اليومي وتمظهراته في الأداء الحركي لفرقة فروتسواف مايم (عرض محطة ترميني اختياراً)

Daily and Manifestations in the Performances Kinetic of Wroclaw Pantomime Group (Termini Station show " as a sample play ")

م. د. تمار ميثم جهاد Teacher. Dr.. Tamar Maitham Jihad

كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

ملخص البحث :

عني البحث بدراسة (اليومي وتمظهراته في الأداء الحركي لفرقة فروتسواف مايم (عرض محطة ترميني اختياراً)) ، وقد احتوى على اربعة فصول ، تناول الفصل الأول فيه (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الآتي : ما اليومي ؟ وكيف تجلت صوره عبر سرد الجسد في عروض فرقة فروتسواف مايم ؟ . وجاءت اهمية البحث والحاجة إليه في أنه يسلط الضوء على مفهوم اليومي بوصفه مفهوماً يتوق الالتحاق بالمجتمع عبر مقولاته وليس منغلقاً أو متوقفاً على عتبة مفاهيمية معينة . ويكشف آليات تكوين الأداء في فرقة فروتسواف مايم ، لما تمتعت به من عمق وتأثير في التجربة المسرحية البولونية ، فضلاً عن الجانب التنظيري الذي تخلق إثر المِرانات المكثفة التي تبلور إثرها اكتشاف فضاء جمالي مثير ، وابتكار ممارسات تجريبية محدثة على مستوى الجسد والصورة تمتعت بصبغة حاملة للخصوصية المحلية . وتبيان مدى الاستفادة من مفهوم اليومي في تشكيل بنى السرد الجسدي للمؤدي . أما الحاجة إليه فتمثلت في أنه يفيد الباحثين المهتمين في مجال الأداء والمختبرات والورش المسرحية في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها فضلاً عن مؤسسات المسرح الأهلية . وهدف البحث إلى التعرف على مفهوم اليومي بكافة تمرحلاته ؛ وترحيل مقولاته الفكرية والفنية مسلكاً للتحليل والتفسير عن طريق اشتغالاته في صناعة نص الجسد وشكل الأداء لفرقة فروتسواف مايم ، ومن ثم حدود البحث الزمنية التي حددت بالعام (٢٠١٠م) ، والمكانية في (بولندا) ، وحد الموضوع المتمثل بـ(اليومي وتمظهراته في الأداء الحركي لفرقة فروتسواف مايم (عرض محطة ترميني اختياراً) ، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها .

وتضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثان ، عني الأول (اليومي : تنقيب أبستمولوجي في مسارات المفهوم) بدراسة مفهوم اليومي وآليات حضوره عبر اشتغالات الفلاسفة والنقاد عليه والتداخل مع تلك الطروحات ، أما الثاني فعني بدراسة (آليات تكوين الأداء الحركي في فرقة فروتسواف مايم) ، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

وكرس الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) إلى تحديد عينة البحث ، كذلك ضم الفصل منهج البحث وأداة البحث ، واختتم الفصل بتحليل عرض (محطة ترميني) لفرقة فروتسواف مايم والتي تم اختيارها بالطريقة القصدية .

أما الفصل الرابع ، فقد تناول النتائج ومنها :

١- تمظهرت صور اليومي عبر جسد المؤدي من خلال استدعائه مظاهر (المبتذل ، والمسكوت عنه ، العابر) ، وتقديمها على طبيعتها بتلقائية عالية ؛ كونها ارتكزت على تجربة الجسد الحسية والشعورية داخل فضاء اليومي بمجمل أشكاله .

٢- ساهم (المألوف ، الاعتيادي ، المنتشر) عبر الحركات والإيماءات والرياضات البدينة والرقص الممتثلة لما هو يومي وشعبي خاص بفضاء التمرين في تصدير نوع أدائي اتسم بـ(التدفق ، سرعة التعبير ، السرد الجسدي الحر) .

٣- استثمار شكل الأداء ونص الجسد لممارسات اعتيادية حياتية تمثلت بـ(السير ، القراءة ، المشاهدة ..) لخلق فضاء أدائي مستثمر لسلوكيات اليومي الذي تعيشه الاجساد .

كذلك ضم الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، واختتم البحث بقائمة إحالات البحث ، ومن ثم ثبت المصادر والمراجع .

الكلمات الافتتاحية : اليومي ، الأداء ، فروتسواف ، محطة ترميني .

Abstract :

the research was concerned with studying (Daily and Manifestations in the Performances Kinetic of Wroclaw mime Group (Termini Station show " as a sample play ") , and it contained four chapters, the first chapter in which (the methodological framework) dealt with the research problem that was defined by the following question: What's daily? How were his images revealed through the narrative of the Kinetic body in the performances of the Wroclaw mime Group? . The importance of the research and the need for it is that it benefits researchers interested in the field of performance, laboratories, and theatrical workshops in fine arts institutes and colleges, as well as private theater institutions. The aim of the research is to present the concept of the daily and transfer its intellectual and artistic categories into a method of analysis and interpretation through his work in the theater corridor, and to reveal the manifestations of its images through the experience of the theatrical (Wroclaw mime group), and to demonstrate the extent of benefiting from the concept of the daily through the construction of the body text and the form of the performance. Then, the temporal limits of the research were set in the year (2010 AD) and the spatial ones in (Poland), and the topic was defined as (Daily and Manifestations in the Performances Kinetic of Wroclaw mime Group (Termini Station show " as a sample play ") , and the chapter concluded by defining and defining the terms.

