Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 2

The Nightmarishness of Dreamlike Spaces and Their Manifestations in the Iraqi Theatrical Performance: A Case Study of the Play Red Line

Musab Ibrahim Mohammed[1,*]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: dr.musab_ibrahim@uomosul.edu.iq

Received: 7 April 2025 | Accepted: 25 June 2025 | Published: 30 June 2025

Abstract:

Recent developments in the art of theater have introduced experimental approaches aligned with the spirit of the times, particularly influenced by postmodernist movements that offer innovative formulations departing from traditional norms. One of the most prominent aspects of this shift is the reconfiguration of the theatrical atmosphere through the subversion of spatial construction and the deconstruction of architectural logic. This approach replaces rational spatial contexts with illogical, alternative spaces—those which have emerged in the works of contemporary directors and are notably rooted in the theatrical visions of Joseph Chaikin and Robert Wilson.

The innovative use of space plays a central role in such works, employing compositional elements that evoke worlds of haunting nightmares. Based on this, the researcher identified an opportunity to examine the nightmarish quality of dreamlike spaces and their manifestations in Iraqi theatrical performances. The play *Red Line* is selected as a case study to explore the spatial construction indicators that govern the performance. These are analyzed in detail at the applied level and discussed in the research findings and outcomes.

Keywords: Nightmarish, space, dream.

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

كابوسية الفضاءات الحلمية وتجلياتها في العرض المسرحي العراقي (مسرحية Red Line انموذجاً)

مصعب إبراهيم محمد[1]

الملخص:

أسست التطورات الحديثة التي واكبت فن المسرح لإعدادات تجريبية تتساوق مع روح العصر، لاسيما المستحدثات المترشحة عن تيارات ما بعد الحداثة، تلك التي قدمت صياغات تجديدية مغايرة لكل ما هو قديم. ومن ابرز الاجراءات عملية تحديث الجو العام للعرض المسرحي، من خلال ضرب آليات تشكيل الفضاء ونسف بنيته المعمارية، عبر تقويض السياقات المنطقية, لتقدم فضاءات بديلة لا رابط يربطها بالمنطق, تلك التي ظهرت في اعمال المخرجين المعاصرين وتعمقت بشكل راسخ في فضاءات (جوزيف شاينا وروبرت ويلسون), اذ احتل البعد التجديدي للفضاء عندهما دوراً مركزياً، وغدا يتركب من عناصر تشكيلية ترسم عوالم لاحلام كابوسية مرعبة, من هنا وجد الباحث إمكانية دراسة كابوسية الفضاءات الحلمية وتجلياتها في عروض المسرح العراقي، كما اتخذ الباحث من عرض مسرحية (Red Line) انموذجاً للدراسة، ليطبق عليها ما خرج به من مؤشرات لذلك البناء التركيبي للفضاء، والذي حاكم العينة في التحليل على -المستوى التطبيقي- وتم توضيحه تفصيلياً في نتائج البحث واستنتاجاته.

الكلمات المفتاحية: كابوسية، فضاء، الحلم.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

شهدت الحياة الاجتماعية ابان الحرب العالمية الثانية سلسلة من التغيرات التي طالت الهيكلية السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والتي من شأنها ان أودت بحياة الانسان، فأصبح يشعر بحالة من الاغتراب الداخلي والعزلة وسط تلك الاهوال والويلات .

إن تلك النكبات والازمات القت بظلالها على مجمل مفاصل الحياة الاجتماعية، والعلمية، فضلاً عن الجانب الادبي والفني، ومن هذا المنطلق توالدت مجموعة من الحركات الادبية والفنية، التي تصور عوالم الظلام والسوداوية التي عانتها تلك المجتمعات، لاسيما (التعبيرية، الدادائية، والسريالية، والعبث، والوجودية). وبناءً على ذلك ظهر مخرجون مسرحيون تأثروا بتصوير تلك العوالم، إما تأثيراً مباشراً بالحرب وما عانوه خلالها، او تأثيراً غير مباشر نشأ عن تأثرهم بالحركات الادبية والفنية المناهضة للحرب، فضلاً عن الازمات النفسية على الصعيد الشخصي، إذ ظهرت تلك التصورات على شكل فضاءات كابوسية توظف اجواء الحلم لاسيما في اعمال (كوكوشكا، آرتو، بروك، كانتور، وغيرهم)، غير انها تعمقت بشكل كبير في اعمال كل من المخرج البولندي (جوزيف شاينا) والمخرج الامريكي (روبرت ويلسون)، وعلى وفق ذلك عمد كل من المخرجين الى تأسيس فضاءات كابوسية معبرة عن الازمات الوجودية التي تكسر حدود الواقع نحو كل ما هو ضبابي وقاتم، بهدف ادخال المتفرج في تجربة شعورية حادة، معتمدين على مفردات وادوات وتقنيات من شأنها التأسيس لفضاءات مفعمة بالألوان، والاجواء، الغرائبية الحلمية، وعلى هذا الاساس سيقوم الباحث باختيار هاتين التجربتين في التأسيس النظري للبحث تجاوزاً للمشابهة والتكرار.

وعلى صعيد المسرح العراقي فقد وجدت تلك الفضاءات صداها لدى عدد من المخرجين ــ لاسيما صلاح القصب ، انس عبد الصمد ، وكذلك المخرج المسرحي العراقي عباس رهك وتحديداً في مسرحية (Red Line).

وتأسيساً على ذلك يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي : (كيف تجلت كابوسية الفضاءات الحلمية في العرض المسرحي العراقي مسرحية Red line انموذجاً؟)

أهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى اهمية البحث في تقديم دراسة حول المعالجات التجريبية للفضاء، وما يحتويه من مظاهر مغايرة، تؤسس عوالم تحمل خصوصية التجربة الانسانية، عبر توظيف كابوسية الاحلام ضمن حاضنة الفضاء المسرحي، والتي

١ أستاذ مساعد/ جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

تحاكي بطريقة معتمة ظلال الواقع لتبث دلالات ملتبسة، وغير واضحة تحمل المتفرج الى الغور في تجربة ضبابية، وتساؤلات لا اجابة لها. اما الحاجة الى البحث فإنها تكمن في أن البحث يعد دراسة اكاديمية تتناول اليات تأسيس الفضاء المسرحي على وفق استحداثات مغايرة وهي بهذا تفيد الدارسين في مجالات الاخراج المسرحي.

حدود البحث: حد الزمان: ٢٠١٨، حد المكان: العراق بابل، حد الموضوع: دراسة كابوسية الفضاءات الحلمية من خلال المزاوجة بين تجربتي جوزيف شاينا وروبرت ويلسون وتجلياتها في العرض المسرحي العراقي (مسرحية Red Line انموذجاً)

تحديد المصطلحات

الكابوسية: تعرف الكابوسية بأنها " الاعمال العجائبية واللامألوفية , ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات لا حقائق ثابتة, يولد من الموت والجنون، ومن العبث والانهيار، انه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والنكوص والاحباط، انها هوية الكائن وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية." (خليفة، شعيب، ٢٠٠٩م، ١٩٢). وايضا ورد تعريفها في قاوس اكسفورد الحديث بأنها " الاحلام المخيفة، والاشياء المزعجة، التي تثير مشاعر غير مرغوب بها، مولدة الخوف وعدم الارتياح." (Oxford university press,2012, 531).

الكابوسية إجرائياً :هي نمط فني يوظف الصورة البصرية الحلمية، ليقدم اشكال وأحداث غريبة ومفزعة، تقوم بها شخصيات مشوشة تشوه الواقع زمانيا ومكانيا باستخدام مفردات، ورموز، وصور غامضة ضمن فضاءات تثير قلق وشكوك المتلقي وتجعله في تساؤلات محيرة عن الواقع، والهوية، والذات والوجود.

الفضاء: يعرف الفضاء بأنه: " الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة، في اللغة العربية تترجم هذه الكلمة الى كلمة فضاء أو فراغ او مجال أو حيز, عالجت الفلسفة اليونانية مفهوم الفضاء واعتبرته وعاء يضم عناصر ترتبط ببعضها البعض بعلاقة مكانية وزمانية، واعتبر ارسطو الفضاء امتداد ينتظم في بنية معينة." (الياس، ماري، ٢٠٠٦م،٣٣٨).

التعريف الاجرائي للفضاء: هو الحاضنة المركزية المستوعبة لخيالات المخرج حول آليات تشكيل الصورة المسرحية، بما يحتويها من مفردات ومواد مترابطة كانت ام غير مترابطة، وبحسب المنهج الذي يبتغيه في تصميم فضاءاته الحلمية.

