تداعيات العرض المسرحي لمسرح ما بعد الحداثة

سعدية نوري محمد

مدرس، معهد الفنون الجميلة للبنات، وزارة التربية

.saadia.noori222@gmail.com

ملخص البحث:

عد مسرح ما بعد الحداثة نقلة نوعية في أوربا والعالم من خلال التحولات الثقافية إذ يعد ما بعد الحداثة ثورة عالمية كونها تفكر بإستقلالية المفهوم ويؤمن هذا الإتجاه بالفلسفة التفكيكية وهذا سبب خلقاً للكثير من التشويهات والانثيالات التي أصابت العرض المسرحي ذلك لأن ما بعد الحداثة رفضت بالكلية كل ما جاءت به الحداثة ومن الناحية الفلسفية لقد طرحت أفكار (نتيشه) الغاء سلطة العقل للفلسفات السابقة وتثبيت هيمنة الحس، انطوت ما بعد الحداثة على إختلاط الأساليب وتداخلها وعدم وجود ربط بين النهايتين وظهور حركات عديدة أثرت على الوعي الذاتي والجمالي والتأملي ورفض البنية السردية ولعل هذا التداخل هو الذي أدى الى تداعيات العرض المسرحي وفوضى الأساليب وتأثيرها على المسرح بلا دراما. بناءٌ على ذلك فإن مشكلة البحث الحالي تأسست على وفق تصور ذهني عن أساليب العرض المسرحي في زمن تحولات فنون ما بعد الحداثة تلمسته الباحث بكشف عن أسباب تداعيات تلك العروض.

كلمات مفتاحية: تداعيات، تحليل العينة، تحليل العرض.

Abstract:

Postmodern theater is considered a qualitative leap in Europe and the world through cultural transformations, as postmodernism is considered a global revolution as it thinks about the independence of the concept, and this trend also believes in deconstructive and Dredid philosophy, and this is the reason for creating many distortions and anthologies that affected the theatrical presentation, because postmodernism was rejected altogether.

All brought about by modernity, and from the philosophical point of view, the ideas of Ntisheh proposed the abolition of the authority of the mind of previous philosophies and the confirmation of the dominance of the sense. It led to the repercussions of the theatrical performance and the chaos of styles and its effect on the stage without drama.

Key words: Implications, sample analysis, supply analysis

مشكلة البحث:

ان ضرورة التجدد والوصول الى أطر جديدة، ومبتكرة، عبر التجريب والمعملية نحو مسرح أكثر إمتاعاً وإقناعاً وتأثيراً في المتلقين، وهذه الوسيلة مصحوبة بفكر، وقضايا الانسان، فالمخرج المسرحي العراقي في تجربته المسرحية ينطلق من خصوصية التصورات والاشتغال المعرفي العميق بالمسرح وهذه المعرفة جعلته يقترب من قضاياه وتنوعت مواضيعه ورصد وإعادة تفكيك وتركيب خطابه المسرحي ومن خلال إنفتاحه وتعدد قراءاته ومحاولة تغير أشكال التعامل مع منظوماته الدلالية الجديدة يريد بها تجليات وتطلعات نحو الحداثوية. إذ إن مسرح ما بعد الحداثة إستند الى مفاهيم جديدة تتساوق مع عالمان المعاصر في محاولة للإستناد على عناصر عديدة ومن مرجعيات مختلفة منها ما جاء به المسرح المعاصر وأخذت من الطقسية والبدائية والأنماط الأصلية ومنها أخذ من الهيروغليفية والزرادشتية والشعوذة والسحر الاسود وتناسخ الأرواح وأيضاً منها ما أخذ من المستقبلية والدادائية وادخال السينما والتلفزيون والشاشات الضوئية وذلك لمحاولة أن يكون إيقاع العرض سريعاً ويكون الايقاع هنا غير منظم ودقيق جداً، وان كثرة الأساليب جعلت أن تدخل العديد من الأساليب المسرحية التي ليس لها علاقة بالمشهد وفي استخدام مفهوم اللعب والداتاشو لمحاولة شد الانتباه أو تدويرها في قالب حديث. أما العناصر المادية واللغوية بها معاني ومفاهيم ومضامين ليس لها أي معنى في العرض المسرحي هي مجرد لغة كلام شخصية قد تكون همهمات أو قد تكون صرخات أو تكون أوهام فهو مسرح بلا دراما كما يوصف يبحث عن الحلول اللاعقلانية والفوضوية والتدميرية واللعب واللهو ليس إلا، لذلك اصبح هناك خلط بالأساليب وعلى سبيل المثال المنظر المسرحي حينما يكتمل وتظهر ملامحه يحطم في نفس الوقت ويعاد بناءه من جديد إذ أعتبرت الحداثة انتهاء المنظر أصبح قديم لذا كان البحث عن منظر جديد ولذلك يكون التغير مستمر، ولذا نشاهد الصورة غير ثابتة، ان مسرح ما بعد الحداثة يكون فيه تحول مستمر بالعرض (المنظر، الاضاءة الممثل، الشخصيات)، ويكون إنطلاق التحولات من حال الى حال وسببها الخلط بين الأساليب المتعددة والتي شكلت فيما بعد نقلة نوعية بعدم وجود مسرح له دراما، وأيضاً نرى وجود فعل بصري أكثر ماهو ضوئي ويكون جداً قليل، وان فعل فكرة الحدث غير متواجدة بالكامل مجردة لكن المشاهد هو الذي يحلل ويفسر هذه الصورة. وان المخرج هنا يعمل جاهداً على التطورات والتحولات الجديدة وظهور الأساليب والمغايرة الحداثوية التي تحمل تقنيات حديثة وتجارب معاصرة من خلال التقدم التكنولوجي ووسائل الإتصال لمسرح حداثوي يحمل منظومات ودلالات جديدة جاهزاً ومعداً للإنجاز المشهدي.

بناءً على ما تقدم فإن مشكلة البحث الحالي تأسست على وقف التساؤل الأتي:

(ما مدى التداعيات التي أحدثتها تحولات ما بعد الحداثة على عروض المسرح العراقي المعاصر).

أهمية البحث:

تكمن أهميته بأنه يفيد المخرجين والممثلين والمصممين، والعاملين في مجال الفنون المسرحية بصورة عامة.

هدف البحث:

إن البحث يهدف التعرف الى إكتشاف وتحليل أسباب وتداعيات عروض مسرح ما بعد الحداثة.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: ما بين سنة ٢٠١٠- ٢٠١٤.

الحدود المكانية: بغداد- مسارح العاصمة بغداد.

الحدود الموضوعية: دراسة فوضى الأساليب التي إستند عليها مسرح ما بعد الحداثة مما شكلت نوعاً من التداعيات في العرض.

تحديد المصطلحات:

عملت الباحثة على تحديد المصطلحات

أولاً- تداعيات:- (تداعى) هو العملية التي تكون بها علاقات وظيفية بين ضروب مختلفة من النشاط الفني وهي تداعي الأفكار أي تواردت وتواترت وإستدعى بعضها بعضاً [١]، بسبب مجموعة واسعة من التخصصات التي تناولت مصطلح ما بعد الحداثة لا يمكن أن نضع تعريف وافي لها.

يعرف (نك) (كاي) مصطلح ما بعد الحداثة" بأنه مفهوم مركب متعدد الأوجه في عدد من الظواهر المنوعة التي يجمع بينهما هدف واحد، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحداثة" [٢].

وتعرفها (بوجينا سافيسيكا) المصطلح مسرحياً.

"مسرح بلا دراما، يسمى مسرح ما بعد الحداثة، يكون فيه الخيال عنصراً من عناصر عدة التي تظهر فجأة، ومن غير توقع تختفي، وغالباً ما تنازع معانيه، وتجعل المتفرج يفكر في العلاقات التي تنخلق ما بين مساحات خشبة المسرح" [٣].

أما التعريف الإجرائي لمصطلح ما بعد الحداثة ترى الباحثة بأنها:

تصنيف للأسلوب الذي سبقها (الحداثة) لمفردات جديدة تفرض تقنيات وطريقة أداء إذ تغير القوالب الجاهزة وتقوم على بعثرة القواعد والقوانين والأنظمة التي تبني الخطابات الفكرية والفنية والعلمية وغايتها إضفاء قيمة جمالية ونشأة عرض جديد في تجلي أبعاده السمعية والبصرية.

---

[١] معاجم اللغة العربية ومعاجم المعاني، يكيبيديا، WIKI<Https://ar.m.wikipedia.org.

[٢] نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩، ص ج-و.

