حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٩ (عدد إبريل – يونيه ٢٠٢١)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

آلية اشتغال التفكيك بالهدم والبناء في المسرح العراقي

سعدية نوري محمد*
ظفار احمد فياض**

* معهد الفنون الجميلة/ العراق/ بغداد
*وزارة الثقافة/ دائرة السينما والمسرح/ العراق/ بغداد
Saadia.noori222@gmail.com

المستخلص

إن للتفكيكية دورا مركزيا في عروض ما بعد الحداثة المسرحية، والتفكيكية هي استراتيجية ونسق اجرائي عام لقراءة النص ومعالجته في المسرح عبر استخدام الهدم والبناء، تعمل على الانفتاح في انتاج المعنى وتعدد القراءات في العرض المسرحي ما يقدم اطارا عاما مغايرا عن ما اعتدناه في المسرح التقليدي، وان التفكيكية تنتج نسق بصري وايقاعي/ تكويني للمسرح، وتقدم فضاء اجرائي يتميز بالهدم والبناء بالاستناد الى المقولات الجوهرية للتفكيكية.

وقد قسم الباحثان هذا البحث الى الإطار المنهجي وفيه اهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث ومشكلة البحث، كما تضمن تحديد المصطلحات، ثم الإطار النظري الذي يتضمن مبحثين هما (المبحث الأول التفكيكية الأسس والمقولات) و(المبحث الثاني اليات اشتغال التفكيك والبناء في المسرح) فضلاً عن مؤشرات الإطار النظري واختار الباحثان مسرحية (توبيخ لأنس عبد الصمد) ومسرحية (خيانة لجبار جودي) كعينتان كما تضمن البحث النتائج والاستنتاجات فضلاً عن قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الاشتغال، التفكيك، المسرح، الهدم، البناء

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢١.

الفصل الأول

مشكلة البحث

ان التفكيكية تنتج نسق بصري وايقاعي/ تكويني للمسرح، و تقدم فضاء اجرائي يتميز بالهدم والبناء بالاستناد الى المقولات الجوهرية للتفكيكية.

وقد حددت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: – كيف يجري عمل التفكيك بالهدم والبناء في المسرح

أهمية البحث

تتجلى اهمية البحث في تقديم دراسة معرفية من اجل فهم وادراك الية اشتغال التفكيك بالهدم والبناء في المسرح العراقي.

يفيد الباحثين في هذا المجال من مخرجين مسرحيين ومؤلفين او ممن يمارسون الاعداد للمسرحيات، او من العاملين في وضع تصميم السينوغرافيا.

هدف البحث

الكشف عن الكيفية التي يستخدم فيها التفكيك بالهدم والبناء في العروض المسرحية.

حدود البحث

يتحدد البحث فيما يأتي:

الحد الزماني: ٢٠١٤ – ٢٠١٩.

الحد المكاني: بغداد – (المسرح الوطني ومسرح الرافدين ومنتدى المسرح).

الحد الموضوعي: العروض التي تتضح بها الية اشتغال التفكيك بالهدم والبناء.

تحديد المصطلحات

الآلـــيـــة:

عرفت في الأصل اليوناني على انها الألية بمعنى (الحيلة، الأداء، الآلة، الوسيلة) وتعني تنظيم الاشياء وتفاعلها على اسس... المبادئ التي تعمل عليها الالة [١]

والتعريف الإجرائي لها هو تردد اداء العمل والطريقة والوسيلة لأتمام بناء العرض بعد التفكيك.

الاشتغال

هو.... عمل..... تلهى به عن غيره... الخ [٢]

التفكيكية

التفكيك خروج الشيْء عن الشيء ثم زواله، هذا الخروج يأتي بدرجة أو نسبة الجزء من الكل، ويقول (دريدا) أن التفكيك حركة بنيانية وضد بنيانية في الأن نفسه فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنيانه وأضلاعه وهيكله ولكن نفك في ان معا البنية التي لا تفسر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب ابعد من القرار النقدي) [٣] في النقد.

وفي الإخراج هي استراتيجية حرة من الهدم والبناء بالتجميع من التركيب والأقتباس والبناء التقليدي والأرتجال والناتج نسق يتكرر (يتأجل) في كل مرة حتى النهاية.

البنـــــــاء

هو نظام من الأجزاء المتراكبة والمجمعة من اجزاء صغيرة معقدة لتصنع نظام العرض الكلي، وقد عرفه ليون ليفيتش على انه " نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل

من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزاءه ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقه فحسب، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع الدرامي"[٤].

الهدم

هو حط البناء واسقاطه، وهدمت الحائط أهدمه، اسقطه من اقامته [٥].

و الهدم هو هدم الميتافيزيقيا المركزية التي يتأسس عليها النص (فرضية وحضور النص)، واستبدالها بميتافيزيقيا اخرى ويرى الباحث ان التعريف الأجرائي له هو حذف الأحداث والوقائع او القصة الرئيسية واستبدالها بأخرى

الفصل الثاني

المبحث الأول: التفكيكية الأسس والمقولات

عرفت التفكيكية انها استراتيجية لهدم مركز النص وبناء اخر استنادا الى قراءة جديدة كما يرى اخرون انها " فعل قرائي وستراتيجية بحث في التركيب المعماري للنص بكل تنوعاته الإجناسية.... قراءة لمجمل الخطاب – الفلسفية – الأدبية – الفنية – النقدية... وغير ذلك " [٦] وقد تحولت التفكيكية الى ما يشبه كرة الثلج التي تهبط من جبل انها تكبر مع كل لحظة ، حتى صارت التفكيكية واحدة من اهم حركات ما بعد الحداثة، بل هي انها الحركة الأكثر اثارة للجدل بسبب مقولاتها التي تحرض على الخروج عن المألوف وتهديم النص والأنفتاح في تأويل المعنى.

ظهرت التفكيكية للمرة الأولى في اكتوبر عام ١٩٦٦ في مؤتمر لساني اقيم في جامعة جون هوبكنز الأمريكية، وكان محور المؤتمر الرئيس هو اللغات النقدية وعلوم الأنسان، وفيه طرح دريدا ارائه في التفكيك عبر البحث (البنية العلامة واللعب في خطاب العلوم الأنسانية) الذي ضمنه لاحقا كتابه (الكتابة والأختلاف)[٧]، ودريدا استاذ جامعي يدرس الفلسفة في اكثر من جامعة، وهو ناقد ادبي ايضا، وتمركز بحثه المذكور حول استخدام مفهوم التفكيك في معالجة خطاب النص.

ويتضح بعد العودة الى الأصل الفرنسي للمصطلح (deconstraction)، وهي الكلمة التي قدمها الفيلسوف (جاك دريدا) صاحب المصطلح، والكلمة من شقين (de) و(constraction) وتعني الأولى (ضد) والثانية (البناء) وهو نفس المعنى من نفس الكلمة في الأنكليزية، وفي مترجم جوجل على شبكة الأنترنت الدولية ورد على انه التفكيك في اللغة الفرنسية واللغة الأنكليزية، ومن الواضح ان التباسا او تأويلا قد وقع في عملية الترجمة في اول ترجمة له ، ولا يمكن التأكد اي الترجمات اكثر صحة في هذا المجال.