الحلم : يعرف صليبا الحلم بأنه من "حَلَم، يَحلم أذا رأى في المنام ومنه الحلم, وهو مايراه النائم في نومه من الاشياء ... والحلم في الاصل هو مجموع الصور التي يراها النائم في نومه قال (دولاكروا) أولى نتائج النوم تناقض العلاقات الحسية والحركية بين النائم ومايحيط به ... والحلمي هو المنسوب الى الحلم، تقول الوعي الحلمي, وهو شعور النفس بذاتها وقت الاحلام." (صليبا، جميل،١٩٦٦م، ٤٩٦- ٤٩٧).

الحلم اجرائيا : هو تجسيد لحالات نفسية عميقة باستخدام الخيال، والرموز، وتصوير عوالم داخلية غير واقعية، تؤسس لفضاءات يشوبها الغموض فتختلط خلالها الحقيقة بالوهم، مقوضةً قواعد المنطق عبر تشظية الزمان والمكان والحدث.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الاول: كابوسية الفضاءات الحلمية ومشهدية الحرب في مسرح جوزيف شاينا:

يعد المخرج والرسام والسينوغراف (جوزيف شاينا) واحداً من المخرجين المجربين الذين ينتمون الى مسرح الصورة التشكيلية, وقد تأسست رؤاه التجريبية على تراكيب معقدة تعمد الى صياغة فضاءات غرائبية مبتكرة يخيم عليها أجواء كابوسية قاتمة, وهي سمة ظهرت بشكل جلي في المسرح البولندي, وتعمقت عند شاينا, وقد نبعت تلك السوداوية الكابوسية من سيرته الذاتية ومعاناته الشخصية, أذ أن شاينا كان قد " تأثر بشكل غير عادي بالفترة التي قضاها في أوشفيتز ushwitz داخل معسكرات الاعتقال النازية, ابان الحرب العالمية الثانية وقد ظلت عروضه المسرحية بالصور التي كان يراها في معسكرات الاعتقال، مثل الوجوه البائسة المذعورة، والثياب البالية والطين والاحجار وعربات اليد والأقنعة الواقية من الغاز، والانابيب الملتوية, ومواد الأشتعال وهي كلها مفردات قد تكون موجودة بشكل ثابت في أغلب عروضه." (ابو دومة، محمود، ٢٠٠٩م، ١٠٤).

أن الحياة القاتمة التي عاشها في سجون الاعتقال, والواقع الحياتي الذي واكبه بعد ذلك مهد لخلق تلك الروح الرافضة لمجمل الاعراف التي شُيدت الاسس الفنية على انقاضها، مستعيضاً عنها بأسس تستقرئ بشاعة الحياة بعين معاصرة ومتفحصة،

خالقاً صدمة جمالية في بناء صوره الحلمية, حيث كان شاينا قد ذاق ذرعاً بصيغ المسرح التقليدي الامر الذي حدا به الى تأسيس مسرحه الخاص, أذ أن " الوعي العميق بتشتيت الاطر بعد نهايات الحرب العالمية الثانية, فضلاً عن الطاقة الفنية الفذة غير المستهلكة, والايمان بحق التجريب أثر كل هذا في جعل شاينا يسلك سلوكاً راديكالياً....لقد سعى شاينا الى اختراق المجهول بل تجاوز القيم والمبادئ الفنية المتعارف عليها .... وضرورة وجود الحرية واخراج العمل المسرحي من مأزق شرط الصراع الدرامي القائم على الحدث التقليدي. " (ليينكو, زبييجنيف تارا, ٢٠٠٦م، ٢٩). وهنا يشترك شاينا مع تنظيرات وتطبيقات المخرجين المجربين الذين تأثروا بالحركات التجديدية الحديثة, لاسيما الحركة السريالية التي اعتمدت التشتيت والتشظي المقصود، من خلال ضرب حدود الكلمة المنطوقة وتسلسل الاحداث, لصالح لغة الجسد والفضاءات الحلمية والكابوسية، فقد " عرف شاينا المسرح الجديد فيما بعد، في أثناء دراسته الاكاديمية اي بعد عام ١٩٤٨ وكان هذا المسرح انذاك هو المسرح السوريالي, والذي بدأ بالانتشار في بولندا بعد سنوات"(ليينكو, زبييجنيف تارا, ٢٠٠٦م، ٢٧).

وعلى وفق ذلك تاثر شاينا بالحركة الجديدة ووجد أنها تتماشى مع معطيات المسرح الجديد الذي يبتغيه, مسرح صوري يجول في عوالم الخيالات, والاجواء المهمشة والمشوهة, وللولوج في هذا المجال فلا بد من أزاحت لغة الكلمات وتحييدها لصالح لغة الفضاء وسرديات الجسد, حيث " الكلمات مع الاسف – يستطرد شاينا قائلاً في أحدى لقاءاته –لم تستطع ان تقف على النقيض من وجود الحقائق البالغة القسوة, وطبقاً لما يقترحه زماننا فأن الحدث المرئي اقوى واكثر بقاء من الحدث المسموع." (بشونياك , باربارا لاسوتسكا , ١٩٩٩م،٧٩). أي ان شاينا اعتمد منهجاً تفكيكيا في تعامله مع النص، من خلال تفكيكه للكلمة المنطوقة وتشويهها من منطلق أن الصورة المرئية اكثر قدرة على التعبير والولوج في عوالم الخيال " فهو لم يعتمد الكلمة المنطوقة بمعناها التقليدي بل اعتمد على تأويل تلك الكلمة وتقديم هذا التأويل بواسطة الاشكال البصرية." (شاينا جوزيف, ١٩٩٤، ٢٤٠).

وعلى الرغم من تحييد دور الكلمة، غير أن مسرح شاينا لا يعد مسرحا هادئاً او ساكناً, وانما هو مسرح يزخر بالحركة والفعل الصاخب وسط أجواءه الحلمية والكابوسية بما تحمله من دلالات ورموز تحاكي الآم الحياة والموت, أذ أن عروض شاينا " تحمل زخماً من الدلالات البصرية في مسرح تتقاطع فيه الرموز والمعاني بشكل يشبه الكولاج ومعنى هذا أن الوحدة الكلية للعرض تتألف من تقاطع دلالات الصور المرئية والمسموعة، فهو يهدف الى صياغة لوحة تشكيلية حية ومتحركة, تناقض الحالة الساكنة للوحة التشكيلية المرسومة، ففي احد معارضه التشكيلية, يقول شاينا : قد استعضنا عن اللغة المنطوقة, بلغة الفعل, فأصبحت حركات الممثل هي كلماته، واصبح سيناريو الحركة هو نص المسرحية." (ابو دومة، محمود، ٢٠٠٩م، ١٠٦).

أن الانحياز التام في مسرح شاينا نحو الفضاء والمفردات التي منحها سمة الحياة – حياة معدمة يائسة – لتكون فاعلة ومتحركة لا تتوقف عن انتاج دلالات البؤس والشقاء بشكل يساند الممثل في رسم الصورة المشهدية نحو تحقيق كابوسية الحلم الذي يشكيل فضاءات شاينا، الامر الذي أضعف اهمية الممثل كونه مفردة من مفردات الصورة المرئية لا تزيد اهميتها عن العناصر الاخرى التي تساند الممثل ويساندها بهدف تحقيق غايات شاينا, أذ " تأتي اهمية الممثل بالدرجة الثانية نسبة الى تلك النقطة المتحركة في فضاء المسرح." (فيللر , فيتولد, ٢٠٠٥م، ٦٣). حيث اقتصرت وظيفة الممثل في مسرح شاينا على خدمة رؤاه الكابوسية التي تعبر عن حالة الاغتراب والخواء والجمود في خضم مشاهد الموت والخراب، ففي مسرحية (رجل في الفخ) فأن الممثل " يجد نفسه على خشبة عارية، وقد علق فوق رأسه ما يشبه الغيمة وهي عبارة عن عناصر ديكورية كبيرة، وبوضع هندسي مرة، وشكل مهلهل مرة ثانية, ان مناظر شاينا الواسعة على الخشبة مثل الصحراء: الافق الرمزي، لا أثر للحياة فيها, اشجار بلا اوراق هياكل عظمية, قضبان, اغصان لأشجار." (هنسيل, اغنيسكا كيوجر, ٢٠٠٠م، ٦٨) ليقدم شاينا من خلال ممثليه شخصيات مشوهة وممسوخة دميمة الجسد او مغربة نفسياً تعاني من العزلة وفقدان الامل لتدعم اجواء فضائه المرعب المشوه الموغل في قتامته , اذ انه يصور " الحضارة المجردة تتشكل من معدات بشرية في حالة انحطاط مثل الدمى والاطراف الصناعية، والجذوع المحطمة، واغلفة الاحذية, ونماذج للغاليرهات، حيث مصير الانسان المعتم." (هنسيل, اغنيسكا كيوجر, ٢٠٠٠م، ٦٧).