[٣] بوجينا سافيسيكا، مسرح ما بعد الحداثة، تر: هناء عبدالفتاح، بولندا: ٢٠٠٥، ص٣.

المبحث الأول: مسرح ما بعد الحداثة:

ان مسرح ما بعد الحداثة يمث تحول نوعي من مسرح الحداثة الى مسرح ما بعد الحداثة كونه ثورة كبيرة على كل القوانين التي جاءت بها الحداثة فهو ليس فقط بناءً سطحياً إنما هو بالحقيقة انتاج لمرحلة جديدة للعرض المسرحي إستطاع هذا المسرح أن ينسلخ لتأسيس شيء جديد في تقديم عروضه، إذ ظهرت الحداثة في النقد والأدب وفي اتجاهات أخرى ولكنها وضعت لنفسها إتجاهاً جديداً، فالفنون المسرحية سعت لنفسها أن تحقق وجودها في هذا المجال لا يمكننا أن نتحدث عن مسرح ما بعد الحداثة وتحديد ملامحه دون المرور بمرحلة الحداثة وخصائصها وتحديد مفهوم الحداثة كمرحلة فلسفية أثرت بالمسرح قبل إعتبارها مرحلة تاريخية لذلك وضع أغلب الباحثين تعريف لماهية ومفهوم الحداثة كمصطلح فلسفي من خلال تتبع مسار ونشأة ظاهرية الحداثة.

تجلت مرحلة الحداثة تاريخياً في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها المرحلة التاريخية التي قامت أعقاب "عصر الأنوار (القرن الثامن عشر) هذا العصر الذي جاء هو نفسه في أعقاب عصر النهضة (القرن السادس عشر) [١].

إن الحداثة كظاهرة تاريخية هي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها ومحدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور وتختلف من مكان لاخر ومن تجربة تاريخية الى أخرى، فمنذ بدايات القرن العشرين أصبح مصطلح الحداثة من المصطلحات المؤثرة في الفنون والأدبيات المتعلقة بالابداع والتجدد، وقد استمد هذا المصطلح سلطته من هيمنته على معظم المؤسسات الثقافية وقد أعلنت الحداثة عن إستقلال الفن عن الواقع وتصويره وجعلت من الفن نسيجاً معقداً ومركباً، إن جميع المحاولات سعت الى فض التباسات مفهوم الحداثة القيمي إنما تمثل إتجاهات متباينة في الحداثة والتي يمكن حصر بداياتها مع (نزعات ديكارت الشكية) ثم أصبحت متصلة تتجاوز ذاتها باستمرار عبر صيرورة منتظمة شملت كل الفلسفات اللاحقة والتي يمكن وضع نهاية لها مع بداية بروز إتجاهات ما بعد الحداثة النقدية، ومع نهايات القرن الثامن عشر برز فلاسفة مثل (هيدجر) أدركوا الحاجة الى إعادة إكتشاف الثقافات التي تجاهلتها المادة المكتوبة وصورتها غير كاملة وغير منقحة بداية من الأغنية الشعبية الى العروض المسرحية لنصوص شكسبير وإن هؤلاء الفلاسفة لم يضعوا المعايير الخاصة بدراسة المعاني الكامنة في نص ما وحسب ولكنهم تطرقوا الى دراسة كيفية تغير هذا المعنى وتطوره من خلال ما يعرف اليوم بعملية التلقي "ان جماليات التلقي تحتضن رسالة

---

[١] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت: ط١، ١٩٩١، ص١٦.

النشاط بين الانتاج والتلقي عبر وساطة التواصل الأدبي" ان عملية التلقي هي الأوسع تأثيراً في المسرح وأكثر إرتباطاً به [١].

أي ان النص بحد ذاته لم يكن الشغل الشاغل وإنما كيفية توليد هذا النص وتاويله وكيفية أدائه سواء على خشبة المسرح أو حتى في ذهن القاريء والذي أصبح يشكل موضوع الاهتمام ذلك لأن العرض المسرحي لا يمكن أن يقدم خطاباً مسرحياً اذا لم يعتمد على الواقع والحياة الإجتماعية والتاريخية التي تسهم في إخراجه كما ان العرض المسرحي الذي يسعى الى إلغاء الواقع والحياة الإجتماعية لا يمكن أن يجد صدى أو قدرة على صياغة التأويل الذي هو جزء مهم من عناصر الخطاب المسرحي [٢].

تعرض التاريخ الحديث الى عدد من الثورات والإنقلابات والازاحات لإيجاد قاعدة جديدة لعصر ما بعد الحداثة الذي بدأ بالتمرد على كل تقاليد وأفكار بكونها أفكار لم تكتمل، وقد أسهمت وسائل الاعلام الحديثة والتكنلوجيا وشبكات الانترنيت في تفعيل مفهوم ما بعد الحداثة، وأصبح العالم يغزوه التنوع الثقافي "ان مجتمع ما بعد الحداثة لم ينتج لنا بديلاً عن الحداثة وإنما أفرز عمليات خلاف وإختلاف وصراع حضارات ونفوذ في أغلب الأحيان الى التشظي والانفلات وكسر هيمنة النسق المركزي".

إن التناقض والتشظي وإلغاء المركز والنفي والعبث والفوضى والشك هو الضاغط المؤثر على تفعيل المرجع الذي استعار ألياته من حقول البنى المجاورة من نحت وعمارة وسينما ومسرح وموسيقى وأدب، إضافة الى الإستعارة من العلوم المختلفة والتكنلوجيا والتقنيات وكل مفردات الحياة، لذا أصبح من الضروري إستنباط مرجعيات جديدة في الفن وذلك لمتطلبات العصر الجديد وتحولاته واستخدام بعض المفردات الحياتية وإستغلالها كمرجع للأعمال الفنية، من خلال تأويلها وتشظيها وإنفتاحها ومن ثم الخروج والانفلات لخلق أعمال تسهم في خلخلة أنظمة التعيين بابتكار معطيات جديدة للتوليف البصري مما يعطي مجالاً لإستخدام مرجعيات متنوعة تنتمي الى حقول فنية مجاورة تختلف بأليات إظهارها وأنظمتها وان فنون ما بعد الحداثة قامت بتدمير كل مرجعيات الحداثة القديمة والأفكار المطلقة ورفضتها وجعلت العقل أن يتقبل المبادىء لما بعد الحداثة، فمرجعيات ما بعد الحداثة ترفض حدود الجنس الابداعي الصارم وتطالب بالانتقال الى مرحلة جديدة تحمل سمات التحدي والتجدد، وبالتالي توجب البحث عن مرجعيات ترفض مرجعيات الحداثة وتنتقل في البحث على مرجعيات تنتمي الى واقع الحياة والفكر الشعبي والثقافة الجمعية والإستهلاكية والتسويقية، اذ ان مابعد الحداثة رفضت كل القواعد المؤسسة في الفن وسعت ثقافة ما بعد الحداثة الى رفض وتهشيم أفكار الحداثة من خلال الانفلات عن التصنيفات والتأسيسات والمفهوميات والشروط السائدة لتؤسس

---

[١] سامي اسماعيل، جماليات التلقي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، د.ت، ص٤٦.

[٢] كرستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٩٦، ص٣٠٨.

أعمال فنية ناتجة عن التناقض والتشكيك في القواعد والتقاليد السابقة والذهاب الى عدم الخضوع الى القوانين التي يعتمدها العرض المسرحي "ان خاصية ما بعد الحداثة في العروض المسرحية تتحقق في صورة الأبراز المتعمد لعناصر القلق وعدم استقرار أو ثبات المعنى في العمل الفني وفي تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض وانتهاك الأسس التي يعتمد عليها العمل الفني كشرط لتحقيقه" [١].