و القول التفكيك والهدم والبناء يشير الى متوالية عمل على نص وتعريضه لاجراءات معروفة مسبقا بغاية اعادة تقديمه ليظهر بطريقة مقصودة، ونلاحظ ايضا ان الاسم التفكيكية يشير الى التجزئة وتحويل النص الى اجزاء عبر فك الترابط بين اجزاءه وابعادها عن بعضها، وهذه العملية تحتاج الى سياق عبر تعريض النص لسلسلة من الأجراءات البنائية والمتواليات الثنائية ، ويعني هذا ان النص يتمتع بأسبقية على الأجراءات سواء كان في اي مرحلة من مراحل كتابته او شكل تقديمه، والاجراءات المذكورة يمكن اجراءها على اي نص مهما كان نوعه وشكله، ويشير دريدا الى حالة الهدم التي يفقد بعدها النص " كل مصدر يعود اليه فتتلاشى مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأول ولا يبقى الا عالم بريء صالح للتأويل"[٨]

جاءت التفكيكية ردا على البنيوية اللغوية وهي نظام متقابل من الأشارات نادى به سوسير حيث يرتبط المعنى بالعلامة اعتمادا على هويتها ووظيفتها، وهو نظام يقدم نصا حاملا لمعنى ثابت لا يتغير، يأتي من العلاقات ما بين العلامات التي يتغير المعنى فيها، وينتج نفي المركز حالة من عدم الثبات في مفهوم الحقيقة، لأن طريقة عملها عبر التجزئة وقلب الأجزاء وعمل تضاد ما بينها، يؤدي الى تدمير النظام الشامل وتحول النتيجة الى شكل ثوري يتكرر ويصبح التأويل عدد متوالي من الهروب من الحقيقة مع صعوبة في كشفها، ومع كل ثنائية يظهر هذا الأيقاع (ثورة، هروب، ثورة، هروب) وبهذا الأيقاع يختفي الثبات على دال ومدلول خلف اللعب والمراوغة. ويبين الجدول الأتي الفروقات ما بين دي سوسير مثمثلا في البنائية اللغوية ودريدا في التفكيكية [٩].

سوسير – البنائية اللغوية	دريدا– التفكيكية
الأهمية للمدلول / المعنى	الأهمية للدال / الشكل
اهتمام بالكلام دون الكتابة	افضلية الكتابة على الكلام
اهتم بالصوت	اهتم بشكل الكتابة والأثر
التمركز / الأصل	التشتت / الغياب

وقد استندت التفكيكية الى ثنائية (الشك واليقين) والجدل حول ايجاد مركز ثابت لدعائم الوجود، والى مقولة (فردريك نيتشة) حول موت الأله التي منها نشأ التصور حول موت المؤلف والتي تعادل موت العقل والمطلق والمتعالي والحقيقة.و يمنح نيتشه الأعتبار للمهمش والمسكوت عنه والمغيب والمقهور والمقموع [١٠] ولاجدال ان كل فلسفة او فكرة تأخذ من سابقتها، لذا قال دريدا بالتكرار والتناص والأقتباس لأنها مبنية على النقل من سياق الى اخر، اي ان كل نص ادبي هو تأليف لعدد من الكلمات السابقة للنص نفسه في وجودها وهي بدورها قابلة للأنتقال من نص الى نص اخر.

و يرى البعض ان كلمة (تدمير) التي استخدمها هايدجر في كتابه (الكينونة والزمن) جاءت كمرادف للتفكيك، وتدمير المعرفة هو الأساس للثورة على التقاليد البالية والتاريخ الذي يحمل معنى الموت، كما في الجدول التالي [١١]: –

مارتن هيدجر	جاك دريدا
Doesein او الدازين	الأرجاء / الأختلاف
التدمير	التفكيك
الحاضر	الظاهر
الواقع	المباشر

واعتبر ميشيل فوكو الخطاب نشاط انساني مركزي، ويتحدث هنا عن خطابات القوة التي تصدر عن السلطة التي تمارس عنفا على المجتمعات بحجة الموضوعية، ويراها حجج زائفة، الغاية منها السيطرة على المجتمع فقط وتوجيهه، وهكذا تتكرر الخطابات عبر التاريخ وتكون سببا في تحوله الى تاريخ طويل من الخداع، اي ان " الحقيقة مرتبطة دائما بأنساق السلطة التي تنتجها وتدعمها، وبالأثار التي تولدها"[١٢] وتلك هي جذور الدعوة لهدم مركز الخطاب

و يتفق اغلب الباحثين ان المرتكزات الأساسية للتفكيكية هي: –

١– الأختلاف: ويتأسس عبر تحويل الزمان والمكان الى مفاتيح، عبر تأجيل الزمن والتنقل في المكان من جهة، والبحث او زرع المتناقضات اللغوية في النص من جهة اخرى، فتنشأ تحولات متنوعة تجد فيها النص يتحرك في صيرورة دائمة حتى نصل الى خاتمته المفتوحة، اما المتلقي القادم من سطوة الحضور فأنه سيبقى منتظرا ذاك

الحضور البديل الذي يقدمه النص دون ان يجده، وفي فورة البحث عن المعنى وانتظاره يكتشف المتلقي التناقض ما بين ارادة الأستمرار في نقض الحضور وتوالد المعنى والتأويل المفتوح، وهكذا يستمر التكرار حتى يتشابه مع اللعب الحر، والأختلاف اذن هو الأختلاف ما بين مراحل تأجيل المعنى الدائم المقصود فلا لعب يتوقف ولا نص يصل الى معنى او نتيجة واضحة في النهاية، فيضيع الحضور تاركا خلفه اثار ثم اثار فقط

٢- نقد التمركز: - يفسر بوصفه تحدي لسلطة احادية المعنى وثباته في النص، ويحتمل هدم المسار المنطقي الذي يعتمده النص وتقديم البديل المضاد له، ان لجوء النص الى ميتافيزيقيا العقل، يعني التمركز حول مصدر عقلي ثابت مرجعيته تستند الى مركز خارج النص (تأتي من اصل وجذر المفهوم)، وتقاس بقية الأفكار في النص على اساس علاقتها بالمركز او خدمتها له، وهذه المركزية " في المجال اللساني توحي الى اللغة، القول، الخطاب. وفي المجال الفكري تحيل الى الفكر، التحليل العقلي، الشرح. وفي المجال الحسي تحمل معنى الوجود، القوانين الطبيعية، المكان " [١٣] من هنا انتقدت التفكيكية مركزية حضور المعنى واقترحت تحول النص الى معالجة اجزاء او اطراف النص على اساس الثنائيات في النص او نقاط اخرى يراها القارئ.

و يرى دريدا ان الفكر الغربي هو فكر عقلي يتمركز غالبا حول سلطة خارجية تمثل المعنى والحقيقة وهذه السلطة الثابتة قد تكون العقل او المنطق او الحرية... الخ، وتؤدي معالجة الأجزاء الى التنوع الدائم على مستوى الشكل واما على مستوى المعنى فأن التفكيكية التي تنادي بتدمير وتقديم الهوامش تصل الى ما يدعى بغياب معنى رئيسي او ما يسمى بمفهوم الغياب

٣- اللعب:- يقترن اللعب بالحرية والتنوع والتجدد، ان التأجيل الدائم وتجزئة النص لتنشيط الهوامش فيه بعد تدمير المركز وغياب المعنى، يؤدي الى شكل النص المتكرر الذي يعطي انطباعا باللعب، ان الأقتباس وتناسخ النصوص يقدم نصا متنوعا متجددا، ويخلق جوا من الحركة داخل النص، كما ان الغياب يجعل المتلقي يشك بعدم جدية القراءة ما يعطي انطباعا باللعب والكاريكاتيرية

٤- الكتابة:- ان التمركز المنطقي هو تمركز صوتي يعود الى ما قبل استخدام الكتابة، ومنذ ذلك العهد حتى جاءت التفكيكية لتقلب هذه الثنائية وتجعل الكتابة اهم من الصوت، اي ان "التفكيك اعتمد الكتابة بدلا من الكلام لأن الكلام.. يعني احتكار سلطة الخطاب، واعطاء السلطة للمتكلم، على حين ان الكتابة تمنح النص مزيدا من التفسيرات، وتغيب المؤلف / المتكلم، وتعطي السلطة للقارئ [١٤] وبذلك ساد الوصف الذي يعني الحركة اكثر في المسرح اكثر من الحوار (الصوت)

٥- الحضور والغياب:- تتعلق هذه الثنائية بالمعنى، فأن غاب المعنى المركزي كان الغياب وان حضر فهو الحضور وتحرض التفكيكية على الغياب الذي يؤدي الى الغموض بعد سلسلة من التأجيلات التي لا حضور فيها، مع ملاحظة ان الغيابات المتوالية تؤدي حتما الى غياب تام للمركز. كما ان الحضور يتعلق بالهامش اي انه حضور مؤقت في النص، تماما كما يفعل التأجيل لأنه يزود التجربة بالحضور الزائف الذي سرعان ما يتحول الى فراغ يملئه الغياب. و يصيب المتلقي الحسرة والتأسف على الوجود الإنساني بعد انتظاره الطويل للحضور دون اي رد من النص بسبب معنى الغموض والغياب.

