حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد يوليو – سبتمبر 2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

أشكال ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي ((حلم في بغداد أنموذجا))

عمار عبد سلمان محمد*

وزارة التربية – مديرية تربية الكرخ /2
Dramaarb224@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/08/28
تاريخ قبول البحث: 2019/09/12
تاريخ النشر: 2023/09/30

المستخلص:

كانت هناك تأثيرات لمابعد الحداثة على الشكل المسرحي استطاع المخرج (انس عبد الصمد) توظيفها في العرض المسرحي العراقي (حلم في بغداد) وعمد الباحث إلى دراسة هذه الأشكال وقسمها إلى أربعة فصول تناول في الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث فضلا عن تحديد المصطلحات، إما الفصل الثاني الإطار النظري فقسمه الباحث إلى مبحثين الأول هو مابعد الحداثة في المسرح مؤشرا أبرز مرجعياتها والثاني أهم تطبيقات مابعد الحداثة في العرض المسرحي العالمي وبعدها ختم الباحث الفصل الثاني بأهم المؤشرات. أما الفصل الثالث فحدد الباحث مجتمع بحثه وطريقة اختيار العينة (حلم في بغداد) وتحليل العينة وخلص بأهم نتائج تحليل العينة، أما الفصل الرابع فستخرج الباحث أهم نتائج بحثه وما توصل أليه من استنتاجات وأوصى الباحث بمجموعة من التوصيات فضلا عن المقترحات وقائمة المصادر والمراجع.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

مشكلة البحث:

يعتبر فكر ما بعد الحداثة من الأطروحات الثقافية المهمة والمؤثرة على أفكار المجتمعات الإنسانية، وذلك باعتباره خلاصة لكل التيارات السابقة، لا بل هو ثورةضد حجج التيارات التقليدية التي مهدت له وتأسس عليها ، وتشكل الحداثة إحدى تلك الأفكار التي أشارت بتحديد مسارات الإنسان الثقافية والتشريع له فأصبح هو المركز بفضل ثورته العلمية والصناعية في كل المجالات خدمة للمجتمعات الأوربية إذ هو نتاج قائم على العقلانية، و إقصاء المتخيل الميتافيزيقي.

وبعد الحرب العالمية الثانية انبثقت آراء مابعد الحداثة وعملت بالضد من أفكار عصر الحداثة في القرن العشرين، فقد بدأ عصر الوفرة والاستهلاك والشركات العابرة للقارات والفضاء الرقمي والعولمة والديمقراطية والليبرالية وترسخت الاتجاهاتالفنية في كل الحقول المعرفية في العلوم الإنسانية و الثقافية المتمثلة بعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتيارات الأدبية المتمثلة بالمستقبلية والسريالية والتعبيرية،ومناهج النقد الادبي الحديثة الخاصة بالسيميائية والبنيوية والتفكيكية إذ برزت ثقافات جديدة وإبداعاتعلى مستوى الفن والأدب والمسرح.

وفي عالمنا المسرحي تجلت أشكال مابعد الحداثة في بعض عروض المخرجين المسرحييناالعراقيين رغم هيمنة التقليد والحداثة فيها لذا عمد الباحث للتصدي لهذه الأشكال و التي لم يسبق للباحثين تناولها ولذلك يختصر الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الأتي: (ماأشكال لما بعد الحداثة قام المخرج بتوظيفها في العرض المسرحي العراقي. واختار الباحث مسرحية (حلم في بغداد) للمخرج انس عبد الصمد أنموذجا للتحليل.

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوع أشكال مابعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي، وما يحمله هذا الموضوع من قيم فنية، أثناء المشاهدة لمنظومة العرض المسرحي العراقي حلم في بغداد.

فيما تكمن الحاجة أليه في انه:

1. يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في المسرح، بتعرفهم على أهم أشكال مابعد الحداثة في عرض مسرحية حلم في بغداد، وما تحققه من رصيد معرفي للمهتمين باختصاص الإخراج المسرحي.
2. يفيد العاملين في المسارح كافة، وخصوصا المخرجين المسرحيين.

هدف البحث: التعرف على أبرز أشكال ما بعد الدراما في العرض المسرحي((حلم في بغداد))

حدود البحث:

1. الحد الزمني: 2006
2. الحد المكاني: بغداد / المسرح الوطني
3. الحد الموضوعي: دراسة أشكال ما بعد الدراما في العرض المسرحي((حلم في بغداد)).

تحديد المصطلحات:

أشكال (shapes): ومفردها شكل

لغة:

جاء الشكل في لسان العرب " تقول: هذا على شكله، أي على مثله، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته... وشاكلة الإنسان، شاكله وناصيته وطريقه... وشكل الشيء صورته المحسوسة المتوهمة... وتشكيل الشيء تصوره وشكله وصوره "[1]

اصطلاحا:

عرفه (جوردن): بأنه "تشكيل وتأطير الأحداث والتصرفات والدوافع على خشبة المسرح بشكل واضح وملموس"[2]

ويعرفه (حمادة) " هي عملية تنظيم أوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح، ولا شك إن التشكيل في نظر المخرج، خاضع لأسس نفعية وجمالية أيضا " [3].

ويعرفه (محمد أسليم) " مصطلح يُطلق على مجموعة من الممارسات الثقافية والطقوس التي تتوافر فيها عناصر الفرجة، واللعب والمسرح... هذه الأشكال قد تكون قدسية أو دنيوية، كما أنها تتضمن مجموعة من مكوّنات الفن المسرحي... ومن حيث الزمن يمكن لهذه الطقوس نفسها أن تكون:إمّا سابقة لظهور المسرح... أو تكون مزامنة لوجود المسرح بمعناه الدقيق " [4]

التعريف الإجرائي: هي تطبيقات ما انتجه الفكر من طروحات فلسفية وظفت من قبل مخرج لخدمة العرض المسرحي.