ان استخدام تلك المفاهيم وتفجيرها في آن واحد يكسب الفنون جماليتها من هذا التناقض والاختلاف مع ظهور فكرة العولمة أصبح الفنان يقدر دوره إلهام في عملية التغير، فبدأ ينبذ فكرة الفنان المنتج المستقل الذي يقوم بأنتاج عمل فني محسوس ذو موضوع ميتافيزيقي إذ أصبح الفنان يحاول الوصول الى الجمهور من خلال التواصل مع المجتمع وإزالة الحواجز بين الفروع الفنية المختلفة كالسينما والنحت والمسرح والحاسوب وأداء الجسد وادخالها بفكرة العمل الفني ليتحول ذلك العمل الى استعراض بصري سمعي حركي "ان الفضاء البصري هو فضاء تفاعلي ديناميكي مميز جداً عن فضاء النص الساكن" [٢] يتحول العمل الفني الى نشاط ثقافي يسهم في نقد المجتمع وتكون فكرة العمل أهم من العمل نفسه، وبهذا يتغير دور العمل من كونه عملاً بصرياً ملموساً يناجي المشاعر ويعبر عن الأفكار ليصبح مجالاً للتأمل العقلي وتلغي ما بعد الحداثة الحدود بين الثقافات الشعبية والفنون المختلفة فأنها تعني الافراط في محو الحدود فيما بين الفنون فيتداخل الرسم بالدرما والتعبير الجسدي بالرقص والسرد ويكون هنا تدمير واضح للقواعد وتجاوز في نشاط يتولد من أزمة إنعدام ذلك اليقين والسعي وراء خلخلة فرضيات الفن وقواعده والتناول الجديد للتاريخ والماضي ومجمل الموروث الشعبي المحلي "ان الاسطورة تستنبط من العادات والشعائر لا بالعكس وان الاسطورة متغيرة ومتحولة وانها أيضاً تفسير، أو تأويل لشعائر دينية وهي على العموم لا تؤلف إلا بعد ما تزول" [٣].

يكون الانفتاح على الحاضر والمستقبل وعلى ماهو قومي وماهو عالمي وردم الحدود بين الثقافات والأفكار، في تفاعلية إبداعية تجمع بين المحلي والعالمي وتتجاوز وحشية القوة المؤكدة للأنا في مقابل الاخر يعتمد مسرح ما بعد الحداثة كمثل باقي الفنون على الاختلاف والتباين في مصادره يحرص على تضخيم إحساس المتفرج بالتناقض والصراع حيث يؤكد (ديدرو) بأن العادات والتقاليد الإجتماعية في الحياة التي يعيشها الممثلين بوصفهم أفراداً في المجتمع تنعكس على الشخصيات الدرامية ويتضح ذلك في الاشارات والحركات والإيماءات التي تقدمها الشخصية الدرامية التي تخضع

---

[١] نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة: (الهيأة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٩، ص٣١.

[٢] ديفيد انغلز، جون هغسون، سوسيولوجيا الفن، تر: ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص١١٩.

[٣] ابراهيم السعافين، الحكاية الشعبية والخرافة والاسطورة، مجلة التراث الشعبي، دار الشؤون للثقافة العامة، وزارة الثقافة والاعلام، (جمهورية العراق: العدد الثاني لسنة ٢٠٠٠)، ص٢٦.

للأنواع من الصراع "الصراع قانون من قوانين الحياة الأساسية، فالكائنات الحية تتصارع من أجل البقاء" [١].

ان الاختلاف والتباين والصراع عناصر تقوم بأتباع اسلوب تتجاوز فيه النصوص والصور والمتتاليات المألوفة، وتعارض بعضها بعضاً فتبدو جميعاً مهتزة مقلقة وان تقوم على تقديم رؤية تنتظم فيها هذه القراءات في وحدة متناسقة مسرح ما بعد الحداثة يعتمد على المحاكاة الساخرة والتي تمثل شكلاً فنياً ينتمي إليها وان العودة الى الماضي والسخرية منه وإستخدام أساليب التشظي والقطع، ماهي إلا محاولة للتشكيك بالماضي والحاضر دون أن يكون الهدف منه ترسيخ قوانين جديدة للبحث عن جوهر الفن خصوصية التفكيك والتشظي هنا يكون تفكيك المعنى الى قراءات مزدوجة وهي تقنية اشتغالية للمخرج الذي يقرأ الجزء مدركاً في ضوء علاقته بالكل او قراءة يمتزج فيها الجديد والمختلف من جانب اخر، ويشترك المخرج كمنتج للعمل، والمتلقي كمستهلك الذي يحاول إعادة جمع عناصر العرض، ومثال لذلك عمل المخرج (الان كابرو) الذي تتبع فيه الصلات بين عمليتي التشظي والتجميع في الفن التشكيلي وعروض مسرح الواقعة التي يقدمها وفي مجال العروض البيئية قدم مسرحية (خدمة ذاتية) عام ١٩٦٧ اتبع فيها التشظي وفوضوية حاده ونثر الممثلين والأحداث كالشظايا، فالعرض يشير الى عناصر دراسية فكرة وشخصيات وحوار لكنه سرعان ما يفكك هذه العناصر ويشظيها مما يلقي وحدة العمل وتشتيت المراكز والنواة. لقد اشتغل (روبرت ويلسون) على تجميع المتناقضات إذ لا توجد عنده درامية تربط بين الأحداث فتصبح الأفعال نشاطات تعرض في فراغ لا يحمل أي علاقة مع شي كلي مترابط بل يعرض كل عنصر على حده وعلى المشاهد إضفاء المعنى لهذا تجلت ظاهرة الابداع الحداثي وما بعد الحداثي في عملية إقصاء المعنى وهذا منحها التنوع والاستفاضة والابتعاد عن تأطير الظاهرة الإبداعية ضمن حدود معينة من الفهم "فالفهم يتضمن دائماً بداية التفسير وأن التفسير هو الشكل للفهم" [٢].

ان في عملية انتاج المعنى هي تلك التشاركية الفعالة بين النص الذي ينتجه المبدع وبين المتلقي، وعمل الممثل ليس فعل الشخصية بل مجموعة من الأفعال المتزامنة يقوم بها جميع الشخصيات في آن واحد ويلقي الحوار بطريقة سطحية، وتؤسس الفكرة المشهدية حتى تهديمها وتبدأ فكرة جديدة. يستمد مسرح ما بعد الحداثة افكاره ومرجعياته من الماضي ليقيم علاقة جديدة مع الماضي بأسلوب معاصر يبهر المتفرج ويضعه في حلقة من التشتت والاختلاف في القراءة، إذ ان تنظيم أفق التوقعات عند المتفرج هدف أساسي لمسرح ما بعد الحداثة في محاولة مستمرة لتدمير أي قراءة لبناء

---

[١] محمد بن مكرم بن علي، ابو الفضل جمال الدين، ابن منظور، لسان العرب، مجلد٢٣، (بيروت: دار مرصاد، د.ت)، ص١٦٧.

[٢] هانز روبرت باوس، علم التأويل الادبي–حدوده ومهماته، تر: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت: عدد٣، ١٩٨٨، ص٥٥.

العرض المسرحي الذي يعتبر في حالة صيرورة دائمة والتعددية في المعاني تنتجها العناصر المتفاعلة بالعمل، ولابد من الإشارة أن العرض المسرحي يتميز "بأستخدام لقائمة متناهية من الدوال لتوليد عدد لا متناه من الوحدات الثقافية، وهذه القدرة التوليدية الفعالة التي يملكها الدال المسرحي تعود جزئياً الى إتساع دلالاته المصاحبة وهذا يفسر التعدد الدلالي للعلامة" [١]. كل ذلك يقوم على تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض ومنع الثبات والإكتمال بصورة نهائية، فهي تستثير اللغات والصور الفنية ضد بعضها البعض، وتقوم على تحدي عدد من المفاهيم السائدة، حيث تبدأ بترسيخها ثم تخريبها مع وعي تام بالسياق التاريخي والعملية التاريخية الذي ينشأ من تزاوجهما نوع من الأعمال الفنية التي تتناول التاريخ تناولاً أدبياً، وان للممثل دوراً أساسياً في توصيل المعنى من خلال النطق والأداء والإيماءات وحركته في الفضاء جميعها تساعد على توصيل المعنى الى المتفرج، وأن مسرح ما بعد الحداثة يرفض أفكار الحداثة ويأبى التحديد والتصنيف ويحاول الإنفتاح على فروع المعرفة المختلفة، ومع دخول الحاسوب والتقنيات والتأثيرات البصرية الى المسرح أصبح للصورة تأثيراً أكبر "العمل الفني هو صورة مركزها مشحون بالطاقة البصرية، التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي كما تتجه طاقات وتسأولات من المتلقي الى العمل" [٢].

