل المتلقين ، إذ توجد (أسلاك شائكة) تحاوط أحدى جحور مدافئ القصر القابعة في معمار حيطانها ، مُصَوِّباً على إحدى الجحور ليظهر مؤدي بلباسٍ متهرئ ووجه شاحب وشعر كث ينتقل صامتاً بين جحر وآخر وسط مطاردة ضوء الكاهن له ، معالجاً بتلك الوصلة المرئية المغيبين في السجون ، ويتوجه بعدها ضوء الكاهن إلى زاوية أخرى من القاعة فيظهر مؤدي يقوم بأداء صامت ذي نزعة إيروتيكية يدور به حول (مانيكان نسائي) ، يتدلى لسانه بعد أكثر من طواف حول ذلك الجسد الصناعي ، ويبدأ بعدها في لمس أجزاء المانيكان بلسانه إلى أن يسقط أرضاً من التعب ، مدللاً هذا المشهد على ما يدور داخل تلك الأقبية من ممارسات شهوانية غير شرعية مستفزة للذاكرة ، وفي المشهد الأخير القابع في الزاوية العليا من القاعة يظهر جسد مؤدي شبه عاري يرتدي إزاراً وسط جسده ، ويتدلى من منطقة وسط الجسد (سِلاح كلاشنكوف) وهو يبعث ابتساماته المجونة للمتلقين . ينطفئ الضوء ويبدأ الكاهن بترديد عبارة (أوديب) بصوتٍ كنائسيٍ ، والتي يهتف بها المتلقين بعده لا شعورياً ، مدللاً على الانصياع الأعمى للجموع نحو متوارثو السلطة ، لتُفتح الباب الداخلية للقصر بتروٍي بوساطة كاهنه ، فيتكشف نزول (أوديب) الذي يجسده مؤدٍ قصير القامة يرتدي نظّارة وهو يتوكأ على مساعديه ، وبحركة ثقيلة وهدوء طقسي يسير نحو باحة القصر الخلفية ، ولازم هذا المشهد ضوء الفوانيس القديمة المُدللة على استخدامات مواد البيئة المحلية ، يلتف الحاشية حوله ، ثم ينزاحوا عنه ليظهر بملابسه البيضاء الملطخة بالدماء بعد بتره لعضوه التناسلي لإنهاء الطاعون . ولكن الكاهن يقوم بتوجيه الضوء المحمول صوب الشرفة العُليا من القصر المُطلّة على ضفة المدينة ، ليظهر مؤدٍ عارٍ منتشٍ يدلل على ولادة (أوديب) جديد ، مؤكداً على ديمومة الدَنَس في مؤسسات السلطة منذ مدينة طيبة الإغريقية وإلى بابل الحضارة والراهن . معلناً بذلك العرض على إخضاع الأداء ومرسلاته لسلطة فضاء الحدث المختلف في معماره وموقعه عن بقية القصور ، فضلاً عما يكتنزه من تآلف حسي بين ذاكرة

المؤدين والمتلقين تجاه مؤسس القصر المقبور ، وتدشينه لمؤدين محليين ومواهب من طلبة في كلية الفنون الجميلة ، والذين تمكنوا من إحداث فعل أدائي مغادر لقوالب الأداء النمطية التي تُمول الإيهام وتصدر الانفعال عبر أجسادهم غير المعبأة . وقُدِّم هذا العرض لمرة واحدة بحسب ما ذَكَر المخرج ، ولم يُعاد مُطلقاً التزاما بهوية مواقعه غير المكررة ، والنص الذي كُتب وفقاً لفضاءاتها ، ولو كُتب أن يعاد العرض فمن الصعب إعادته ؛ لأن معمل الطابوق هُدِمَ بسبب بنائه على أرض تابعة للدولة ، وإنَّ مؤدي شخصية (أوديب) قد وافاه الأجل بسبب مرض مزمن .

الفصل الرابـع

- **النتائج :**

١- ذهب المسرح الموقعي بالأداء إلى أماكن اتسمت ببعدٍ تاريخ وايديولوجي وثقافي ، عاكساً إثر أبعادها وهندستها تحرره من دلالات الخشبة وتوجهها المؤسساتي ، وذلك بإشراك متلقيه أدائياً في الوصلات الثلاث التي عالجت أزمات اجتماعية وسياسية حقيقية عاشها واقعياً منتجي ومشاركي الحدث .