ما بعد الحداثة (Post modernism):

لغة: لم يجد الباحث تعريفاً لغوياً لما بعد الحداثة، وذلك يعود إلى حداثة المصطلح.

اصطلاحا:

عرفها (تيري إيغلتون)" بأنه أسلوب في الفكر يبدي ارتياباً بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة،والعقل،والهوية والموضوعية،والتقدم أو الإنعتاق الكوني، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير"[5]

ويعرفها (خريسان) " حالة من فقدان المركزية،ومن التشعب والتشتت،نساق فيها من مكان الى مكان عبر سلسة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة " [6].

وعرفها (الرويلي والبازعي) على أنها" مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ماهو اجتماعي وما هو ثقافي " [7]

التعريف الإجرائي: هي ارهاصات الفكر الفلسفي الجديد، المبني على غرار الحداثة، المؤثرة على الاشكال الجديدة

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول:ما بعد الحداثةفي المسرح

يعد الاختلاف الذي ولدته (التفكيكية) هو المرتكز الأساس لفكر ما بعد الحداثة ومن أهم سماتها ، وهو ما أكده (ليوتار) مشيرا:

بقيامه على تغيير القواعدالمعترف بها من الجميع وذلك عبر انحرافه بها بشكل فردي، وبذلك قد يصبح الجميع أمام قاعدة جديدة، إذا ما تم فهمها من قبل الآخر واعترفوا بها كقاعدة، فمن يستعمل القاعدة الجديدة أول الأمر يخلق التماثل ــ الابتكار، الذي قد تتبناه الجماعة أو لا تتبناه، وقد لا يتحقق هذا الابتكار ــ ما لم يضع في الاعتبار وجود شخص يمتلك القدرة والكفاية... على استشراق المستقبل)، فعملية ضرب القواعد المتعارف عليها... أو المفاهيم الاجتماعية وفق معايير رصينة تؤسس لما هو معاصر وما هو ملائم للراهن. (8)

آي يقوم ببناء صورة جديدة على غرار الصور السابقة، ولاشك من إن عصر ما بعد الحداثة هو عصر صورة كما أشار (بودريار) على اعتبار ان العالم مجرد صورة نقلاً عن صورة نقلاً عن صورة، وأصبح العالم وفق قراءة (بودريار) عبارة عن مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد، وامتلكت الصورة صفة الهيمنة، بحيث لم يعد هناك شيء اسمه صورة واصل، فقد تحول الأمر إلى ان هناك صوراً ذات أصول ومرجعيات متعددة.

ويرى (بودريار) انه يجب على الجميع التعامل مع مفاهيم الثورية الثانية والمقصود هنا حسب ــبودريارــ ثورة القرن العشرين التي جاءت بالضد من فكر الحداثة المنغلق على ذاته، و لان ثورة القرن العشرين تعتبر عاكسة لعملية كبرى من التدمير للمعنى، والتدمير للحقيقة الكلية أو المطلقة، وهذا التدمير يماثل ما حصل للأشكال التي دمرت بداية، لذا يعتبر (بودريار) وفق مقولة مهمة أن من يعيش بالمعنى يموت بالمعنى، وذلك متأتٍ من أفكاره الداعية للشكل على حساب الجوهر، فالعالم لديه ليس سوى تعددية غير منتهية من الصور والأشكال. (9)

يرى الباحث ان (بودريار)قد حدد عالم ما بعد الحداثة، بأنها فترة الإعلام الجماهيري المرتبطة بالسينما والفوتغرافمن خلال التعددية،وفي المسرح يعمل ذلك بشكل فاعل في السنين الأخيرة للانفتاح على تلك التعددية، وهو ما منح العرض والمتلقي الحافز في إجراء تفاعلية تؤدي إلى إنتاج دلالات لا تكون أحادية ولا مستقرة، بل العرض المسرحي نفسه، يشكل منظومة مفتوحة على تأويلات غير منتهية ومفتوحة وحاوية على صور متوالدة، ويتم ذلك من خلال قراءة خاصة بالمتلقي، وكذلك المخرج المسرحي كونه قارئاً أيضاً للنص بعد قراءة المؤلف وكل ذلك يؤدي إلى أبعاد النص وتمركزه حول مؤلفه الأمر الذي يجعل من المتلقي في دخول مستمر وصراع دائم مع آلية العمل على التفكيك والقراءة والإحالات المتعددة الجوانب، كما يتم إشراك الجميع في استخراج مجموعة غير منتهية من العلامات والقراءات، وتكمن في تلك الآلية تحديدات ديمقراطية للقيم الثقافية، من خلال التناقض والاختلاف.

مثلما هو شأن الفنون الأخرى، كالموسيقى والباليه والرسم والنحت والعمارة والسينما والتلفزيون، يكون فن المسرح من أوائل الفنون التي تتأثر بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً من ارتباطه بالواقع والحياة وتفاعله التلقائي،

لذا نجد ان فن المسرح يمتاز بكونه ذا قدرة عالية في تمثيل كل تيار جديد أو فكر جديد وحتى الأحداث السياسية والاقتصادية فانه لا يغادرها وكذا الاجتماعية، فالمسرح يمثل فضاءً واسعاً لا نهاية لحدوده ولا يمكن الإشارة إلى تلك الحدود في احتواء كافة الفنون الأخرى والأفكار والرؤى الجديدة على الواقع الإنساني برمته.