الهدم والبناء

تبحث التفكيكية عن البنية القلقة والغير مستقرة داخل النص، ويتطلب الأمر قراءة متعددة للنص واطلاق الأسئلة والتجادل العقلي مع النص حتى يجد القاريء نقاطا مفاتيح يقطع النص الى اجزاء بواسطتها، ثم يعامل كل جزء بوصفه منطقة قراءة تقرأ بطريقة الأدانة، ويتم البحث في الجزء عن المركز والهامش وامكانية الشروع في قلب الثنائية (المركزو الهامش) والغاية اثبات خطأ توجه النص ، بهذا تعد طريقة القراءة هذه هي ادانة للنص السابق وحذف لحضوره وامعانا في غياب المعنى، وتكرر العملية مع الجزء التالي بوصف استمرارية النص، ويولد هذا التوالي ايقاعا من اجراءات الهدم والبناء عبر هدم الماضي وبناء الحاضر، ويبنى على تضاد او تنافر وكأنها حتمية من الهدم والبناء، اي ان عملية الهدم تجري بعد:-

١- دراسة النص دراسة معرفية للوصول الى قناعات تقليدية

٢- استخراج الثنائيات من النص او اضافة بعضها ان لم توجد وتحديد الجانب المركزي فيها من الهامشي وتجزءة النص الى وحدات (تفكيكه) استنادا الى ذلك او تأويل المعنى

٣- هدم المركز ورفع قيمة الهامشي عبر قراءة النص قراءة هدم وحذف وتدمير عبر حذف وقلب اطراف الثنائيات

٤- الأنفتاح في الكتابة وتقليل الأعتماد على الكلام، والتحول الى الوصف بدلا من السرد لتعويض الحذوفات او اهمالها ببساطة

٥- يتحول النص الى نص وصفي

٧- عند النهاية يقطع النص (قطع المعنى) او اضافة ما يقدم انتظارا للمعنى وتأجيله وتقديم نظام النهاية المفتوحة كأثر من الماضي او تأجيله الى المستقبل

٨- التكرار

وعلى هذا فأن النتيجة المنطقية للنص هي مجموعة من المقاطع والأجزاء خالية من الأرتباطات، تظهر على شكل علامات نفسرها بالرجوع الى عقلنا وثقافتنا ما يجعل القراءة مختلفة بين المتلقين، ان التفكيك لا يعترف بالتقاليد النقدية والعلمية في حساباته، هو منهج قائم على العزل والتجزئة ثم يقدم نصا وصفيا كوسيلة مثلى لتحقيق النص الأنطباعي الأنشائي الذي يحطم الحدود الفاصلة بين الأنواع، وليصبح النص كأنه نشاط تعبيري وصفي رومانسي.

المبحث الثاني: اليات اشتغال التفكيك بالهدم والبناء في المسرح

يعد البناء الدرامي في العرض المسرحي هو بناء عام يضم انساقا ووحدات داخلية ارسطية ولا ارسطية وحدات نصية ترتبط بنظام من العلاقات، ويقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة من جهة وعلى الجدل والتوتر[١٥] وهذا الكل يشكل خط زمني ايقاعي شكلي يصنع ايقاعه المختلف بين كل مدرسة مسرحية واخرى، والأختلاف على الطراز واساليب تنفيذ عناصر العرض، والعناصر نفسها حيث تتغير بتغير العصر والمجتمع. والتفكيكية بعد الهدم تبنى ببقايا النص مع ما يضاف اليه بالتركيب والأقتباس وتكون النتيجة تجميعا من انساق ايقاعية ، عماده التكرار والتنوع المركب ما بين عدة انساق داخلية في ان واحد. وفي النهاية تلغي التفكيكية ادوار الشخصيات المركزية والكاتب لتبقي الأدوار الثانوية مع ممثليها، لذا تقدم العروض التفكيكية غالبا من عدد كبير من الممثلين والأدوار الصغيرة.

و في نسق البناء التقليدي يقوم المؤلف بأيجاد فكرة او قصة ويطورها استنادا الى تصاعد الأحداث وصولا الى العقدة او (الحبكة) يليها النزول وفك الأشتباك والحل في

النهاية ويعد هذا نسقا شكليا تقليديا قام بالصمود منذ الأغريق حتى الرومانسية او ما قبل الحداثة ويتفق هذا النسق مع النسق الأرسطي (الحبكة والحل والوحدات الثلاثة). وقد فككت الحداثة هذه الأنساق وقدمت البدائل المتعددة (انساق التجريب في المدرسة المستقبلية، المسرحية داخل مسرحية لدى بيراندللو والتشابه مع التكعيبية، الفوضوية والدادائية، السريالية.الخ)

ومع قدوم ما بعد الحداثة في الستينات ولدت التفكيكية وحولت النص الى ساحة اجرائية غايتها الثورة على، او هدم، البناء التقليدي القائم واستبداله بنموذج ثوري غير مألوف لدى المتلقي بأستخدام ادوات الحداثة نفسها والأقتباس من التراث، والعملية استبدالية خاضعة لتحول النص الى منطقة محاكاة للتلقي ولتحولات المحيط الأجتماعية والفنية..الخ، تحت وصاية الممكن والغاية التي تبرر الأستعانة بكل المتوفر الذي يخدم النص. وهي ذريعة يتخذها المعنيين بكتابة النص للتعديل وللتأليف من جديد وللأضافة والحذف السريع لتحقيق النص بأقصر مدة ممكنة تماشيا مع المعطيات التي تعيق او تسهل انتاج نص العرض في المسرح.

أن توالي الي من تعدد المشاهد والمفاهيم التي ترمم بالأرتجال والأفكار المتناصة تتركها القراءة عند القارئ لتضعه في منطقة من الغموض والحيرة بسبب من قطع المعنى، فالمعنى يصل غامضا ليبدو بدوره مؤجلا ولا تكتمل معة الحوارات والشخصيات التي تكون غريبة هي الأخرى، كما كان من شأن ذلك ان يؤجل القراءة النهائية التي لن يصل القاريء اليها بل سيصل الى مجموعة قناعات غير نهائية وهو غير متأكد منها لأنه كونها بشكل اني واثناء ملاحقته المعنى المقطوع، ويكفي قاريء النص المخرج او المعد او الدراماتورج ان يصل في البناء المتخيل ويتوقف قرب منطقة الحل ولا يتم الحل، وتتكرر عملية الأفتراض والبناء دون ان تصل الى حل.

كما تتصف تلك النصوص بالأختزال الذي يتعلق بتكثيف المعنى وحذفه في ان واحد ويؤدي الأختزال الى التركيز ولهذا يتراكب تكثيف المعنى من جهة وقطعه من الجهة الأخرى، مما يولد معنى مكثف (بناء ومعنى ناقص نتيجة الهدم وقد عولجت هذه المسئلة في نصوص اخرى بالأقتباس من نص كلاسيكي ووضعه بجانب نص معاصر على اساس من السخرية او لصناعة مواقف من الكوميديا السوداء [١٦] والتي تؤدي الى قراءة فيها بعض التأويل الممزوج بالأسف على ما الت اليه الأمور، وهو الحد الأدنى من الموقف الذي يمثله الأثر (النتيجة النهائية)، ولا جدال ان مقارنة هذه النصوص بالنصوص التقليدية يؤدي الى وصفنا هذا النص بالمشوه لأنه متقطع ومبتور وغير مترابط وتقدم هذه البنية غير الواضحة احساسا بعدم الأستقرار.