لقد ألغت دكتاتورية الممثل لتفكيك ماهية وخصائص الدراما المسرحية محولة مشهديتها الى مشاهد مرئية والممثل الى آلة اسمها الجسد ونصه المعنوي الى اشارات رقمية، أن السمة الأساسية لمسرح ما بعد الحداثة هو ارتباط بالفن التشكيلي وبالتاريخ والأصول الطقوسية والى علاقة الانسان بالكون وبالحياة، لكنه محاولة جديدة للدفاع عن الفردية والتفرد ويستعير المسرح من الأجناس الأدبية المختلفة، وتستعير تلك الأجناس خصائصها من بعضها للمزج بين الأنواع الأدبية والفنية من سرد وحوار وقصة وقصيدة وأغنية وفن تشكيلي وموسيقى وتفعل داخل نصوص أخرى وكل هذه التفاعلات الفنية مع المسرح تتحد جميعها وتمتزج فيها المرجعيات لاخراج توليفة ابداعية تكسر السائد والمألوف وبذلك تكون فنون ما بعد الحداثة قد نشأت في ظل الظروف المختلفة داخل المجتمع وإستفادت من طروحات الحداثة في تغير أنماط وآليات عملها والارتكاز الى الأحداث التي عصفت بالقرن العشرين كونها مرجعاً وملاذاً لا غنى عنه في تأطير حركاتها الفنية المتسارعة حيث كان الإرتقاء من الحداثة الى ما بعد الحداثة والتي نجد بأن هناك جمالية جديدة لخطاب محاول ان يخلق قطيعة مع ذائقة وحركة الماضي ويبشر بشيء جديد فهو يتخذ من تجميع العنف الى جانب الجمال وإرادة التدمير وتكون الحرب آلية في إزاحة الآخر، عرفت في فلسفات مابعد الحداثة التفكيكية والتي

---

[١] كير ايلام، انظمة العلامات في المسرح، تر: سيزا قاسم، (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٧)، ص٩١.

[٢] شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سايكلوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت: ١٩٧٨، ص١٦٥.

تشترك مع المستقبلية في نقد التمركز العقلي واللغة متتالية لا نهائية من اختلاف المعنى، ما بعد الحداثة تيارات متعددة انتقل روادها من تيار الى اخر الأمر الذي أدى الى إثارة الجدل من حولها، فهي الحاضر الغائب وهي الديناميكية التي تدفع عملية الابداع في المبدع وتعطي عدة دلالات ومعاني والتي بدورها تولد الغموض والتوتر والتناقضات وقد أصبحت على وفق تلك المرجعيات تتحرك في سيولة تتجاوز صلابة المدلولات الطبيعية والتعارضات التقليدية، وتحديد ملامح مرحلة ما بعد الحداثة والتي تتضمن تيارات ثقافية وفكرية ومدارس فنية وحركات أدبية وإتجاهات أكاديمية متنوعة ومتعددة الى حد التعارض والتناقض في معظم الأحيان.

المبحث الثاني: خلط الأساليب وتداعيات العرض:

ان ما بعد الحداثة إستندت إلى مفاهيم كثيرة وحاولت أن تأخذ من عناصر كثيرة ومن مرجعيات مختلفة، إذ أصبح هناك اتاحة في تعدد الأساليب الأدائية وحالة توجه فكري، ويرى جياني فاتتيمو "ان التوجه الفكري هو تطور تاريخ الفكر الإنساني الذي يمثل عملية استنارة مطردة تتنامى وتسعى قدماً نحو الامتلاك الكامل والمتجدد (عبر التفسير وإعادة التفسير)، لأسس الفكر وقواعده" [١].

أن أسس العرض تقوم على الحدث الحاضر بأستعادة احداث الماضي بخاصية التوستاليجا، فالنص بعد تعدد واختلاف الأساليب سوف يكون مجموعة من الحوارات تؤسس من خلالها الحدث الحاضر في قراءة الواقع، وهنا سيكون تفكيك وتشظي أي تفكيك المعنى الى قراءات مزدوجه، وهي تقنية اشتغالية للمخرج الذي يقرأ الجزء مدركاً في ضوء علاقته بالكل أو قراءات يمتزج فيها الجديد والمختلف من جانب آخر، ويشترك المخرج كمنتج للعمل والمتلقي كالمستهلك الذي يحاول إعادة جمع عناصر العرض. إن خلط الأساليب سمة من ضمن سمات ما بعد الحداثة وفيها يتم استخدام عدة أساليب داخل العمل الواحد سواء كان في الفن أو الأدب، وذلك يؤثر على الوحدة والهيكل الموحد للعمل، ويزيد من الفوضى للمتلقين، هذا يفسر أيضاً رفض ما بعد الحداثة لوضع الحدود والمعايير الثابتة للتيار، وإن الأساليب الفنية المتعددة والمتضادة في العمل الفني الواحد نفسه تجمع بين العنصر البسيط والمعقد فتخلط بعضها بعضاً، ليبلور كل ذلك إتجاهاً فنياً جديداً يستخدم التفكيك بدلاً من الاتحاد والوحدة العضوية، وحدة النسق، والبنية الدرامية والفنية. لم يعد العمل الفني مقصوراً على اسلوب معين، ولم يعد يمثل شكلاً ثابتاً مميزاً لاسلوب الفنان ان كان أدبي أو فني معروف فلقد أصبح من الممكن يشاهد العمل الفني للفنان ما بأسلوب يختلف عن عمله الفني السابق نفسه من حيث الفكر والأداء والتقنية والخامة، وهو ما بعد اعادة انتاج العمل نفسه ريبرتوار.

---

[١] جياني فاتيمو، نهاية الحداثة– الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، ١٩٨٧، ص٤٤.

هناك دلالات كثيرة إذ تتميز نصوص وخطابات ما بعد الحداثة من سابقتها الحداثية بخاصية الغموض والابهام والإلتباس بمعنى إن دلالات تلك النصوص أو الخطابات غير دقيقة، وهناك دلالات مختلفة ومتناقضة ومتضادة ومشتتة تقويضاً وتفكيكاً كما في المنظور التفكيكي عند جاك دريدا، ولابد من الإشارة إن العرض المسرحي يتميز بأستخدامه لقائمة متناهية من الدوال لتوليد عدد لامتناه من الوحدات الثقافية "ان القدرة التوليدية الفعالة التي يملكها الدال المسرحي تعود جزئياً الى إتساع دلالاته المصاحبة وهذا يفسر التعدد الدلالي للعلامة" [١].

يتأسس النص المسرحي غير الحداثي على مجمل العمليات المسرحية بمختلف عناصره إذ لم يكن دور المخرج أكثر من أن يكون كادراي إيصاله الى المتلقي، والممثل لم يكن أكثر من قاريء لدوره والخشبة مجرد مكان لإلغائه فتصبح كل تلك المهام مسخرة من أجل تجسيد النص الدرامي.

ان خطاب المسرح المحكوم بالتعددية التي تفرضها عملية التمسرح، يجعل النص يتشكل خلافا لما هو عليه بوصفه نصاً مكتوباً، وفق آلية حديثة وجديدة لشفراته ومعرفة إنتظامها وكيفية توزيعها في بنية النص "فالنص المكتوب يجب أن يكون معداً أساساً للإنجاز المشهدي ولهذا فهو حالة تشغيل مستمرة يكون فيها خاضعاً للحذف والتبديل والإحلال" [٢]، ولنتيجة النص المحكوم بالتعددية أصبح محملاً بأعباء كبيرة، وعناصر أخرى كثيرة لكنها ضعيفة الحضور أو غائبة حيث يحتوي النص على أوصاف مطولة للمناظر والأجواء وعلى إمتداد سنوات طويلة إذ ظل المسرح له نظامه وإشتراطاته وخصائصه إلا أن هناك تيارات فيها تجاوزت الجانب الأدبي في المسرح معلنة الرفض التام للمسرح.

ان النص المسرحي تراجع وتخلى تدريجياً عن الكثير من مسؤولياته القديمة وذلك بسبب التقدم التقني ومنظومات العناصر الأخرى كالإخراج والتمثيل ومستجدات تكنلوجية ووسائل الصوت والإضاءة والديكور والملابس والموسيقى والمكياج وغيرها، كل تلك المنظومات والعناصر ساعدت على إلغاء النص وأن يتحلى النص بروح الديمقراطية في تقبل حضور العناصر الأخرى التي انفصلت عنه حتى صار النص المسرحي مجرد عنصر آخر من عناصر العرض المسرحي. إذ دخول تقنيات ما بعد الحداثة في الفن المسرحي لابد أن تتفق مع التوجيهات التي إتسمت بها ما بعد الحداثة، هذه التقنيات جميعها وما يقدم الآن على خشبة المسرح تكون في زمن محدد لا يلبث أن يحطم ويفكك ويعاد بنائه على إعتبار المجتمعات الحديثة المعاصرة والثورة الرقمية والتي أتت بوسائل مبتكرة وقدمت على أثرها عروض مسرحية عبر شبكة الانترنيت، والتي تجاوزت المفهوم التقليدي للمسرح، هنا أصبح كسر

---

[١] كير ايلام، أنظمة العلامات في المسرح، مصدر سابق، ص٢٤٧.

[٢] حسين الأنصاري، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، محاضرات ألقيت في قسم الفنون والدراسات النقدية– الأكاديمية العربية المفتوحة، ص٩.