ونجد ذلك على مستوى الإخراج في مسرح (آرتو) اذ يرى (جاك دريدا) ان المسرح ليس النص (الكلمة) وليس المؤلف وهي إشارة واضحة الى نص ما بعد الحداثة، ذلك النص الذي لا يشير إليه الكلام ولا يتعرف عليه من خلاله، وهي رؤية متطابقة تماماً مع رؤية (آرتو) نفسه الذي يرى ان الكلمة شيء ثانوي للمسرح، ويصف دريدا العملية المرفوضة من قبله وهي المرتبطة (مسرحياً) بنص ــ مؤلف ــ غائب ــ خالق ــ يراقب ــ فالمسرح وفق هذا الحال لا يتوجه إلى كيان الإنسان كما يفعل مسرح آرتو، لذا فان هذا النوع من المسرح لا توجد فيه فواصل بين الدال والمدلول والمسرح والواقع، ويمكن للجمهور ان يشارك فيه، مسرح نصه قائم على تنوع في القراءة وفي كل عرض يوجد نص جديد آخر قابل للانفتاح اللامتوقف[10]

ويرى الباحث أن (ارتو) قد فعل مالم يفعله من معاصريه المخرجين إذ كان النص المسرحي وفق (آرتو) لابد ان يكون نصاً حاوياً على ما هو غير الكلام ولا يشكل الكلام الا نسبة ضئيلة من تكوينه فاللغة تهدف إلى ان تكون أشارية وهذه الاشارية محملة بعوالم عديدة تدخل في عمق التاريخ وتمضي باتجاه الحاضر الراهن، فآرتو يرى ان جماليات المسرح تكمن في الروح ــ اللاحسية واللانفسية، التي عملت الحداثة على تجاوزها، فلا وجود الى العقل، ومن باب آخر شكل آرتو نقاط رفض بوجه المسرح الغربي برمته لانه مكرس لطرح القضايا النفسية والمشاكل الاجتماعية ولكل ماله علاقة بالفعل فمسرح القسوة، يملك في ذاته قواه التدميرية التهديمية.

ان فن ما بعد الحداثة بشكل عام ومسرح ما بعد الحداثة بشكل خاص يتميز أسلوبه بميزة الاستنساخ والمزج بين أساليب سابقة، ويعد فن ما بعد الحداثة فن لانقاء الفن، وتطلق على هذه العملية (ما بعد التوليف) ما يعني مزج الأشياء المتنافرة معاً وهو عكس ما جرت العادة عليه في الحداثة في أهدافها المسرحية الساعية إلى نهايتها. وليس هناك مستقبل يمكن ان يحتوي الفن الخالص واخذ اليأس يدب في عروقها من أي إمكانية للمزيد من الابتكار فيها[11]

يرى الباحث تلك التجربة المسرحية الما بعدية على اللانصية أو النص الذي يمتلك فوضاه بداخله تلك الفوضى التي تثير المشاعر وتعد سياحة معرفية في نصوص متعددة وواقع ينفتح على التراث كما ينفتح على الخرافة والأسطورة، وهو يحاول ان يرقى إلى تشكيل صورة الواقع نفسه الذي يعد مرتعا متعدد الاتجاهات وليس واقعاً مغلقاً ومرتبطاً بحقيقته التي وجد فيها والدليلالمخرج الأمريكي (ريتشارد فورمان) الذي يقدم في أعماله المسرحية أكثر من قصة واحدة في النص الواحد، وهي مراكز لجزيئات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل، أنها شظايا وأحداث مبتورة، والنص يشير بداية إلى وجود عناصر وتتداخل لتكون كولاجاً متنافراً، لتكون الوحدة قد هدمت، وهنا يجب التأكيد على الطعن في النظرة التقليدية لوظيفة كل عنصر من عناصر النص ومن ثم العرض بعد تحول الأول إلى الثاني.

وكذلك (مسرح الرؤى) بجميع اشتغالا ته الفنية والجمالية هو احد أشكال التي تتمثل في فلسفة ما بعد الحداثة والملامح التي تظهر في بنيته التكوينية هي عبارة عن افكار وطروحات ما بعد حداثوية سواء شكلها الخارجي المتشظي

او مضمونها المتعدد التأويل، إن ما بعد الحداثة تنطلق فكريا إلى التشكيك فيما يسمى بالحكايات الثقافية العليا أو ما وراء الحكايات التي ورثها الفكر الحديث، كما أنها ترفض التسليم بوجود أي مجموعة من المبادئ أو المعتقدات أو المسميات الفكرية العامة التي تسيطر على الفكر الإنساني التي يتميز بالانفتاح الحر على الأخر، أي قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر، وعلى ذلك يمكن القول إن ما بعد الحداثة تبدأ من التشكيك أو عدم الوثوق في كثير من الأسس والمبادئ العامة الكلية الشاملة، فهي تقوم بتحطيم هذا البناء وإعادة تنظيم الافكار على ركام الأفكار البالية " ففي أسلوب ما بعد الحداثة، يظل التضاد قائما بين رؤيتين متناقضتين للعالم ولكنه تضاد يصحبه تحول ساخر في الأدوار... ويرى (جنكس) ان أكثر التقنيات تفشيا في زمن ما بعد الحداثة هي استخدام " الشفرة المزدوجة " و "التورية الساخرة"، "والغموض"او التباس المعنى و"التناقض"... والاتساق القائم على التنافر(هارمونية النشاز) والإسهاب والتضخيم،والتعقيد والتناقض... " [12]

ان التجارب المسرحية التي تنتمي الى ما بعد الحداثة تنطلق وبشكل كبير من مبدأ الحرية والاختيار وعدم التقيد بقيود ولا سيما قيود الكلاسيكية والرتابة وحتى قيود العقل، لان العقل والمنطق احيانا يؤدي الى انحسار الخيارت وبالتالي التقيد في التعبير، لذلك كان الانفتاح والحرية في التعبير احد أهم سمات ما بعد الحداثة التي عبرت عن المشاعر الإنسانية وحطمت القيود بين الثقافات والمجتمعات لتبني فكرا ينسجم مع تطلعات الحاضر والمستقبل، لذلك أصبح " الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات، ومن اهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية او الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه (الحداثة الدنيا) تمييزا عن (الحداثة العليا) التي أنتجها عصر الأنوار وعاشها الغرب " [13]

وهذا ما عمل (مسرح الرؤى) على توظيف خطابة المسرحي ليشمل جميع الثقافات وعلى اختلاف مستوياتها ليكون الجانب الانثربولوجي ذا فعالية كبيرة في خطاب (مسرح الرؤى) والذي يستمد قضاياه التي يطرحها مسرحيا من هذه المجتمعات مسلطا الضوء على ابرز ما يعانيه الإنسان من ظلم وتهميش بسبب الإقصاء والتفضيل الطبقي حتى على مستوى الثقافة.