ونتيجة لتأثيرات تقنية الكولاج في الفنون التشكيلية وانتقالها الى المسرح، فأن اشكالا جديدة وطرق وتقنيات جديدة واساليب ظهرت لتقدم في المسرح او في الفنون التشكيلية نفسها، على اساس انها فن ممسرح، وقد ادى هذا الى امكانية تقديم الكل المتنوع في اطار تقليدي والكل بعد تقطيعه واعادة تشكيله والأجزاء كل منها لوحده انطلاقا من مبدأ المغايرة وحمل الجزء روح الثنائية المفهومية او روح الجزء من نفس الثنائية في نسق مفهومي دمج مع البنى المجاورة فأنتج في المسرح بناء جديد هجين او اثارا اخرى مثل: –

١- مسرحيات تنطلق من ورقة عمل وتمارين الخيال التي تتطور الى قصص صامتة واستخدام (بلاستيكية الجسد البشري) فيها
٢- مسرحية يتم حذف الزائد من حوارها وتجميع الباقي الغير مترابط ويكون الباقي هو نص العرض الذي يقدم بطريقة تقليدية
٣- مسرحيات معروفة احداثها يعاد تأليف مركزها واستبداله بهامش او حدث من نفس النص
٤- المسرحية التجميعية من عدة نصوص والغاية ابراز مفهوم فكري لا قصة تربط القطع المجمعة
٥- مسرحيات تجميعية تشكيلية صامتة لا تبنى على اساس درامي بل تجمع على اساس الرقص والتجسيد التعبيري ولا ضرورة لوجود رابط بينها

وانواع اخرى فيما يخص المسرح وانتجت الفنون الأخرى اشكالا جديدة هجينة ايضا مثل ما انتجته الفنون التشكيلية مثل: -

١- الفن المفهومي
٢- فنون الأداء
٣- فن الجسد
٤- الحدوثية (الهابننج).. الخ

كما فسح هذا التفكيك المجال امام استخدام تقنيات من البنى المجاورة في توظيفها في المسرح على نحو اكثر امعانا مثل التجميع والقص واللصق من (الكولاج) القادم من الفن التشكيلي والريبورتاج من الصحافة والمونتاج من السينما.. الخ

وبسبب التفكيك اعتمد القارئ او الفاعل اعتمادا كليا على هدم وبناء المعنى وليس على الأحداث او الحكايات وهو يحول المفاهيم المكتوبة ووصف الحركة ويقصها في مواقف قصصية مقطوعة ومنها يتكون النص، وهذا يعني ان النص التفكيكي يهتم فقط بالفكرة المفهومية الطابع والتي يستخدم لأجلها اي وسيلة ويوضحها بأي اسلوب يدعمها ويقوض ما يبطلها بأي اسلوب ، ومتى ما اضطر الى الأقناع ولم يستطع فانه يقص النص يقطعه ويمضي وهو لأجل فكرته يستبدل كل منطقية في النص او اي متوالية زمنية ايقاعية منطقية سواء بهدم السبب والنتيجة وتقديم المفاجأة او الأقناع باستخدام اللعب والخديعة بالتكرار الخالي من المعنى، لذا فالقاريء يضطر الى استبدال فكرة المحاكاة الى المونتاج وعرض فكرته استنادا الى رفع كل ما هو ضار منها وصولا الى العرض وهذا النص يستخدم اثارة اللغة والأساليب اللغوية او الحركات النمطية الكاريكاتيرية التي انقرضت تقريبا اي يعود الى التراث متى ما اراد الأستعارة منه. اما النهاية فدائما ما تكون هي نهاية فقط، وليس بالضرورة ان يأتي وقتها او ليس لأن النص وصلت به الأحداث الى النهاية.

العرض

على الرغم من ان مصطلح العرض التفكيكي لم يتطور، ولم يصبح سمة تميز هذه الأعمال بل ان ما ميزها اكثر هو انتماءها لـــ (عروض ما بعد الحداثة) الذي انحسر ما بين الفترة الممتدة منذ ستينيات القرن الماضي حتى التسعينات منه، ولوصفه نقول العرض التفكيكي الما بعد حداثي يتخذ اشكالا متعددة من البناء تستند حرفيا الى واحدة من مقولات التفكيكية او كلها في ان واحد، والمقصود هو ان العرض التفكيكي (المابعد حداثي) هو عرض مسرحي حر، قد لا يلتزم بكامل الشروط، او يلتزم بواحد منها او اكثر فالأمر مرتبط بطبيعة القراءة وبنائيتها ومكوناتها، ما دام جميعها يتفق على عدم تمام

المعنى وتأجيله، ويتحدث المخرج (مايكل كيربي) عن " اننا نستخدم كلمة البناء لنشير الى طريقة ارتباط اجزاء العمل بعضها الى بعض وكيفية اتساقها في العقل لتشكل صورة معينة وهذا الأتساق لا يحدث هناك في الخارج، في الكيان المادي للعمل الفني، بل يحدث في عقل المتلقي " [١٧] وهذا هو سبب تعدد القراءات، لأن كل متلقي سيفكر حسب مرجعيته بطريقة مختلفة، كما ان هدم مرجعية المركز، مثل بناء نص مختلف عن الأصل او تجميع نص من نصوص مؤلف عالمي (شكسبير او سوفوكلس مثلا) يعني هذا ان العرض سيدمر المواقف المسبقة ويحتاج الى موقف جديد من العرض

ونرى ان مسرح ما بعد الحداثة هو مسرح يخلخل القناعات التي يستند اليها المتلقي، و يقوض قواعد الحداثة الجمالية والفكرية كما انه يستحيل الأستقرار او الثبات على معنى فيه، بالأضافة الى التنوع الواعي في تنفيذ الصور الخيالية، والواقعية والرمزية ويعتقد الباحث ان العلامة المميزة هنا هي استخدام تقنية الكولاج في المسرح (الأفلام المنعكسة والصور المنعكسة والخدع الضوئية.. الخ)

و من ابرز التجارب التي قدمت اعمالا متأثرة بالتفكيكية التالية: –

اولا – مسرح ما بعد الدراما [١٨]:-

قدم له الناقد والباحث الألماني هانز – تيز ليمان، استاذ المسرح في جامعة غوته في فرانكفورت عام ١٩٩٩ في كتابه الذي يحمل نفس العنوان ولخص فيه عدة تجارب من المسرح الطليعي في الفترة المرصودة من ستينات الى تسعينات القرن الماضي. وعلى الرغم من ان اول من قدم للمفهوم كان المخرج المسرحي الأمريكي ريتشارد ششنر عام ١٩٧٠، الا ان ليمان طوره وقدمه في نظرية شاملة.

يقوم هذا النوع على التشظي والتنافر والتضاد و رفع كل المظاهر الدرامية من العرض المسرحي بصفتها مرجعية مركزية بالأضافة الى الرفع من شأن الهوامش المسرحية الغير درامية العناصر السينوغرافية والموسيقى، التكوين وبناء المشاهد.. الخ

ويتميز بقدرته على استيعاب كثرة المشاهد التي لا نهاية لها، والتعبير بالجسد والأرتجال بالأضافة الى التوالي غير المنطقي، اي يمكن تقديم وتأخير اي مشهد.و هو مسرح لا يهتم بالصراع والتوتر بل بوسائل التعبير فقط وطريقة تقديمها و الزمن هو العنصر الرئيس في العرض فالعرض له زمنه الخاص المتعارض مع الزمان المطلق المعتاد كما انه لا يرتكز على حكاية او حدث بل على موقف او حالة، وبهذا فمسرح ما بعد الدراما هو مسرح طقسي شعائري احتفالي.

