الادائية وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر "مسرحية سجادة حمراء انموذجا"

Performance and its applications in contemporary Iraqi theatrical performance, the play Red Carpet as a model

أ. م. د. بيداء علي حسين

Assist. Prof. Dr. Baida Ali Hussein

fine.baidaa.ali@uobabylon.edu.iq

أ. د. اسماء شاكر نعمة

Prof . Dr. Asmaa Shaker

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

University of Babylon / College of Fine Arts / Theatrical Arts Dept

ملخص البحث

تعد الادائية من النظريات التي دخلت الى الساحة النقدية والفنية وهي محملة بجماليات فكرية وتقانات فنية فهي نظرية لها ابعادها الفكرية المغايرة حيث تركزت على تجاوز الانسان للأطر التي خلفتها مابعد الحداثية بكافة تجلياتها٠ وقد تضمن البحث الحالي أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول الأطار المنهجي مشكلة البحث والتي انصبت في الاجابة على السؤال الأتي : (ما الادائية وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية سجادة حمراء انموذجا؟) ومن ثم أهمية البحث والحاجة اليه في تسليط الضوء على موضوع الأدائية كونها من المصطلحات الحديثة التي يجب التأكيد عليها ، وأبراز اليات فنية وأسلوبية تميز بها هذا الشكل الأدائي وتجلى لدى العديد من المخرجين العالمين. وهدف البحث في التعرف على الادائية وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصرمسرحية سجادة حمراء انموذجا . أما الفصل الثاني الأطار النظري فقد تضمن مبحثان الأول الأدائية المفهوم والنشأة ، أما المبحث الثاني التطبيقات الأدائية في العرض المسرحي العالمي ، واختتم الفصل بمؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري ، اما الفصل الثالث اجراءات البحث فقد أحتوى على اختيار العينة بالطريقة القصدية وهي عرض سجادة حمراء أخراج جبار جودي عرضت عام ٢٠١٣ ، وقد أشتمل الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات ومنها ١- اتباع التركيب والمونتاج في تشكيل اللوحات المعتمدة على السرد الصوري للأحداث. ٢- حملت هذه العروض همومها اليومية المتمثلة بمفاهيم الحرب والموت والارهاب مما أعدت صياغة المأساة بأسلوب يستدعي الأحداث المحلية في الوقت الراهن.

الكلمات المفتاحية: الادائية – التطبيقات – العرض المسرحي

Abstract

The current research includes four chapters. The first chapter includes the methodological framework and the research problem, which focused on answering the following question: (What is performativity and its applications in the theatrical performance, the play Red Carpet as a model?) Then, the importance of the research and the need for it to shed light on the subject of performativity as it is one of the modern terms that must be emphasized, and to highlight the artistic and stylistic mechanisms that distinguish this performance form and are evident in many international directors. The aim of the research is to identify performativity and its applications in the theatrical performance, the play Red Carpet as a model. The second chapter, the theoretical framework, included two topics: the first, the concept and origin of performance, and the second, the performance applications in global theatrical performance. The chapter concluded with indicators resulting from the theoretical framework. The third chapter, the research procedures, included the intentional selection of the sample, which is the Red Carpet performance directed by Jabbar Joudi, shown in 2013. The fourth chapter included the results and conclusions, including: 1- Following composition and montage in forming scenes based on the visual narration of events. 2- These performances carried their daily concerns represented by the concepts of war, death and terrorism, which re-formulated the tragedy in a style that evokes local events at the present time.

Keywords : Performance - Applications - Theatrical Presentation

الفصل الاول :

١ – مشكلة البحث

يعد المسرح من أكثر الفنون حاجة الى نضج الملكة وسعة التجربة وبقدرته على الاحاطة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم وليس لأنه يتعمق في جذور الحقائق الانسانية ويكشف الغطاء عنها ويعكس ثقافة الشعوب بل لآنه رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي ومخاطبة عقله قبل عواطفه ٠المسرح هو الانسان عقله وروحه فالممثل هو الذي يخلق ويفجر المخيلة كي يبهر ويثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يترجمه العرض المسرحي وهذا العرض هو في حقيقته وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر المترابطة ومشكلة مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر ٠

وتتشكل منظومة العرض المسرحي والتي تشمل العناصر الحيوية على خشبة المسرح ومن ضمنها اداء الممثل جوانب عديدة ومهمة فكل هذه العناصر تحاول الكشف والتجسيد لإبراز العديد من سمات الانسان

(الممثل) المؤدي سواء اكانت هذه السمات معرفية ، وجدانية ، اجتماعية وغيرها عبر قدراته الجسدية والصوتية والمتمثلة من حركات ، اشارات ، وقفات ، أنساق ومنظومات تشكيلية متعددة وفقا لأساليب تقليدية وتجريبية معتمدة في العرض.

وتطور فن الاداء واصبح اكثر تنوعا في مظاهره واتجه بعيدا عن التيار الرئيس للثقافة المعاصرة حتى يستقر عموما في وعي الجمهور وفي بداية السبعينيات كان الاداء معدا بواسطة ولأجل مجتمع فني محدد مثل فن الكباريه وعروض الدادا وان الشي الذي كان يشترك مع هذه الحركات وغيرها من الحركات التجريبية التي جاءت في القرن العشرين هو اهتمامه بتطوير الخصائص التعبيرية للجسد خاصة في تعارضه مع الفكر المنطقي والجدلي ومع الكلام وايثاره للشكل وعملية العرض اكثر من المضمون وبهذا تجاوز تشكيله للبنية البصرية في رسم العرض ويجعله ينفتح على جملة من المغايرات منها أداءات التمثيلية المركبة وتجاوز البنية المنطقية للاحداث٠ ومما تقدم يمكن صياغة الباحثان مشكلة بحثهما بالسؤال الاتي:

- ما الادائية وتطبيقاتها في العرض المسرحي سجادة حمراء انموذجا؟

- اهمية البحث والحاجة اليه:

أ- تسليط الضوء على موضوع الادائية كونها من المصطلحات الحديثة التي يجب التأكيد عليها لما لهذه النظرية من اهمية في ابعادها الفكرية المغايرة عن سابقاتها على مستوى السمات والمرجعيات٠

ب- التركيز على التشكلات الادائية التي تكون بارزة في العروض الادائية٠

تفيد الدارسين والمختصين في مجال المسرح سواءعلى صعيد التمثيل او الاخراج.

ج- ابراز اليات فنية واسلوبية تميز بها هذا الشكل الادائي وتجلى لدى العديد من المخرجين العالميين.

٣- هدف البحث:

التعرف على الادائية وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية سجادة حمراء انموذجا.

٤- حدود البحث:

زمانيا: ٢٠١٣

مكانيا: العراق / بغداد

موضوعيا : دراسة الادائية وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر مسرحية سجادة حمراء انموذجا.