وقد لعب شاينا بالمفردات وحدود المكان دوراً رئيسياً في صياغة فضاء غرائبي وبخطى يمكن عدها بأنها ارهاصات على خطى الحلم السريالي بأقتم صوره, مؤسساً بذلك تراكيب تعاني من عدم الانسجام والانفلات من حيز المنطق يجمع فيما بينها عنصر التفكيك واللاترابط، وقد ترسخ ذلك في اغلب عروضه المسرحية، لاسيما عرض مسرحية (فاوست)، اذ " قدمت قصة فاوست معالجة بمعاني صورية، واستخدم شاينا ابعاد الخشبة الثلاثة لبناء نصب مشهدي يهدف الى تخريب اللاتناسب، للتعبير عن الزخم، وعدم تجانس الاجزاء والعادات لتشويه الممثل، هذا النصب التذكاري هو اقتراح سريالي لتفسير معاني اعطيت لكلمات لم تقل." (هنسيل, اغنيسكا كيوجر, ٢٠٠٠م، ٧٨). ولم يكتف شاينا بتشويه الشخصيات وتقديمها بصورة دموية وممسوخة، بل ذهب الى ابعد من ذلك حيث استغل كل امكانيات عناصر الفضاء لنقل كابوسية الحياة وجورها، فعلى صعيد المنظر مثلاً: "عارض شاينا النزعة التمثيلية في تصميمم المناظر المسرحية، وفضل اللجوء الى الاستعارة للتعبير عن قسوة هذا العصر، والتهديد بالدمار الذي يواجه البشر واحتمال فنائه، امتلأت مخيلته بصور الماضي القريب، عندما كان سجينا في (اوشجوثيو) ثم عكس في اعماله تلك الصور المرعبة التي تذكر بأنواع العذاب والالام. " (*Innovations of Playwrights in the Twentieth Century*,2022, 338).

تتكشف فضاءات شاينا وهي معبئة بكم هائل من المفردات التي تعمق الاجواء الكابوسية لفضاء العرض المسرحي وتؤكد قتامة الحياة، مرسخةً وبشكل جوهري مجمل ابعاد الروح السريالية بعبثيتها مع الايغال في تأكيد القبح والدمامة، اذ يتعامل شاينا مع مفردات "الحياة، الموت، المعاناة، الاستقرار، الحب، الكراهية، الشيطان، الملاك، الصمت، .... ومع رموز تصبح رموز عالمية لا تتقيد بزمان ولا مكان ... يتعامل مع كل هذه العناصر داخل سينوغرافيا مسرحية تقوم بتشكيل كل جزء وكل ما هو موجود فوق الخشبة كما لو اننا نشاهد عالماً او كوكباً اخر يحمل الوقائع الحياتية الى فن مسرحي خالص قلما نجد مثيلاً له." (وصفي، هدى، ١٩٩٥م، ١١٨).

إن ذلك الركام من المفردات التي يعمد شاينا الى زجها في الفضاء مؤكداً إرهاصاته النفسية، ومعبراً عن عوالم الجحيم بكل ما يحمله من قسوة واهوال، يقف خلاله الجنس البشري ضئيلاً عاجزاً امام الرعب الذي يعمد شاينا الى تقديمه بصيغة شاعرية مستخدماً الاضواء والالوان من خلال " استخدامه لوسائل فنية مختلفة بشكل جديد، كالديكور والانارة، الصور الغريبة، الالوان، والاشكال، الاقنعة، الدمى، الحركة البلاستيكية، الموسيقى الالكترونية الحديثة، حتى انه استخدم رائحة معينة كان لها تأثيرها على الجمهور، أما الممثلون فقد احتلوا المرتبة الثانية، فكانوا كمواد ثانوية لصورة بصرية، بمعنى آخر كانوا كالاكسسوار " (أ.جروجيتسكي، ١٩٨٨م، ٤٤). كما غص فضاء عرض مسرحية (الاسكافي) بمواد غير متجانسة، ولا رابط يربط بينها، تطوف في المكان بشكل حالم، وانتشر في زوايا بيئة العرض مانيكانات لشخوص انسانية مشوهة الاجساد، مقطعة الاوصال، وشخصيات انسانية ممسوخة تدب على الارض بين ذلك الركام من النفايات، وقد طمست معالمها عبر ارتداءها أكياس النفايات والتي تنازع بحركات هستيرية بمحاولة الخلاص من هذا القيد الذي أحال حياتها الى معاناة لانهاية لها، ما ان تخرج وهي فزعة، تظهر الشخصية المتسلطة حتى يتكشف انهم سجناء يدورون في محيط مؤطر ينبىء بمعاناتهم كاشفاً عن مئات الصور لوجوه الضحايا المقتولة. (ينظر:واسينكا، اليزابيتا، جوزيف شاينا، ٢٠٠٠م، ٧٨).

وعلى وفق ما تقدم من مفردات، فإن مسرح شاينا يعلن عن فضاءات مغايرة تصور عملية سحق الانسان وسط أجواء محملة بمفردات خانقة تسعى الى لجم أنفاسه، مشيراً الى ان هذه هي الحياة التي نعيشها، طامساً أي منطلق جمالي، ومرسخاً مبدأ العنف والقبح، ومؤكداً بأن " الواقع ضبابي، اسود، يفتقر الى كل قيمة جمالية ... وهو التأكد على اساليب الفن التشكيلي في أعنف لحظات تطوره، بحيث ارتفعت السريالية الى مستوى من الخيال لامثيل له في كل تاريخها الفني، مما يمنحها عرضاً مسرحياً تشكيلياً من العروض ذات القوة التعبيرية الخاصة، بالرغم من انها تكون غامضة غير واضحة الملامح. " (أ.جروجيتسكي، ١٩٨٨م، ٤٤).

إن المفردات، والمواد، والاصوات، والوان الاضاءة الفاعلة، مجمل تلك العناصر متفاعلة في المكان، وكأنها حالمة هائمة تشهد فعلاً تكرارياً يتكرر في اغلب عروض شاينا المسرحية من مبدأ التأكيد على الفكرة وتكرارية الصورة بهدف ترسيخ افكاره وما

يريد نقله الى جمهوره، وبسبب ذلك " انتقد شاينا باستخدام نفس المعدات، والملابس مرة بعد مرة، ويمكن حصرها في: الاكياس، العجلات الخشبية والمعدنية، اطارات السيارات، السلالم، المانيكانات المركبة، القباقيب، الجزم العالية، حديد السكراب، البسط، الحيوانات المحشوة، وهذا على كل حال لم يؤخر حقيقة استخدام مواد متشابهة في ابداعات شاينا." (أ.ك.هنسيل، ٢٠٠٠م، ٧٩).

وتأكيداً لذلك فإن العناصر الفنية والمواد المكررة التي يوظفها شاينا ضمن أجواءه الكابوسية - رغم ابعادها الترميزية والملغزة - فإنها لا تستخدم بوصفها مقومات زخرفية، أو مناظر معززة للبيئة الحديثة، وانما هي مفردات خالقة صياغة شاعرية للفراغ، ومؤسسة لمعنى العرض المسرحي، وداعمة لأجوائه الدموية القاتمة، عبر قدرتها الهائلة على إذابة العناصر المتناقضة فيما بينها، ففي مسرحية (ربليكا) يتأكد ذلك التكرار، حيث عمد شاينا الى إعادة تلك المفردات من مسرحية (الاسكافي) و(فاوست) فغصت اجواء الفضاء بمفردات متنوعة كانت مؤثرة في العروض السابقة مثل: عجلات السيارات، والعرائس، والاحذية القديمة، واوراق الصحف، وقد عمد شاينا الى طمسها بطبقة من الطين حتى غدا التشكيل أشبه بتلال من الانقاض والقمامة، كما لجأ الى اخفاء ممثليه داخل تلك الاكوام، ومع بداية العرض ينتفض الممثلون بحركة ديناميكية صاخبة، وتتطاير من فوق رؤسهم المفردات والاتربة، ليؤدوا حركات عشوائية عنيفة ووحشية، كأن يقوموا بأكل الاوراق أو رفسها، فضلاً عن تقطيع اوصال الدمى في مشهد صاخب مفعم بالعنف والقسوة تخيم عليه اصوات التراتيل الجنائزية، والبكاء، والعويل، الى أن يتهاوى الممثلون في لحظة صمت معلنين موت العالم الانساني وسط أصوات المدافع العنيفة. (ينظر: ابو دومة، محمود، ٢٠٠٩م، ١٠٥).