The second chapter (theoretical framework) included two sections. The first was concerned with (Daily: An epistemological exploration into the paths of the concept) by studying the concept of the everyday and the mechanisms of its presence through the works of philosophers and critics on it and the overlap with those propositions. The

second was concerned with studying (Forming methods the Performances Kinetic of Wroclaw mime Group), and the chapter concluded. With the indicators resulting from the theoretical framework.

The third chapter (the procedural framework) was devoted to defining the research sample. The chapter also included the research methodology and the research tool. The chapter concluded with an analysis of the performance of the play (Termini Station show) by the Wroclaw mime group, which was chosen intentionally**.**

The fourth chapter discusses the results, including:

١- The images of the everyday appeared through the performer's body through his summoning of aspects (the banal, the unspoken, and Trans), and presenting them as they are in their nature and with high spontaneity as they are based on the sensual and emotional experience of the body within the space of the everyday in all its forms .

٢- (The familiar ' ordinary) that is filtered through movements, gestures and dances. Acrobatic movements consistent with what is daily, popular, and dedicated to exercise have contributed to the formation of a performance type characterized by (fluidity, speed of expression, and free physical narration).

٣- .Investing in the form of performance and the body's text of everyday practices, which were represented by (walking, reading, watching...) to create an uninitiated performativity space starting from the womb of the everyday surrounding the bodies.

The chapter also included conclusions, recommendations, and proposals, and the research concluded with a list of research references, and then listed the sources and references.

Opening words: daily, performance, Wroclaw, Termini station

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

يعد (اليومي) من المفاهيم الحيادية الملازمة للتجدد الذي يفرضـــه الراهن ، والذي لا يمكن حصـــره بحدود اصـــطلاحات (الحداثة وما بعدها ، المعاصـــرة) وغيرها ، ويســـعى في تأكيد حضـــوره الفكري والفني المتعدد على اقتناص وتفعيل صـــور – الشـــائع ، المألوف ، الاعتيادي ، المبتذل ، المشـــوه ، المهجور – الاجتماعي والثقافي والاحتفاء براهنيتها التلقائية ، واســـتدعت الصـــور المكوِّنة لبُنى (اليومي) عتبات كـــــ(الذاكرة ، التجربة ، الغريزة ، الصدفة ، الارتجال ، الروتين ...) بوصفها مفاصل فاعلة في تدشين المختلف والمستفز واللامنغلق الفكري ، لتؤشر تلك الصور والعتبات على حالة الولوج إلى الواقع وتصعيد الأثر النفسي الاجتماعي والعاطفي للـــ(المتلقي/المؤدي) بوســـاطة الجســـد كموضـــوع حيوي يعرض راهنه في مختلف الأفضـــية ، وهذا ما يجعل (اليومي) مفهوماً ديناميكياً متجاوزاً في كينونته الأفكار التلخيصية والضيقة والتأملات المتعالية والأنساق المؤسساتية الصلبة التي انتجت بدورها

فرداً عانى العزلة والانكسار والقلق إثر الواقع المفكك والمريب المغلف بالأزمات ، داعياً للتمسك بإيحاءات وسلوك وردود الافعال اليومية للفرد .

ولم يكن (اليومي) حكراً على علم الاجتماع المصغر (الميكرو– سوسيولوجي) كحقل معرفي بوصفه مؤسس للمفهوم ، ليدخل بفعله العابر للتنميط حدود الفن ومنه المسرحي ، إذ دأبت الاتجاهات المسرحية المعاصرة سواء المشتغلة بنظام العمل الفردي المتمثل بـ(المخرج الواحد) ، أو التي تسير وفق مبدأ الخلق المشترك المؤطر بـ(الفرقة) ، على تفعيل صور اليومي في صناعتها لـ(الأداء/العرض) ، وجاء ذلك الاستقطاب المحتفي بما هو يومي لهدم أفقية الشكل الأدائي واختراق الأسس المتداولة في ترسيم الأداء بأشكاله (المايم ، البانتومايم ، الرقص بأشكاله ، الباليه ...) ، سبيلاً إلى توليد نوع أدائي يتبنى التجديد والإصلاح ، قائماً على (الذات) الخاصة بالخامات البشرية (المؤدين) ، والوقوف على تجاربهم اليومية ولحظاتهم الراهنة ومزاجهم الذي يشطره اليومي إلى ومضات ومواقف وصور مختلفة ، ولم تكن فرقة (فروتسواف) المسرحية بمعزل عن التجارب المائزة في خارطة المسرح الأوربي ، فقد اجتهدت بمغادرتها للقوالب الجاهزة في انجاز فن العرض ، عبر حقنها لأشكال متباينة أدائياً في مدونتها الفنية ، والتركيز على السلوكيات والمواقف الذاتية الخاصة بيوميات المؤدي ، والتي يكرسها (التمرين) كسلوك يومي للأجساد في الفرقة ، لتشغل تلك السلوكيات حيزاً أساسياً في خلق فعل ناشئ من وثيقة حية تلخص التجربة الشخصية لأجساد اعضاؤها ، فتمسي حدود المعالجة مشتركة بين (المؤدي/المتلقي) . ومما تقدم يصوغ الباحث مشكلته بالتساؤل الآتي : **ما اليومي ؟ وكيف تجلت صوره عبر سرد الجسد الحركي في عروض فرقة فروتسواف مايم ؟**