ثانيا: – مسرح الوجود الهستيري [١٩]:

مسرح اسسه ريتشارد فورمان في نيويورك، وهو الكاتب والمخرج والفيلسوف، يتركز جهده حول تحويل عمليات التفكير الأنساني المعقد الى صور جمالية تجريدية تدعو المتلقي الى التأمل في الوجود والشكل الناتج عن مواجهة الأنسان لمشاكل الوجود النفسية التي تظهر بصورة هستيرية. في صور تتكرر وتتلاحق بينما يقف الممثل خلف اطارات متحركة لأطلاق الحوار، ويتميز هذا المسرح بأنه يقدم اكثر من قصة واحدة في النص الواحد وهو يقدمها مجزءة ومقسمة ومبتورة بدون ربط بينها، ولا توجد وحدة جامعة في العرض، حتى يتأكد المتلقي انه امام كولاج متنافر، الصور والتكوينات تحل محل الديالوجات والحوار ان وجد والتكوينات عموما تصوران هيستيريا التفكير البشري والتعقيد المستمر في الوجود المحيط بالأنسان كما يحاول فورمان الموازنة بين ما هو

منطقي (السبب والنتيجة) وعشوائي (التجزءة والتركيب) وطارئ (الأرتجال) لأبقاء العقل في حالة يقظة وحيوية، وهو يستخدم اشكالا مختلفة من تكنيك الفلاش باك لعلاقة ذلك بالذاكرة البشرية المعطوبة وفورمان يستخدم تقنيات تحريك المناظر وبناءه اثناء العرض، وتحريك الجدران والستائر والحوائط المتحركة كما يستخدم في عروضه الصور المنعكسة والأشرطة الصوتية المسجلة بصوته معلقا فيها على العرض في اسلوب تعليمي، كما يصمم فورمان السينوغرافيا بنفسه، وهو يرى ان الهدف هو عملية خلخلة التلقي لتقديم قراءة ذات بؤر متناقضة لتدمير الأحساس بأي مركز.

ثالثا: – مسرح الرؤى(٢٠):

صاحب هذا المسرح هو روبرت ويلسون وهو مخرج ومعماري ورسام، عانى في بداية حياته من صعوبات في النطق الأمر الذي جعله يركز على الثقافة البصرية ويجيد لغة الأشارات اليدوية الخاصة بالصم والبكم، وتميزت عروض مسرح الرؤى بأنها خالية من اي بناء سردي، والمشاهد او الوحدات لا تحتوي على بداية او نهاية او اي ردة فعل، كما يتميز العرض بأنه تشكيلي الطابع، لوحات كبيرة تنفذ في المناظر ويتحرك الممثلون داخلها وفق اساسيات من الأرتجال بالصوت والحركة ويميز الجسد البشري ويقدمه عبر الأزياء المناسبة وانعكاس الضوء بطريقة نحتية مع الحركة المناسبة (تشكيلية / بلاستيكية) والجسد هو وسيط بصري لا سمعي يحركه ويلسون كأداة داخل الصورة العامة والأجزاء الداخلية فيها كالنحات ــ كما يقدم تجميعا من الأشكال في كولاج تجميعي من مجموعة الخطوط العريضة والأطارات والألوان التي تقدم الأنسان بطريقة الأظهار الغير مألوف، ومن الملاحظ ان ويلسون يضع الأطارات حول الصور في مشاهده لتأكيدها او زيادة الأيهام واثارة الأنتباه، ويستند ويلسون اساسا الى تقديم شخصياته ضائعه بطريقة كوميدية بلاستيكية وسط عالم استهلاكي يرتبط بالتكنولوجيا حيث يتحول فيها الى انسان ابكم واصم يعتمد لغة صعبة الفهم ، ولأنه لا يقدم دلالة ذهنية واضحة لما يقدمه على المسرح من حركات او مناظر او مخططات او الوان وبالتالي لا يوجد رابط واضح بينها الأمر الذي يسمح بالتأويل، كما استخدم ويلسون الأفلام المنعكسة (الأقتباسات والأستعارات) مثل استخدامه افلام شارلي شابلن الصامتة والمتحركة في مسرحياته واقتباس اسماء تاريخية واشخاص مشاهير لمسرحياته بموجب اسلوب تعسفي دون اي اعتبار للحقائق.

<u>مناقشة الدراسات السابقة</u>

قام الباحث بالبحث على مواقع مكتبات البحوث على شبكة الأنترنت الدولية بسبب استحالة الذهاب الى المكتبات العامة او مكتبة كلية الفنون الجميلة (بسبب توقف الخدمة فيها ووباء كورونا) بحثا عن الدراسات السابقة عن الية اشتغال التفكيكية بالهدم والبناء في المسرح العراقي، والدراسات المقصودة هي الدراسات التي يعود تاريخ نشرها الى خمسة سنوات واكثر، او لم يتم تحديثها او نشرها على مواقع الأنترنت، ولأن الكتابة عن المسرح العراقي محدودة بحدود العراق لذا فأن الباحث ركز بحثه في البحث داخل المواقع العراقية والباحثين العراقيين، والذي وجده الباحث هو، ان د. جبار صبري اصدر كتابا اصله اطروحة دكتوراة من جامعة بغداد بعنوان مسرح دريدا، ستراتيجية التفكيك في العرض المسرحي الذي اختص بدراسة التفكيكية في النقد المسرحي، كما صدر ل د. قاسم مؤنس كتابا بعنوان تفكيك الخطاب البصري ودلالاته في العرض المسرحي اصله اطروحه دكتوراة في التقنيات المسرحية وكتب الباحثان د. هيثم عبد الرزاق واياد طارش بحثا بعنوان التفكيك والأداء التمثيلي للشخصية الشكسبيرية في المسرح العراقي وكما يوضح العنوان اختصاص البحث بدراسته للتفكيك في التمثيل، كما كتب احمد سلمان

عطية بحثا بعنوان الحضور وتفكيكية جاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي ونشره في مجلة التربية الأساسية، كما وجد الباحث بحوثا عديدة ومتنوعة في عمل التفكيكية في اغلب البنى المجاورة مثل الحضور والغياب في ضوء النظرية التفكيكية لجاك دريدا قصيدة (يطير الحمام) لمحمود درويش أنموذجاً للباحث كمال عبد الرزاق صالح والتفكيكية في التصميم الصناعي للباحثة هدى محمود عمر وبحوث عدية اخرى، وهكذا نجد ان التفكيكية قد تم دراستها في تخصصات المسرح الأخرى وهي دراسات تقدم المعلومات الوافية عن مقولات التفكيك ولا تدرس الهدم والبناء في العرض في اختصاص الأخراج المسرحي، كما وجد الباحث تشابها في مقاصد بحوث بعينها تدرس العرض المسرحي في عروض ما بعد الحداثة مع مقاصد التفكيكية في الأخراج

ما اسفر عنه الإطار النظري

١-التفكيكية هي استراتيجية تسعى الى تحرير النص من القراءة الأحادية المغلقة وفتح المجالات امام القراءة المتعددة عبر التموضع داخل النص وتقويضه

٢-التفكيكية تشير الى التجزئة وتحويل النص الى اجزاء عبر فك الترابط بين اجزاءه وابعادها عن بعضها

٣-أن هدف التأويل لا يصبح البحث عن الحقيقة بل تسجيل لعدد مرات الهروب من الحقيقة ومع كل ثنائية، يظهر هذا الأيقاع في صيرورة دائمة (ثورة، هروب، ثورة، هروب) وبهذا الإيقاع يختفي الثبات على دال ومدلول خلف اللعب والمراوغة حتى نصل الى خاتمته المفتوحة

٤-كل نص او جزء من نص هو غير محصن ضد النقل من سياق الى سياق اخر في زمن اخر، اي ان كل نص ادبي هو تأليف لعدد من الكلمات السابقة للنص نفسه في وجودها وهي بدورها قابلة للأنتقال من نص الى نص اخر، فضلاً عن الاقتباس والتناص والتركيب واللصق..الخ

٥-يتأسس التأجيل عبر تحويل الزمان والمكان الى مفاتيح، عبر تأجيل الزمن والأنتقال بالمكان

٦-التفكيكية اعتمدت الكتابة بدلا من الكلام لأن الكلام.. يعني احتكار سلطة الخطاب، واعطاء السلطة للمتكلم، على حين ان الكتابة تمنح النص مزيدا من التفسيرات، وتغيب المؤلف / المتكلم، وتعطي السلطة للقارئ

٧-قدمت التفكيكية بسبب الية الهدم والبناء بنية هجينة في المسرح والفنون التشكيلية كانت من نتائجها تجاوزا للشروط الدرامية التقليدية، مثل فنون ما بعد الدراما والعروض البلاستيكية التشكيلية والفنون الأدائية وفنون الجسد والفنون المفاهيمية.. الخ