٥- تحديد المصطلحات:

الادائية: هي عبارة لغوية منجزة (موجدة) للعلاقة التي تسميها ،وتعد الادائية ممارسة خطابية تحدث أو تنتج ما تسميه من خلال اقتباس وتكرار المعاييروالاصطلاحات القانونية ، ومن ثم فالانتاج الخطابي للهويات يتم من خلال التكرار واعادة اقتباس الطرق المنظمة للحديث حول مقولات الهوية ، فالادائية ليست فعلا فرديا ،بل هي دائما اقتباس وتكرار لمعايير واصطلاحات موجودة[١]

الادائية: مصطلح ظهر في الفكر بعد ما بعد الحداثة ونحته رؤوال ايشلمان اذ عبر من خلاله عن رؤى تتقاطع مع ما بعد الحداثة جماليا ، فضلا عن جملة المخالفات الفلسفية والثقافية بينهما خصوصا ما يتعلق بالاحتفاء بالجمالي والمنتظم ، وكذلك الخلاف حول المساحة الغيبية ، التي عبر عنها ايشلمان بالانتقال من التشاؤمية الى التفاؤلية الميتافيزيقية أي الانتقال من عدمية بعد الحداثة ورؤاها حول الموت والفراغ والموت وعجز الذات [٢].

التعريف الاجرائي للادائية : هي الوجه الاخر للتمثيل ، وهي التي تعتمد الفعل والحركة التشكيلية الجسدية بشكل اساسي ورفض النمطية السابقة ومراعاة تشظي المعنى وتعددية الموضوع وانشطاراته ، واعتماد اللعب الادائي مابعد الحداثي.

المبحث الاول : الادائية المفهوم والنشأة

تعد الادائية ظاهرة تاريخية ثقافية اجتماعية أتسعت مراحلها وأنتشرت أتجاهاتها في معظم ثقافات العالم ولغاته فهي ليست مجرد مصطلح دال على طريقة او اتجاه محدد في التفكير او وصف لحقبة زمنية ، بل هي تشير الى أفق مفتوح من السمات والاتجاهات والازمنة والعلامات والعوامل والنزعات الثقافية الفنية والسياسية والاجتماعية والادبية والاقتصادية ، وليس هناك تعريف محدد لمفهوم الادائية فهي في بداياتها لم تكن سوى حركة نقدية او فلسفية بما جاءت من عدة تساؤلات ومفاهيم ذلك في عام ٢٠٠٠ أذ نحت (ايشلمان)[*] مصطلح الادائية ليبين ان الاعمال في هذه الحقبة الجديدة على نحو يؤدي الى خبرة السمو والتعالي وذلك بطريقة موحدة ، فالأدائية تقوم بهذا العمل من خلال خلق اشتغالات فنية مغلقة تساعد المشاهدين على التماهي مع الشخصيات والمواقف البسيطة والمبهمة وان يختبروا الحب ، والجمال ، والايمان ، والصدق والسمو في أطر خاصة وفي ظروف مصطنعة.

ويسعى (ايشلمان) الى تحديد السياقات الجمالية والفكرية والثقافية التي تؤطر مجمل النشاطات الابداعية في مرحلة بعد ما بعد الحداثة ، مع تأكيده على ان عملية التحول والانتقال الجمالي والثقافي انما تحدث بصورة تدريجية وبوتيرة بطيئة وتبقى محتفظة بسمات المرحلة السابقة ، ويحسب (لأيشلمان) ايضا نجاحه في بناء نظرية جمالية متماسكة وشاملة ، ومن ثم تطبيقها على مجالات ابداعية متنوعة مثل الفن والادب والعمارة والسينما[٣].

وفي ربطه لنظرية الادائية بأعمال غانس[*] التي كان يدين لها بالكثير ، فقط طور (غانس) مفهوماً واحدياً عن العلامة وان هذا المفهوم يعارض ما بعد البنيوية بصورة جذرية . فقد افترض (غانس) ان السلوك الانساني قبيل اللغة يستند الى التقليد والمحاكاة ، فاللغة كانت تفصل الانسان عن الحيوان ، وان اختراع اللغة او العلامة الاولى يجب ان يكون حدثاً متعالياً ومن ذلك يتضح انه لا توجد وسيلة لأعادة بناء هذا المشهد البدائي ، أذ وضع (غانس) مشهداً افتراضياً ، يفترض فيه وجود انسانين بدائيين غير قادرين على الكلام ، اذ كان احدهما يمتلك شيئاً وكان الاخر يريد ان يحاكي فعل الامتلاك هذا ، فأتت النتيجة بصراع عنيف ، ولكن وكما

يفترض (غانس) ، اذا ما بعث احدهما اشارة من نوع ما ترمز الى الكائن المطلوب وتقترح انهما ليسا بحاجة للاقتتال من اجله ، والنتيجة هي وحدة مؤقتة بين العلامة والشيء والشخصين البدائيين ، اذ حققت العلامة الاولى التي اطلق عليها (غانس) الاشارية ثلاثة أشياء في آن واحد فهي هدأت وضع خطير ، وأسست لغة ، لأنها علامة قادمة من مصدر متعال ومتجاوز خارج نطاق الخبرة الانسانية .

ومن هذا يتضح ان المشهد البدائي يحمل ضمناً بعداً سياسياً ولغوياً مقدساً تفتقر اليه ما بعد الحداثة ، كذلك استخدم (ايشلمان) مصطلح الاداء في الادائية لكونه مصطلح شائع وموظف في نظريات عديدة اشهرها اللغة ، ودراسات المسرح ، وهنا ارادت الباحثة ان توضح معنى الاداء المتضمن في الادائية ، اذ ان هناك خلط في التوظيفات ، اذ يشير الاداء الى مصطلح يحمل خصائصه المميزة.

و"يشير الاداء الى فعل التجاوز الذي هو في لب جميع التراكيب السردية بعد ما بعد الحداثية ، وهذا التجاوز يأخذ بالضرورة شكل الحدث او الواقعة المدهشة ، كما أنه يؤكد ايضا حقيقة ان هذه الافعال التجاوزية تتجلى لنا من خلال اداء"[٤] وهو الجانب الادائي الذي نتذكره وتقلده لاحقاً.

ويمكن تحديد الادائية ببساطة بوصفها الحقبة "التي ابتدأ فيها التنافس المباشر او الازاحة بين المفهوم الموحد للعلامة واستراتيجيات الغلق من ناحية ، والمفهوم المتشظي للعلامة واستراتيجيات انتهاك الحدود المميز لما بعد الحداثة من ناحية اخرى"[٥].

فكانت الادائية النهاية او الغلق الشكلي لأي عمل فني الذي كان في ما بعد الحداثة يقوض بواسطة الادوات السردية او المرئية التي تخلق حالة متأصلة من اللاقدرة التي لا مفر منها على الحسم في بعض اجزاء العمل.

ويحدد (ايشلمان) اربع سمات أساسية للأدائية :-[٦]

١- الصيغة السيميائية الاساسية للأدائية هي الواحدية وهي التي تتطلب تكامل الاشياء ضمن مفهوم العلامة الاحادي ، الاكثر فائدة حتى الان هو فكرة (ايريك غانس) عن الاشارية ، وتجسد الاشارية في تفسير (ايشلمان)التاريخي الآلية السيميائية المتولدة في الحقبة الجديدة اكثر من أي مفهوم أحادي اخر. أذا ان الاشارة تحيل الى الوعي المتزايد بالحقبة الجديدة . وبذلك تكون وظيفة العلامة وظيفة جمالية وادائية من خلال وصف التجليات المختلفة للإشارية للأعمال الفنية ، وكيفية أظهارها بمصطلحات الواحدية وليس بعقلية ما بعد الحداثة.