يعمد شاينا عبر فاعلية الاجواء الكابوسية القاتمة التي يفرضها على فضاءاته الى انشاء عملية ضغط خانق على جمهور عروضه، محاولاً تقديم صورة صادقة عن المعنى اللاإنساني الذي ساد العالم، كاشفاً عن خواء الانسان وضياعه وسط التقنية والتطورات العلمية والتكنلوجية، إذ انه يرى " ان المسرح الذي يطلق العنان لمخيلة الجمهور ليس مسرحاً جمالياً شكلياً، ولا مسرحاً يجمع الشكل ويلخص الموضوع فحسب، إنما هو مسرح يحقق القيم الابداعية لنقل مضمون درامي ذو خصوصية، انه مسرح يستوعب كامل التشكيلات المركبة في المجاميع المسرحية، فيساعدها على اماطة اللثام عن تلك الذاكرة العبثية الكاملة كانت وغير متكاملة." (أ.ك.هنسيل، ٢٠٠٠م، ٧٣). فإن رؤى شاينا واسلوبه التشكيلي في رسم معالم الفضاء، دمج خلالها - وبالاعتماد على عناصر بصرية - الحلم بالمعاناة و بأسلوب سريالي مستخدماً الاجواء والالوان القاتمة، معبراً عن دموية الحياة وعنفها زاجاً بمفردات الادوات الحربية، ومناظر السجون، وحالات الاعتقال، معتمداً اسلوب التشويه " وهو الاسلوب الذي استخدمه المخرجون التعبيريون في اعمالهم المسرحية، ويسمى باسلوب التشويه Distortion والذي يعنى بتشويشه المادة، واستخدام مخلفات الحضارة الانسانية، وحطام الادوات في صياغة المنظر المسرحي، ويهدف هذا الاسلوب الى تحرير المادة من الاثر الواقعي، والتأكيد على الصورة المنحرفة التي صار عليها الوجود الانساني." (ابو دومة، محمود، ٢٠٠٩م، ١٠٦).

خلاصة القول فلو تأملنا عروض شاينا المسرحية مثل: (ربليكا، الاسكافي، كاليفولا، فاوست، انتيغونا، وغيرها) رغم أنها تشترك في كثير من المفردات التشويهية التي سعت الى خلق حالة من الاختناق، من خلال اجواءها المظلمة، وتداخلها مع الظلال، غير أن توظيف تلك المفردات جاء بمواقف وحالات، وهيئات، وتراكيب مغايرة بين عرض وآخر، اي أن المفردة في كيانها حاضرة، في حين إن استخداماتها ومركزيتها متحولة في كل عرض، وبهذا يكون الشريك الحقيقي في مجمل العروض والذي يشكل خط مسار الفعل الحدثي هو هيمنة الاجواء الكابوسية بكل ما تحمله من محركات، والتي تؤسس بدورها لوحة تشكيلية وجمالية رغم قبح مضمونها، وتركب فلكاً لعالم من الاحلام تدور خلاله الشخصيات والمفردات المتكررة في العروض رغم اختلاف توظيفاتها.

المبحث الثاني: كابوسية الفضاءات الحلمية وتشوهات الرؤى في مسرح ويلسون:

إن فاعلية الصورة المرئية للممثل، وضرب قدسية النص التي اعتمدها شاينا وجدت صداها مع المخرج الامريكي روبرت ويلسون، حيث سعى ويلسون عبر مسرحه (مسرح الرؤى) - والذي يعد مسرح مرئيات وفضاء ديناميكي زاخر بالتشكيلات، والمعدات، والتوظيفات، الغرائبية المتناقضة - الى تقديم عروض تهمش دور النص، او تلغيه بالكامل، مستبدلاً اياه بالغة البصرية، بوصفها

لغة تتجاوز حدود المألوف، إذ " تختصر القصة والشخصيات والنص أو حتى يتم تجاهلها تماماً، ويكون التأكيد على العناصر المرئية والطقسية للمسرح بدلاً من العناصر الروائية، أو على استكشاف الشخصيات التي يمكننا ادراكها، ليكون التأثير الكلي لذلك شيئاً أشبه بسلسلة من الرسوم التجريدية المتحركة أو التبلوهات، فحركة المسرح في الفن التمثيلي قريبة الصلة بالرقص، لهذا يجب أن يكون للممثلين النظام والتدريب والتحكم نفسه كما للراقصين." (ويلسون، أدوين، ١٩٩٨م، ٢٢٢) وعلى هذا الاساس اتسم مسرح ويلسون بالفعل الحركي الذي يهيم وسط اجواء مفعمة بالاحلام، والتصورات الطقسية المعتمدة على الايقاعات الحركية، تساندها اصوات تنسجم مع التجربة الوجدانية العميقة لمسرحه.

إن عملية تهميش دور النص والغاء الكلمة المنطوقة ادى إلى تشويه قصة العرض وتسلسل الأحداث التي غالبا ما تكون غير مفهومة بشكل قصدي، ولها ذات الطابع الذي نجده في الاحلام، والتي تتماهى خلالها الحدود الزمانية والمكانية، فضلاً عن التراتب المنطقي للحدث، ليعمد ويلسون الى استغلال رموز من ثقافات متباعدة في المكان والزمان، " فهو يمزج بين صور الثقافة اليونانية، وصور الثقافة الامريكية الشعبية، هذا فضلاً عن استخدامه لتقنيات مسرح الشرق... وعلى الاخص تلك المستخدمة في المسرح الياباني، ... بل واستعان بمصمم ملابس ياباني ومدونات موسيقية تضم اجزاء مكتوبة لآلات ايقاع شرقية ." (ويلسون، أدوين، ١٩٩٨م، ٢٢٢). وبهذا يشكل غياب المعنى المنطقي للأحداث مقاربة جوهرية مع عالم الحلم، نظراً للمفردات، والادوات التي تشكل بتضافرها المتناقض، واللامنطقي، عالم غرائبي غير مكتشف او مطروق، ففي "مسرحية ويلسون الغابة حصل المتفرجون على ثروة من الادهاش والصور الحلمية التي نفذت بشكل حاذق والتي بقيت مطبوعة في العقل لمدة طويلة بعد ان اسدلت الستارة رغم غياب التسلسل الحدثي فيها." (وايتمور، جون، ٢٠١٣م، ١٤٧).

وعلى وفق تلك الرؤى تكون عملية ارباك الأحداث غاية عند ويلسون هدفه تجاوز حدود العالم الواقعي، والانتقال الى اجواء الحلم، ففي عرض (سوناتا شكسبير) أدخل الممثل والممثلة على دراجات هوائية غريبة الشكل، إذ جعل دراجة الممثل بعجلات كبيرة مبالغ في حجمها لتشغل مجمل أجزاء فضاء الخشبة، في حين كانت دراجة الممثلة صغيرة جداً، كما ان الحوارات التي كانت تدور بينهما حوارات غير مترابطة او مفهومة، فقد جاءت على شكل همهمات، وقهقهات وبكاء. ولم يكتف ويلسون بضرب النص تحقيقاً لأجوائه الحلمية، وانما كان يؤكد على دور الممثلين، حيث جعل أفعالهم لا تمت للمنطق بصلة، بل كانوا اشبه بشخصيات ممسوسة لا مبرر لأفعالها، ففي احد مشاهد عرض مسرحية (الرصاص السحري) جعل الممثل ينزل من اعلى سقف المسرح وهو جالس على كرسي فخم، ليلقي حواره على شكل دندنات اغنية متقطعة ورتيبة تتخللها القهقهات، ثم يقوم بإحراق رؤوس اصابع يديه اثناء هبوطه على المسرح، وفي هذه الاثناء يقوم ممثل آخر بالصراخ بمصاحبة الجاز والطبول ليتحول الفضاء الى اشبه بسلسلة كابوسية من الاحلام المتواصلة تكسوه فوضى لونية من الاضواء والادخنة المتصاعدة والصراخ الهستيري. (ينظر: كونسل، كولين، ١٩٦٦م، ٢٧٨-٢٨٠)

وعلى هذا الاساس اختلف الفعل الحركي عند ممثله، وجاء بنمط مغاير عن كل ما سبقه، اذ صاغ الفعل الادائي بصياغة نمطيه تتماشى مع الفوضى الحلمية المرتكزة على فعل التشويه في احداثها، وافعال شخصياتها، فظهرت الشخصيات وهي هائمة، تقدم افعالها بطريقة الية رتيبة، وكأنها شخصيات سائرة اثناء نومها وتأكيداً على ذلك، فان "من اهم الحركات النمطية في مسرح ويلسون هي الحركة البطيئة للغاية: يتواجد داخلنا عدد من العمليات البطيئة والتي لسنا بقادرين على ان نكون واعين بها - أريد - يستطرد ويلسون - ان يدرس الممثلون كل حركة، كل حركة صغيرة للجسد ورسالتها الدقيقة داخل المساحة المحيطة بالإنسان الذي يتحرك فيها." (هبنر، زيجمونت، ١٩٩٣م، ٢٥١).