٢- إلتزم أداء الممثل بوصلاته الموقعية الثلاث بسلطة فضائها ، وما تحويه من ممارسات يومية تجلت في صور العنف وغيرها ، والتي جسدها الأداء عبر تكنيكات حركية وصوتية اشترك بها مع المتلقي ذاكراتياً ، والذي تناغم بخطابه مع خصوصية هندسة مواقع العرض غير القابلة للتكرار والنقل .

٣- أمضى العرض الموقعي وبجرأة عالية في تقديم خامات أدائية راشحة عن مجتمع المدينة ، والمتباينةً في حضورها بين الموهبة الطلابية والمحلية ، ما جعل طبيعة الأداء في الوصلات الثلاث يتسم بالعفوية والتلقائية المتجاوزة للانفعال الحاد والإيهام والوعظ والحركة المصطنعة .

٤- تمظهرت علاقة الأداء الموقعي بجسد الممثل بتفعيلها الناجع لوسائل اللعب مع المتلقي ، وتدشين العمل كفعل يومي ، والشفاهية اللفظية الآنية ، وتلامس الأجساد المشاركة فيما بينها ومع المؤدين إثر المشترك المحلي كاللغة والمسير ويوميات المدينة ، ما حقق فعلاً أدائياً صنوه الحقيقة الذاتية النابعة من يوميات الأجساد ، والمتماحكة مع الأفعال الحاضرة داخل أتون الفضاء المؤسسي .

٥- كان لتعامل الممثل في بناء دوره وفق رموزه الحياتية وشعائره اليومية ، وتصعيد ذاته كشخصية ، وجسده كنص خاضع ومنتج لأفكار ، السبب في سحب المتلقي إلى الواقعة الفرجوية وتبنيه لذات التعامل ، مستغلاً وضعه في بناء المشهدية التي فرضتها الموضوعات المتنوعة داخل المواقع .

٦- استنَدَ أداء الممثل في مواقع العرض الثلاث على حضور المتلقي إثر فاعلية الأداء الموقعي في بناء علاقة مُنتِجة مع نظيره الأدائي ، وذلك بنقاشه وإشراكه بالحدث ومحاولة استفزازه باستعارة أزماته والتجادل بها مع ذاكرة جسده من خلال فعل أدائي مُحكَم قوامه الإرتجال المُؤَسَس له والآني ، فضلاً عن حيوية النزوع الفطري في الاستقبال والرد بين العارضين والمتلقين .

٧- صَدَّرَ العرض الموقعي بحمولته الفنية والجمالية حالة الحضور المتعادل بين أطراف اللعبة المؤدية والمتلقية ، محققاً بذلك توازناً أدائياً مَثَّلَهُ تبادل الدور العامل على تغيير الحدث المُصاغ وفقاً لطبيعة المواقع ، والتدخل بمسارهِ وحَرفِه لصالح المتلقين تجاه المواقف وبسردٍ منضبط ومحسوب .

٨- منحت المواقع الثلاث للمتلقي الحرية في التنقل بين فضاءاتها إثر طبيعة الحدث ذو البؤر المتعددة ، ما ولَّدَ مساحة تلاشى فيها العزل لصالح التفاعل ، وترشحت المواقف بدل التسلسل الهرمي بفعل تدخل المتلقي ، محققاً دفقاً أدائياً وإيقاعياً توائم وطبيعة الأفعال اليومية داخل المواقع الثلاث .

٩- تعززت فكرة الاحساس بالتجربة (الفنية/الحياتية) بين المتلقي والمؤدي عبر ضرب منظومة الإيهام بوساطة مظهر (الرحلة) في الحافلات ، الفاعل في توطيد أواصر العلاقة بين العرض والمتلقي .

١٠- عَبَّرت مقومات العرض السمعية والبصرية (الزي ، الاكسسوار ، الإضاءة ، الموسيقى) بحضورها الموازي للأداء عن التزامها بمحددات الإرث المحلي والبيئة العراقية التي رشحت عنها .

١١- اجتهدت المواد التي وظفها العرض الموقعي كـ(الأبخرة ، الماء ، الفايلات ، الحصى ، الدم ، الخبز ، الأسلاك الشائكة) باستثارتها لأعصاب المتلقين تبعاً لمغارات الحدث ، محققةً بحضورها تواصلاً فعالاً مع المتلقين ، فضلاً عن توافقها مع مقولات اللحظة المشهدية المتآلفة وطبيعة معمار المواقع .