٢- التأطير المزدوج هو الاداة الجمالية الخاصة بالأدائية ، فهو يرتكز على التوافق بين الاطار الخارجي ، بناء العمل نفسه، والاطار الداخلي المشهد الاشاري من أي نوع كان. ويبنى العمل بطريقة تضمن تنقل فرضيته الجدلية الرئيسية ذهاباً واياباً بين هذين الاطارين ، والنتيجة هي حشو أدائي يسمح بتداول لا نهائي لرموز ميتافيزيقية مشكوك فيها معرفياً ، ولكن لا يمكن دحضها شكلياً ضمن حدود العمل الفني ، وأن هذه الرموز الميتافيزيقية تجبر القارئ او المشاهد على الاختيار بين الجمال المصطنع للعمل

المغلق او الحقيقة المفتوحة على سياقات خارجية لا نهاية لها ، كما تقول ذلك جماليات ما بعد الحداثة. وتحاول الاعمال الفنية الادائية ان تجعل المشاهد او القارئ يعتقد ويؤمن بدلاً من ان يقتنع بطرائق عقلية ومعرفية ، وهذا بدوره قد يتيح للعمل الفني افتراض مواقف اخلاقية وايديولوجية ما كان المتلقي ليتقبلها بغير هذه الطريقة الجمالية المغلقة. وبمصطلحات نظرية جماليات التلقي ، فأن الادائية تكون ناجحة عندما تتمكن من تغير نموذج اعتقاد القارئ بطريقة ، وعندما يبدأ القارئ في أسقاط هذا النموذج الاعتقادي الجديد على الواقع.

٣- المركز الانساني في الادائية هو الشخص الكثيف والمبهم . ولكي تتشكل الشخصية فان عليها ان تعزل ، بطريقة او بأخرى ، عن سياقها ، وتعزز الشخصية الادائية موقعها عن طريق الظهور بصورة مبهمة وكثيفة بالنسبة للعالم من حولها. هذه القتامة المبهمة ليست مرغوبة بحد ذاتها ، ولكنها تشكل نقطة البداية لتطور ممكن آخر. وافضل طريقة لتقييم هذا التطور هو قياس مدى نجاح الشخصية الادائية في تجاوز الاطار المزدوج الذي وجدت نفسها فيه. وفي الاعمال السردية بصورة عامة ، فأن قدرة الشخصية على تجاوز الاطار هي مؤشر معياري على الادائية الناجحة ، اما في السرد النفسي فأن التجاوز جزئي بالضرورة ، في حين أنه يمكن تحقيقه كلياً في السرد الفنتازي او العجائبي.

٤- تبرز الابعاد او الاحداثيات المكانية والزمانية في الادائية في الصيغة المؤمنة. وهذا يعني تأطير الزمان والمكان بطريقة تمنح الاشخاص فرصة حقيقية لتوجيه انفسهم ضمن تلك الأطر ثم تجاوزها بطريقة او بأخرى . يجعل التأطير المزدوج للعمل وطبيعة تركيبته المفتعلة أدرك وجود كاتب ضمني فرض ارادته علينا بوصفها نوعاً من التناقض التي لها معنى ودلالة لكنها تقع خارج نطاق المعرفة العقلية . وفيما يتعلق بالحبكة ، فأننا نجد صراعاً اساسياً بين قهرية الاطار المؤمن المكانية والزمانية ونضال الاشخاص ، بشراً او رموزاً ، للتغلب عليها.

وقد حققت الادائية تقدماً واضحاً في المجالات الفنية ، من خلال تقديمها عدداً من المفاهيم الفنية التي تختلف اختلافاً جذرياً عما كانت عليه في فن المسرح ، من خلال التطور في المفهوم الوظيفي والجمالي ، وان ما يحدث اليوم مع الفن بشكل عام وفن الاداء بشكل خاص لا ينفصل عن الحياة ومجريات الاحداث والوقائع اليومية والصراعات السياسية، اذ وجد ان" كل نشاطات الانسان تشمل على جانب معين من الاداء سواء في الفن او غير الفن ، العلم ، الادب ، اللعب، والحياة"[٧] .

كما ويعد مفهوم الادائية من المفاهيم التي انتشرت انتشاراً واسعاً في الفن والاداء نظراً لما يكتسبه من اهمية للمتلقين عن طريق تحليل المضامين الفكرية للفن وتحديد ابعاده ومكوناته وعناصره، اذ أن الاداء في مفهومه العام هو "السلوك الانساني خاصة عندما يكون الانسان القائم بهذا السلوك منهمكاً في فعل معين ، فضلاً عن الاداء الفني مؤدياً الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن من الفنون"[٨]، وعلى اختلاف العصور والازمنة فقد حظي الاداء بأهمية كبرى ، فهو يمثل الدافع الاساسي لوجود أي منجز

فني من خلال نجاحه على الصعيد الجمالي والوظيفي فقد ظهر " فن الاداء مبكراً في ظل ازمات وجودية قاسية تمر بها الحضارة الغربية ومنها الى العالم كله فمصطلح الاداء (Performative) استخرج الكلمة من الفعل الانكليزي (To perform) الذي يعني انجز او فعل او عرض يقدمه شخص معبراً عن فعل او حدث من خلال سلوكه او تصرفاته"[٩].

أن مفهوم مصطلح الادائية يحتوي على الكثير من الأنشطارات والتغيرات سواء كانت نفسية أو فكرية أو فنية لان يصل على التماس مع حياة الناس في الزمن المعاصر، كون ذلك يعطي صورة جمالية فنية من خلال تفاعل المؤدي مع المتلقين ،حيث أن الادائية تكون منفتحة ومتسعة لتشمل ممارسات مختلفة حيث أنها قد عرفت "اعمال ما بعد الحداثة بأنها ممارسات تتخذ اساليب ووسائل مختلفة ، ويتحقق كل منها (كحدث ما بعد حداثي) لحظة أن يبدأ العمل في معارضته وتقويض الحدود الفنية التي وضعها لنفسه في البداية ، وعرقلة مساره كنص نحو الاكتمال والانغلاق"[١٠].

وبالتالي اصبح لزوما"على الفنان (المؤدي) ان يقدم الجديد والمغاير فيقدم مجموعة من الادائيات المتنوعة المنطلقة من الذات ، ومقبولة من مختلف الميول الفردية والجماعية ، ومن هنا كانت الادائية وسيلة من وسائل التخاطب في فنون ما بعد الحداثة بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة ، حسب ميولات وأهواء المؤدي المتنوعة حيث أن هذا الابتكار في الاداء والمخالفة كان وسيلة مساعدة لغرض جذب انتباه المتلقين بوسائل ادائية لم يألفوها من قبل على خشبة المسرح "فالأداء لم يعد مبتدعاً بواسطة شخص ما كي يقدم الى شخص آخر، ولكنه يعبر عن عالم الاصوات المتعددة للأجساد التي لديها القدرة على الاتصال فيما بينها ، حيث يعتبر الاختلاف ليس كعامل انقسام، بل كمصدر للعلاقات المتبادلة"[١١].

أن صعوبة المسرح تكمن في عملية تحويل الأصوات في النص من لغة نصية الى لغة أدائية جسدية وهذا كان مميز في المسرح حيث صعوبة الحركة والتقمص والأداء وبذلك أستطاع المؤدي أن يقدم صورة جديدة مغايرة على ما كان قبل ذلك حيث أستطاعت الادائية أن تقفز الى مخيلة المتلقي وتجبره على الانتباه والتواصل مع حركة المؤدي في تقديم صورة جمالية أبداعية جديدة ٠

وقد حققت الادائية تقدماً واضحاً في المجالات الفنية من خلال الاشتغالات الفكرية التي قدمت عدد من المفاهيم الفنية التي تختلف اختلافاً جذرياً عما كانت عليه ومن هذه المجالات.