كما وظفت الرؤى في مسرح ويلسون مجمل الغرائبيات التي تظهر في احلام مسرحه الكابوسية، والتي تؤسس لأفعال واشكال لا يمكن ان تظهر في الواقع المعاشي، مرتكزاً بشكل رئيسي ودائم على كسر منطقية الزمن وترابطه مع الحدث، وهي سمة تظهر في مجمل عروضه المسرحية، ففي مسرحية الحروب الأهلية " تقع الاحداث في برية لا زمن لها وفيها يطير الزنجي الجنوبي في

الهواء، وهناك زرافات تتكلم وجهاز مراقبة الصور الاحتفالية يتعاركون، وأطول امرأة في العالم تحتمل رقعة لهانه بيدها وقزم واطفال يطيرون بالونات بالهواء الحار ... هذه الصور غير المترابطة والمتشظية تصبح مهرجاناً للحضارة الانسانية." (وايتمور، جون، ٢٠١٣م، ١٤٠).

تقترب تلك التداخلات المرتبكة وتكتلات الصور التي لامبرر لتواجدها معاً، وكأنها خيالات لهلوسات مخرج يتعامل مع المكنونات الدفينة، وخزائن اللاشعور، ولذلك نجده امعن في تعميق الجانب الحلمي ومنحه سمة الكابوسية الثابتة عبر تشويه تلك الاشكال ومسخها، ففي عروض ويليسون " لا تطور للشخصيات، بل تمثل تغيراً مستمراً في مقوماتها وسماتها، وتحتوي على لوحات تكوينية تشتمل على مجموعة نشاطات انسانية مستقلة، ومؤثرات مسرحية مكونة من الاستخدامات السينوغرافية الفنية، واستخدامات التقنيات المسرحية (من إضاءة ومسرح المصاعد وغيرها) والازياء، والمهمات المسرحية المتنوعة، والاقنعة، والعرائس، والحيوانات الحية و كذلك جماعات بشرية." (هبنر، زيجمونت، ١٩٩٣م، ٢٥٠).

لم يكتف ويليسون بضرب حدود النص المسرحي ولا تشويه الشخصيات ومسخها، وإنما سعى بشكل واضح الى اعادة صياغة الفضاء على وفق فضاءات الحلم، من حيث ضرب المكان، إذ انه اسس لحاضنة مكانية ليس لها نموذج حياتي او واقعي، حاضنة لا مكان لها الا في ارهاصات وخيالات مؤسس صورة الفضاء واحلامه الغامضة والمشوهة، إذ " عندما اعاد ويلسون مفهومي المنظور المسرحي والفراغ المنفصل إلى اعماله، ووضعهما تحت مراقبة الجمهور ليحاول فهمها وتفسيرها، فإنه أعطى لنفسه الحرية ليستخدمها ببراعة وحذق، ليؤكد فكرته عن المكان الآخر أو المغايرة المكانية، وعلى نفس المنوال، استخدم صورةُ المجازية المطلسمة والملغزة والمستعصية على الفهم ليصنع مملكة خيالية افتراضية لا تنطبق عليها قوانين المنطق المعتاد والمألوف بما في ذلك قوانين استخدام المنظور المسرحي." (كونسل، كولين، ١٩٦٦م، ٢٧٨-٢٨٠).

إن تفكك صورة المكان تنسحب لتطال كل موجودات الفضاء، اذ رغم انه اعتمد مبدأ التناقض في مجمل اعدادات العرض، يمكننا ان نقول ان الانسجام الوحيد في متن فضاءات ويلسون هو الوحدة الثابتة لعنصر التناقض، واللامنطق، لكل الاجزاء التي يعتمدها في التراكيب التي تنسج الرؤى من بداية العرض الى نهايته، فقد "احدث ويلسون انفصالاً للفرد الخيالي بالمقارنة بتجزئته للمكان عندما فصل الطرف عن الجسم، أو فصل الحركة البشرية، وفصل الناطق عن صوته ونطقهِ، فإذا كانت براعته التكتيكية الخاصة بتشييد هذه البنية المسرحية قد شجعت المتفرجين على تفهم الاشياء/ والاحداث على انها إجزاء لنص موحد، تكون هذه الاساليب البارعة قد برهنت على اللاتماسك بين أوصالها واجزائها." (كونسل، كولين، ١٩٦٦م، ٢٩٣).

وكذلك الزمن، فان الحدث عنده لا ينتمي لزمن ثابت، وانما تغيب معالمه وتتماشى مع فضاءات الحلم والشخصيات، التي عمد المخرج الى تغييب هويتها، وهدفها، فهي شخصيات منفصلة عن الواقع، تنتمي الى اللامكان، ولازمان يحدد فعلها او حركتها، انما مجرد اجزاء لمحطات ضمن خيالات صانع الصورة المشهدية، وقد جاء هذا التوجه من خلال تعامل ويلسون مع ممثلين يعانون اعاقات مرضية، إذ " باستغلاله لتجاربه المنبثقة عن عمله المشترك مع الاطفال ذوي العاهات يبدع شكلاً جمالياً خاصاً بفنه المسرحي، محطماً فيهِ الشعور التقليدي بالزمن والحركة واضعاً متفرجهُ في عالم غير مألوف، وفي منطقة مجهولة من الوعي مقدماً لهُ رؤية للعالم مختلفة عن تلك الرؤى التي اعتاد أن يتلقاها عند مشاهدتهِ لعمل مسرحي." (هبنر، زيجمونت، ١٩٩٣م، ٢٤٩).

ان تلك الصياغات التي تقدمها فضاءات ويلسون طمست الاجواء الحلمية، وحولتها الى كوابيس تنتمي لعالم العقل الباطن، والصور الاولية، والتي تتوالد خلالها الانماط على هيئات متشظية لاسبيل الى اعادة تركيبها، او ترتيبها، حيث انه يتعامل مع الواقع على انه لا عقلاني ومشوه حتى عندما يتناول موضوعات واقعية فإنه يمنحها الارباك والتشتت الذي يحدث في الحلم ، فإن " التاريخ يقدم في هذه الاعمال باعتبارها هلوسة، كما تطرح هذه الأعمال أطر زمنية تشوه طرائق الإدراك التقليدية، ومن ثم تقوض انماط التفكير العقلانية، إن الواقع باعتباره أسطورة يتم تفكيكه هنا، وذلك بغرض نزع الالفة، هذا فضلاً عن إحداث نوعاً من

المجاورة السيريالية بين الصور المتصلة بالوجدان والتي تشي بتأثر ويلسون بيونج و اعتقاده بأن كل الانماط الاصلية الكامنة في اعمق مستويات العقل هي واحدة لدى الجميع." (اينز، كريستوفر، ١٩٩٤م، ٣٩٧).

تشكلت فضاءات الحلم في مسرح ويلسون متأثرة - كما هو الحال مع اغلب المخرجين المحدثين والمجربين، لاسيما شاينا - بالحركة السريالية، كما يمكن القول ان ويلسون ذهب ابعد مما ذهب شاينا عبر تأثره بهذه الحركة، وكان ذلك من خلال التأثير المباشر لتلك الحركة على اسلوبه المسرحي، كما انه وجد منطلقات السريالية تخلق مقاربة اصيلة في تبنيها للامنطق، واللاترابط، واعتماد الحلم الذي يعده ويلسون الحقيقة المطلقة والمنطقية، وبهذا الصدد فان ويلسون" يعتبر الوريث العصري للسريالية Surrealism .. فإن المقارنة بين ويلسون واتجاهات المدرسة السريالية تساعد على توضيح الموقف، فالسريالية في رفضها لعالم الوعي والمعاني المستمدة من المجتمع – تحاول جاهدة ان تعبر عما تراه الحقيقة السامية، وما فوق الواقع من خلال اللاشعور مستخدمة في ذلك الصور المجازية والاستعارات التي توجد في الاحلام." (كونسل، كولين، ١٩٦٦م، ٢٧٥).

وبهذا يمكننا القول ان الفضاءات الحلمية عند ويلسون تعتمد اسلوب الهدم والبناء المتواصل لبنية الحدث، فلا مركز لشخصية، او فعل، وانما كل مفردة سابحة في تلك الفضاءات وان شغلت المركز في اللحظة المسرحية، ما تلبث ان تزاح الى الهامش لتحل محلها مفردة اخرى، فضلاً عن ذلك يمكن ان تتعدد المراكز، او تنطوي على ذاتها، او تتشتت، او تتآلف، بحسب ما تتطلبه اللحظة الحلمية التي يشكلها الفضاء, اي ان " الفعل الذي تقوم عليه أي (مسرحية) من مسرحيات ويلسون يتشكل وينحل، ويتداخل مع أشياء أخرى، ويتشظى، ويعاد تشكيله، فقد نجد قصتين أو ثلاثة يتم سردهما بشكل متزامن، أما الطابع الجوهري الذي يسم كل اعمال ويلسون فقد وصف باعتباره (اسفنجة الاساطير)." (اينز، كريستوفر، ١٩٩٤م، ٣٩٧). الأمر الذي ذهب بمسرحه الى تجسيد دواخل اللاشعور مما يؤكد تداخل فضاءاته مع الحلم بوصفه احد اهم افرازات اللاشعور، فغالباً " ما توصف أعمال ويلسون بأنها تعبيراً عن اللاوعي الجمعي وهذا التعبير عن اللاوعي الجمعي يعمل على تأكيد الطابع الهلوسي الذي يعد ملمحاً اساسياً في اعمال ويلسون." (اينز، كريستوفر، ١٩٩٤م، ٣٩٧).