للصورة البصرية الذي كان يحققها المخرج والسينوغرفر وفق تصوراتهم الذهنية ورؤاهم الإخراجية والتي تكون قائمة على عمل المؤدي وجهد السينوغرفر.

أن دخول هذه التقنيات هو محاولة لكسر المسافة ما بين المرسل والمرسل إليه، كمحاولة لاختبار الجسد من التقنيات "ان علم التقنيات يهدف الى إلغاء الجسد الإنساني، وإبداله بجسد بديل" [١].

إن استخدام تلك التقنيات المبتكرة تصب في التطور والحضارة فالشكل الذي ينجز على الخشبة، ما يلبث ان يحطم بعد إكتماله ليصبح بناء شكل آخر "فالعرض يفرض كل الخدع والتحليل، مع انتقاء الماضي وإنعدام المستقبل" [٢].

ان تحطيم الأشكال يحطم من خلال الاستخدام المتعدد للشاشات الكبيرة والصور المتلاحقة، والصغيرة الخاصة بالسلايدات، والأخرى الخاصة بالداتشو، إذ ان استخدام نظام الشاشات استخدم في المسرح السياسي لدى بسكاتور وذلك لعرضه الأفلام السينمائية والوثائقية وعرض الوثائق، وبالتالي كانت تحت هيمنة العرض المسرحي لإيصال الفكرة وتثوير مبدأ الاحتجاج. مسرح ما بعد الحداثة يقدم عالم شكلي جديد بعيداً عن المضمون إذ المتلقي لا يتمتع فكراً وحساً، كونه مستغرقاً في الذاتية، إذ نشاهد بوضوح كولاج معلوماتي صوري وسمعي من الذاكرة الرقمية المهجنة، هذه الصورة المهجنة تجمع بين الاضمار والضغط يصعب للمتلقي الانتقاء بذات السرعة لفكرة ما أو صورة أو مجال سمعي يفضي الى معنى أو فهم، لما ينبغي أن يصرح به العرض.

يقصي مسرح ما بعد الحداثة الى استقرار في الفكر الشامل أو الشكل والمعنى، لذا مسرح ما بعد الحداثة الذي تكون فيه ما بعد الدراما والتي تكون في وقت صعب لتجديد نفسها وفي تقديم وتفسير ما تقوم عليه من تجارب عروض مسرحية جديدة، وفي نفس الوقت تختار الحل الأسهل القائم على إعتماد سابقة، وان استخدام تلك الوسائط (سينما، تلفزيون، فيديوافلام موسيقية أو داتشو)، حيث تقوم تلك الوسائط لمحاولة شد الانتباه للأشياء القديمة واعادة تدويرها في هيأتها الجديدة بعكس اعاتها اللغوية التي لاتنتج معاني أو مفاهيم ومضامين بقدر ماهي لغة كلام الشخصية، إذ انه مسرح بلا دراما يبحث عن الحلول العقلانية والفوضوية واللعب واللهو، ويؤكد (نك كاي)، "ان فكرة ما بعد الحداثة تتعارض تماماً مع المسرح والدراما بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، ولهذا سيجد القاريء ان الأعمال تتميز بالابتكار والتجربة في محاولة ان تفسد أو تتحدى الفكرة السائدة"[٣]، وبالتالي فإن وسائل الاعلام والتكنولوجيا الحديثة والاتصال ساعدت على ظهور الثقافات المحلية، وأن أثر التقدم التكنولوجي والتقني وفقدان الإيمان أثر بفكرة الحداثة ذاتها، وبسبب الثقافات المحلية أصبح هناك

---

[١] لويس جاريانياتي، المسرح والتقنيات الحديثة، تر: نادية كامل، القاهرة: المسرح التجريبي، ٢٠٠٦ ص٧.

[٢] فيليب اوسلاندر، من التمثيل الى العرض، القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٧٧، ص٨٢.

[٣] نك كاي، مصدر سابق ، ص.

إختفاء الكونية. كان لدى بوتار اقتراح يقول "إبداع مسرح يعتمد فيه على الطاقة، وأطلق عليه مسرح الطاقة أي مسرح بدون مضمون، مسرح القوى المكثفة" [١]، وبسبب الثقافات المحلية التي أدت الى اختفاء الكونية والتي كانت تعطي اهمية كبيرة للحركات الاجتماعية، لم يعد للمجتمع اي وحدة وبالتالي ليس هناك خطاباً يحتكر المعنى، وهو ما أدى الى تعددية ثقافية وإختفاء الذات التاريخية.

ان العودة الى البدائية والطقسية قد تحققت في مسرح مابعد الحداثة وأيضاً الصور الفكرية والشعائرية من الدنيوسوسية والتدميرية والهيروفروسية والارفويوسية، والأشكال الطوطمية واللغات الميتة كالكونفوشتية والبوذية والهيروغليفية والزرادشتية والباخوسية، والديانات الروحية كالشامانية وغيرها.

ان الأساطير تقوم بعملياتها أو نشاطاتها عن طريق شفرات خاصة وتؤدي وظيفة أيدلوجية تتمثل في إضفاء صبغة الطبيعة وتعمل على تكوين الأفراد كذوات عن طريق عمل أو نشاط، أو تغير الأيدلوجيا نظاماً من التمثيل المعرفي حيث يشتمل على أساطير شفافة تعمل على وضع الذات في علاقة متخيلة مع الشروط والأحوال الواقعية للوجود. ان الطقوس والشعائر تتبع بضرورة الدلالات والرموز المعرفية المنبثقة من الخطاب الالهي (النص الديني) اذ تتولد عنه كافة التقاليد الروحية التي تفصح وتثري دلالات المقدس وتخضعه للتداول والجماعة، يقول (دور كايهم): "ان الدين هو النظام القاعدي الإجتماعي الذي نشأة منه مختلف أنواع الفنون" [٢].

لقد بدء المخرجون بالبحث عن مناطق اشتغال تتوافر قبل المنطق لهذا كانت عودتهم الى البدائية والطقسية والأنماط الأصلية والتاريخ والدين، وكانت تستخدم التابوهات المسرحية والبحث عن علاقة جديدة بين المتلقي والحدث علاقة قوامها التشاركية القسرية، والرغبة في عودة الانسان المتحضر الى ذلك العالم اللارديكالي، وهناك الجانب الروحي والفنون الرمزية المرتبطة بفنون الرقص والحركة والتعبير الادائي نتيجة الطابع الرمزي والدين والطقوسي (الذي يعتمد الحركة والغناء الراقص)، وهو موجة تنهل من السحر الذي تميز به النو والكابوكي والكاتكالي وكل ما جاءت به التيارات الدينية الروحية المعروفة لدى جماعة المولوية أو رقصات الذكر ورقصات جزر بالي، وحفلات الزار "اننا أمام مسرح ديني مستمد من العقيدة الشامانية أو عقائد أخرى مثل البوذية وعقيدة شنتو*" [٣].

الرقص لا يعدو كونه حركات وايماءات وإشارة تستنهض جسد المؤدي وتدفعه نحو الهلوسة وتمزيق ذاته وفي ذلك تجليات الروح للجسد بوصفه طقس فهم لا يستندون الى فن الباليه أو الرقص التعبيري

---

[١] بوجينا سافيسيكا، مسرح ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٣.

[٢] جفري بارند، المعتقدات الدينية عند الشعوب، تر: امام عبدالفتاح، مصر: ط١، د.ت، ص٥٢.

[٣] كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي، تر: امين سلامة، القاهرة، مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٨٩، ص١٨٢.

*عقيدة شنتو.عقيدة يابانية تثري بروح التدين وتجمع بين الاحساس بوحدة الوجود والولاء للسلالة الحاكمة بوصفهم أصلاً من الشمس.

المحكم أو الرقص الجمالي المحمل بالمعنى والمرتكز على فن الإيقاع، بل ان مفهوم الرقص يحطم الوحدات الايقاعية والتنبؤ، وهنا يفقد العرض الإيقاع والموسيقى المنظمة، فيما ندرك أنه (الرقص) روح العرض المسرحي مما يؤكد عدم فهم الدلالات التي تنتجها هذه الرقصات– وتتجلى بها الروابط الأدائية في عالم الرقص في تفكيك المقاربة الموضوعية للحركة ليس للواقع بل لمعطيات الجسد الحركية والصورية معاً.

يستند الأداء الى العمل الجماعي أو الطاقمي وذلك من خلال التمارين والورش المسرحية وتثبيت مبدأ الارتجال وإدخال الرقص بكافة أنواعه مع الشعائر الطقسية المستمدة من الانثربولوجيا والشرق والحفلات الدينية للمتصوفين.