٨-و بسبب التفكيك اعتمد القارئ اعتمادا كليا على المعنى وليس على الأحداث او الحكايات وهو يحول المفاهيم الى قصص ويقصها ومنها يتكون النص

٩-يقدم اكثر من قصة واحدة في النص الواحد وهو يقدمها مجزءة ومقسمة ومبتورة بدون ربط بينها، ولا توجد وحدة جامعة في العرض، والنهاية مبتورة اما مؤجلة الى المستقبل او مقطوعة لأنها لن تحدث

الفصل الثالث

أولاً: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من الفترة المحصورة ما بين ٢٠١٤ الى ٢٠١٩ لتوفر عروض تتناسب وعروض ما بعد الحداثة والمظاهر التفكيكية

٢. عينة البحث

انتقى الباحث عينة بحثه (عشوائيا) وصولا الى تحقيق الأهداف، كما مبين في الجدول التالي

ت	اسم المسرحية	تأليف أو إعداد	إخراج	تاريخ العرض
١	خيانة	جبار جودي	جبار جودي	٢٠١٦
٢	توبيخ	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠١٤

٣. اداة البحث

تم تصميم اداة البحث باعتماد الباحث المقومات الأتية: –

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.

المصادر ذات العلاقة بأفلام العروض ال (cd).

٤. منهج البحث

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث، كما ورد في أسلوب الإطار النظري، من حيث دراسة النص الدرامي وتحليل العرض المسرحي.

ثانيا: – تحليل العينات: –

العينة الأولى

مسرحية خيانة

عرضت المسرحية في بغداد وتونس ضمن مهرجان قرطاج والمسرحية من اعداد صلاح منسي وجبار جودي واخراجه. والعرض يقدم مفهوم الخيانة موضوعا مركزيا ولأن العرض يقدم مفككا ومجزءا بنظام الوحدات (اللوحات) فقد حاول المؤلفان ان ينتقشا مفهوم الخيانة في كل وحدة على حدة وهو امر يفسر امكانية تقديم اي وحدة على حدة عن الأخرى دون ان يؤثر ذلك على العرض فالوحدات لا رابط بينها سوى مفهوم الخيانة وهي لا تكمل بعضها، فالجزء يقدم نفسه ويرحل دون امل في البقاء بوصفه اثرا يفسر وجوده بلوحات من الفلكس المطبوع لتذكرنا بالبطل في كل لوحة وعلى نفس شكل النهاية حيث يتوقف المشهد فجأة (ستوب كادر) وتنزل لوحة على الشخصية بنفس تكوينها الأخير صورة تشبه الحقيقة وينتهي المشهد، والمسرحية تتكون من تجميع لأحداث متفرقة وحوارات لشخصيات شكسبيرية من مجمل المسرحيات الشكسبيرية بالأضافة الى الى مفهوم الخيانة مع الشخصيات الشكسبيرية نفسها هذا من جهة. ولأن المعدان على دراية بأن هذا التجميع يمثل كلا متعاليا مفهوم فلسفي وشخصيات وحوارات ولغة شكسبيرية شعرية فلسفية متعالية وهو اطار ضيق عسير الفهم اليوم عند التلقي على المتلقي الذي يحيا حياة عصرية سريعة قائمة على السرعة والأختصار لذا فقد قدم المعدان بالمقابل اطارا شعبيا عاما من البيئة والأزياء والحوارات واللغة الشعبية ليؤدي ذلك الى تجميع متوافق ما بين المتعالي والشعبي في عرض واحد ويشبه نص العرض، الدمج والتجميع الذي يقدمه فن البوب او الفن الشعبي القادم من الفن التشكيلي عندما قدم صورا لشخصيات

عالمية وكارتونية شهيرة في بيئة تجارية واعلانية ويومية ويعني هذا تحويل المتعالي ليكون في متناول الجميع بنقله الى بيئة شعبية.

والعرض على هذا هو كولاج تجميعي من مواد قديمة في اطار حديث غايته احداث فعل الصدمة وتحسين التلقي وجعله يتناسب واكبر عدد من المتلقين وتوسعة دائرة التأويل وتعدد القراءات بحثا عن تعدد المعنى، وتمثل هذه العملية التجميعية تحولات نوعية في مراكز النصوص المجمع منها الحوار وتقديمه في اطار المفهوم المركزي ثم تهميش المركز الجديد في اطار شعبي يتم تهميشه عادة عند المتعالي، وهكذا تستمر حركة من دورات نصف دائرية تتقدم الى الأمام عبر استخدام شخصيات جديدة في كل لوحة بوصفها بيادق يتم تقديمها والغاؤها حسب الموقف في كل وحدة مسرحية حتى نهاية العرض

ونلاحظ الشخصيات عطيل الذي يختار موتا جديدا لدزدمونة يتناسب والظروف المعاصرة بأن يتحول الى ارهابي يفجر القنابل والعبوات فيقرر قتلها بهذه الطريقة، بينما تغسل الليدي ماكبث اثار الدم في البيت بيدها وهي ترتدي الملابس الشعبية، اما اوفيليا التي تغيرت ظروفها المحيطة فهي امرأة عراقية تعمل وتتعامل مع المجتمع بشكل يومي وهي تنتقد هذا المجتمع والتحولات التي فيه لأنها تحولات عكسية ليست بأتجاه التطور بل هي بأتجاه التخلف، ويقدم العرض الملك لير خائنا لشعبه بأ، تخلى عنهم وهاملت بخيانته لعهد ابوه بعدم قدرته على استرداد التاج بالأضافة الى خيانة يوليوس قيصر، ان النهاية التي يقدمها النص هي نهاية موت كل الرجال الشكسبيريين وبقاء النساء في الحواري لوحدهن يبعن الأشياء لكسب الرزق لوحدهن. وهي نتيجة حتمية مؤجلة نهايتها تستشرف مستقبلا مظلما بعد كل الخيانات التي اقدم عليها الجميع بدون استثناء من المتعالي الى الشعبي

وبهذا فالعرض لا يلتزم بالقواعد الأرسطية ويستخدم كسر الأيهام وكسر الحوار الجاد بحوار شعبي ساخر فضلاً عن الأرتجال في البث المباشر وهو ينتقل بين الأماكن دون الأعتماد على السببية بل لظروف ميتافيزيقية تتعلق بتغذية المفهوم

تبدأ موسيقى البيانو لتهيءالتلقي، يقف الممثلين بالدور على خط مستقيم ينتظرون الدور ليتحدثوا عبر المايكروفون ويقدمون انفسهم، الشخصيات هي شخصيات شكسبيرية حيث يختط المعدان لكل شخصية شكسبيرية مشهدا لوحدها بالأضافة الى مشهد ارتجالي مصور ينعكس ايضا على السايكلوراما ، تدخل مذيعة ومعها مصور وتسئل الممثلين عن انفسهم ويقدم المخرج مشاهد مصورة وافلام مساندة للحدث بين المشاهد يقدم مشهدا ايهاميا حول خروج الممثل من الشاشة وصور ساكنة تنزل مكان الممثل تشبه اخر حركة للممثل نفسه يليها اظلام وتتكرر هذه العملية مع كل مشهد وشخصية. واستخدم ال (stop cader) والمزج ما بين المشاهد بالطريقة السينمائية، وخذع الأضاءة واستخدام تقنية (لاتيرنا ماجيكا) وهي خدعة بصرية ما بين فيلم منعكس والحقيقة عبر تقديم فيلم عبر شاشة السينما واخراج ممثل منها.و هي خدعة كان السينوغراف التشيكي (جوزيف زافوبود) هو اول من استخدمها كما استخدم جهاز الدخان والأقمشة البيضاء التي تعكس الضوء وارتدى الممثلين ملابس العصر.

الشكسبيري الطرازية والمنظر عموما هو عمودان من الطراز الكلاسيكي وكراسي متحركة داخل المشاهد لحلاق واستخدامات اخرى، كما انه وضع قماشا ابيضا اعلى

العمودين والخشبة كما مزج العرض بين الموسيقى العالمية واغاني عراقية مثل اغنية سعدي الحلي (غفة رسمك بعيني).