وعلى الرغم من الارباك الذي احدثه التضارب في الاجواء، والتشوه، في عوالمه الكابوسية، غير ان جمهوره يعي ذلك الارتباك ويتعاملون مع عروضه على وفق رؤاه، إذ ان الجمهور يشارك ويلسون اجواءه ويعيها، بل ويمكن ان يربطها مع فضاءاته النفسية الداخلية من دون ان يستوقفه عدم الترابط لمحتواها، فهو حاضر ليشاهد كماً من الصور من غير مطالبته بخط يربط صورة باخرى، ففي " مسرح ويلسون فإنك تجد الهدوء.... انه يقول للجمهور: لا تتفعلوا : اجلسوا في أماكنكم.... أنظروا إلى ما يحدث... وهو يقول ايضاً في برنامجه (ان عرض المسرحية يستغرق ٧ ساعات، وإذا أحس المتفرج بملل، فيمكنهُ ان يخرج ويتناول طعامه او شرابهُ ويدخل ثانية، ولن يفوته شيء مما يحدث على خشبة المسرح، ويشبه هذا ما يحدث في المسرح الياباني." (سخسوخ، أحمد، ٢٠٠٥م، ٣٦).

خلاصة القول فإن كابوسية الفضاءات الحلمية التي اعتمدها ويلسون تاسست عبر التأثر المباشر بالحركة السريالية، تلك التي تناغم اهتماماته، فوجد عملية تجسيد الحلم السبيل الذي ترتكز عليه رؤاه حول التجريب المسرحي، وهو الامر الذي سار به نحو التعامل مع كابوسية الاحلام التي فرضت ذاتها على فضاءات مسرحه، عبر الصور الخيالية التي يطرحها والتقنيات التي يستخدمها من اضواء والوان قاتمة واصوات (صرخات، همهمات، أنين) وكلمات غير مفهومة، فضلاً عن شخصياته المشوهة، او تلك التي لا معالم لها، كل ذلك عزز مبدأ اللاترابط المنطقي الذي يعمد الى نقل صورة حية وحاضرة عن الحلم.

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

١. تتأسس كابوسية الفضاءات الحلمية على صور بصرية تزاح خلالها لغة الكلمة، لتحل محلها سرديات الفعل لتشكيلات الاجساد والمفردات .

٢. يعتمد الفضاء على أصوات تدعم الحالة الحلمية، كالتمتمات، والصراخ، والعويل، والعبارات غير المفهومة، فضلاً عن التراتيل الجنائزية، وأصوات المدافع والانفجارات.
٣. تستند سمة كابوسية الفضاء على مفردات قاسية، وغير مترابطة، كمخلفات الحروب، وانقاض الابنية، والنفايات، الاقنعة، عجلات السيارات.
٤. تكثف الفضاءات التجربية التي تعتمد كابوسية الاحلام مكانة الممثل بوصفه مفردة لها دور مكمل كباقي المواد في تشكيل الفضاء.
٥. ترتكز كابوسية الفضاء على مسخ الشخصيات، وتشويهها لتظهر بشكل دميم ومعاق، أو بأشكال حيوانية.
٦. تعاني الشخصيات ضمن كابوسية الفضاءات الحلمية من العزلة، وفقدان الامل، وسط اجواء مفزعة، وموغلة في قتامتها.
٧. تتركب عناصر الفضاءات الحلمية بتراكيب تعاني من التشويه، والتناقض، واللاتناسب، وعدم الانسجام والترابط.
٨. تلعب الاضاءة دوراً رئيساً في خلق اجواء وكوابيس فضاءات الحلم، من خلال اعتماد الالوان القاتمة والظلال التي تدعم غرائبية المكان، وتؤكد الواقع الضبابي الغامض.
٩. توظف كابوسية الفضاءات الحلمية الطقوس الدينية المنتمية لثقافات متنوعة شرقية كانت ام غربية.
١٠. يستخدم المخرجين خاصية ضرب عنصري الزمان والمكان أنسجاماً وعوالم الاحلام، لتترشح عنها لامنطقية الاحداث والافعال.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

- مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بعرض مسرحي واحد وبحسب ما جاء في عنوان البحث.
- عينة البحث: تم اختيار عرض مسرحية (Red Lien) اختياراً قصدياً، وتم الاختيار على وفق المسوغات الاتية:

١١. اقتراب العينة من هدف البحث.
١٢. يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
١٣. تمت مشاهدة العينة بشكل حي.
١٤. توفر العينة مسجلة مما يسهم بدراستها دراسة متمعنة.
١٥. حصول العينة على عدد من الجوائز المحلية والدولية.

- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي في تحليل العينة.
- أداة البحث: اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار الذي يحاكم العينة.
- التحليل

عرض مسرحية (Red Lien) تأليف وإخراج: عباس رهك*

فكرة العرض: يعد عرض مسرحية Red Line(خطوط حمراء) عرضاً تجريبياً على مستوى الفضاء والتقنيات والفعل الادائي للمجاميع الحركية،وقد عبر المخرج من خلاله عن مناهضة الواقع ورفضه لمجمل المحددات السلطوية التي أسهمت في خراب المكان والانسان، وجلبت على رأسه البؤس والدمار ، ليصور بالاعتماد على فضاءاته المشهدية كوابيس من القهر الانساني، ومشاهد دموية، وأحداث خانقة، ومؤلمة، تركبت على شكل تشكيلات وحشية وعنيفة، يمارسها الانسان على أخيه الانسان .

المنظر : اتخذ المخرج معبد (ننماخ) في محافظة بابل بيئة مكانية لتقديم احداث العرض، فقد عمد الى تغريب الفضاء الحدثي ليقدم خلاله احداث لا زمن لها، ولا حدود مكانية في تفصيلاتها، وانما تنعكس بمخرجات عامة توجه اصبع الاتهام نحو الواقع الحياتي،

* مسرحية(Red Lien) : قدم العرض في محافظة بابل، مدينة الحلة، معبد ننماخ الآثاري، عام ٢٠١٨، وهو من اخراج الدكتور عباس رهك (تدريسي في قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة جامعة بابل)، وقد شارك في مهرجانات متعدد، وحاز على مجموعة من الجوائز منها جائزة افضل عمل متكامل، وافضل اخراج في مهرجان المسرح الاكاديمي.

عبر عملية مزج القديم بالجديد، والواقع بالحلم، فضلاً عن ذلك فانه استغل مجمل امكانات الفضاء المكاني باتساعه وكثرة دهاليسه ومداخله.

التحليل: منذ الوهلة الاولى لبداية الحدث يكشف المخرج عن فضاء تجريبي معقد، يربك المتفرج ويجعله في حيرة من أمره حيث أنه عمد الى تشتيت بؤرة المشاهدة عبر تشظيته للفضاء، حيث ظهر الفعل في اماكن متعددة وفضاءات متنوعة في آن واحد، وعلى المتفرج ان يتجه صوب ما يراه مناسباً، وهذا يؤكد عدم الترابط في خط سير الاحداث، لان ما يشاهده متفرج من صور قد لا يشاهدها الاخر وبالعكس، إذ احتوت تلك الفضاءات على افعال متعددة ومختلفة يربط فيما بينها رابط القناعة والحلم الذي خيم على الاجواء، فقد وظف مخرج العرض النار في أغلب اللوحات لتقوم بدور الاضاءة، وفي ذات الوقت تدعم الاجواء الكابوسية الحالمة والمخيفة عبر تلاعب المخرج بعنصري النار والظلال التي شوهت الممثل واللوحة، ضاغطاً على احساس المتفرج بما يصوره من واقع ضبابي غامض ومشوه .

يظهر الممثل في احدى الفضاءات وهو عاري الجسد، وقد تمدد على ارضية من التراب والطين وهو يتلوى ويئن، وقد تشوهت معالم وجهه بسبب إضاءة النار والظلال المقصودة التي زجها المخرج امام عنصر الضوء، كالسلاسل المعلقة وقطع القماش وبعض اللوائح، وغير المقصودة تلك التي رسمتها اجساد المتفرجين على جسد الممثل والجدار الخلفي للفضاء، كما عمد المخرج الى زج مفردة اخرى عبارة عن كرسي بعجلات (كذلك الكرسي الذي يستخدم في المستشفيات لنقل المرضى)، من دون ان يتم اي فعل لتلك المفردة التي كانت ثابتة في موقعها المكاني، لكنها متحركة في ذهنية الجمهور لتعبر عن الارادة المشلولة والعزلة وفقدان الامل .