المبحث الثاني : تطبيقات في العرض المسرحي العالمي

ظهر أعلاء الى كفة العرض المسرحي بعد الحربين العالميتين لاسيما في حقبة الستينيات وما تلاها ، على حساب النص واخذت منحنيات اخرى في عملية البحث عن اشكال مسرحية مغايرة ، عن طريق تنامي الفنون الادائية فقد تبنى مفهومي الادائية وفنون العرض العديد من الفرق المسرحية التي ظهرت بداياتها في ما اطلق عليه بـ (المسرح البديل)[*] الذي كان مناقضاً لطروحات المسرح التقليدي ، وتغير ما قام عليه من خلال

خلق علاقات مغايرة تقوم على الارتجال والآنية وازاحة الحواجز بين المؤدي، والمتلقي حيث يتبنى هذا النهج في سياقاته تفضيل الجانب الفكري والادائي على الجانب الفني ، مما ادى الى تغير في المفاهيم الفنية المتعارف عليها ليسهم في شيوع الثقافة الادائية المؤدية بدورها لنشوء مصطلحات جديدة فـ " ظهر في الستينيات من القرن العشرين شكل من اشكال المسرحة كان لها وقع حاسم ومؤثر في مجالات عديدة لاسيما فن العرض ، كما اثر على الفنون التشكيلية وافرز ما سمي(البيرفومانس) بالفرنسية يعني الانجاز ، انتقلت الى اللغة الانكليزية واصبحت تستخدم في مجال المسرح للدلالة على العرض مقابل النص الدرامي"[١٢] وهذه المسميات بدأت تشكل ظاهرة في العروض المسرحية التي بينت اهتماماتها عن المهمش الثقافي، والسعي الى التحرر والانعتاق من المسارح التقليدية بما فيها العلبة والذهاب الى المحال والساحات العامة والاسواق والاماكن الاثرية ، مستفيدة من العلاقات التي خلقتها (الادائية) في تكوين مسافات جديدة استطاعت اختراق كل ما هو تقليدي ومتعارف عليه ، فهذه الموجه برزت خطاباتها في (امريكا) فقد انفتحت بشكل مباشر على الاحداث اليومية المعاشة لتكون مصدر قوتها في تمردها واختراقها للقوانين والمبادئ الراسخة ، متخطية الاعراف ومتبنية المواقف الاجتماعية والسياسية ، ومناهضة للسياسات القامعة للحريات الشخصية وغيرها ، ويؤكد في هذا الشأن الناقد المسرحي (بازكير شو) بأن "مصادر الفن المسرحي الجديد يمكن التعرف عليها في اتجاهات الستينيات في امريكا لخلق اداء مسرحي يتعدى المسرح"[١٣]، ومن خلال الهجنة ما بين كل الفنون وكسر الحواجز ما بين الفنون ، وعد كل شيء مباح في العرض ليكون الجسد احد الوسائط الخطابية بوصفه وسيلة في عملية تحريره من الهيمنة العقلية ، وهذا بدوره ادى الى المغالاة في التجريب وزعزعة العلاقة التي تجمع بين المتلقي والعرض في تبني طروحاتها جانب المهمش والمهمل اجتماعياً مثل (الشذوذ الجنسي ، الاحتجاج السياسي ، والعرقيات) ، فتحولت الى ممارسات ادائية اخذت تشكل لنفسها خطوات واضحة تبتعد فيها عن التقليدية المتعارف عليها ، فقد تجسدت افكار واداءات تلك النظرية الادائية عند جملة من المخرجين امثال الامريكي (آلان كابرو)[*] أذ سعى الى تخطي الحدود التقليدية للمسرح نحو فضاءات مكانية مغايرة ، لاسيما في عرضه المسمى (ثمانية عشر حدثاً) اذ "يدخل المشاهدون من الابواب الداخلية المفتوحة لقاعة نيويورك ، ليجدوا امامهم ثلاث ابواب مصنوعة من البلاستك ، كل مجموعة تجلس في حجرة منفصلة تواجه قاعة العرض الذي كان عبارة عن سلسلة من الاحداث المختلفة والمتناقضة ، اشكال ، قراءات ، لوحات متحركة ، صور مكبرة بالفانوس السحري ، اصوات اجراس كنسية ، أذ لا يحتوي العرض على سرد قصصي حول موضوع معين ، او نظام محدد ، فالعرض المسرحي عبارة عن انشطة مختلفة تحدث متزامنة في وقت واحد في الحجرات الثلاثة ، لم يكن في مقدور المتلقين متابعة الاحداث من حجرة الى اخرى بسبب اختلاف زوايا الرؤيا بغياب التفسير او اي شرح سوى جرس الدخول للحجرات الثلاثة "[١٤] فـ (كابرو) في هذا الشكل يلعب بميزانية التلقي عند المتلقي ، فيجعل منه مشاركة فاعلة في اجواء العرض ، معتمداً على مبدأ التشتت في زوايا الرؤيا ، فالمتلقي يرى جزءاً لا بكامله ، وهذا يدفع المتلقي الى التفكير والتساؤل فيما يجري داخل الغرف الاخرى من العرض ، فهذا ما يسعى اليه (كابرو) في عدم اكتمال

المعنى في زمن العرض ، منفتحاً على زمن ما بعد العرض عبر احلال القراءة المتعددة والقابلة للتفسير والتأويل حسب مرجعيات المتلقي ، واستفزازه وتساؤله لمعرفة هدف العرض والغاية منه ، وكما حدث في عرضه الاخر الذي قام بتجسيده على هذه الطريقة والمسمى (خدمة ذاتية) ، حيث اتبع فيه تقنية مبالغة في مشاكسة المتلقين ، ساعياً الى احداث ردود افعال مثيرة من خلال اتباع ، سياسات تفتيت حادة ، حيث نشر الافراد والاحداث كالشظايا في المكان و الزمان ، والعمل على وفق ما جاء به سيناريو العرض المنشور ، والذي يشمل على خمسة واربعين حدثاً ممكناً ، تسعة منها يمكن ان تقع في ولاية بوسطن ، وست وعشرين في ولاية لوس انجلس ، ويتحقق كل حدث من هذه الاحداث في انفصال تام عن غيره ، بينما ينبثق النسق الكلي للأنشطة جميعها عبر ثلاث ولايات مختلفة خلال مدة تصل الى اربعة شهور تقريباً[١٥].

ويرى الباحثان ان رؤيا العرض عند (كابرو) تعلن عن ايضاحها بمغادرة الاشكال التقليدية في تركيب المستوى الفني لبناء العرض من خلال تقنيات فنية منها الانفتاح الزماني والمكاني على المحال والاسواق التجارية ، فهذا يؤشر على تبني انماط معاصرة في اختيار بيئات العرض المعتمد على سيناريو العرض بدلاً من النص والارتجال الاني والتلقائي بدلاً من الافتعال والتصنع ، ومشاركة المتلقي كفاعل اساسي في تركيب الاحداث ، وبهذا يتم تجاوز مفهوم المحاكاة بإزالة الحاجز الوهمي ما بين (المتلقي – العرض) وتوريط المتلقي بما يجري من واقع واحداث اشتملت بنية التشتيت والتشظي وعدم الترابط المنطقي ، كما بالغ في اختيار البيئات المختلفة اللامألوفة لعروضه ليهدم السياقات المتعارف عليها ، فهذه المؤشرات المهمة في هذه العروض هي التي فعلت مفهوم الادائية من خلال انفتاحها على اجناس واماكن مختلفة ، وهذا بدوره ادى الى ولادة اداءات تميزت بالتلقائية والعشوائية واللحظة الآنية.