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث والحاجة إليه في أنه :

١- يلقي الضوء على مفهوم اليومي بوصفه مفهوماً يتوق الالتحاق بالمجتمع عبر مقولاته وليس منغلقاً أو متوقفاً على عتبة مفاهيمية معينة .

٢- الوقوف على آليات تكوين الأداء في فرقة فروتسواف مايم ، لما تمتعت به من عمق وتأثير في التجربة المسرحية البولونية والأوربية ، فضلاً عن الجانب التنظيري لها ، والذي تخلق إثر المِرانات المكثفة المتبلور إثرها اكتشاف فضاء جمالي مثير ، وابتكار ممارسات تجريبية محدثة على مستوى الجسد والصورة تمتعت بصبغة حاملة للخصوصية المحلية . وتبيان مدى الاستفادة من مفهوم اليومي في تشكيل بنى السرد الحركي للمؤدي .

أما الحاجة إليه : فتكمن في أنه يفيد الباحثين المهتمين في مجال الأداء والمختبرات والورش المسرحية في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها ، فضلاً عن مؤسسات المسرح الأهلية .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

١- التعرف على مفهوم اليومي بكافة تمرحلاته ؛ وترحيل مقولاته الفكرية والفنية مسلكاً للتحليل والتفسير عن طريق اشتغالاته في صناعة نص الجسد وشكل الأداء لفرقة فروتسواف مايم .

حدود البحث :

حد الزمان : ٢٠١٠م .

حد المكان : بولندا .

حد الموضوع : اليومي وتمظهراته في الأداء الحركي لفرقة فروتسواف مايم (عرض محطة ترميني اختياراً)

تحديد المصطلحات :

اليومي : اصطلاحاً

- يعرفه (طوني بينيت) بأنه " مصطلح حدودي يجري تمييزات بين مختلف الأزمنة والأمكنة والمناسبات ، يعني (المؤقت العابر ، غير الرسمي) ، والمألوف الاعتيادي المتشكل من أفكار الشائع والمتفشي أو المبتذل "[١] .
- يعرفه (مأمون طربية) بأنه " مفهوم ينتمي لدراسة الحياة اليومية أو بما يعرف بعلم الاجتماع المصغر (الميكرو- سوسيولوجي) ، يجري تحليل للأوضاع والسياقات والسلوك الاجتماعي على مستوى الأفراد أو الجماعات الصغيرة ، وتتبين خلاله (أشكال التفاعل الاجتماعي ، مظاهر إعادة تشكيل الواقع ، فرص التوقعات المنتظرة والمدركة "[٢].
- يعرفه (ياسين النصير) بأنه " مفهوم ينتج من التكرار المتطور للحالات ، يحمل في أحشائه جدلية زمنية تجمع بين ماضي الحال وحاضرها ، فنجده في الشائع والنادر معاً ، وجوهره العلاقة بين الفعل ونتاجه المعرفي ، ومادته انتظام لسلسة بنائية من الأدوات . لذا فهو كمي ونوعي معاً يعكس الواقع وينعكس فيه "[٣]

الأداء : اصطلاحاً

- يعرفه (باتريس بافيز) بأنه " خطاب عرض متعدد الأشكال والمواضيع "[٤] .
- يعرفه (مارفن كارلسون) بأنه " فن يتحول فيه جسد الفنان إلى موضوع . ويصبح الفعل والموضوع شيئاً واحداً ، وتكون معدات المشاعر أوتوماتيكياً نفسها معدات الفعل "[٥] .

التعريف الإجرائي لـ(اليومي وتمظهراته في الأداء الحركي) :

مفهوم زماني قائم على نسبية ثبات الحالة المكانية ، وتغيّر الحالات الشعورية للمؤدي بما يتناسب مع المألوف المُدرك ، وتتشكل كينونته من مظاهر (الخبرة ، التكرار ، الشفاهية ، الارتجال ، العابر ، الشائع ، المُهمل ...) المحفوفة بالجسد ، قاصداً عن طريق تلك المظاهر بلورة شكل أدائي قائم على الحقيقة والتلقائية بمجمل اتصالاته الشفوية واللاشفوية .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول : (اليومـي : تنقيب أبستمولوجي في مسارات المفهوم) .