وفي فضاء مغاير تتمركز في الوسط مجموعة من الممثلين ممسوخي الوجوه، فقد عمد المخرج الى طلاء وجوه تلك الشخصيات بأصباغ غامقة على شكل خطوط، وكساها بملابس أشبه بأكياس الجنفاص وقد فتحت من الجوانب لإخراج الايادي، كما وقد احاطت رقاب الشخصيات سلاسل لُفت حول العنق وقيدت الايادي والارجل مما جعل حركتهم بطيئة وحالمة، وهم يسيرون وسط فضاء كابوسي ويتمتمون بكلمات متقطعة غير مفهومة، وهم يدورون حول الجمهور وبطريقة اشبه بالهمس، توحي تلك التمتمات بتعاويذ من السحر لمجتمعات بدائية غرس خلالها الخرج عنصر الطقس ليواكب فضاءه الحلمي، تقودهم احدى الشخصيات الى ممر يؤدي الى احد الدهاليس لينقلهم على شكل مجموعات من لوحة الى اخرى.

ينبئ الفضاء الجديد عن بقعة مقفرة قاسية تعاني من الخواء، فلا روح فيه ولا شخصيات، إذ تخيم على الفضاء الوان إضاءة النار القاتمة ومجموعة من المفردات الجامدة، وكأنه مكان لم تطأه قدم منذ ومن بعيد، توحي المفردات الموجودة عن زمن غابر وكأن اهوال العالم قد سقطت على ذلك المكان، فتظهر في نهاية الفضاء شجرة عملاقة متيبسة، انقاض لأبنية مهدمة، موقد قديم تعلوه الاتربة واجزاء من الانقاض، قيود حديدية، يرافق تلك الاجواء اصوات صفير، وزعيق حاد، ونعيب غراب، وسط اجواء كابوسية مرعبة تكتم الانفاس، توحي المفردات التي عمد المخرج الى زجها في فضاء العرض بتراكيب متناقضة، وغير منسجمة ، لتعبر عن فضاء غرائبي متجاوزاً لحدود المألوف، ومعمق لأجواء الغموض والعزلة .

تتحرك ستارة في عمق الغرفة لتخرج من خلفها شخصية عجوز مسخ مشوه احدب الظهر قصير القامة، يرتدي جلباب مهترئ طويل، ومتسخ، ويتحزم بحزام من المعدن، وله شعر طويل، يعمد الى فتح وغلق فمه فلا يوجد غير سن واحد، توحي هيئته ببشاعة لامثيل لها، وكانه يعاني من حالة انفصال عن واقعه، حيث غدا لا ينتمي الى الجنس البشري، ويؤكد المخرج ذلك الانفصال من خلال العواء الذي يصدره بين الفينة والاخرى.

وفي بؤرة مشاهدة اخرى ينضم الجمهور الى كم اخر من المفردات رغم تكرار بعض من تلك المفردات السابقة، الا أن مفردات الفضاء الجديد تظهر بصيغ أكثر حداثة، فتظهر بقايا اسلحة بارودية قديمة، ومديات، مع وجدود مقصلة خشبية، والات تعبر عن الحرب الغابرة، يدور مجموعة من الممثلين الذين يرتدون أزياء اقرب ما تكون لأزياء رجال الدين في المعابد الوثنية، وهم يرتلون مجموعة من التراتيل غير المفهومة، ويحملون مشاعل النار في يد، واليد الاخرى دوارق يرشون من خلالها الماء على المتفرجين، يوحي فعل ذلك التشكيل بطقس تطهيري نابع من الموت، اما عن الحركة فان حركة التشكيل غير منتظمة وعشوائية، فضلا من انها غريبة في سياقها الادائي.

ينتقل الجمهور الى فضاء جديد، وهنا نجد لأول مرة المخرج وهو يعمد الى توظيف الاضاءة الحقيقية بدلا من عنصر النار، رغم وجود بعض المشاعل الا ان تأثيرها كان قد خفت بسبب قوة الاضاءة، تظهر شخصيتان بهيئة مرعبة، حيث أن السمة الغالبة على الشخصيات هي التشوه - حيث عمد الممثلان الى اسدال شعرهما الطويل امام الوجه فلا نعرف في البداية الوجه الامامي من الظهر الا بعد ان يبدآن برقصة بدائية امام شاشة على السايك ــ وفي اثناء تلك الحركة تخفت الاضاءة لتظهر على الشاشة مجموعة من الرموز المتلاحقة التي تمتزج خلالها الازمان، والقرون، القديم بالجديد، حيث تظهر رموز لكلمات مسمارية، والواح آثارية، ودبابات واسلحة، وانفجارات كونية، واجزاء من معارك الحرب العالمية، وجنود مقطعي الاوصال، حيث ان المخرج عمد الى ضرب حدود الزمان والمكان مشيراً الى أن كابوسية الحياة وقتامة الاحلام موجودة في كل زمن، كما نجد سطوت المواد والادوات المعروضة وهيمنتها على حساب الممثل العاجز الذي ظهر ضئيلاً أما ما يحدث حوله .

ينساق الجمهور عن ظلامية الصورة المشهدية نحو بؤرة اكثر هدوءً وسكوناً يظهر خلالها ممثل منكفئ على مكعب مغطى بالقماش، وقد وضع رأسه في حجره، يرتدي ازياء غريبة، غير انها لا تنتمي للعصر الحالي، ما إن يوقد ممثل ثاني النار بيد واحدة حيث تظهر بنيته الجسمانية بانه معاق وبيد واحدة، يظهر الممثل الاول وهو يحمل دجاجة حية من رقبتها، ليدور بين المتفرجين ملوحاً بها ـ يحمل ضمن طياته عنف ووحشية بدائية، ويقدم الفعل ضمن اجواء كابوسية مفزعة، يساندها صراخ مجموعة من الممثلين يحيطون بالحدث، فما يلبث الممثل ان يرفع السكين ويجز عنق الدجاجة في الهواء فيتطاير الدم على ثيابه والجدار القريب حتى كاد وان يطال المتفرجين، تلك الاجواء الخانقة اودت بالمتفرجين حالة من الازعاج وهو إزعاج يقصده المخرج – اذ أراد ادخال المتفرج في حالة من الاحلام الهستيرية القاتمة.

قدم مخرج العمل اللوحات السابقة معتمداً على المفردات المؤثثة لفضاءات احلام العرض، وكوابيس، يدعمها الفعل الادائي الحركي لممثلين لا ابعاد لشخصياتهم، ولا هوية، ولا نمط، او انتماء، ولا حتى لغة تبين جنسياتهم، فكانت لغة الحوار معدومة، مكتفين بالأنين والصراخ، والعواء، والعويل، مع بعض التمتمات والتعاويذ غير المفهومة، حيث أن المخرج اعتمد بشكل كامل على الفعل الدينامي في الفضاء، قاصياً لغة الحوار والكلمات، مما امعن في إلغاز الاحداث لتظهر على شكل ظلال واهية وغامضة، كما أن عملية الانتقال من بؤرة مشاهدة الى اخرى لم يتم بشكل تراتبي، فقد انتشر المتفرجين نحو الصور بشكل عشوائي فاقدً للتسلسل، بسبب لا منطقية الاحداث والافعال .

وفي لوحة الختام، وهي اللوحة الوحيدة التي يتجمع فيها جميع افراد الجمهور، إذ بدأ الاعلان عنها من خلال قرع الطبول، والبوق الصادح الذي يستخدمه احد الممثلين وسط باحة المعبد، وهنا يشهد المشهد فضاءً كابوسياً بشعاً، حيث تحرق من خلاله دمى كبيرة لرجال ونساء واطفال، وفي هذا المشهد الوحيد تظهر احدى الشخصيات لتتكلم بلغة مفهومة وتعلن رفضها لكل ماحل بالجنس البشري من قهر وظلم وعذاب وموت، موجهة لومها الى السماء، وهنا تبدأ الشخصيات بنزع ثيابها القديمة لتظهر بثياب اشبه بثياب رجال الاطفاء وقد ارتدوا على رؤوسهم اقنعة واقية من الغاز، وفي ايديهم اسلحة، يشدون الجثث المحروقة الى بئر وسط الباحة.

إن المخرج في تلك اللوحات الكابوسية الخانقة سعى رغم اللامنطقية واللاترابط الذي قدم خلاله الاحداث – الى نقل صورة الدمار والخراب الذي لحق بشعبه، مشيراً عبر عملية ضرب الزمان والمكان الى أن القبح، والتشوه، والبشاعة موجودة في الازمان والاماكن وان الانسان ملاقيها لا محال.