وبعد ذلك انفتح الباب امام الفنون الادائية وطبيعتها المتسمة بالاختلاف ، وبهذا الاساس تسهم فرقة (المسرح الحي) الامريكية والتي يقود مهامها المخرجان (جوديت مالينا)[*]، (جوليان بيك)[**] ، اللذان وضعاً بصمة مغايرة في مجاوزة التقليدي من خلال تبنيهما آليات امتازت بتحطيم المألوف ، والسعي للتمرد على الانساق الثقافية ، حيث تجسد ذلك في عرض (الجنة الآن) عام ١٩٦٨، وكان هدفها تدمير التشكيل المسرحي ، وتوضيح طموح الفرقة السياسي ، حيث تكون العرض من ثمانية اجزاء تجعل عنوان درجات (RUMGS) ، تبدأ بطقس مسرح جوريلا الذي يتحدث فيه الممثلون ويصيحون مرددين خمس عبارات " ليس مسموحاً لي ان أسافر بدون جواز سفر ، ولا اعرف كيف أمنع الحروب ، ولا تستطيع العيش ان لم يكن لديك مال ، وليس مسموحاً ان أدخن المارجوانا ، وليس مسموحاً ان اخلع ثيابي"[١٦].

لذلك استطاعت هذه الفرقة من خلال عروضها ان تثير ردود افعال الكثير من الجماهير التي اتسمت بالمشاكسة والمغالاة في تنوع طروحاتها ، واستمرار مواقفها السياسية لاسيما عن الحرب اتجاه (كوبا) ، اذ " تتضح الاستراتيجية السياسية ، وأسلوب العرض في المسرح الحي ، بأنه يخلق المسرحيات التي تتفق مع الاطار الدرامي ، الذي يهدف الى التحليق فوق حدود المسرح وفوق حدود المجتمع"[١٧].

فعملت (ماليا) واعضاء فرقتها على تبني مفهوم التشارك في كتابة نص العرض ، وتقاسم الادوار ، والسعي لإنتاج آليات جديدة ومغايرة تتسم بالجانب التجريبي من خلال كسر الايهام ومفهوم الزمان والمكان في ما يخص طول وقصر العرض ، معتمدة على الاداء التفاعلي للمتلقي الذي كان واضحاً داخل العرض ، فهي اخفت التسلسل الحكائي والزمن المحدد للعرض واسلوب التمثيل. وقد بدأ هذا واضحاً في عرض (الغاز وقطع اصفر) عام ١٩٦٤، حيث احتوى العرض على مستويات واضحة في مغايرة التقاليد في كل نواحي النص وعلاقاته بالعرض مثل المواجهة مع النظارة ، ومشاركة المتلقين وتحطيم الفاصل بين المنصة والصالة ، و الابداع الجماعي ، وارتجال العرض ، وتقديم عرض مسرحي بدون نص مكتوب ولا منظر ولا ازياء ، مع توظيف عري الجسد ، والتركيز على الزمان والمكان الحقيقيين بدلاً من التركيز على وهم متخيل ، وابتعاد الممثلين عن قواعد السلوك والصوت والحركة المعتادة على المنصة المسرحية ، اذ كان المقصود من تلك الابتكارات هو توحيد الممثلين والمتفرجين في جماعة واحدة (هنا وآلان) ، اي في الزمان والمكان الفعليين في حين كان الهدف منها هو تحقيق التغيير الاجتماعي ، وقد اصيب المؤدون بالدهشة بسبب ما اثاروه من العداء ، ولكنهم اوجدوا ايضا كثيراً من المولعين بهم والمتحمسين لهم(١٨).

ويرى الباحثان ان السياسة التي انتجتها الفرقة في المغايرة والتثوير التي اظهرت نوع من الاداء الاحتجاجي لسياسات الحاكمة ، وهذا برز واضحاً في الاشكال المشهدية التي كانت تدفع المتلقي لاتخاذ موقف اتجاه الحالة المطروحة ، فقد اصبحت هذه المتغيرات في شكل العرض وزمان ومكان العرض هي صيغ بديلة تغادر المألوف وتبحث عن استراتيجيات جديدة في نتاجاتها الادائية ، فهي تعتمد على ابراز الجانب الفكري على الجانب الفني ، وقد استطاعت هذه العروض الاطاحة بالإيهام ، واعتماد المنظومة الادائية كشريك اساسي في عملية انتاج العرض.

اما الطروحات التي انتجتها فرقة (السكوات)(*)المسرحية الامريكية المثيرة للجدل ، في مفاهيمها والتي استمدتها من الحياة بشكل مباشر ، حيث سعت الى تحطيم كل الحواجز ما بين الفن والحياة ، والتعامل مع العروض في خلق بيئة واضحة ، والابتعاد عن كل ما هو متصنع سواء كان ذلك على مستوى النص او العرض ، ففي عرض (خنزير) يتم اختيار المكان في احد المتاجر الصناعية المكتظة بالناس من الشرائح المختلفة حيث "يعبر المارة عن دهشتهم ازاء ما يحدث داخل المحل من افعال مضحكة للغاية ، وحين يقف المتلقون من خلف النافذة يضحك البعض منهم وكأنهم يشاهدون برنامجاً للكامرة الخفية ، وغالباً ما يعود اشخاص يشاهدوا المسرحية ، وهكذا يرشح العرض ثلاثة انواع من التلقي ، داخل المتجر من الشارع ، ومتلقي داخل المتجر ، وآخر خرج ليرى العرض من الشارع"(١٩).

وبهذا فقد اثارت هذه الفرقة (السكوات) جملة من الاسئلة حول عملية التلقي لاسيما العلاقة التي تشد المتعة في العروض التقليدية ، حيث خلقت انواع جديدة ومغايرة على مستوى المشاركة والمشاهدة للمتلقي بمستويات مختلفة اثناء العرض وبهذا ترى الباحثة ان فرقة (السكوات) سعت الى تجاوز حدود اللياقة والتمرد

على الاعراف التقليدية، فهي تحاول ان تخلق اشكال ادائية اتسمت بالتمرد والاحتجاج في صناعة العرض ، معتمدة في ذلك على صياغات أدائية متمثلة في سيناريو العرض والارتجال ومشاركة المتلقي بالإحداث وزمن العرض والاطاحة بالسرد المونولوجي واعتماد الاحداث اليومية المعاشة كمنطلق اساسي في تركيب بنية العرض.

مؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. السمة الاساسية للادائية هي الواحدية وهي تتطلب تكامل الاشياء ضمن مفهوم العلامة.
٢. الاداة الجمالية الخاصة بالادائية هي التأطير المزدوج ويتركز الاطار المزدوج على التوافق بين الاطار الخارجي بناء العمل نفسها والاطار الداخلي المشهد الاشاري من أي نوع كان.
٣. تعزز الشخصية الادائية موقعها عن طريق الظهور بصورة مبهمة وكثيفة بالنسبة للعالم من حولها.
٤. تبرز الابعاد المكانية والزمانية في الادائية الى الصيغة المؤمنه وهذا يعني تأطير الزمان والمكان بطريقة تمنح الاشخاص فرصة حقيقية لتوجيه انفسهم ضمن تلك الاطر ثم تجاوزها.
٥. تعتبر الادائية الطريقة التي يتفاعل بها الزمان والمكان والوسط فان المشاهدين المهتمين يشعرون بالراحة اكثر مع الفكرة المؤمنة عن الزمن المشتت الذي وظفته ما بعد الحداثة.