يعد (اليومي) من المفاهيم الجدلية المنفتحة الآفاق والحيادية في الآن ذاته والذي سال وشرع استنطاق بنيته في (الفلسفة ، النقد ، العلوم ، الفنون) منذ شروع الحداثة وحتى ظهور تيارات (الما بعد) وما بعدها ، فبالرغم من توجه الحداثة صوب الاحتفاء باليومي عبر طروحات (نيتشه ، فوكو) وغيرهم ، إلا أنها بقيت أسيرة المتعاليات وتحتذي بصرامة المؤسسة وتميل للاحتكام بجمل السياقات الفنية والاجتماعية ، لذا عزمت تيارات (المابعد) بمجمل كيانها الفكري ورهانها الثقافي وبراديكالية فطنة على تهشيم صنمية الفكر الحداثي وتجاوز متحفية مقرراته التي هيمنت على مرافئ يوميات الفرد وعجزت في التواصل مع قضاياه وحل همومه ، لا سيما وإن تلك التيارات المغايرة كدحت في تفتيت ضروب الدوغمائية الجامدة والمنظومة الميتافيزيقية التأملية ومبدأ الفن للفن عن طريق الاشتباك مع الراهن المعاش ، سائرةً صوب نسج المعرفة والخبرة بالحياة اليومية ، والوقوف على كل ما يشكل سلوكيات الفرد وممارساته وعقباته وفق صور حياته الخاصة والعامة ، والانفتاح على الآخر بوصفه نقطة تواصل بين ذوات تتماهى صيرورتها الوجودية في وعاء ثقافي جامع لكل ما هو مختلف ومثير وغرائبي ، واقتطاف المهمل الثقافي والمعزول والمتفشي والمبتذل وتفعيله بصيغ وجماليات تقبل التأويل المتعدد ، وفي هذا الصدد يؤكد الناقد والمفكر الفرنسي (ميشيل ما فيزولي) بأنه " تتمثل الخاصية الأولى لما بعد الحداثة في العودة المتجددة إلى (اليومي) ، للحياة اليومية بكل ثقلها وكثافتها"[٦] ، يتبين ارتكاز الفعل (الما بعدي) على هدم جدار القطيعة مع (اليومي) ، لتكون الدعوة الجديدة دعوة ناشئة من عمق التجربة اليومية للفرد ، والتي تخلق بدورها وتجاوزها للقولبة ثقافات عدة تتمثل في أشكال العيش والتفكير والتفاعل وبطريقة حيوية تثير اهتمام المتلقي بوضعه هو ضمن حقل التجربة الحية التي يحياها هو أيضاً ، وهنا أصبح لليومي وجهة أخرى تتخطى الحدود المنغلقة ، ليكون بذلك الانفتاح " (اليومي) ذا قيمة إيجابية ، وشرط تمكيني للحياة الاجتماعية ، مُقدماً إحساساً بموثوقية العالم ، وموثوقية مكان ما في داخل الفرد ، وهذا ما يوفر أساساً ضرورياً لأفعالنا في العالم ، فالنقطة الأساسية لـ(اليومي) تتمثل في دور العادة في الحياة الاجتماعية والقدر الذي تؤديه في الآليات التي من خلالها يسطر النظام الاجتماعي نفسه في الأجساد "[٧] ، وهنا يتمثل حضور اليومي كعتبة ايجابية بارتباطه الفاعل بتحركات الجسد وفق النظم والعادات والتقاليد والموروث الاجتماعي ، وتلك المفاهيم وبلا شك هي من تحدد بطبيعتها قرارات الجسد وممارساته العادية ، وبهذا يصبح اليومي أحد أركان البنى المغروسة والفاعلة داخل خارطة الجسد الإنساني ، والذي يتم استنطاقه تحت أي شرارة تحفيزية للذات لكن وفق مقررات المكان الذي يقبع فيه ، وفق حالة المألوفية ونقيضها فـ " (اليومي) هو كل ما يحيط بي وأدركه حالاً دون واسطة ... والمحيط هنا يعني فضاء الحياة اليومية كالعائلة مثلاً أو الحي والقرية والمدينة ، وهكذا يستدعي تصور (اليومي) المحيط المكاني الذي تكون قرابتنا منه قرابة مباشرة . كذلك لا بد من ملاحظة أهمية تصور اليومي الزماني ، إذ إن الحدث في ذاته يمكن أن يكون عنصراً محدّداً شريطة أن تضمن زمانية الحدث استمرارية ممكنة "[٨] ، ينشط حضور اليومي وفاعليته وفق مفهوم التباري الحاصل بين (الجسد/المكان) ، بوصفهما دالتان في حالة صيرورة جدلية يحاولان خلق فعل مُطمأن

في الفضاء عبر السلوكيات والمواقف والممارسات التي تؤسس الشروط الحاسمة للحياة الاجتماعية ، وهنا تصبح الدالتان في حالة ذوبان وتماهي من أجل تصدير ظاهرة التواشج بين الذات وفعلها ، ومحاولة تصدير ذلك الفعل كنتيجة راكزة يمكن الاحتذاء والعمل بنتائجها عبر الجماعة ، ما يجعل (المكان) عاملاً تحفيزياً لكل ما هو راسب داخل تضاريس الجسد الفكرية والتعبيرية .