- **<u>الاستنتاجات :</u>**

١- اشترطت منظومتي (الأداء ،العرض) الموقعي عدم التكرار والنقل التزاماً بأبعاد وهندسة وهوية الموقع التي يصاغ لأجلها وينطلق منها كل شيء ، فالنقل هو محو لفكرة العرض الموقعي وخصوصيته .

٢- تجنيد الخامات المحلية غير (المنمذجة ، المعروفة) التي يلتزمها المسرح الموقعي لعبت دوراً جوهرياً في تصعيد شكلٍ أدائيٍ يتسم بالسكون والعفوية نتيجة فطرة الأجساد الهاجرة للطرازية والانفعال .

٣- تعكس عملية استغلال توقعات المتلقين ورود افعالهم داخل العرض الموقعي الحالة التأسيسية المثلى لتكنيك الارتجال ، والنباهة الراجحة التي يتمتع بها مؤدو العرض إثر فرضيات البروفة المتكررة .

٤- منحت خاصية استعمال الوثائق والحقائق والاستعارات الفكرية والأزمات الخاصة بالمجتمع المحلي الأداء الموقعي تدفقاً عضوياً ، وجعلته يلج بانسيابية بين ذاكرة المتلقين ، متمكناً من وخزها وتحريك ساكنها عبر لسعات اجتماعية تشحذ مكامنهم ، لإدانة الممارسات المتعسفة تجاه الأجساد .

٥- احتلت عتبات (الهوية الفردية ،المشترك المحلي ،يوميات المدينة) مكانةً محوريةً في صناعتها لخطابٍ أدائيٍ تآلف وسينوغرافيا الموقع ، وتطابقت أفعاله وما يُدَوَّن من أفعال اعتيادية يومية داخل المواقع المُدشنة ، معززاً التلامس الذهني والحسي القادر على مراوغة فكر المتلقي ومشاكستهِ .

٦- إن حضور المتلقي كنظيرٍ أدائيٍ مركزي داخل العرض الموقعي أسهم بتفعيل تقانة تبادل الأدوار بين المؤدين والمتلقين ، والتي بدورها كرست لحميمة التواصل مع شطائر الحدث المُعد سلفاً للموقع .

٧- تخلص أداء الممثل من الامتثالات الايديولوجية والمناهج المؤسساتية إثر ثنائية (الزمان/المكان) التي باتت مشتركة في العرض الموقعي بين العارض والرائي .

- **التوصيات :**

١- ضرورة استغلال المواقع الآثارية والتاريخية والإيديولوجية التي تزخر بها الخارطة الحضارية للعراق ، وتمكين المخرجين من استخدامها وفق ضرورات وحاجات وأزمات الراهن المُعاش ؛ لترشيح حراك فني وأدائي يهجر الطوق المؤسساتي وبنوده الإنتاجية ، فضلاً عن تصديرهِ لخامات جسدية جديدة راشحة عن التجربة المختبرية المنتمية بشكلها وطبيعتها للموقع وهندسته وأبعاده العديدة .

- **المقترحات :**

١- سينـوغرافيا العِمارة جسداً مؤدياً في عروض المسرح الموقعي .

إحالات البحث:

١. **Nick Kaye , Site-specific art performance place and documentation , (USA : Routledge , ٢٠٠٠) , p١-p٢ .**
٢. **Anna Birch & Joanne Tompkins , Performing site-specific theatre , (UK : Palgrave Macmillan , ٢٠١٢) , p٢ .**
٣. **جوزيت فيرال ، نظرية وممارسة المسرح : فيما وراء الحدود ، تر : جيهان عيسوي ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠١٠) ، ص١٤٨ ، ١٤٩ .**
٤. **ايريكا فيشر ليشته ، الأدائية ، تر : مروة مهدي عبيدو ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٢٣) ، ص٢٤ ، ٢٥ .**
٥. **Geoffrey Milne ,Theatre Australia (Un)limited Australian Theatre Since the 1950s , (Amsterdam - New York : Rodopi B.V, 2004) , p294 .**
٦. **Nick Kaye , Site-specific art performance place and documentation , p١٠-p١١ .**
٧. **Mike Pearson , Site-specific performance , (Uk , PALGRAVE MACMILLAN , 2010) , p13 .**
٨. **باتريس بافيز ، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر ، تر : أسامة غنم ، (المنامة ، هيئة البحرين للثقافة والآثار : ٢٠٢٢) ، ٣٧٣-٣٧٤ .**
٩. **حسن المنيعي ، المسرح والارتجال ، (الدار البيضاء ، دار عيون المقالات : ١٩٩٢) ، ص٥٦ ، ٥٧ .**
١٠. **فابريتزو كروتشاني ، فضاء المسرح ، تر : أماني فوزي حبشي ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠١) ، ص٨ ، ٩.**
١١. **ينظر : جين هارفي ، المسرح والمدينة ، تر : أريج ابراهيم ، (القاهرة ، المركز القومي للترجمة : ٢٠١٦) ، ص٧٩-٨٠ .**
١٢. **ميلي يا مومو ، الأداء المسرحي في مسرح ما بعد الحداثة ، تر : سناء عرموش ، مجلة (الحياة المسرحية) ، عد (٧٧) ، دمشق ، الهيئة السورية العامة للكتاب ، ٢٠١١ ، ص٥٢ .**
١٣. **مجموعة باحثين ، المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة ، تر : يوسف أمفرغ ، (البصرة ، دار الفنون والآداب : ٢٠٢٣) ، ص٨٥ ، ١٣٨ .**
١٤. **محمد عباس حنتوش ، التشاركية : دراسة مسرحية ، (بابل ، مؤسسة دار الصادق : ٢٠٢٢) ، ص٢٤ .**

١٥. فرانسز ريد ، إعادة اكتشاف الفضاء المسرحي ، تر : الحسين علي يحيى ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠١٠) ، ص١٢-١٣ .

١٦. جورج لا يكوف ومارك جونسون ، الفلسفة في الجسد : الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي ، تر : عبد المجيد جحفة ، (الرباط ، دار الكتاب الجديد المتحدة : ٢٠١٦) ، ص٤٠ .

١٧. ينظر : ديفيد بردبي وديفيد وليامز ، مسرح المخرجين ، تر : أمير سلامة ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة : ١٩٩٧) ، ص١٤٣-١٤٨ .

١٨. بيرند زوخر ، سحرة المسرح ، تر : حامد أحمد غانم و صلاح نصر الأكشر ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : ١٩٩٤) ، ص٨١ ، ٨٦ ، ٩٥ .

١٩. المصدر السابق نفسه ، ص٨٣-٨٤ .

٢٠. https://paulmichaeldavies.com/storming-mont-albert-by-tram/

٢١. ينظر : بيم ميسون ، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، تر : حسين البدري ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ١٩٩٧) ، ص٣٠٤-٣٠٨ .

٢٢. جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي ، (الشارقة ، منشورات الهيئة العربية للمسرح : ٢٠١٠) ، ص٣٩ .

٢٣. ينظر : ثيودور شانك ، المسرح الأمريكي البديل : منذ ١٩٨٠ ، ج٢ ، تر : الحسين علي يحيى ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٩) ، ص٥٨-٥٩ .

٢٤. ينظر : ليزبيث جودمان و جي دي جاي ، المرشد في السياسة والأداء ، تر : محمد لطفي نوفل ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠١) ، ص٥٢٨-٥٣٢ .