الفصل الثالث:

اجراءات البحث :

مجتمع البحث : يتضمن البحث مسرحية (سجادة حمراء).

اسم العرض	المؤلف / المخرج	مكان العرض	سنةالعرض
سجادة حمراء	جبار جودي	بغداد قاعة كولبنكان	٢٠١٣

اداة البحث : تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

تحليل العينة :

اسم العرض المسرحي : سجادة حمراء

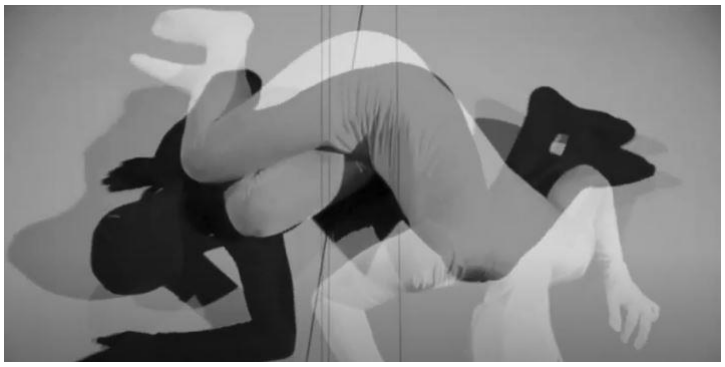
تأليف وأخراج : جبار جودي (*)

سنة العرض : ٢٠١٣م

مكان العرض : بغداد – قاعة كولبنكان

يتضمن عرض (سجادة حمراء) ٧ وحدات مشهدية قدمت وفق اداءات متنوعة ومتفرقة تم توزيعها على مساحة قاعة المعرض ، وهذه الوحدات او المشاهد عرضت في آن واحد وكان لكل مشهد منها حدث خاص.

ففي البداية مشهد حاملي اللوحات (ممنوع التدخين ، ممنوع حمل السلاح) حيث ربط هذا المشهد او اللوحة صالة انتضار بداية العرض بالداخل المعرض المسرحي ، وفي نفس الوقت كانت هاتين العلامتين يحملهما مؤديين أحدهما بملابس بيضاء والآخر بملابس سوداء ، وبعد ذلك تظهر في اللوحة الاولى او الوحدة المشهدية الاولى القائمة على فكرة القتال الطائفي حيث تنفتح شاشة على متضادين فكري وروحي بين مؤدي بملابس بيضاء ومؤدي بملابس سوداء ، فمن خلال هذا الأنغلاق الذاتي بينهما يطلقان على بعضيهما أطلاقة مسدس ، وفق تداخل بصري وصوري للمتلقي الذي توزع داخل فضاء المعرض، وكانت هناك سهام بلون الأحمر وضعت كعلامة دالة الى باقي لوحات أو وحدات المعرض المسرحي .



أما في الوحدة المشهدية الثانية فقد علقت شاشة تلفاز تحتوي على أربع شاشات مراقبة ، وملابس معلقة على الجدران بألوانها وتشكيلاتها المتناقضة ، مرآتان متقابلتان المؤدي يرتدي ملابس حمراء ، ويوضح المؤدي عبر أرتدائه ملابس كل عالم ، عالمين متناقضين قبعة وجاكيت يقوم بأرتدائهم ويتقدم الى منصة موضوع عليها العديد من لاقطات لفضائيات عديدة ، بعد ذلك يقوم بخلع هذه الملابس ليرتدي ملابس النقيض على الجهة الاخرى ويكرر هذا الفعل وسط عالم من التناقض.

أما الوحدة المشهدية أو اللوحة الثالثة فتنقلنا الى مكان مغاير تشكلت فضاءاته من ورق الجرائد بمحتوياتها فقد رزمت الجرائد لتكون سرير للمثقف الذي كان ينظر بنظرة سخرية ، وبعد ذلك يحول الجريدة الى منظار مراقبة بعد تثقيبها، ويستمر المؤدي بالنظر الى المتلقين ليتحولون الى مشاركين في المعرض٠

أما الوحدة المشهدية او اللوحة الرابعة فكان هناك غياب للمؤدي الرسام في هذه اللوحة (بدقيقة واحدة بورتريت ب٢٠٠٠ دينار) وهناك تعطيل متعمد من قبل المخرج جبار جودي للفعل الى أن يحضر الرسام الغائب.

وبعد ذلك تظهر اللوحة الخامسة المهيمن عليها اللون الاحمر ، ويليه اللون الاسود ، من خلال الكرسي الاسود في الفضاء الاحمر، الا انه كان هناك لون مغاير ومميز هو لون ساق الكرسي التي كانت الوحيدة هي المغايرة وسط هذه الصراعات اللونية التي شكلت صورة بصرية ، بالاضافة الى أبراج الانارة التي كانت شبيهة بأبراج ملاعب كرة القدم فهذه اللوحة المسرحية تشكل هيمنة صورية بصرية للمتلقي ٠

أما في الوحدة المشهدية السادسة فهي لوحة (تعرف على ملامحك) ففيها نسف للمألوف الذي اعتيده امام المرآة كل يوم ، فهو تسليط الضوء على المتلقي لكي يعرف ذاته ، من خلال استخدام تقنيات الاتصال البصري الالكتروني في مواجهة المتلقي لذاته عبر التصوير البصري، فهذه اللوحة تشكل خلخلة لسكونية المتلقي من اجل معرفة ملامحه ونفسه وموقفه.

ثم تليها لوحة مغايرة اخرى لعازف موسيقي محاط بأقزام يقوم أحداهما بأشعال الشموع وسط جو محاط بالموسيقى بينما في ذات الوقت يقوم القزم الآخر بأطفاء الشموع ، فهؤلاء الاقزام كانوا يسيجون فعل العزف ويشوهون آلية التلقي، وفي موقع آخر من المعرض اقنعة وقاية ومقنعون في مكان آخر من المعرض المسرحي ، فهذه الاقنعة لابد ان نرتديها لان الحرب لا تنتهي ، اما الفضائين المختلفين الذين يصعب أختراقهما وكلما حاول احد ما الربط بينهما تمت أزاحته من قبل شخصيتي المكان.

النتائج

١. اتباع التركيب والمونتاج في تشكيل اللوحات المعتمدة على السرد الصوري للاحداث.
٢. كان للمتلقي / المؤدي الدور والسبب في تكوين الحدث وكسر المسافة بين المتلقي / العرض.
٣. امتاز الاداء بتكرار الحدث طوال العرض، مع غياب المهارة الادائية الجسدية والاعتماد على العفوية والتلاقيه في الطرح.

٤. توظيف الاغاني من اجل خلق اجواء تتناغم مع الفعل الادائي وتعزيز قدرته الادائية ، لخلق صورة حية ونابضة بالواقع والمحيط المعاش.
٥. توظيف المكان بصورة مغايرة من اجل ان يتلائم مع الفعل الادائي للمؤدين وتحويل البيئة المكانية ذات البعد التاريخي والعمق الثقافي الى بيئة تتسع للأداءات المتعددة والمعاصرة وفتح العرض على انساق جمالية جديدة.
٦. الادائية تعتمد المغايرة والخلاص من كل ما هو مألوف في العرض المسرحي والبحث عن فضاءات عرض جديدة.