لا يتوقف (اليومي) في حدود ممارسات الجسد وارتباطاته بالمكان كفضاء تحفيزي للفعل الواقع تحت صفة المقبولية ، بل يساق هذا المفهوم المتنوع الأفق إلى مديات وصور عدة منها علاقته بالثقافة والوعي ، وهذا ما طرحه عالم الاجتماع (هنري لوفيفر) في منجزه التنظيري المسمى (نقد الحياة اليومية) ، والذي دأب فيه على فضح انشطار الثقافة (الفوقية/الدونية) التي رتبتها (الأديان ، الفلسفات ، الإيديولوجيات) بوصفها أنماط حياتية مقرة وجب الاحتذاء بقراراتها ورؤاها التي بدت ضيقة ومتخشبة . فسعى (لوفيفر) عبر تمسكه بالماركسية على هدم التراتبيات بين الثقافة العليا والسفلى عن طريق تدبير ثورة عارمة يتم فيها صيانة الذاكرة وتغيير الوعي عبر الثقافة ، ومحاولة إعادة انتاج (غير اليومي) المتمثل بـ(الدين ، الفلسفة ، الإيديولوجيا) ليصبح مادة طرية مؤطرة بالأحداث يمكن عن طريقها إعادة الاعتبار بوساطة (المفكر ، الفنان) لمكانة مفاهيم (الحرية ، الإبداع ، الأسلوب ، الاستعمال ، نتاج العمل) ، لترسو هذه المفاهيم في مقدمة الوعي الفردي والجمعي ، بوصفها فضاءات خلاقة مرهون تحفيزها بيوميات الفرد والتي يمكن أن يوضبها ويستنطقها ويتحايل عليها عبر الوعي لإحداث تغييرات جذرية في راهنه ، وهذا ما يلازمها بجوهر الإنسان الذي يغدو طبيعياً وواقعياً عبر منظومة (الأفعال ، الممارسات) في اليومي[٩] . رغم مرونة (اليومي) كمفهوم متعدد الأوجه ، إلا أن (لوفيفر) قام بخندقته في موضع (الثقافة) ومن زاوية ماركسية ، كون انتاج غير اليومي لديه متلازم مع المتعاليات التي قد تبتعد في مساراتها عن التجاور مع اليومي ، وبالرغم من أن الثقافة لها القدرة على فرز أشكال أدائية وتعبيرية ، إلا أن مفهوم التصالح قد يتلاشى إثر ديالكتيك الطبقات الاجتماعية .

أما عالم اللغة والانثروبولوجيا (ميشال دو سارتو) ، فقد شرع في استعمال المفهوم بطريقة مغايرة عن سابقه (لوفيفر) ، فهو ينطلق من (اليومي) بوصفه أداءً ذا حيلة ابتكارية ، لكن هذا الأداء هو راشح دينامي لديالكتيك ثنائيتي (الاستراتيجية/التكتيكية) التي اقترحهما (دي سارتو) ، والتي تبين الصراع الدائم بين (الفرد/المؤسسة) ، والذي يكشف عن دوره المختلف عبر عمليات : (التنظيم والبعثرة ، النسق والتشتيت ، الأصل والدخيل ، القولبة والانفتاح ، الكتابة والشفاهية) وغيرها من الثنائيات الضدية ، فالابتكار اليومي قائم على تطويع أي ممارسة تقف بالضد من الفعل المؤسسي المقولب من أجل جعل الذات تملك حيزاً راكزاً في ذهن المؤسسة . وعلى هذا الأساس يعزل (دو سارتو) ناتج الفاعل الاجتماعي الحاصل بين (اللغة/الكلام) بوصفهما ممارسة يومية ، فهو يرى بأن اللغة نظام صارم قاعدي يتسم بالسكون ، أما الكلام فهو أداء في حالة حركية يحددها ظرف التحادث اليومي ، أي تمسي اللغة وفق منظوره كنسق ، والكلام بضاعة ، فيغدو الكلام أداء بعدي يصور اتخاذ اليومي لعبارات شائعة تحضر بشكل منطوق أو على هيئة تعابير إيحائية حاملة لرموز تحددها طبيعة الصفقة[١٠] ، ووفق ذلك تكمن قدرة الفرد المعاصر في ترحيل أساليب (البعثرة ، التشتيت ، الدخيل ، الانفتاح ...) بطريقة متخفية إلى مجمل مقاصد بقاءه والتي يجب ألا تكون

شرطية ، فتلك الاساليب قد لا تحصل بصورة مستمرة في اليومي ، لكنها تبقى مرتبطة بواقعية الممارسة اليومية لأفعال (القراءة ، السير في شوارع المدن ، متابعة الاخبار ، مشاهدة التلفاز ، التبضع ، ...) التي وصفها (دو سارتو) بالتكتيكية .