لذلك عمل ويلسون على إبراز هذا الجانب وتوظيفه في (مسرح الرؤى) أي ان العرض المسرحي بطبيعته لا يقدم أي بنية أو نسق على الإطلاق، بل انه يتضمن بنية عشوائية معتدلة ومركبة جدا، فالعرض المسرحي في (مسرح الرؤى) بدلا من ان يبني نفسه في شكل برهان مثل النص، فأنه يتركب في إطار شبكات تبدو مضطربة متشظية، ولكنها شبكات تتضمن أشكال ا فريدة ومبتكرة لها نظام داخلي تفصح عن نظام مكاني لكن مع فوضى زمانية، أي هدم المنظومة العقلية كما تنادت بها ما بعد الحداثة، ليصبح العرض المسرحي عبارة عن مجموعة رؤى مطروحة على شكل شذرات ربما تتداخل او تتباعد فيما بينها ليكون النشاز المقصود مكونا دلالات فكرية فلسفية، وأشكال ا تحمل الجمال والمتعة (جمال القبح)، ومعالجة فنية عملية لعناصر العرض المسرحي تحمل الابتكار والتجديد والقصدية.[14]

ويرى الباحث أن (مسرح الرؤى) يعد احد نوافذ ما بعد الحداثة والذي عمل على تطبيقها (روبرت ويسلون) مستفيدا من انطلاقاتها الفلسفية والفكرية التي ترسم صورا للحياة وتعبر عنها على وفق منظومة تبدوا اقرب إلى التشظي والعبث لكنها تعالج الواقع بشكل يتناسب مع المعطيات الاجتماعية والنفسية للمتلقي عبر وضع أجزاء متشظية متكسرة في

غير العادة ليكون مهمة المتلقي هو تجميع هذه الصور بشكل مدرك وتفسيرها، لهذا عمل (مسرح الرؤى)على إخراج الصورة المسرحية من خلال استخدام الأدوات التي تجعل الصورة عبارة عن (رؤى حالمة) مأخوذة من عالم الأحلام الذي يمكن أن يتحقق به كل شيء .إن اشتغال ما بعد الحداثة في المسرح فتح أفاقا جديدة في التعامل مع الصورة المسرحية باعتبارها لمحة من الحياة الواقعية بفكر جديد محمل برؤى اجتماعية وثقافية وفلسفية تملك مواصفات هوية العصر وما يحتاج إليه من فكر مستحدث يتناسب مع الثقافات المتعددة بشكلها الكلي غير المحدد.

المبحث الثاني

تطبيقات ما بعد الحداثة في الإخراج المسرحي

لم تعد وظيفة المخرج تقليدية في نقل كلمات النص المسرحي من الورق إلى حالة مادية تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية، فالعملية الإخراجية للنص الدرامي في المسرح الدرامي تجسد لما مكتوب ليضعه المخرج على خشبة المسرح بواسطة مكونات العرض المسرحي، وهنا يأتي دور المخرج ليوقظ الكلمة وليحفز بها المتلقي على كسر وتجاوز رتابة الحياة في فضاء حميمي لاغياً كل الحواجز ما بين المرسل والمرسل أليهوذلك بتجاوز قيود المكان وحدوده في مسرح العلبة التقليدي.

ويعد (مسرح الرؤى) احد أهم نتائج الفكر مابعد الحداثوي الذي يرتكز على مجموعة من المنطلقات الفنية، والفلسفية، والجمالية، وبما أن الفوضى واللانظام واللاخطية والتي تقترب أحيانا من العشوائية (المقصودة) هي احد أهم مرتكزات ومنطلقات (مسرح الرؤى) التي وظفها ويلسون بشكل يحمل المعالجة والمتعة والجمال، اذا تبدو الصور المسرحية غير مترابطة تحمل أفكار مختلفة وكأنها شتات صور، وهذا ما يؤدي الى التنوع على مستوى الطرح الفكري والفني والخلق الجمالي، فكل صورة تحمل جماليتها الخاصة سواء كانت منتظمة او غير منتظمة، فهي تحمل جمالية جزئية او كلية لأنها صورة مرئية تم صياغتها بشكل فني ذي أهداف معينة، أي ان الصورة التي يراها المتلقي عشوائية هي بالحقيقة ذات أهداف مرسومة ومدروسة من ناحية التأثير على المتلقي لخلق المعالجة الفنية والجمالية، لان ظاهرها يبدو ذا إيقاع ناشز وكأنها صور خلقت من الارتجال وهي بالتالي غير منضبطة مع الصور الأخرى، لكنها صور مقصودة رسمت مسبقا ووضعت لها أهداف ومعالجات لأنها تعمل بمفردها بعيدا عن باقي الصور لكن في المحصلة مجموعة الصور بمجملها يمكن ان ترتبط بأيقونة مشتركة بين جميع هذه الصور.