الفصل الرابع (نتائج البحث)

النتائج ومناقشتها

١- شيد مخرج العرض كابوسية الفضاء بتراكيب وافعال حركية مترشحة عن تشكيلات جسدية مفعمة بالمفردات، والادوات التي صاغت الاجواء الحلمية، بعيداً عن سلطة اللغة المتطوقة في اغلب اللوحات المقدمة عدا الجزء الاخير الذي زاوج بين الفعل الحركي ولغة الكلمات.

٢- غض فضاء عرض مسرحية (Red Line) بالأصوات المبهمة، والصراخ، والعويل المرعب، ضمن اجواء كابوسية يخيم عليها الخوف والفزع .

٣- ارتكز مخرج العرض في خلق اجواءه الحلمية على كم هائل من المفردات اللامترابطة، والتي تشكل ادوات للتعذيب، والقتل، والموت في كل لوحة مشهدية، ك (الاسلحة ، والسلاسل والقيود واقنعة الغاز وغيرها).

٤- تشكل فضاء الحلم في العرض- عينة البحث – على المفردة بوصفها عنصراً رئيساً يوازي اهمية الممثل، بل ويتفوق عليه، ليبين مخرج العرض ضعف الشخصيات وعجزها امام تلك المواد، حيث ظهر في احدى لوحات العرض فضاءً يزخر بالمعدات والمواد ك (الكرسي ذي العجلات، والمدفأة القديمة، والشجرة العملاقة الميتة، والسلاسل) التي غطت على وجود الممثل وسحقته.

٥- اعتمد المخرج في تصميم البعد الكابوسي لاجواءه الحلمية على تشويه الشخصيات ومسخها بأن اظهر طابعها البشع في كل لوحة، لتبدو محدبة الظهر، مقطعة الاوصال، مطلية الوجوه، متربة الجسد، مهترئة الملبس، لتعلن عم ضياعها وسط سوداوية العالم وقهره .

٦- ادى حاجز اللغة الى قطع خط الترابط بين الفعل الادائي للشخصيات والجمهور، الامر الذي عمق عزلة تلك الشخصيات وفقدانها للامل ، لتظهر بحالة من الاغتراب – ليس الاغتراب الانساني فحسب- وانما الاغتراب عن بني الجنس البشري، عبر إظهارها بطبيعة حيوانية تزعق وتزمجر وتعوي بوجوه افراد الجمهور .

٧- عمق المخرج مبدأ التشويه، والتناقض، وعدم الترابط ضمن كابوسية الفضاءات الحلمية التي خيمت على اجواء العرض، ليس بالنسبة للشخصيات والاحداث فحسب، وانما مجمل التراكيب التي اثثت فضاء اللوحة المشهدية ، كالادوات البالية والمتناقضة .

٨- استخدم مخرج المسرحية مفردة النار مستعيضاً بها عن الاضاءة في تأكيد اجواء الفضاءات الكابوسية، خالقاً من الظلال، والقتامة اللونية عالم غرائبي مفعم بالغموض والترقب، عدا جزء بسيط ضمن مشهد العرض الذي بث تلك الصور اللامترابطة لحضارات او حروب واهوال كابوسية .

٩- ترسخت الاحداث والافعال الطقسية لممارسات بدائية مختلفة، لتتوالد عنها اجواء كابوسية وحلمية، يدعمها الضوء واللون والتراتيل، كما في لوحة رش الماء على افراد الجمهور، والهمس في اذانهم.

١٠- ذهب مخرج العرض عبر تشتيت بؤرة المشاهدة وتشظية الفضاءات نحو ضرب زمكانية العرض، والاعتماد على لامنطقية الحدث بعد ان اربك تسلسله ليمنحه قدرة الاحلام في الانفلات والتحرر من قيود التراتبية الزمانية والمكانية، فنجد في مجمل المشاهد وعبر المفردات والادوات وازياء الشخوص ان لا انتماء لبيئة محددة بمكانها وزمانها، وانما هي عبارة عن كولاج لأحداث وشخوص وادوات تهيم في فلك من التناقض.

الاستنتاجات :

١- انطلقت كابوسية الفضاءات الحلمية لكل من شاينا وويلسون من مرجعيات نفسية تظهرت عند الاول من حياة الاعتقال التي عاشها وسط الحرب وما شابها من دمار، في حين نبعت روئ ويلسون من العوق الذي لازمه في طفولته لينعكس على عروضهما المسرحية.

٢- شكلت الحركة السريالية مسرباً غنياً نهل منه كلا المخرجين في رسم خارطة طريق منهجية تؤسس لصياغة الفضاء تجريبي يزخر بالأحلام القاتمة لمسرحهما .

٣- تعد عملية تهميش دور الممثل، وغياب شخصية البطل، مقابل هيمنة الصورة الكلية للفضاء، سمة اتسمت بهما اغلب عروض مسرح ما بعد الحداثة، وهو نابع من ضعف الانسان، وتضائل مكانته امام الالة التكنلوجية .

٤- لم يشكل ضعف التلقي والتواصل المبني على الفهم عائقاً امام الجمهور ليقاطع مشاهدة تلك العروض، حيث ان عملية الابهار التي تخلقها الصورة رغم غموضها اسست لخط تواصلي جديد بين المتفرج وتلك العروض.

٥- ان عناصر التشوه والقبح والرعب التي تحتويها كابوسية الفضاءات الحلمية يمكن ان تؤسس لصور جمالية في بنائها التركيبي المتكامل رغم بشاعة مضمونها.

References:

Abu Doma, M. (2009). *Transformations of the Theatrical Scene: Actor and Director*. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Buchniak, B. L. (1999). *Theatre and Experimentation between Theory and Practice* (H. Abdel Fattah, Trans.). Cairo: Supreme Council of Culture.

Counsell, C. (1966). *Signs of Theatrical Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre* (A. H. Al-Rabat, Trans.). Cairo: Center for Languages and Translation, Academy of Arts, Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Elias, M., & Qassab, H. (2006). *Theatrical Dictionary: Concepts and Terminology of Theatre and Performing Arts* (2nd ed.). Beirut: Publishers.

Filler, W. (2005). The Avant-Garde Theatre in Poland and Its Creators (S. Abdel Hamid, Trans.). *Arab Culture*, (2). Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.

Grojitsky, A. (1988). Joseph Shaina Theatre (F. Sudani, Trans.). *Al-Hayat Al-Masrah Magazine*, (30-31-32-33). Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.

Hebner, Z. (1993). *The Aesthetics of Directing* (H. Abdel Fattah, Trans.). Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Hensel, A. K. (2000). Organic Theatre. *Kawalis Magazine*, (4). Sharjah: Theatre Association.

Hensel, A., & Kjoger, A. (2000). Drama in the Drawings of Joseph Shaina (F. Ohan, Trans.). *Kawalis Magazine*, (4). Sharjah: Theatrical Artists Association.

Innes, C. (1994). *Avant-Garde Theatre from 1892 to 1902* (S. Fikry, Trans.). Cairo: Center for Languages and Translation, Academy of Arts.

Innovations of Playwrights in the Twentieth Century (S. Abdel Hamid, Trans.). (2022). Basra: Dar Al-Funun wal-Adab for Printing, Publishing and Distribution.

Khalifa, S. (2009). *The Poetics of the Fantasy Novel*. Morocco: Dar Al-Mona.

Lyenko, Z. T. (2006). *China's Theatrical Spaces* (M. A. F. Metwally, Trans.). Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Oxford University Press. (2012). *Oxford Wordpower*. New York, NY: Oxford University Press.

Rāzī, J. S. (1965). *The Philosophical Dictionary in Arabic, French, English and Latin Words*, Part 1. Qom: Dhu al-Qurba.

Sakhsoukh, A. (2005). *Trends in Contemporary European Theatre*. Cairo: Egyptian General Authority.

Saliba, J. (1965). *The Philosophical Dictionary in Arabic, French, English and Latin Words*, Part 1. Qom: Dhu al-Qurba.

Shaina, J. (1994). Joseph Shaina Speaks About Himself (H. Abdel Fattah, Trans.). *Fusul Magazine*, 12(2). Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Wasfi, H. (1995). Experimentation in Egyptian Theatre. *Fusul Magazine*, 14(1). Cairo: The Egyptian General Book Authority.

Wasinka, E. (2000). Joseph Shaina and the Active Theatre. *Kawalis Magazine*, (4). Sharjah: Theatrical Artists Association.

Whitmore, J. (2013). *Directing in Postmodern Theatre: Shaping Meanings in Theatrical Performance* (S. A. Hamid, Trans.). Baghdad: Sources Library for Printing and Publishing.

Wilson, E. (1998). *The Theatrical Experience* (I. Hijazi, Trans.). Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.