لم يكبح اليومي حضوره كمفهوم يصور أشكال النشاط الإنساني عند فضاءات (الفلسفة ، النقد ، السياسة ، علم الاجتماع) وغيرها من الماهيات التعبيرية التي تشكل وجود الإنسان ، بل تعدى ذلك المفهوم إثر فعل الاختلاف والتجاوز ليصل إلى (الفن) ، بوصف الأخير – الفن – راشح يحدد قيمته الإبداع القائم على ذاكرة وأفعال ذلك الإنسان والمتربط بحاجاته ومواقفه ومصيره الوجودي ، ليصبح بعد ذلك (اليومي) قريناً لـ(الفن) ، فبوساطته يتم تفكيك مجمل الخطابات وعزل السلبي وإعادة تركيبه ، واقتناص الإيجابي وتفعيلهما وفق مديات تخدم المعاش والآني عن طريق أساليب واتجاهات فنية تؤسس لفضاء الانفتاح والتعدد والتماهي مع الراهن ، وهنا يرى (طوني بينيت) بأن " البيانات والحركات الجذرية والجمالية تستهدف تفتيت الألفة المسلَّم بها لـ(اليومي) ، وتبحث عن ينابيع للتجدد الاجتماعي الذي يخطط بمعزل عن الآفاق ذات البعد الواحد ، وافتراض اصطباغ القيم المتعالية بإيقاعات الحياة اليومية ... ليتركز الانتباه على الإيماءات المعتادة ظاهراً لـ(اليومي) ، أي الرغبات غير المنطوقة للجسد والتعبيرات التفصيلية للعناية والسيادة "[١١] ، إن عمليات التفتيت الخاصة بحيثيات اليومي وفق ما تقدم تصبح ضرورة هامة لإزاحة الأقنعة وتقشير أوجه الحجب عن كل ما هو مخبوء ومثير داخل النفس البشرية ، وكسر التفكير الأفقي والنظرة التراتبية التي تأسر رغبات الذات ، والاحتفاء بميكانيزمات اللحظات اليومية للجسد وهي تطوف في دروب ورهانات متضاربة ، وهنا تتبين قوة الفنان عبر محاولته الجادة في زج (اليومي) بمفاصل (نصه الفني) بهدف خلق مدونة جمالية ناهضة على الاستفزاز ، وفاعلة في التوغل بين دروب اليومي بمحاوره المختلفة ، وتصعيد المركون والبسيط والمخفي كمفاصل حيوية قادرة على فعل المساءلة للمنغلق والمتعالي .

ومن ناحية المقاربة الموضوعية بين (اليومي) و(فن المسرح) ، فضمن التفتيش المعرفي عن المواضع التي خاضت تجربتها التطبيقية مع مفهوم (اليومي) ، يقف المفكر (ارفنغ غوفمان) على أعتاب ذلك المفهوم الحيوي وربطه بالأداء المسرحي بوصفه نظيراً ديناميكياً ومعادلاً موضوعياً لفعل الأداء ، إذ يبدأ مشروعه الدرامي المتعلق باليومي من عرض الفرد لذاته وسط فضاءات التفاعل الاجتماعي بمجمل مظاهرها ، ومحاولة الوقوف على ما يزجه الفرد من ممارسات وأفعال يومية ولحظات عابرة في تلك العوالم ، سبيلاً إلى تحرير الذات من الرواسب المتكلسة ، كون تلك الفضاءات تمتلك مساحة هامة في تشكيل الهوية الثقافية للفرد وما ينتج عنها من ميول وافكار وعواطف ومواقف وحالات راهنة ، شريطة أن يتسم عرض الذات بتقديم نسخة حقيقية عن الفرد وليس وهمية أو اصطناعية أو متبناة ، منطلقاً في تفكيره من عدم وجود نقاط خلافية بين المسرح والحياة اليومية ، ويمكن تلخيص مشروع (غوفمان) التنظيري المسمى (تقديم الذات في الحياة اليومية) الرابط بين اليومي والمسرحي بالآتي : [١٢]

١- إن السلوك وردود الأفعال في حضور الآخرين هي أداء ينخرط فيه الأفراد في شكل عروض ، وتمثل العروض نشاط الفرد الصادر من خلاصة حضوره المستمر داخل مجموعة من المراقبين ، والذي لها بعض التأثير على المراقبين .

٢- الاعدادات الاجتماعية في الحياة اليومية مقسمة لقسمين ، الأول : المنطقة الأمامية وهي بمثابة الركح في المسرح ، ويتم من خلالها تقديم الأداء . والمنطقة الخلفية وهي بمثابة الكواليس ، وغالباً ما يكون وصول الجمهور للكواليس مقيداً ومرخصاً فقط لأولئك الذين نعرفهم جيداً ، لأنهم على دراية بمعرفة الأداء الأكثر أصالة للذات .

٣- يتوقف نجاع المؤدي في عرضه للأدوار الاجتماعية بوجه مسرحي صحيح على ملائمة المكانة الاجتماعية مع الدور .