الاستنتاجات

١. غياب المهارات الادائية التي تجمع ما بين الفنون المختلفة كالعزف والغناء والرقص مما قلل من الصناعة الاحترافية لاداء الممثل في العرض.
٢. حملت هذه العروض همومها اليومية المتمثلة بمفاهيم الموت والحرب والارهاب مما اعدت صياغة المأساة باسلوب يستدعي الاحداث المحلية في الوقت الراهن.
٣. سعى بعض المخرجين الى اشراك المتلقين في عروضهم الا ان المتلقي بقي مكبلاً خائفاً معبراً عن كافة القيود المجتمعية.
٤. اكتساب المؤدي سمات جديدة في ادائه ضمن العروض الادائية مثل قدرته على استخدام جسده وتجاربه للتعبير عن ذاته الذي اخذ ابعادا جديدة .
٥. الاندماج الزماني والمكاني بين الوحدة المشهدية والمتلقي ، يكشف عنصر اتصال داعم للأداء الفرجوي في العروض الادائية.

المقترحات

١. اقامة ورش لتدريب الممثلين من الطلبة وغيرهم على مهارات ادائية .
٢. ادخال موضوعة الادائية كنظرية ضمن مناهج الدراسة الاولية وكمنهج مستقل ضمن مادة التمثيل المسرحي في قسم الفنون المسرحية .

التوصيات

١. دراسة الادائية في عروض البانتومايم.
٢. دراسة الادائية في عروض انس عبد الصمد المسرحية.

احالات البحث

(١) ينظر: كريس باكر ، معجم الدراسات الثقافية ، تر: جمال بلقاسم ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٨، ص٥٤

(٢)٢ اماني ابو رحمة ومعن الطائي ، الادائية ونهاية مابعد الحداثية ، دراسة في مجلة الروائي ، بتاريخ ٢٠١١/١١/٢٧.

*) راؤول ايشلمان فيلسوف وناقد ادبي ومنظر ثقافي ألماني – امريكي من اصل سلافي ، يدرس ايشلمان حالياً الادب المقارن في جامعة لودفيغ ماكسيمليان في ميونيخ . وقد حصل على شهادة البكالوريوس عام ١٩٧٨ من جامعة روتجرز الامريكية والدكتوراه في الادب السلافي من جامعة كونستانز عام ١٩٨٨ وايضا الف اطروحة في الموضوع ذاته وضع (ايشلمان) ثلاثة كتب هي : (غوملف والحداثة الكلاسيكية الجديدة ، فرانكفورت ١٩٩٣ ، وما بعد الحداثة السوفيتية المبكرة ، فرانكفورت ١٩٧٠ (والادائية او نهاية ما بعد الحداثة : الجمال الامريكي) والصادر عن مجموعة ديفيز الامريكية عام ٢٠٠٨ ويعد من اوائل من اشاروا الى نهاية ما بعد الحداثة وله اهتمامات أنثروبولوجية واضحة في مقالاته ومساهماته في المؤتمرات التي يعقدها للترويج لمفهومه (الادائية) ، للمزيد ينظر : راؤول ايشلمان ، نهاية ما بعد الحداثة – مقالات في الادائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن ، تر: اماني ابو رحمة ، مؤسسة اروقة للدراسات ، ط١ ، ٢٠١٣ ، ص٢٩٩.

(٣) ينظر : اماني ابو رحمة ، نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد ، بغداد عاصمة الثقافة العربية ، دار ومكتبة عدنان ، ط١، ٢٠١٣ ، ص٣٢١-٣٢٢.

*) اريك غانس : عالم الانثروبولوجيا الامريكي ، فيلسوف اللغة والثقافة ، واستاذ الادب الفرنسي في جامعة كاليفورنيا – لوس انجلس ، قدم عام ٢٠٠٠ مصطلح ما بعد الالفية لتدشين مرحلة بعد ما بعد الحداثة بمصطلحات اخلاقية اجتماعية سياسية . يربط غانس ما بعد الحداثة بتفكير الاضحوية الذي حدده بأنه يرتكز على المعارضة الاخلاقية غير القابلة للتفاوض بين الضحية والجلاد ، ويقول غانس ان ما بعد الالفية على النقيض من ما بعد الحداثة تنبذ الفكر الاضحوي وتنادي بحوار لا – اضحوي تدعي انه سيخفف (الاحقاد) في العالم . ينظر : د. معن الطائي ، اماني ابو رحمة ، الفضاءات القادمة الطريق الى بعد ما بعد الحداثة ، مؤسسة اروقة للدراسات ، ط١، ٢٠١١، ص٢٢٧.

(٤) راؤول ايشلمان ، نهاية ما بعد الحداثة مقالات في الادائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن ، مصدر سابق ، ص١٠.

(٥) راؤول ايشلمان ، المصدر السابق نفسه ، ص١٥.

(٦) ينظر : اماني ابو رحمة ، نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد ، مصدر سابق ، ص٣٦٦-٣٦٧.

(٧) جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الاداء ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، مكتبة الاسكندرية ، ٢٠٠٠، ص٩.

(٨) المصدر السابق نفسه ، ص٨.

(٩) ايريكا فيتشر ، جماليات الاداء ، ترجمة : مروة مهدي ، ط١، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٢،ص٤١.

(١٠) نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط٢، ١٩٩٩، ص٢٢٥.

(١١) مارفن كارلسون ، فن الاداء : مقدمة نقدية ، ترجمة : منى سلام ، مراجعة : نبيل راغب ، القاهرة ، مطابع المجلس الاعلى للإثار ، ١٩٩٩، ص٣٢٦.

*) المسرح البديل : مسرح مخالف لسياقات المسرح التقليدي ظهر في حقبة ما بعد الستينيات من القرن العشرين في امريكا ، وقد مثلت ثقافة متمردة تبناها مجموعة من الشباب المسرحي ملتفين حول جملة من الاسباب السياسية والاجتماعية والفكرية مثل معارضة الحرب الامريكية على فيتنام ، ومناصرة الحقوق والحريات المدنية والشخصية ، مفضلين في ذلك الموقف الفكري

على حساب الجانب الفني عبر عروضهم ، ساعين الى اكتشاف امكانات مغايرة لمنظومة العرض المسرحي . للمزيد ينظر: ثيدور شانك ، ما وراء الحدود : المسرح الامريكي البديل،ج٢، تر : الحسن علي يحيى ، القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٩ ، ص٢-٣.

(١٢) ماري الياس ، المسرحة والبيرفومانس ، مجلة (الفن المعاصر) ، عدد (٧-٨) ، القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٨ ، ص٢٩.

(١٣) بازكيرشو ، الراديكالية في الاداء المسرحي بين بريخت وبوديلارد ، تر: محمد السيد ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) ، ص١٥٣.

* آلان كابرو : مخرج ومصمم مسرحي امريكي ، اسس ما اسماه (مسرح الواقعة الحية) عام ١٩٦٦ ، يفضي في عروضه الى مبدأ التشكيك في مبدأ التكوين كوحدة كاملة للعرض ، متجاهلاً الوحدة التشكيلية لبناء العمل الفني ، رافضا ان يقدم المشاهد على مستوى واحد للرؤيا . للمزيد ينظر : نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، مصدر سابق ، ص٤٤-٤٥.