يؤكد (ويلسون) في (مسرح الرؤى) على الضوضاء التي تكون وظيفتها خلق الفوضى وإعاقة التفسير المباشر للصور المسرحية للحيلولة من القوالب الجاهزة التي تنقل الواقع كما هو دون اضفاء صبغة فنية او جمالية، هذه الضوضاء هي بداية لسلسلة من التفاعلات النفسية والعقلية وصولا الى الإدراكية التي تقوم بفصل كل عنصر على حدة وتفسيره وتحليله وهذا ما يتطلب جهدا واعيا (الوعي الإدراكي)، أي ان تكون انسانا واعيا يقوم بفهم الاشياء من حوله ووضع تفسيرات لكل رؤية او كل صور، لذلك يصبح النص مفعم بالغموض والتشتت

والفوضى " وهو مايتم تقديمه، لكنه نص لايتم تقديمه ولا تلوينه ولا تفسيره، النص موجودة، وبالنسق نفسه، هناك صورة، لكن الصورة لايتم تفسيرها ايضا. انها موجودة فقط. ثم ان هناك ضوضاء، وهي ايضا موجودة كما انها غير مفسره. إنني اعتبر ذلك مهما. انه مسرح ذو مفهوم ديمقراطي. ان التفسير هو المخرج".[15]

وهذا ما يفسر تأكيد ويلسون على الفوضى التي يمكن خلقها من عدة أساليب والتي تهدف الى أهداف متعددة فتكون جماليتها هي جماليات فوق العادة كما يصفها (فورمان)، أي من خلال هذه الفوضى يشعر الإنسان بتضارب الأشياء وتحطيمها وهذا ما ينتج فكرا جديدا نظرة جديدة لكل الأشياء والمسميات وهنا تكمن الجمالية سواء جمالية الشكل او المضمون في جوهر الأشياء في أشكال ها التي نتأملها ببطء من ثم نحكم عليها، وهنا تقترب هذه الأفكار من جماليات القبح، أي يمكن النظر الي الأشياء القبيحة (عند البعض) والتعاطف معها بل ومحاولة تغييرها نحو الشكل الأفضل والمضمون الأجمل.

ان وجود الفوضى في (مسرح الرؤى) لا يعني وجود خلل او مشكلة فنية او تقنية بل انها ذات قصد وأغراض متعددة، لان الفوضى أهم مبادئ ما بعد الحداثة التي استند عليها (مسرح الرؤى) في صياغة أهدافه ومنطلقاته الفنية والجمالية، وهذه الفوضى أدت إلى خلق رؤى متعددة نابعة من تعدد الأفكار المطروحة من خلال عملية صياغة الرؤى المسرحية، فمثلا " شخص يكتب مسرحية وتحتوي هذه المسرحية على رؤية ضمنية عن العالم الذي خلقه.شخص أخر هو المخرج يقرأ المسرحية ويستخرج رؤى أخرى، وشخص ثالث يتناول المسرحية نفسها ولديه رؤية أخرى...اي يدمج رؤيته مع رؤى الأشخاصالآخرين ويجسدها. طالما كل واحد من أولئك الثلاثة المشتركين في هذه العملية يريد ان يكون مبدعا من جانبه، فمن الطيش ان نتوقع بأن الرؤى الثلاثة منفصلة او يمكن ان تتوحد في رؤية واحدة "[16]

ومجموع هذه الرؤى تصل إلى المتلقي عن طريق صور مسرحية محملة بمجموعة رؤى لأشخاص مختلفين، وهذا بدوره يؤدي إلى اختلاف الرؤى لدى المتلقي الواحد، او بين متلقي وآخر، وهنا تصبح الأفكاروالأطروحات مضطربة تقترب من الجانب الفوضوي لأنها صيغت على شكل رؤى متعددة يمكن ان تكون متقاربة أو حتى متناقضة على وفق نوعها وهدفها والشكل الفني التي قدمت به،والفوضى في الأفكار تنتج صعوبه التفسير المباشر للصور " لأنها في الواقع تجمع بين الحياة في حالة اليقظة والحياة المغمضة العينين. فهي بمثابة فوضى مابين الحياة العادية وحياة كل ليلة، انه الواقع يمتزج بالحلم، وكل ماهو غير قابل للتفسير... ان نصوص ويلسون المكتوبة تتكون من مونتاج متقطع من شذرات كلامية في نطاق من السمع الخارجي اللاوعي "[17]وللفوضى مرتكزات وخصائص عمل (ويلسون) من خلالها في تشكيل الصورة المسرحية في (مسرح الرؤى)، ويمكن الإشارة إلى البعض منها وكما يأتي [18]

1- تؤيد الحرية والانفتاح

2- مسخ الأشكال وإحلال الرمز

3- ضرب الزمان والمكان والاتجاه نحو المطلق

4- الابتعاد عن التكتل وصولا الى مرحلة التشتت

5- الإعلاء من شان الغرائز وأهواء النفس

6- التعدد في الأطروحات والابتعاد عن الموضوع الواحد

7- توطيد دعائم التقليدية بصرامة

8- الانطلاق من الحلم والخيال والميتافيزيقيا والرؤى

9- التفكيك المستمر لجمع الموجودات

10- عدم وجود هوية محددة

11- عدم وجود تسلسل منطقي للأحداث والصور المسرحية.