٤- في اليومي يجب مراعاة كل مسرح ومتطلباته المنطوقة والحركية والتزيينية من اللغة والإشارات والملابس والتعبيرات التي تتلاءم معه ؛ لإنتاج تجربة مشتركة وخلق نوع من الإحساس بالواقع ، ويتم تقديم المعلومات حول الممثل من خلال مجموعة متنوعة من مصادر التواصل ، والتي يجب التحكم بها جميعاً ليتم إقناع الجمهور بشكل فعال بمدى ملائمة السلوك والتوافق مع الدور المفروض ، ويتم بناء المصداقية عبر الدلالة اللفظية التي يستخدمها الممثل لإثبات النّية .

٥- إن سرعة الانتقال والتحول في أدائنا وسلوكنا وردود أفعالنا تقع ضمن رقابة تحيط بنا ، قد تقود للسخرية ، الاستغراب ، الدهشة ، النكوص ، والغضب في حال ما أخطأنا أي مسار .

وفق ما تقدم يقوم عرض الذات في يومياتها على مفصل هام يتمثل بالتجربة الحسية الجسدية مع مجريات اليومي ، وهذا يتطلب امتلاك وعي فعال للجسد في إدراك مستويات الذات ، كون الجسد وحده من يمتلك صلاحية عرض وتمثيل الذات في مختلف محاور اليومي المتنوعة الصور ، فيمسي الجسد خير معبر عن الهوية بمجمل تكويناتها ، وصدقه في فن العرض متوقف على الاستشعار الحقيقي بخصوصية المكان ووعي المتلقي .

أما في مجال (علم المسرح) ، فقد شَكَّل (اليومي) حضوراً جدلياً منذ الواقعية وحتى الوقت الراهن ، وتناوب على تصعيده المؤلفين والمخرجين كلٌ حسب انتمائه وميوله وتكوينه الثقافي ، فمنهم من أطره بجهاد الشخصيات داخل رحلة الحياة الممتلئة صخباً وسأماً ، ومنهم من حصره في التركيز على الموقف الفردي ، وآخرون من صدروه كتعبير مجازي عابر عن وصلة حدثية أو يومية ما ، في حين يرى الناقد والمفكر (باتريس بافيز) في أن اليومي في المسرح هو " اصطلاح يجدد اللوحة التاريخية للواقعية النقدية ، ويقف بوجه دراماتورجية العبث المغلقة في ميتافيزيقيا اللاشيء ، ويقوم الجانب الموضوعي فيه على اظهار الحياة اليومية والتفاهة للطبقات المحرومة ، ويرجع إلى ردم الهوة بين التاريخ المجيد والتاريخ المسكين منطلقاً من بعض المشاهد أو الكلام اليومي المعيش في إعادة تشكيل بيئة أو حقبة أو ايديولوجيا وبطريقة انتقادية ، وغالباً ما تكون فيه الأحداث مكررة مأخوذة من بساط الواقع اليومي ومن تراكم الأشياء والقوالب ، وتتخلى فيه اللغة عن الثرثرة لصالح نماذج لغوية مقبولة اعطتها الايديولوجية المسيطرة (أماكن شعبية ،

أمثال ، جمل مرمية من وسائل الإعلام ، خطاب عن حرية التعبير الشخصية) "[١٣] ، عبر ما تقدم يظهر أسر (بافيز) لمفهوم اليومي بين محوري (الطبقات المحرومة ، التاريخ) ، فاليومي في حضوره لا يتوقف على تصوير الطبقات المحرومة فقط ، وعلى كشف تفاهة حياتها ، فضلاً إن اليومي بالضد من التاريخ ، كون التاريخ خضع للكتابة والتدوين ، أما اليومي فينتشي وتزدان صيرورته في عرض (اللحظات العابرة ، المواقف المرتجلة ، الحالات المتفشية ، مساءلة الانغلاق ، الاحتفاء بالأجزاء البسيطة من الحياة ، التفتيش في المألوف ...) ، وتلك الصور تمثلها الشفاهية التي بدورها تقود إلى حقيقة الموضوع المطروح أو الواجب عرضه ، إلا أن ما يجب التوقف عنده في رأي (بافيز) هو اللغة الناتجة من اقتناص الآني من فضاءات التفاعل والتواصل الاجتماعي ، كذلك حرية الفرد في التعبير عن تفاصيل يومه بكل انسيابية وحقيقة ، وكشف كل إشكال مجتمعي أو سياسي أو فني دون قيد ، هذا ما يجعل اليومي بمجمل إفرازاته محط احتفاء بوصفه مفهوم رافض التنميط والقولبة والتخندق والتأطير تحت وطأة أي منظومة مفاهيمية سواء أكانت اجتماعية أو فلسفية أو فنية .