و ينتهي العرض على اصوات ممزوجة مع صوت مذيع يقرأ بيانا من فترة الحرب العراقية الأيرانية، ويبدو ان الشارع قد فرغ من الرجال الشكسبيرين ولم تبق سوى النساء يبعن الأشياء في الشارع ليكسبن لقمتهن وان الخيانة ونتائجها اليوم مسألة نسبية ثم تطفيء الأضاءة على التوالي

العينة الثانية

مسرحية توبيخ

المسرحية من تأليف واخراج وتمثيل انس عبد الصمد، عرضت في بغداد وبنزرت في تونس وبجاية الجزائر وازمير تركيا. وعادة ما يترافق وعروض المخرج انس عبد الصمد ورشات مصاحبة لتأليف وتحضير نص العرض وتؤسس بالتوازي لتمارين ادائية ومسرحية معتادة لتأسيس نص العرض.

كما ان كل عروض المخرج انس عبد الصمد، صامتة (اي بدون حوار يسرد) ويشمل ذلك مسرحية توبيخ، والتوبيخ هو مفهوم التهديد والتأنيب، ابتدأ الأمر من سؤال يتشعب ما الذي ينبغي لك ان توبخ الأن ؟ وعندها سيرد الأخر سأفعل كذا في قصة خيالية يسردها ارتجالا، ويشمل ذلك الأمور الميتافيزيقية والحلول الغير واقعية في الواقع.و هكذا تجمع الردود وتصبح تلك نصا اوليا، كما يتم تجسيدها بشكل مباشر، وهنا يتواصل التمرين عليها لتحقيق العرض ايضا وخلال هذه المدة يتم تركيب افكار مسبقة للمخرج من اقتباسات جمالية وحركات ادائية وكولاج وافلام مركبة منعكسة وموسيقى ومناظر واثاث التي يرد اضافتها الى العرض ويوظفها.

ان كتابة النص اثناء التجربة ومن المشاركين في العرض توفر فرصة توظيف قدرات الممثلين الحقيقية وان لم يعرفها المخرج بشكل مسبق، ونلاحظ ان النص كتب بشكل عكسي (من داخل التجربة) لا كما هو معتاد من خارجها، وبهذا اعتقد ان التأليف يجب ان يكون جماعيا لا من تأليف المخرج نفسه، وان كان هو من طور ونظم افكار اولية الى نص مسرحي.

ان البطل في هذا العرض مهمش سلفا لأن المفهوم اقوى منه فهو يمثل نفسه والأخرين معا لذا نرى البطل من جهة والجميع مع المعنى في الجهة الأخرى. وهكذا نتعاطف مع البطل بسبب عدم عدالة الجدل بين فرد ومجتمع وافكاره ولكنه يناضل داخل العرض من اجل وجوده، وهكذا في كر وفر ينتقل المركز ما بين الهامش (البطل) والمركز (الأخرين) داخل متوالية القصص السريعة بوصفها تقطع ويكسر ايهامها (تؤجل)، وهنا يمكن اعتبارها دورات ايهام صغيرة يتم كسرها في كل مرة دون ان يكتمل المعنى وصولا الى الغياب التام للمعنى الذي يؤجل بالتكرار حتى نفتقد الحضور.

ان المشاركين في الورشة سيرفعون من شأن الهامش في حياة البطل كل منهم حسب لا وعيه ويكون دور المخرج الممثل تنفيذيا يصف المشاهد حسب رؤيته الجمالية بشكل متوالي ويركبها استنادا الى موسيقى تم اختيارها سلفا ويركب معها افلاما مصورة وصور وتقنيات خارجية لا علاقة للعرض بها ويتم صفها على مصفوفة خط الزمن في العرض.و من الملاحظ ان النصوص الصامتة هي نصوص عرض، وتؤدي مصفوفات المشاهد المتوالية الى احداث مقطوعة، يشبه تواليها الفعل المكرر الذي يوحي باللعب، وهذه البنيات المتعددة تشبه المسرح داخل مسرح والمسرح الملحمي غير الأرسطي.

وتقدم الورشة تنشيطا للخيال وتصورا لما سيمر البطل لو تعرض لموقف ما وتعتمد الورشة على التداعي الحر والأرتجال الحسي ثم انتقاء ما ينفع من ما تم تجميعه بالأضافة الى مسار الحيل الأدائية التي يمكن تجميعها من فريق العمل وما يتيسر من الأثاث المهمل والمتروك جهاز استنساخ مكسور واشرطة افلام واكياس وملابس مكومة. وارتدى الممثلون الملابس الرسمية والبطل الزي الأبيض الكامل والمجموعة الزي الأسود الكامل والنساء ملابس نسائية مختلفة مع الباروكات والأقنعة البشرية والحيوانية وعكس الأفلام والصور بالأضافة الى موسيقى مستمرة من مؤثرات الأفلام الموسيقية، كما انتجت الورشة صراع البطل مع المفهوم مثل صراعه مع البيروقراطية ومع الحب، ومع اليومي ومع السلطة واخيرا يتبين ان الصراع هو مع النظام بمجمله صراع اقوى من البطل الذي يمثلنا والأخرين على المسرح يمثلون الأخرين والبطل هو المركز السابق والمهمش اللاحق وهكذا استنادا الى مقولة التأجيل والقصص المتوالية كما يعتمد الممثلين على ما اتفقوا عليه في الورشة بالأضافة الى منطقة من الأرتجال المسموح به اثناء العرض.

الفصل الرابع

النتائج

١- العرضان يقدمان مفهوما مركزيا في الأول كان مركونا هامشيا في النصوص الشكسبيرية والمعدان جمعاه في نص واحد والثاني مفهوم جانبي هامشي على حافة الحياة قدمه المخرج عرضا كاملا

٢- العرضان قدما نصوصهما مجزئين بنظام الوحدات

٣- الوحدات والأجزاء لا تكمل بعضها، هناك امكانية لتقديم الواحدة على الأخر دون ان يتأثر العرض ولا رابط بينها سوى المفهوم، والجزء يقدم نفسه ويمضي دون ان يتأثر المعنى العام

٤- في المسرحيتان مجموعة احداث متفرقة سبق تجميعها واعيد ترتيبها وتركيبها، من اثاث وحركات وافلام منعكسة وحوارات مقتبسة لتشكل الكولاج

٥- الصراع في العرضين بين المركز والهامش اللذان يبقيان في جدال لا نتيجة منه تذكر في النهاية

٦- العرضان يقدمان وحدات ايهام صغيرة مقطوعة ومبتورة بطريقة كسر الأيهام وبشكل مقصود والغاية هي تأجيل المعنى او غيابه

٧- المسرحيتان لا تلتزمان بالقواعد الأرسطية التقليدية ولا بالقواعد اللا ارسطية التي تشكلت لاحقا في عروض الحداثة

٨- المسرحيتان تستخدم اسلوب الأرتجال في الربط ما بين مفاصل اجزاءها وفي الأولى استعمل مشهدا كاملا من الأرتجال دخول مذيعة وتطلق الأسئلة وفي الثانية قدم فواصل من الأرتجال الحركي للربط بين المشاهد المتفق عليها

٩- هناك انتقال بين الأماكن والأزمان دون الأعتماد على السببية بل لأسباب جمالية حسية فقط

١٠- ادخل المخرجان كمية من المهارات والأفلام المنعكسة والرقص في توبيخ والخدع الضوئية والسينمائية في خيانة وهي ملصقات ركبت على العرض واقتباسات وتناص مقصود

١١- المسرحية الثانية صامتة والأولى تختزل الكلام وتبقي الضروري منه انهما نصان وصفيان يهتمان بالكتابة على حساب الكلام
١٢- المعنى غائب بسبب التأجيل وقطع المعنى وكسر الأيهام ولا يوجد حضور يذكر في العرضين، كما ان النهاية مبتورة ومفتوحة فيهما