ان نيتشه يعتقد ان عودة دافع الفن الديونيسوسي يمكن أن ينقذ المجتمع الحديث من العدمية، يعتبر نيتشه رائد لما بعد الحداثة في تحليليه الجينالوجي للمفاهيم الأساسية، وخاصة فيما يعتبر المفهوم الاساسي للميتافيزيقيا الغربية (الانا) يعتقد (انا) ينبع من الواجب الأخلاقي لتحمل أفعالنا ويجب أن يضل هذا السبب ثابتاً مع الوقت، محتفظاً بذاتيته، حيث يتم قبول الثوابت والعقاب بأعتبارهما عواقب لأفعال تعتبر نافعة أو مؤذية للآخرين، يقول نيتشه "ليست المعرفة أكثر من تعامل مع المجازات المفضلة" [١].

ان ما بعد الحداثة هي ما بعد نيتشه لأن الفكر الفلسفي تحرر من سجن الذات وغطرسة الحقيقة المطلقة مع نيتشه وأيضاً هيدجر الذي أضاف نهاية اللغز فكرة نهاية الميتافيزيقيا وربط بين النهايتن، ما أنتج ما يسميه ما بعد الحداثة، وانه مسرح الهستريا الوجودية الأنطلوجي بعد تبنيه عالم مفترض غيبي النزعة وميتافيزيقي التوجه، من إلتباس المعنى والتناقض والغموض والفوض اللاعقلانية، ورجعت ما بعد الحداثة في عروضها الى السريالية والتفكيكية والعبث، والبحث عن أشكال جديدة وحركات فنية هجرت النصوص الجاهزة التي تعرض على الخشبة، فهناك مشتركات عديدة ما بين تلك الحركات بمعنى أغلب الحركات والمدارس المسرحية منها التأكد على اعتبار عدم تواصل اللغة في التوصيل للمقاصد العمومية بتأثيرات المسرح إلا معقول، وكذلك (الرقص، الارتجال، والاقتصاد)، في الحركة وفي شكل المنظر المسرحي والاهتمام بالملحقات المسرحية (الاكسسوارات)، وهجر الواقعية في العرض والأداء وتأسيس نصوص صورية بالإعتماد على مصادر جديدة كلياً أو إعتماد نصوص كلاسيكية وتفكيكها من جديد على ضوء المفاهيم الجديدة، يشترك في ذلك الكثيرمن الفنانين الذين دأبو على تأسيس تلك الحركات والمدارس المسرحية وعلى رأسهم (غروتوفسكي)، ومدرسة المسرح الفقير والتي دعت من خلالها التخلي عن كل شيء على خشبة المسرح، سواء الممثل وتعبيراته الجسدية والصوتية، هذه الحركات تبحث عن تقنيات جديدة أخرى للأداء الممثل والاهتمام

[١] عادل ظاهر، الشعر والوجود، ط١، دمشق: (دار المدى للثقافة والنشر)، ٢٠٠٠، ص٣٤٢.

بلغة جديدة للصورة المسرحية، والبحث عن فضاءات أخرى جديدة وعن صيغ جديدة للأنواع المسرحية ولأداء والعرض.

بدأت محاولات عديدة من المخرجين للجمع بين عناصر مختلفة وربما متناقضة أحياناً، صوتية وبصرية في أعمال درامية أو سيميائية أو بطريقة الكولاج المسرحي هذا الاسلوب اعتمد بتدمير أفق التوقعات حينما تتشظى دلالاته وتهرب معانيه كما هو اسلوب ريتشار ششنر وغيره، هناك الكثير من المخرجين قام في تفكيك النصوص التي تتسم بها عروض ما بعد الحداثة التي تسعى الى أنواع من التعددية في المعنى وضروب من التفتت والتشظي فالرؤية الاخراجية تقوم على اعتماد التفكيك وإلغاء وحدة الحدث وتستخدم الايقاعات غير المنظمة أو المكررة وتسعى الى تعددية التفسير، فالعرض المسرحي عند (انتوين ارتو) يخضع لعمليات الهدم والبناء والتحليل والتأويل والجمع بين المستويات اللسانية والأيقونية والدلالية والتداولية، حيث دعى ارتو في كتاباته التعددية وتجاربه المسرحية الى مسرح جديد مسرح القسوة الذي يعتمد على اللاشعور الجمعي بدلاً من اللاوعي الفردي كالذي يتبناه السرياليون.

ان الحركات التي دخلت في عروض مسرح ما بعد الحداثة قامت بالاعتماد على شعرية الحركة بدلاً من التركيز فقط على شعرية الكلمة، من هنا يستند المسرح الى الشكل والحركة والاضاءة والبلاغة الحركية واستخدام الرموز الهيروغليفية، كاسلوب لخلق فضاءات مسرحية جديدة لمسرح يتخلص من الكلمة وسيطرة النص والسعي الى فكرة عضوية وليس فكرة لفظية ومركزة موضوعية ولغة خاصة تركز على الجسد والحركة ودور النص حيث يكون النص مذاب داخل عناصر التشكيل الأخرى، التي تغادر السرد والوصف وتكوين فكرة إزدواجية الذات وتناقض الأضداد مقتربة من فكرة العبثية الغروتوفسكية، كالمخرج (كانتور) الذي يدعو المتلقي الى المشاركة في العرض والإلتزام بروحية العرض، يقول كانتور: "ان عملية التواصل بين العرض والمتلقي هي حصيلة مطلقة للعمل الفني انه لا يمكن إنجاز يكون معزولاً تماماً، فالعمل الفني يمتلك في جوهره قوة انتشارية" [١] من خلال وسائل التكنلوجيا المتاحة مع الاقتباس من أعمال فنية متعددة يحقق الفنان المابعد الحداثي التفكيك وكشف متناقضات الخطاب الدرامي أو المضمون، وعن طريق توظيف وسائل التكنلوجيا المتاحة مع الاقتباس من أعمال فنية متعددة.

ظهرت فكرة ما بعد الحداثة لتقابل السلبيات وردة فعل أحدثتها الحداثة اذ نادت بالعودة التاريخية وما خلفته من الماضي بأعتبارها ذات ارتباطات وتداعيات ضرورية وإن ما بعد الحداثة تخاطب الانسان وتعبر عن الانتماء والتواصل الحضاري على الرغم من الفروق الواضحة بين المستقبلية والتفكيكية الا

---

[١] دينيس بابلي، الأداء المسرحي ورفقاءه، تر: عبد الحليم المسعودي (مسقط: مجلة (نزوى) العدد ١٥، ١٩٩٨، ص١٢٣.

انهما اتفقا على شي جوهري هو الاختلاف والبعد ونقد كل ماهو تقليدي ومألوف لأن التفكيكية تقوض المسوغات المتعارف عليها بما يخص الوحدة والانسجام والاستقرار الظاهري.

الدراسات السابقة:

قامت الباحثة بأجراء مسح للدراسات والبحوث السابقة التي تناولت مواضيع في هذا المجال لم تجد سوى رسالة ماجستير الموسومة بعنوان (الملامح الإخراجية لمرحلة ما بعد الحداثة في المسرح العراقي المعاصر)، من قبل الباحث سنان محسن العزاوي، وبأشراف الدكتور سامي عبد الحميد نوري، مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، عام ٢٠١٥، وبعد الاطلاع على محتويات الرسالة، والتعرف على الاطار النظري، وجدت الباحثة ان الرسالة بعيدة في مضمونها عن بحثها لمادة السمنر والذي يحمل عنوان (تداعيات العرض المسرحي لمسرح ما بعد الحداثة)، إذ ان البحث الحالي لم يتناوله أحد من الدارسين بحسب علمي حالياً.

مؤشرات الاطار النظري:

١- ان التصورات المسرحية الجديدة تتطلب السرعة في التبديل بفعل الاختلاط للمظاهر الثقافية والتحولات التكنولوجيا وتأثيرها على التحولات الفنية، وتطور وسائل الاتصال والاعلام المعاصر.

٢- ان الرمز لا يعطي مدلول ثابت المعنى، يبقى المعنى يسبح في أرجاء التلقي.

٣- مهمة المخرج في اشتغاله على الحداثوية هو انتاج مسرحي يشكل تفكير معرفي منظم وقصدي وفي ضوء عملية التحليل والهدم يكون واعي لمعطيات الواقع الخارجي، وتركيبها ضمن علاقات منسقة ظاهرياً لكنها لا تخلو من التنافر والتشظي في مضامينها.