(*) عباس رهك : مخرج ومؤلف مسرحي وأستاذ جامعي عراقي ، ولد في مدينة الحلة بمحافظة بابل عام ١٩٧٨م ، تحصل على شهادة البكالوريوس من كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل عام ٢٠٠٧م ، وبعدها تحصل على شهادة الماجستير في عام ٢٠١٣م ، وشهادة الدكتوراه في عام ٢٠١٨م من الكلية ذاتها ، بدأ مشروعه المسرحي الإخراجي عام ٢٠١١م عندما ألَّف وأخرج عرض (كشكول حضاري) والذي تم عرضه على قمة صرح (بورسيبا) الآثاري الواقع في أطراف مدينة الحلة ، وبعدها ألَّف وأخرج عرض (مغامرة كونية) عام ٢٠١٢م ، والذي تم تقديمه في محطة قطار الحلة مستخدماً مجمل أروقتها وصالتها ، وفي نهاية العرض وظف قطاراً من المحطة ، وفي عام ٢٠١٣م ألَّف وأخرج عرض (أقنعة تحت الحمراء) والذي تم تقديمه على ضفاف شط الحلة في الجهة المقابلة لمبنى مستشفى مرجان الخلفي ، مستخدماً فيه العبّارات والقوارب النهرية الصغيرة ، وفي عام ٢٠١٥م أخرج نص (نبوءة) للكاتب الألماني (بيتر هاندكه) والذي تم تقديمه على أنقاظ المخلفات الصناعية المجموعة في الباحة الخلفية لكلية الفنون الجميلة في بابل ، وفي عام ٢٠١٦م قدم عرض (أوديب ملكاً) للكاتب الاغريقي (سوفوكليس) في ثلاثة مواقع (معمل طابوق ، مبنى مجلس محافظة متروك ، قصر رئاسي مهجور في منتجع بابل السياحي) ، وبعدها قدم عرض (Red Line) عام ٢٠١٩م في معبد ننماخ الواقع في قلب مدينة بابل الأثرية مجاور شارع الموكب . وكان جميع انتاج هذه العروض ذاتي وتعاوني ، ولجأ المخرج في عروضه إلى ممثلين هواة وطلبة من كلية الفنون الجميلة بمختلف اختصاصاتها ، وتمتعت عروضه بكثرة كوادرها التي تتراوح بين ١٥ إلى ٣٠ ممثلاً ، فضلاً عن أن هذه العروض قدمت في مواقعها المذكورة فقط ولم يتم نقلها وعرضها في مكان آخر ، واستغرقت فترة التمرين الخاصة بكل عرض من عروضه فترة تتراوح بين (٤) إلى (٦) شهور ، والآن يقوم بالتحضير لعمل مسرحي مُعَد عن مجموعة نصوص للكاتب الايرلندي (صامويل بيكيت) والذي سيتم تقديمه في (جمالون مهجور) يقع عند مدخل مدينة الحلة الشمالي ، وعمل آخر تحت طاولة الاعداد يحمل عنوان (ماكنة هاملت) للكاتب الألماني (هاينر موللر) والمُقترح عرضه في أحد معامل الإسفلت الواقع

في الطرف الجنوبي لمدينة الحلة . مقابلة أجراها الباحث مع المخرج (عباس رهك) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة – بابل ، يوم الأحد : ٢٠٢٤/١١/٢٤م ، الساعة التاسعة والنصف صباحاً .

مصادر البحث

أ. ايريكا فيشر ليشته ، الأدائية ، تر : مروة مهدي عبيدو ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٢٣) .

ب. باتريس بافيز ، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر ، تر : أسامة غنم ، (المنامة ، هيئة البحرين للثقافة والآثار : ٢٠٢٢) .

ت. بيرند زوخر ، سحرة المسرح ، تر : حامد أحمد غانم و صلاح نصر الأكشر ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : ١٩٩٤).

ث. بيم ميسون ، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، تر : حسين البدري ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ١٩٩٧) .

ج. ثيودور شانك ، المسرح الأمريكي البديل : منذ ١٩٨٠ ، ج٢ ، تر : الحسين علي يحيى ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٩) .

ح. جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي ، (الشارقة ، منشورات الهيئة العربية للمسرح : ٢٠١٠) .

خ. جورج لا يكوف ومارك جونسون ، الفلسفة في الجسد : الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي ، تر : عبد المجيد جحفة ، (الرباط ، دار الكتاب الجديد المتحدة : ٢٠١٦) .

د. جوزيت فيرال ، نظرية وممارسة المسرح : فيما وراء الحدود ، تر : جيهان عيسوي ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠١٠) .

ذ. جين هارفي ، المسرح والمدينة ، تر : أريج ابراهيم ، (القاهرة ، المركز القومي للترجمة : ٢٠١٦) .

ر. حسن المنيعي ، المسرح والارتجال ، (الدار البيضاء ، دار عيون المقالات : ١٩٩٢) .

ز. ديفيد بردبي وديفيد وليامز ، مسرح المخرجين ، تر : أمير سلامة ، (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة : ١٩٩٧) .

س. فابريتزو كروتشاني ، فضاء المسرح ، تر : أماني فوزي حبشي ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠١).

ش. فرانسز ريد ، إعادة اكتشاف الفضاء المسرحي ، تر : الحسين علي يحيى ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠١٠) .

ص. ليزبيث جودمان و جي دي جاي ، المرشد في السياسة والأداء ، تر : محمد لطفي نوفل ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠١) .

ض. مجموعة باحثين ، المفارقات الجديدة في مسرح الألفية الثالثة ، تر : يوسف أمفرغ ، (البصرة ، دار الفنون والآداب : ٢٠٢٣).