ويجد الباحث أن الفوضى في (مسرح الرؤى) هي في حالة تغيير وتجديد مستمرة لأنها تنبع من التجريب، والتجديد، والابتكار على المستوى الفني، والفلسفي، والجمالي وهذا ما يجعل الصورة في حالة من التغير المستمر، لذلك تكون الفوضى على جوانب متعددة سواء على المستوى الشكلي او المضمون، لأنها اعتمدت ديناميكية من التغيير لامنطقية اي ان احتمالات التغيير تكون مفتوحة بشكل كبير، وهذا لا يعني عدم وجود تكرارات في الصورة المسرحية أنها ذات قصدية وذات أهداف محددة أهمها التأكيد على صورة محددة وشكل محدد.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

من خلال ماتقدم في الإطار النظري يمكن للباحث استخلاص مؤشراته بحثه كالتالي:

1. الفوضى واللانظام واللامركزية في طريقة التعبير هي شكل من أشكال مابعد الحداثة، على مستوى الفكرة والأداء.
2. معظم المخرجين غيبوا الثابت اللغوي (النص المكتوب) وفعلوا المتحول المتعدد (نص العرض – المرتجل) وهي سمة رئيسية من سمات مابعد الحداثة.
3. اخذ الشكل في مابعد الحداثة الطابع الاحتفالي، المتمثل بالأهازيج والصيحات في مكانة رئيسة على مستوى الصورة المسرحية.
4. الاختلاف والتعددية في الشكل الحامل عدة لوحات في صورة واحدة سمة غالبة في مسرح ما بعد الحداثة.
5. بروز سلطة الشكل بحرية مفرطة على المضمون في الموضوع، وهيمنة طابع الغير مألوف على المألوف.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- منهج البحث:اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي، وذلك لاتساقه مع طبيعة البحث وغاياته.
- طرائق البحث: اعتمد الباحث الطريقة الوثائقية في صياغة الإطار النظري للدراسة، والطريقة الاستنباطية (الاستقراء والاستنتاج) في الإطار النظري، وتحديد مؤشرات البحث وتحديد نتائج البحث واستنتاجاته، واستخدم (طريقة دراسة الحالة(case study) في تحليل عينات البحث.
- أدوات البحث: اعتمد الباحث الأدوات التالية في بحثه:.

1. المقابلات الشخصية، حيث أجرى الباحث بعض المقابلات التي وجدها مهمة في أغناء بحثه.
2. الخبرة الذاتية للباحث بوصفه متخصص بالفنون المسرحية بعامة، والإخراج المسرحي على وجه الخصوص.

- مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بمسرحية حلم في بغداد لما وجده الباحث من سمات تقترب كثيرا من مؤشرات الإطار النظري ولذلك اختارها عينة لبحثه اختيارا قصديا.

العرض	المؤلف	المخرج	الزمن	المكان
حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد	2006	المسرح الوطني

- اشكال مابعد الحداثة في عرض حلم في بغداد

يسعى عرض حلم في بغداد إلى خرق الشكل المسرحي التقليدي متراسلاً مع العديد من التجارب الأدائية لما بعد الحداثة، من خلال أدوات الممثل (الجسد– الصوت – المخيلة) ليقدم العرض بعدة لوحات فالممثل في هذا العمل يؤدي جميع الأدواروالأفعال ويغني ويرقص ليبين قوانين الحلم الذي غابت بسبب قمع الذات وغياب الرحمة وفقدان الهوية، التي تجسدت في هذا العمل بالآلام والمعاناة والتعسف والخوف والقلق وغياب الرؤية الواضحة للخلاص من الواقع المؤلم الذي يعيشه مجتمع يتميز بحضارته وقوانينه واعرافه الاجتماعية والقيم التي يتحلى بها في هذا العرض، هناك بروز لحالات غيبت العدالة والقوانين واطفات الامل والرجاء فتولد بدلا عنها حالات التطرف الفكري والسلوك السلبي ففي هذا الفعل الدرامي صورة تعكس الواقع الذي يمر بأزمة حقيقية طالت جميع مفاصل الحياة والتي لا يمكن ان يحتويها الا الحلم الذي يسمح بشذوذ القواعد وقبول مالا يقبل به " فمخرج العمل اراد ان يوصل كل ما تحمله تصوراته من صور بشعة يمر بها المجتمع اذ ولدت انطباعات ذهنية عند الإنسان ليحلم في كيفية الخلاص منها فاستعمل كل ما يحمله من تقنيات تمكنه من توصيل رؤيته بشكل أكثر فاعلية وبأسلوب منهجي يعتمد الغناء والرقص والبكاء أحيانا ودمج الصورة السينمائية المقتبسة من الواقع المتمرد وغياب نقطة البداية والنهاية وغيرها " [19]

لذلك استعان بالجسد وما يحمله من إيماءات ليعطي الممثل حرية الحركة الدلالية وتحميلا عاليا في المعنى، من خلال خبرته ودرايته في الفنون الحركية والجسدية والايمائية (كير وغراف).

ومن خلال السينوغرافيا التي تعد اللغة الثانية في تجربته، فقد قام في بداية العرض بتسليط اضاءة المسرح حول مائدة مربعة الشكل اعلى وسط المسرح، ويظهر عليها مجموعة من الأقداحوالأواني الملونة على مائدة، يصحبها لون اضاءة ومؤثرات سقوط المطر وهي اشارة تحذير على سقوط السقف، أي انهيار البلد من الفتن والقتل اذ شبه منظر البيت بالوطن والاواني هي المواطنين بكل اطيافهم.

وكذلك لعبت السينوغرافيا (الاضاءة) الدور البارز في انتقال الشخصيات من مكان الى اخر، عن طريق الظل والضوء وكذلك دمج المقاطع السينمائية التي تروي قصة الدمار الذي لحق بالبنى التحتية في بغداد بصورة خاصة.

وعلى مستوى الفكرة لم يتقيد الممثلين فقد قاموا بارتجال الحركات، رغم التزام المخرج بالخطة فقد طبقت فكرة النص التي وضحها الممثلين منذ بداية المشهد، وبنى عليها الممثلون لغتهم الصامتة، التي عوضت الكلمات بالحركات والايماءات والرقصات ذات الدلالة المرئية الابرز في العرض المسرحي.

لقد عول المخرج على الجسد الذي يعطي المنظومة الايمائية الأولوية في العرض التي اصبحت رئيسية وذات دلالات مختلفة اعطت المعنى واحد، وهي محاولة الفتات للتصدي الى قطرات المطر التي تسقط من سقف المنزل عن طريق وضع الاواني تحت ثقوب السقف بحركات سريعة مصاحبة لموسيقى المرعبة والتي تترقب لحدوث شيء خطر على الجميع.