٤- إلغاء الاسلوبية والإتجاه نحو ومزج الإتجاهات والمزاوجة بينهما لإيجاد اسلوب جديد يتساوى مع معطيات وتحولات ما بعد الحداثة.

٥- تقديم العمل المسرحي بصورة مغايرة للأصل وتأسيس حدث حاضر واستعادة أحداث الماضي.

٦- استخدام تقنيات وبنى مجاورة ونظم ودمجها في العرض المسرحي، كإستخدام السينما والداتشو والحاسوب ليحمل العرض دلالات جديدة تشكل المعاني.

٧- تصورات المخرج العراقي تعتمد على خصوصية المصادر الأساسية العراقية حسب نوع المصدر والمخرج يمزج من الخيال بالواقع والماضي بالحاضر.

٨- سيادة الصورة وتقنيات الابهار البصري، الذي يمنح المتلقي وظيفة ورغبة بالمشاركة في كل أشكال الأعمال الثقافية عالية التقنية والحركية، وهي أعمال لا تركز على المعنى بقدر تركيزها على ما تخلقه الصور المرئية من حالة شعورية.

الفصل الثالث: اجراءات لبحث:

١- **مجتمع البحث:** تمتاز عروض المسرح العراقي بإنتاجها تكرار، ضمن الرؤى الاخراجية، حتى تميزت عروضهم، بهوية خاصة تحمل صفات، وسمات عالية بأطر إنسانية وذلك لظهور عدد من المتغيرات الاجتماعية وتطور التكنولوجيا كانت إنعكاساتها للتحول السياسي الذي حصل في العراق. وقد سعى المخرج العراقي لتوظيف تقنيات جديدة على طاقة عالية من الترميز، والدلالات والاشارات، والرؤى البصرية، لذا اجتاحت في المسرح مساحة جغرافية واسعة، والقدرة على خلق تواصلية مع المتلقي، حيث انضجت ملامح ورؤى اخراجية اتصفت بجمالية منفتحة على فضاء المتلقي. ومجتمع بحثي هذا لعروض المسرحيات التي عرضت على مسارح بغداد، ويقوم على دراسة منطلقات الأزمنة التي بدأت قبل الحداثة وما بعدها والمتغيرات التي حصلت ما بين الحقب الماضية وحقبة الحاضر المستقبل، وستكون الفترة الزمنية من عام ٢٠١٠ الى عام ١٠١٤ وسوف يظهر في النموذج المختار عملية اشتغال المعنى ضمن فرضية افق التوقع لأليات التحليل وبما يحقق اهداف البحث، وكما مبين في أدناه:

الاسم	الدور في العرض المسرحي
عادل كريم	الظلمة
قاسم محمد	معد ومخرج العمل
سامي عبد الحميد	بدور القاص والحيقطان
خليل شوقي.	بدور البخيل
يوسف العاني	بدور اشعب.
مي شوقي.	بدور زوجة جابر والجارية رشا
قاسم محمد	بدور ابو الشمقمق.
فاروق فياض	بدور العيار.
فاضل خليل	بدور طفيل بن ذلال والراوي الاول
صلاح القصب	بدور بنان.
عقيل مهدي	بدور التاجر البدين والحارس ورجل من العامة.
عبد الجبار عباس	بدور الشحاذ العواء وطفيلي.
غانم بابان	بدور احمد بن عبد الوهاب ومرافق المخطراني.
فاطمة الربيعي	بدور الامة السوداء.
ناهدة الرماح	بدور الراوي الثاني.
فوزية عارف	بدور الراوي الثالث.
حسين اللامي	بدور ابن جابر الكرخي.

جواد الاسدي	بدور العيار ومرافق المخطراني.
وليد العبيدي	بدور التاجر والشاعر المداح وقاريء الكف.
علي ياس	بدور الحمال والشحاذ المزيدي.
عبد الكافي لازم	بدور بائع الصابون والشحاذ المستعرض.
عدنان يوسف	بدور الرجل والشحاذ المخطراني.
سلام دوحي	بدور بائع الملابس.
فلاح جابر	بدور المنادي والشحاذ الاسطيل
قاسم علوان	بدور بائع اليانصيب والشحاذ الكاغاني.
ممتاز سعيد	بدور المنادي وبائع الفرارات.
ماهر ججان	بدور بائع الطعام.
حسن حنيص	بدور الحارث بن همام وشداد الحارثي ومرافق التاجرالبدين.

٢- **عينة البحث:** تمكنت الباحثة من تحديد عينة البحث وقد تم تقسيم العينة تقسيماً زمنياً وفكرياً، وتم الاختيار قصدي وذلك تحقيقاً لأهداف البحث وأهميته.

٣- **منهج البحث:** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، في وصفها وتحليلها للعرض المسرحي بكافة جوانبه.

٤- اعتمدت الباحثة على مؤشرات ومعطيات الاطار النظري في تحليل نموذج العينة فضلاً عن:-

١- الوثائق وتشمل الكتب والمجلات والصور والتسجيلات السمعية والمرئية.

٢- الخبرة الذاتية للباحثة.

ثانياً- تحليل العينة:

مسرحية: (الظلمة)

تأليف: جالاوي.

اعداد واخراج: عادل كريم.

مكان العرض: المسرح الوطني.

ثالثاً- تحليل العرض:

تتحدث المسرحية عن ضياع عمال الفنارات بعرض البحر (موجان) و(كويل)، بعد تركهم رئيسهم في عزلة تامة، والذي مات قبل مدة، ولم يعد هناك من يسال عنهم ولقد بقيا ونسيا في موقع أعلى فنارة بحرية، وهما في عزلة قاتلة وفي الانتظار اللامجدي أصبح في اللامكان، واللازمان، في مساحات أو مساحة توحي بالعزلة وانقطاعهم الخارجي عن أي وسيلة اتصال. أسس المخرج صورته المرئية من خلال تلك البيئة المتوحشة واللامكان البحر الهائج لقد اخترق فضاء العرض بإرتفاعات عالية مثل الفنارة ليعادلها مع باقي أجزاء الخشبة والقطع التي افترضها المخرج في عرضه، لقد أعطى لظلمة دلالة صورية، ساهمت في تحريك شخصيات العمال وإظهار أحلامهم وتطلعاتهم، ووضع المخرج أكوام

كبيرة من الجرائد، نشرت على خشبة المسرح ونرى (مورجان) يرمي الورق بطريقة هسيترية بعدما أصابه الملل والرتابة واللاجدوى من الانتظار القاتل، كما لعب المخرج على وتر مهم وهو التحول في الشخصية ففي شخصية (كويل) الذي كان يريد أن يصبح رئيساً متسيداً على (مورجان) والذي كان يلعب بشخصية، من خلال الاستفزازات المتلاحقة، وعدم الاجابة عن الأسئلة المتكررة بل يعمد كويل التهرب منها. أما بالنسبة للاضاءة كانت خافتة تكسرها بقعتين باهتتين تحقق فعلاً بصرياً فإن استخدام الظلام داخل الحوار جاء كأنه اشارة تلغرافية ورسالة لاخبار المتلقي ان العالم صار يعمه الظلام فعلاً. وظف المخرج النص بقالب مغاير توظيفاً جديداً وذلك عن طريق تفكيكه وبناءه برؤية فنية تختزل معاناة الشارع العراقي وتحولاته في جميع الأصعدة، ليكشف هنا النص تناقضاً ما بين الواقع الظاهري وبين جوهره العبثي عبر أداة الاحتجاج السياسي المتسم بالسخرية والاستعارة المسرحية، عد المخرج النص بأسلوب متراكب كمشهد الاذان قد أعطى لنا الكثير من الدلالات والاشارات الصورية حيث كان هنالك متسلسلاً متضاداً بحسب تواليه في العرض، وتبين في العرض هنا نقاط التأزم المحسوسة قبل وبعد الكولاج نفسه. سواء كان القصد الأمل من التخلص من الظلام أو الدعوة الى تنبيه الناس الى الظلام عبر الأذان، هنا قام المخرج بمزج المعنى والشكل الذي لم يكن موجود بالنص الأصلي. حاول المخرج توظيف واستخدام تقنيات، ودلالات جديدة يحملها العرض، ونظم اشتغاليه مستمدة من طروحات ما بعد الحداثة وتأسيس علاقة كبيرة مثل الدخان الذي يبثه مع صوت الأذان الذي كان يردده الممثل، انه وضوح لسيادة الصورة والابهار الصوري في العرض حيث كان التصور هو التصور الأهم للمخرج وهذا نلمسه في العرض والحضور الواضح للخداع البصري من بداية العرض، وكانت مهمة المخرج هي انتاج مسرحي بشكل تفكير معرفي منظم وقصدي في ضوء عملية تحليل واعي لمعطيات الواقع الخارجي، وتركيبها ضمن علاقات منسقة ظاهرياً لكنها لا تخلو من التنافر والتشظي مع المتلقي. فقد عمل المخرج على نشر الجرائد على خشبة المسرح مع بناء لسلم الفنار من عدة طوابق لونه اسود والظلمة الموجودة على خشبة المسرح التي كانت تدل على فقدان الأمل عبرت على السكون الذي لا تمزقة الأصوات، ووظف الدخان الذي تم تفعيله اخراجياً بأستنطاق الشخصية الافتراضية من داخلها وحيث يظهر الممثل بشخصية أخرى رئيساً محاور الشخصية الثانية الذي يريد أن يكون حاكم وقائداً وسيداً عليه ومعترضاً على احتجاجاته ولكن المخرج جعل بدلاً من ذلك أن يتخيل امرأة ويتكلم عنها مزج المخرج مابين الشخصية الواقعية الموجودة على المسرح والشخصية الافتراضية التي يتكلم عنها المرأة وهي غير موجودة. ان التصورات المسرحية الجديدة للمخرج تتطلب سرعة في التبديل بفعل الاختلاط للمظاهر الثقافية والتحولات التكنولوجيا وتأثيرها على التحولات الفنية، ان المخرج قد تعاكس مع أفق التوقع السردي لانه كان بأزاء عالماً متشبعاً ومتعالقاً عبر كولاج مسرحي مختصر ودلالي. هناك إلغاء الاسلوبية والاتجاه نحو عدد الأساليب ومزج الاتجاهات والمزاوجة بينهما فقد حطم المخرج قواعد الوحدات الثلاث والبناء الدرامي مثلما تتحطم فيه الأزمنة والأمكنة وتظهر