(١٤) كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي : مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر: امين حسن الرباط ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) ، ص٤٤.

(١٥) ينظر : نك كاي ، مصدر سابق ، ص٥٢-٥٣.

*) جوديت مالينا : ولدت مالينا عام ١٩٢٦ في مدينة ليل بألمانيا وهي ابنة لأبوين يهوديين ، واهتمت (جوديت مالينا) بالتمثيل منذ سن مبكرة ، أسست مع زوجها جوليان بيك المسرح الحي عام ١٩٤٦، وكانت احد تلامذة بيسكاتور وكان هدفها الاول ، كما عبرت عنه كلماتها هو تشجيع الشاعر المعاصر على الكتابة للمسرح ونبذ المراوحة والتكرار في الصيغ والتطلع الى الابتكار . للمزيد ينظر : سامي عبد الحميد ، ابتكارات المخرجين ، مصدر سابق ، ص٣٠١.

**) جوليان بيك : ولد عام ١٩٢٥ واسس مع زوجته جوديت المسرح الحي وقد اعلن انه اراد تغيير طريقة التمثيل كلها وحيث ان تغير الطرق كلها كان هو سبب وجود في المسرح الحي ، وقد عارض (بيك) اصطناعية برودواي ليس بأسلوب اكثر واقعية في التمثيل ولكن بغياب تام للأسلوب . للمزيد ينظر : ماريا شفتسوفا وشوميت ميتر ، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً ، مصدر سابق ، ص١٦٩-١٧٢.

(١٦) جون . هـ . هوتشن ، الرقابة على المسرح الامريكي في القرن العشرين ، تر: ايمان حجازي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) ، ص٤٠١.

(١٧) كارل روسين ، المسرح في طريق مسدود الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية ، تر : محمد لطيف نوفل ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠) ، ص٢٣٠-٢٣١.

(١٨) ينظر : ثيودور شانك ، ما وراء الحدود : المسرح الامريكي البديل ، ج١ ١٩٦٠-١٩٨٠، تر: سامي خشبة ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٨) ، ص٣٥-٣٩.

*) فرقة السكوات : فرقة مسرحية ذات اصول مجربة ، وتأسست عام ١٩٦٩واستقرت في اميركا تبنت في عروضها مغادرة الاطر الدرامية الطرازية عبر محو كامل للفاصل بين الحياة والفن، فقدموا عروضهم في الاماكن التي يعيشون فيها ، معتمدين على شخصياتهم الحقيقية المعاشة ، ابرز عروضهم (ستا فروجين ، رسالة الى اندريه بريتون من انتونين ارتو). للمزيد ينظر: ثيودور شانك ، المسرح الامريكي البديل ،ج١، مصدر سابق ، ص٢٧٧-٢٧٨.

([١٩]) سوزان بينت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين ، تر : سامح فكري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٥)، ص٢١٤.

[*]جبار جودي (١٩٦٧-) : مخرج مسرحي سينوغراف مسرحي عراقي ، ولد في مدينة النجف بمنطقة المشخاب وأكمل دراسته فيها ، حصل على شهادة الدبلوم في الاخراج المسرحي من معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٩١ ، وحصل على شهادة البكلوريوس في الأخراج المسرحي أيضا" عام ٢٠٠٤ من كلية الفنون الجميلة ببغداد ، وحصل على شهادة الماجستير من الكلية ذاتها عام ٢٠٠٩ ، وفي عام ٢٠١٦ حصل على شهادة الدكتوراه من ذات الكلية.وهو نقيب الفنانين حاليا" وأتحاد المسرحيين العراقيين أتحاد الاذاعيين والتلفزيونيين العراقيين ، اخرج مسرحية (فوفي وفافو) وشاركت في مهرجان نيابوليس الدولي لمسرح الطفل في تونس عام ٢٠٠٢ ، ومسرحية (محنة) للمسرح الصامت على مسرح الرشيد عام ٢٠٠٢ ، ومسرحية حصان الدم عام ٢٠٠٧ والتي شاركت بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. مثل للتلفزيون العديد من المسلسلات وبأدوار رئيسية ، وحصل على عدة جوائز أهمها جائزة أفضل سينوغراف عام ١٩٩٤ ، وجائزة الدولة التشجيعية للأبداع كأفضل ممثل دراما تلفزيونية لعام ٢٠٠٠، والجائزة الخاصة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ٢٠٠٧ عن أخراجه لمسرحية (حصان الدم)

المصادر

- كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية ، تر: جمال بلقاسم ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٨
- اماني ابو رحمة ، ومعن الطائي، الادائية ونهاية ما بعد الحداثية ، دراسة في مجلة الروائي ، بتاريخ ٢٠١١/١١/٢٧.
- راؤول ايشلمان ، نهاية ما بعد الحداثة – مقالات في الادائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن ، تر: اماني ابو رحمة ، مؤسسة اروقة للدراسات ، ط١ ، ٢٠١٣
- : د. معن الطائي ، اماني ابو رحمة ، الفضاءات القادمة الطريق الى بعد ما بعد الحداثة ، مؤسسة اروقة للدراسات ، ط١، ٢٠١١ .
- اماني ابو رحمة ، نهايات ما بعد الحداثة ارهاصات عهد جديد ، بغداد عاصمة الثقافة العربية ، دار ومكتبة عدنان ، ط١، ٢٠١٣ .
- جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الاداء ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، مكتبة الاسكندرية ، ٢٠٠٠.
- ايريكا فيتشر ، جماليات الاداء ، ترجمة : مروة مهدي ، ط١، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٢.
- نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط٢، ١٩٩٩.
- مارفن كارلسون ، فن الاداء : مقدمة نقدية ، ترجمة : منى سلام ، مراجعة : نبيل راغب ، القاهرة ، مطابع المجلس الاعلى للإثار ، ١٩٩٩.
- ثيدور شانك ، ما وراء الحدود : المسرح الامريكي البديل،ج٢، تر : الحسن علي يحيى ، القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٩.
- ماري الياس ، المسرحة والبيرفومانس ، مجلة (الفن المعاصر) ، عدد (٧-٨) ، القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٨ .

- بازكيرشو ، الراديكالية في الاداء المسرحي بين بريخت وبوديلارد ، تر: محمد السيد ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١ .
- كولين كونسل ، علامات الاداء المسرحي : مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر: امين حسن الرباط ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩.
- سامي عبد الحميد ، ابتكارات المخرجين في القرن العشرين تاريخ ووصف موجز لأبرز أعمال المؤلفين والمخرجين والمصممين.
- ماريا شفتسوفا وشوميت ميتر ، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً ، وزارة الثقافة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، تر: محمد سيد علي ، مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ٢٠٠٩.
- جون . هـ . هوتشن ، الرقابة على المسرح الامريكي في القرن العشرين ، تر: ايمان حجازي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠ .
- كارل روسين ، المسرح في طريق مسدود الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية ، تر : محمد لطيف نوفل ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠ .
- ثيودور شانك ، ما وراء الحدود : المسرح الامريكي البديل ، ج١ ١٩٦٠-١٩٨٠، تر: سامي خشبة ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٨ .
- سوزان بينت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين ، تر : سامح فكري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٥ .