ويتطلب ذلك من الممثل دقة عالية في الأداء لان جنس العرض لا ينتمي الى الدراما الاعتيادية وانما هو لغة الجسد، فقد لزمت فترة التدريبات للتهيئة لمثل هذه التجربة

" فترة ليست بالقصيرة " [20] حسب ما أشار المخرج.

حاول المخرج (انس عبد الصمد) تجاوز حدود المحاكي باللغة البديلة في الخطاب البصري بالهمهمات أحيانا وبأصوات الأفعالأحياناأخرى وبالبعض القليل من الكلمات تحت مراقبة جمالية ويحاول من خلال العرض شحن الشفرات التي يبثها الجسد بحمولات عالية التأويل حيث تنبثق عن حرية الجسد وتشكلانهوصور لا تكتمل الا من خلال الاتصال بثقافة المتلقي. أردا ان يقول المخرج من خلال تجربته رغم الدمار الذي خلفته الصواريخ والطائرات والمدافع.. رغم الدماء وأشلاء الجثث المتناثرة في كل نواحي العراق يبقى للعراقيين وسط هذا الخراب بصيص أمل يتمثل في حلمهم ببلد آمن. كان المنظر يدعو للفوضى التي تشبه فوضى البلد المصاحبة بأصوات الانفجارات وصفاراتالإنذاروأصواتالإسعاف والطلاقات النارية، لقد جسدت احدي الشخصيات الدخلاء على الوطن، لقد وظف المخرج مفردة الكتب التي يمزقها مجموعة المتمردين التي أشارت الى الثقافة وكيفية تدميرها

عن طريق هؤلاء الدخلاء المخربين في الوطن. لقد قامت التجربة على الصراع بين مجموعة مفردات ، رداء جلدي اسود(جلاد) عمامة بيضاء (السلطة) حزام يعقد في الظهر (أرادة) وسيف يفعل فعله أمام التراتيل الطقسيةالغير مهتمة بأسباب القتل. لقد كانت تجربة حلم في بغداد قصيدة ملحمية تقدمالإفصاح عن المعنى الكامن في لغة الجسد، والدهشة في استكشاف أمكانية المتلقي بقدرته على الفهم والاستيعاب والتفسير لهذا التداخل المعرفي المنتج.

لقد اهتم المخرج بالتعبيرات الإيمائية بشكل خاص كونها تحمل قيم دلالية تغنى بها العرض المسرحي وتحقق التواصل المنطقي بين الممثل و المتلقي فمعظم التجارب التي يقدمها تعتمد بالدرجة الأولى على التعبير الإيمائي الصامت.. بالإضافة الى الصور السينوغرافيا التي يرسمها من خلال الممثلين والعوامل المكملة للعرض من ديكور وإكسسوارات وموسيقى وإضاءة، والتجربة كمدلول كانت تعبر عن مرحلة معينة من تاريخ بغداد والعراق ولكن تعبر عن مرحلة اكبر أي بدلالة إنسانية كبيرة وهذا ما جعلها ذات استمرارية، ان هذه التجربة ذات توليد سيميائي دلالي وأدائي حديث يحاول أنتاج معنى. ولم يكن ذلك من العدم بل من خلال نظام تدريبي عالي في مختبر محكم هي ورشة (مسرح المستحيل) اذ تسعى إلى البحث عن خلق علاقة وطيدة بين الممثل وعناصر العرض المسرحي وذلك لاكتشاف أسرار تلك العلاقات والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية بهدف إعادة خلقها من جديد باعتبار إن الممثل هو المكون الأساس ويعتمد " تدريب الممثل على العلاقة بين المادة – الكتلة – الجسد في الفضاء والزمن أي البحث عن الإيقاع الموسيقي الداخلي لحركة الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذي يفرض لغة جديدة هي لغة الجسد في الفضاء والزمان " [21]

لتصبح الحركة هي المحور الأساس للتعبير الجسدي مقابل الكلمة لأنها لا تستطيع التعبير عن الخيال وصوره وأبعاده ورموزه مثلما تؤديها الحركة.

ومما تقدم يؤشر الباحث نتائج تحليل العينة:

1. كانت أشكال تجربة المخرج (انس عبد الصمد) هي مماثلة لأشكال لتجربة (روبرت ولسون) و(ريتشارد فورمان) فيالأداء التواصلي مع المتلقي من خلال لغة الجسد الصورية.
2. لم تستند تجربة المخرج (انس عبد الصمد) على النص وإنما عولت على فكرة مبتكرة من الواقع وتجسيدها ارتجالا دلاليا حركيا على المسرح.
3. استعان المخرج على استخدام ودمج الأفلام السينمائية مع اللوحات المشهدية مما يعزز شكل التجربة جماليا.
4. كانت أشكال التجربة حافلة بالحضور العالي للسينوغرافيا والإكسسوار الممتزج مع الصوت والضوء و الأداء الحركي للممثلين.