شخصيات افتراضية وسط عوالم افتراضية، سعى المخرج الى إلغاء الوضع التقليدي للمتلقي، وإستخدام لغة الاخراج عنده باللغة الشاعرية التي استعملت فيها رموز ذات دلالات تستفز مشاعر المتلقي.

الفصل الرابع: عرض النتائج ومناقشتها:

تمثلت نتائج البحث فيما يأتي:

١- كان هناك تحديث للصورة المسرحية من خلال استثمار تقنيات معاصرة ومن نتائج ما بعد الحداثة التي أحدثت تطورات في تقنية الصورة والحركة، تتفق مع مؤشر رقم (٨).

٢- إنطلقت المحلية (كموضوعية عراقية) بواسطة التقنيات الحديثة وأنظمة رقمية الى قضية عالمية، تتفق مع المؤشر رقم (٤).

٣- تجاوزت مسرحية (الظلمة) الرمز المسكوت عنه والحجب على الانفتاح على السياسة والثقافة والمواجهة والرأي الأخر، تتفق مع المؤشر رقم (١).

٤- أكدت مسرحية (الظلمة) على خصوصية التصور المسرحي للمخرج وفق المصادر الفنية والأساسية والمتعددة يمكن إستثمارها في التأكيد على الهوية الثقافية العراقية في عصر إلغاء الهويات والخصوصية، تتفق النتيجة مع رقم (٧).

٥- أعطى العرض المسرحي (الظلمة) دلالات جديدة ونظم اشتغالية مستمدة من مواكبة المخرج للعصر ومتطلباته وتطوراته التقنية، تتفق هذه النتيجة مع مؤشر رقم (٦).

٦- يستطيع المخرج العراقي تحقيق المغايرة للأصل (النص) وفق قراءة جديدة حاضرة ويمكن استعادة الماضي، تتفق هذه النتيجة مع مؤشر رقم (٥).

٧- هناك مزج بين الأساليب الاخراجية وبين الواقعية التعبيرية والرمزية في عرض (الظلمة)، وتتفق مع مؤشر رقم (٤).

الإستنتاجات

١- زاحمت لغة الصورة الحوار في المسرحية، وكان ذلك مظهراً وأثراً من اثار التفاعل الثقافي، بأعتبار الصورة لغة عالمية مناسبة لثقافة ما بعد الحداثة.

٢- تؤشر تصورات المخرج نقطة تحول مهمة في تاريخ المسرح العراقي ووضعت المخرج امام اسئلة كبيرة وسط التحولات التي شهدتها الألفية الثالثة وعبر الخطاب المسرحي وتأثره على قطاعات واسعة من المجتمع وقدرته على التعبير عن ظواهر وثيمات حساسة ومؤثرة ترتبط بحياة الانسان العراقي الراهنة.

٣- هناك تصورات ووعي اشتغالي للمخرج (عادل كريم) على إبراز الخصوصية في الفضاء المشهدي وفق نظم اشتغاله وبقصدية.

٤- أغنى المخرج (عادل كريم) التشكيل الحركي وطاقة الممثل للارتجال واثراء الفضاء بديناميكية اشتغال عالية.

٥- حقق المخرج (عادل كريم) اضافة نوعية في تشكيل متغيرات جمالية لانشائية المكان وفضاءه واضافة رؤية جمالية جديدة للاخراج المسرحي.

٦- تغير نمط التقديم التقليدي، وارتقاء حركة الشكل المرئي والتجوال الصوري وأنشاء فضاء مفترض عبر انشائية وضفت الحيز من اقصى اليمين الى اقصى اليسار.

٧- وضف المخرج كل التكنلوجيا والمهارات (الدخان، الدرج الحديد، الداتشو) لصالح العرض المسرحي وفق تجارب مخرجين عالميين الا انها كانت متواضعة قياساً بالتكنلوجيات الهائلة في الدول المتقدمة.

التوصيات:

توصي الباحثة بجمع عروض مسرحية عراقية بنظام ألكتروني وجمع الأطاريح ورسائل الماجستير في مكتبة الكلية للإطلاع على واقع الإخراج في العروض المسرحية العراقية.

المصادر:

١- ابراهيم الحيدري ،النقد بين الحداثة وبعد الحداثة، بيروت: دار الساقي، ٢٠١٢.

٢- اوسلاندر، فيليب، من التمثيل الى العرض، القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٧٧.

٣- انز، كرستوفر، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٩٦.

٤- انغلز، ديفد، جون هغسون، سوسيولوجيا الفن، تر: ليلى الموسوي، عالم المعرفة، الكويت: ١٩٧٨.

٥- أبي الفضل، جمال الدين محمد مكرم، (ابن منظور) لسان العرب، مجلد ٢٣، بيروت: دار مرصاد، د.ت.

٦- ايلام، كير، إنظمة العلاقات في المسرح، تر: سيزا قاسم، (الدار البيضاء: دار توبقال)، ١٩٨٧.

٧- بارند، جفري، المعتقدات الدينية عند الشعوب، تر: أمام عبدالفتاح، مصر: ط١، د.ت.

٨- جار بانياني، لويس، المسرح والتقنيات الحديثة، تر: نادية كامل، القاهرة: المسرح التجريبي، ٢٠٠٦.

٩- حسين الانصاري، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض، محاضرات ألقيت في قسم الفنون والدراسات النقدية- الأكاديمية العربية المفتوحة، د.ت.

١٠- سافيسيكا، بوجينا، مسرح ما بعد الحداثة، تر: هناء عبد الفتاح، بولندا: ٢٠٠٥ .

١١- سامي اسماعيل، جماليات التلقي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، د.ت

١٢- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سايكلوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت: ١٩٧٨ .

١٣- عادل ظاهر، الشعر والوجود، ط١، دمشق: (دار المدى للثقافة والنشر)، ٢٠٠٠.

١٤- فاتيمو، جياني، نهاية الحداثة-الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة مابعد الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، ١٩٨٧.

١٥- كاي، نك، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩.

١٦- كونسل، كولين، علامات الأداء المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٨٩.

١٧- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت: ط١، ١٩٩١.

الدوريات:

١٨- السعافين، ابراهيم، الحكاية الشعبية والخرافة والاسطورة، مجلة التراث الشعبي، ع٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، (جمهورية العراق: العدد الثاني)، ٢٠٠٠.

١٩- بابلي، دينيس، الاداء المسرحي ورفقاءه، تر: عبدالحليم المسعودي (مسقط: مجلة (نزوى)، العدد ١٥، ١٩٩٨.

٢٠- روبرت باوس، هانز، علم التأويل الأدبي- حدوده ومهماته، تر: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت: عدد٣، ١٩٨٨ .

شبكة الانترنيت:

١- معاجم اللغة العربية ومعاجم المعاني،يكيبيديا،wIkI<Https://ar.m.wikipedia.org.