الأستنتاجات

١- العرض المسرحي التفكيكي هو الأساس في التحول التاريخي والفكري لما يسمى بما بعد الحداثة انطلاقا من تأسيسه المبني على تدمير المركز القادم من الحداثة ورفع الهامش
٢- يشكل العرض المسرحي المبني على اساس التفكيك بالهدم والبناء نسقا ايقاعيا يشبه نصف الدائرة المتواصلة والمترابطة على خط الزمن وهو في حالة دوران وتكرار متواصلة دون ان يصل الى غاية او معنى او نهاية تذكر
٣- يمكن تقديم العرض المسرحي التفكيكي على قدر جزئي من البناء بعد اجراء التفكيك والهدم بأن يبقى ما تهدم على حالة او ما تبقى منه وسمح ذلك بتقديم انواع جديدة تعتبر منطقة وسط ما بين الفن التشكيلي والمسرح مثل فنون الأداء وفن الجسد والحدوث (الهابننج) ومسرح ما بعد الدراما
٤- جميع عروض هذا النوع من المسرح هي عروض لا تعتمد على الحوار اعتمادا كبيرا واغلبها صامتة تهتم بالشكل والتكوين والعلامة والأشارة لأنها بنائية الطابع وضد بنائية في الوقت ذاته

التوصيات

١- اقامة مؤتمر علمي مسرحي للأحاطة بمقولات واساسيات هذا النوع من العروض لأنها يلفها الغموض
٢- توفير المطبوعات والكتب لغرض التعريف اكثر بهذا النوع من الأستراتيجية الفلسفية النقدية من قبل المؤسسات المعنية
٣- ان يؤسس لأجراء بحوث علمية تبحث في التفكيكية بوصفها اساس لما بعد الحداثة

المقترحات

١- دراسة مقولات التفكيك
٢- دراسة المسرح العراقي بعد ٢٠٠٣ لكثرة هذا النوع من العروض

Abstract

Mechanism of disassembly, demolition and construction in the Iraqi theater

By Saadia Nuri Muhammad

And Dhofar Ahmed Fayyad

Deconstruction has a central role in postmodern theater performances, Deconstruction is a general strategy and procedural format for reading the text and treating it in the theater through the use of demolition and construction, It works on the openness in producing meaning and the multiplicity of readings in the theatrical performance, which provides a general framework different from what we are used to in traditional theater, and that deconstruction produces a visual and rhythmic / formative system for theater, and provides a procedural space characterized by demolition and construction based on the essential categories of deconstruction.

The two researchers divided this research into a methodological framework, in which it contains the importance of the research, the purpose of the research, the limits of the research, and the research problem, as well as the definition of terms, Then the theoretical framework, which includes two topics: (the first study, the deconstructive foundations and statements) and (the second topic the mechanisms of deconstruction and construction in the theater) as well as the indicators of the theoretical framework. And conclusions as well as a list of sources and references.

Key words: work, dismantling, theater, demolition, construction

الهوامش

[١]– معجم مصطلحات هيغل – المشروع القومي للترجمة ١٨٦ ميخائيل انوود، ترجمة وقدم له وعلق عليه امام عبد الفتاح امام ٢٠٠٠، ص ٣٤٣

[٢]– جبران مسعود ، معجم الرائد ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، اذار /مارس ١٩٩٢، ص ٧٧

[٣]– ينظر عمر التاور، استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا الهدم والبناء، مجلة تبين، للدراسات الفكرية والثقافية، العدد ٩، المجلد الثالث، صيف ٢٠١٤، ص ٢٩

[٤]– البناء الفكري والدرامي في نصوص الكاتب فؤاد التكرلي المسرحية، نفس المصدر

[٥]– ينظر ابو الحسين احمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، مصر، ١٩٧٥ م، جزء ٦ / ص ٤١ (هدم)

[٦]– سافرة ناجي، تمثلات التفكيكية في الخطاب المسرحي، جريدة الزمان، ١٠ / ١١ / ٢٠١٤، العدد ٧٤١

[٧]– شبكة الأنترنت الدولية، ويكيبيديا، التفكيكية.

[٨] – جاك دريدا، الكتابة والأختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ص ٢١، ٢٢

[٩]– جبار حسين صبري، عدم / عقل، ستراتيجية التفكيك في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي / الدورة الأولى ٢٠١٢، ص ٣٥

[١٠]– عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،حزيران،١٩٩٠ص:١٢٣.

[١١]– يادكار لطيف الشهرزوري، الظاهراتية والنقد الأدبي الأصول الفكرية للمناهج النقدية، دار الزمان للنشر، ٢٠١٥

[١٢]– ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، د.ت، ص٩٥

[١٣]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ص ص ٢١٩، ٢٢٠.

[١٤]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩،ص:١٩٧.

[١٥]– البناء الفكري والدرامي في نصوص الكاتب فؤاد التكرلي المسرحية، قوائم رسائل واطاريح كلية الفنون جامعة بابل، ٢٠٠٥، غير منشورة

[١٦]– هاني أبو الحسن سلام، الكتابة المسرحية المعاصرة – مسرح ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن– العدد: ٤٨٩٨ – ٢٠١٥ / ٨ / ١٦ – ٠٠:٥٩

[١٧] – نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانية، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، ص ٧٣.

[١٨]– عوا د علي، مسرح ما بعد الحداثي، مجلة الجديد، شبكة الأنترنت الدولية، ١ / ٢ / ٢٠١٧

[١٩] – راندا طه، التجريب في اعمال ريتشارد فورمان، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧–٠٣–١٥

[٢٠] – فرحان عمران، منهج مادة نظريات الأخراج لمرحلة الدكتوراة، قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٢٠

المصادر

١. ابو الحسين احمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، مصر، ١٩٧٥ م، جزء ٦ / ص ٤١ (هدم)
٢. بسام طقوس، استراتيجية القراءة التأصيل والأجراء النقدي، اربد، مؤسسة حمادة ودار الكندي، ١٩٩٨
٣. البناء الفكري والدرامي في نصوص الكاتب فؤاد التكرلي المسرحية، قوائم رسائل واطاريح كلية الفنون جامعة بابل، ٢٠٠٥، غير منشورة
٤. جاك دريدا، الكتابة والأختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
٥. جبار حسين صبري، عدم / عقل، ستراتيجية التفكيك في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي / الدورة الأولى ٢٠١٢
٦. جبران مسعود ، معجم الرائد ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، اذار /مارس ١٩٩٢
٧. راندا طه، التجريب في اعمال ريتشارد فورمان، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧–٠٣–١٥
٨. سافرة ناجي، تمثلات التفكيكية في الخطاب المسرحي، جريدة الزمان، ١٠ / ١١ / ٢٠١٤، العدد ٧٤١
٩. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،حزيران،١٩٩٠
١٠. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، دار سعاد الصباح، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣
١١. عمر التاور، استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا الهدم والبناء، مجلة تبين، للدراسات الفكرية والثقافية، العدد ٩، المجلد الثالث، صيف ٢٠١٤
١٢. عواد علي، مسرح ما بعد الحداثي، مجلة الجديد، شبكة الأنترنت الدولية، ١ / ٢ / ٢٠١٧
١٣. فرحان عمران، منهج مادة نظريات الأخراج لمرحلة الدكتوراة، قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ٢٠٢٠.
١٤. معجم مصطلحات هيغل – المشروع القومي للترجمة ١٨٦ ميخائيل انوود، ترجمة وقدم له وعلق عليه امام عبد الفتاح امام ٢٠٠٠
١٥. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢.

١٦. ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، د.ت
١٧. نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانية، الطبعة الثانية، ١٩٩٩.
١٨. هاني أبو الحسن سلام، الكتابة المسرحية المعاصرة – مسرح ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن– العدد: ٤٨٩٨ – ٢٠١٥ / ٨ / ١٦ – ٠٠:٥٩
١٩. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩.
٢٠. يادكار لطيف الشهرزوري، الظاهراتية والنقد الأدبي الأصول الفكرية للمناهج النقدية، دار الزمان للنشر، ٢٠١٥