الفصل الرابع

نتائج البحث

من خلال استعراض الإجراءات توصل الباحث للنتائج التالية

1. تجلت أشكال مابعد الحداثة في العرض المسرحي(حلم في بغداد)على مستوى النص إذ غيبته، وعوضت عنه بمجموعة من الصيحات والآهات والأفكار المعبرة عن كل الحالات.
2. أنصورة في العرض تدعوا للتعددية من خلال الفوضى في الشكل البصري السينوغرافي وبالتالي قدم المخرج مغايرة اللغة الملفوظة والاستعاضة عنها بكثافة الإيماءة الصوتية والبصرية وما تشكل من كثافة رمزية ترتبط بالكثافة الرمزية للوحدة المرئية.
3. إن طابع العزلة للشخصيات أدى إلى حالة بوح تأخذ شكل التداعي لحالة ذهنية مشوشة سببها التداخل ما بين الواقعي المادي والخيالي الحلمي.
4. المكان هو افتراضي مرتبط بالفعالية الذهنية وتحولاتها التي لها القدرة على التنافذ من الواقعي إلى الخيالي، ومن المألوف إلى اللامألوف. وهو مكان حلمي مرن قابل للتشكل عبر لانهائية الاحتمالات فيه وخروجه عن التحديد العقلي والبناء المنطقي.
5. إن تراسل العرض مع التجارب الأدائية ما بعد الحداثية التي تحتفي بالتعدد وانفتاح الشكل وتشظية التمركز وكثافة الدال والانقطاع عن المدلول وبالتالي غياب قصدية المعنى ومغادرة مبدأ السبب.
6. الشخصيات باتجاه التجريد والرمزية الميتافيزيقية بانقطاعها الدلالي وكثافتها الرمزية، حيث تكون الشخصية هذيانية غير متسقة، وتشكل محاور عزلة ولا ترتبط بدائرة علاقات منطقية.

الاستنتاجات

توصل الباحث بعد نتائج بحثه إلى الاستنتاجات التالية:

1. هناك حضور لأشكال مابعد الحداثة في العرض على مستوى النص – الأداء.
2. تظهر تأثيرات فلسفة مابعد الحداثة على مكونات العرض كالزي والمنظر والإضاءة والموسيقى التصويرية اذ اتجهت نحو التشويش والتفكك مما عدد المعنى وحفزت المتلقي على التشويق.
3. حققت أشكال العرض الإبهار وتصعيد فعالية الإدراك فوق المحدد العقلي وهيمنة الخطاب الثقافي الخارجي، بما يحرر الذهن من المعارف القبلية ويهيئه للاندماج.

مقترحات الدراسة

1. تفعيل دور الأرشفة والتوثيق. وإعداد مكتبات سنوية موحدة للنشاط المسرحي في العراق.
2. إدخال الدراسات الحديثة للمؤسسات الفنية كمعاهد الفنون وكليات الفنون.
3. أعداد دراسة مقارنة متخصصة للأنساق الثقافية التي ارتبطت بها تلك التجارب المسرحية التي تراسلت معها العروض المسرحية العراقية. وذلك للوقوف على المشترك الثقافي مابين واقع تلك التجربة، وواقع العروض المسرحية العراقية.
4. دراسة ما بعد الحداثة وتأثيراته على النص المسرحي العراقي.

Abstract

Postmodern forms in contemporary theatrical performance: A Dream in Baghdad as an example

By Ammar Abdel Salman

The effects of postmodernism on theatrical form was managed by the director (Anas Abdul Samad) to be employed in the Iraqi play (Dream in Baghdad) and the researcher sought to study this problem and divided it into four chapters dealt with in the first chapter the problem of research and its need, the importance of research, As well as the definition of terminology, either Chapter II theoretical framework divided by the researcher to the first two is the postmodernism in the theater is the most prominent reference references and the second most important postmodern applications in the world play and then the researcher concluded the second chapter of the most important indicators. In the third chapter, the researcher identified the research society and the method of selection of the sample (dream in Baghdad) and the analysis of the sample and concluded the most important results of the analysis of the sample, and the fourth chapter will lead the researcher the main findings of his research and conclusions reached by the researcher recommended a set of recommendations as well as proposals and list of sources and references.

هوامش الدراسة

1. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون، ط ١، (دار المعارف – 1119، كورنيش النيل – القاهرة)، ص 348.
2. هايز جوردون: التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد السيد، ط2، (القاهرة: أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2006)، ص 435- 436.
3. إبراهيم حماد ة،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط 1 (القاهرة: دار الشعب،1971)، ص 101.
4. محمد أسليم: حول مفهوم الأشكال ما قبل المسرحية – نحو إثنولوجيا للمسرح المغربي، جريدة العلم الثقافي المغربية، في 25 مارس 1995، ص 10.
5. تيري إيغلتون،أوهام ما بعد الحداثة،ت: ثائر ديب،ط1(اللاذقية:دار الحوار للنشر والتوزيع،2000)،ص7.
6. باسم علي خريسان، ما بعد الحداثة،(دمشق:دار الفكر،2006)،ص205.
7. ميجان الرويلي ود.سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،ط2،(بيروت:الدار البيضاء،2000)ص138.
8. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، العدد (311)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005) ص*367.*
9. المصدر نفسه، ص363.
10. عبد الوهاب المسيري و فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1 (دمشق: دار الفكر، 2003) ص 73 ــ74.
11. نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط 2، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999)، ص 6- ص7.
12. رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003)، ص 28.
13. محسن محمد عطية، نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة)، ط 1 (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001) ص223-224

14. مايكل فاندين هيفل، الدراما بين التشكيل والعرض المسرحي، تر: عبد الغني داود، احمد عبد الفتاح، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2013)، ص 14.

15. اليزابيث رايت:برخت مابعد الحداثة، تر: محسن مصلحي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005).، ص 168.

16. جون وايتمور، الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة (تشكيل الدلالات في العرض المسرحي)، تر: سامي عبد الحميد، (بغداد مكتبة المصادر للطباعة والنشر، 2013)، ص 186–187.

17. ديفيد بردبي وديفيد وليامز: مسرح المخرجين، تر: أمير سلامة، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997). ص 350–351.

18. المصدر نفسه ص352.

19. انس عبد الصمد، مقابلة شخصية، بغداد، منتدى المسرح، 28\11\2017، الساعة العاشرة صباحا.

20. عن المقابلة نفسها

21. شبكة إيلاف، دورية يومية تصدر من لندن، ورشة مسرحية هدفها تعليم ما هو الميتا مسرح