ط. محمد عباس حنتوش ، التشاركية : دراسة مسرحية ، (بابل ، مؤسسة دار الصادق : ٢٠٢٢) .

ظ. ميلي يا مومو ، الأداء المسرحي في مسرح ما بعد الحداثة ، تر : سناء عرموش ، مجلة (الحياة المسرحية) ، عد (٧٧) ، دمشق ، الهيئة السورية العامة للكتاب ، ٢٠١١ .

A- Nick Kaye , Site-specific art performance place and documentation , (USA : Routledge , ٢٠٠٠) .

B- Anna Birch & Joanne Tompkins , Performing site-specific theatre , (UK : Palgrave Macmillan , ٢٠١٢) .

C- Geoffrey Milne ,Theatre Australia (Un)limited Australian Theatre Since the 1950s , (Amsterdam - New York : Rodopi B.V, ٢٠٠٤) .
D- Mike Pearson , Site-specific performance , (Uk , PALGRAVE MACMILLAN , 2010).
E- https://paulmichaeldavies.com/storming-mont-albert-by-tram/

(*) عباس رهك : مخرج ومؤلف مسرحي وأستاذ جامعي عراقي ، ولد في مدينة الحلة بمحافظة بابل عام ١٩٧٨م ، تحصل على شهادة البكالوريوس من كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل عام ٢٠٠٧م ، وبعدها تحصل على شهادة الماجستير في عام ٢٠١٣م ، وشهادة الدكتوراه في عام ٢٠١٨م من الكلية ذاتها ، بدأ مشروعه المسرحي الإخراجي عام ٢٠١١م عندما ألَّف وأخرج عرض (كشكول حضاري) والذي تم عرضه على قمة صرح (بورسيبا) الآثاري الواقع في أطراف مدينة الحلة ، وبعدها ألَّف وأخرج عرض (مغامرة كونية) عام ٢٠١٢م ، والذي تم تقديمه في محطة قطار الحلة مستخدماً مجمل أروقتها وصالتها ، وفي نهاية العرض وظف قطاراً من المحطة ، وفي عام ٢٠١٣م ألَّف وأخرج عرض (أقنعة تحت الحمراء) والذي تم تقديمه على ضفاف شط الحلة في الجهة المقابلة لمبنى مستشفى مرجان الخلفي ، مستخدماً فيه العبّارات والقوارب النهرية الصغيرة ، وفي عام ٢٠١٥م أخرج نص (نبوءة) للكاتب الألماني (بيتر هاندكه) والذي تم تقديمه على أنقاظ المخلفات الصناعية المجموعة في الباحة الخلفية لكلية الفنون الجميلة في بابل ، وفي عام ٢٠١٦م قدم عرض (أوديب ملكاً) للكاتب الاغريقي (سوفوكليس) في ثلاثة مواقع (معمل طابوق ، مبنى مجلس محافظة متروك ، قصر رئاسي مهجور في منتجع بابل السياحي) ، وبعدها قدم عرض (Red Line) عام ٢٠١٩م في معبد ننماخ الواقع في قلب مدينة بابل الأثرية مجاور شارع الموكب . وكان جميع انتاج هذه العروض ذاتي وتعاوني ، ولجأ المخرج في عروضه إلى ممثلين هواة وطلبة من كلية الفنون الجميلة بمختلف اختصاصاتها ، وتمتعت عروضه بكثرة كوادرها التي تتراوح بين ١٥ إلى ٣٠ ممثلاً ، فضلاً عن أن هذه العروض قدمت في مواقعها المذكورة فقط ولم يتم نقلها وعرضها في مكان آخر ، واستغرقت فترة التمرين الخاصة بكل عرض من عروضه فترة تتراوح بين (٤) إلى (٦) شهور ، والآن يقوم بالتحضير لعمل مسرحي مُعَد عن مجموعة نصوص للكاتب الايرلندي (صامويل بيكيت) والذي سيتم تقديمه في (جمالون مهجور) يقع عند مدخل مدينة الحلة الشمالي ، وعمل آخر تحت طاولة الاعداد يحمل عنوان (ماكنة هاملت) للكاتب الألماني (هاينر موللر) والمُقترح عرضه في أحد معامل الإسفلت الواقع في الطرف الجنوبي لمدينة الحلة . مقابلة أجراها الباحث مع المخرج (عباس رهك) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة – بابل ، يوم الأحد : ٢٠٢٤/١١/٢٤م ، الساعة التاسعة والنصف صباحاً .