المبحث الثاني : (آليات تكوين الأداء الحركي في فرقة فروتسواف مايم)

تعد فرقة (فروتسواف) أحد أبرز الفرق المسرحية البولونية التي قدمت فن البانتومايم والمايم والرقص منذ سبعينات القرن العشرين ، واحتلت فرادة متقدمة في صياغات مسرح الحركة داخل أوربا إن لم تكن من أوائل الفرق الفاعلة فيها وإلى الآن ، فحملت على عاتقها تغيير خارطة الفن الصامت الذي طغت فيه النزعة التجريدية ، محاولةً تعديل مساراته ودمج الرقص الحديث والباليه وادخال الموروثات الشعبية واليوميات والأداء الصوتي في جسد العرض الواحد ، متبنية أسلوب المثاقفة الأدائية كطريقة تواءم الراهن المعاش في إنشائية الأداء لديهم ، كونها تبحث عن خلق خرائط كولاجية داخل بنى العرض الواحد لديهم ؛ فكان أفرادها يتكونون من " فناني رقص الباليه والأداء الصوتي والموسيقى والحركي ، وقد تم وضع برنامج صارم في التدريب للفرقة ، يشتمل الدراسة النظرية والرياضية ، وتكنيك البانتومايم ، وفلسفته ، والرقص القومي والشعبي والشرقي ، وتقاليد مسرح الكابوكي الصامت ، ودراسة الحضارة الإنسانية القديمة ، فضلاً عن اختيار المصمم الحركي والممثل وراقص الباليه مواضيع الفرقة بنفسها ، إلى جانب تصميم المشاهد ، ورسم تفاصيل الحركة الإيماءة والإشارة ، ووضع الموسيقى المصاحبة للعمل الصامت "[١٤] . يؤشر هذا الخليط الأجناسي في التعامل مع الاجساد على الانفتاح والخلط الأدائي المتجاوز للوائح الحداثة ، مرتكزة في الوقت ذاته على استدعاء اليومي عبر الرقص الشعبي والحضارة الخاصة بأثنوغرافيا الجسد ، وتطويع الفنون لا سيما الشرقية منها خدمة لخلق نص أدائي متعدد الصور ينطلق من توهج الروح الخاصة بالأجساد المؤدية ، واستنطاق مكامنها الذاتية لصالح العرض بعد أن تفتت مفهوم الذات الإخراجية الواحدة في إطار الفرقة وفونيماتها المتعددة .

اعتمدت الفرقة في صياغة منهجها على (الحركة) ، بوصفها لغة ادائية خالصة تعمل على تحويل النص الأدبي إلى نص بصري حركي يستند على الخطاب الحركي للجسد بوصفه لغة عالمية الفهم يتمكن الشخص عبرها فهم المروية المسرحية ، ودور الجسد في ذلك هو أن يظهر بصورة تتفق مع طبيعة الدور الذي يؤديه ، وقد تأتى اهتمامها بالحركة وتفعيل محمولاتها إيماناً منهم بأن " الحركة هي تأكيد للحياة . أنا انظر إليها كحياة ، ولهذا فهي انعكاس

لحياتي أيضاً . إنها توسع من وجودي نَفسَه ، تعطيه إحساساً أكثر عمومية ، وتقلصه إلى عناصره ، وفي نفس الوقت تقوم بتخليصه . هذا هو السبب في أنني أعطي أهمية كبيرة للحركة ... لذا أعمل أنا من تحليل الحركة التي على الممثل أن يقوم بها بموقف معين ثم أنتقل إلى النص ، وهذا يعني إن البداية هي الحركة "[١٥] . الحركة هنا هي خطاب الجسد غير المنطوق ، القول المرتبط بزمن وذاكرة حسية وهوية ثقافية ما يشكلها اليومي الخاص بالجسد ، والتي بدورها توسع من تعاملات هذا الجسد في الحياة العامة والخاصة ، فالذهاب لها والارتكاز عليها نابع من أنها صيرورة ، اي تواصل واتصال لا متناهي مع المفردات المادية والحسية .

يؤمن أعضاء الفرقة بأن (الفن الصامت) هو الفن الذي يحقق مبدأ (الإبداع الجمعي) ، لذا جاء برنامج التأسيس معتمداً على " بناء فريق كامل ، في عمل جماعي وعرض جماعي ، متبعةً في ذلك حاجة هذا الجنس الفني . وأن الروح المسيطرة على فرقة (فروتسواف) هي روح المساواة ، التي تضمن حقوقاً متماثلة وواجبات وميزات لكل اعضاء الفرقة ، فالشخصيات الفردية تعمل مع بعضها بروح جماعية بارعة تخضع للخلق المشترك "[١٦] . إن رسالة الإبداع الجماعي هنا تشير إلى ذوبان المكونات الحسية للأجساد في عرصة العرض ، والذهاب بانتماءات الاجساد وهوياتها صوب تحرير منظومة العرض من النوازع الفردانية ، فالمساواة لديهم هي المرتكز الذي يتم عبره خلق جمل مسرحية ميمية هادفة تجتاز الفوارق التي تتأرجح بين محوري القدرات المهارية والقدرات الأدائية .

لقد عملت فرقة (فروتسواف) جاهدةً على تجديد واستحداث جماليات أدائية تمثيلية عبر رؤيتها التي تؤكد على استغلال الرياضة وألعاب الأكروباتك كفضاءات قابلة لتدوير قدرات الجسد صوب مناطق غير مدشنة . وهذا ما جعل ممثلها أشبه بلاعب رياضي عاطفي ، ما يمنحه مساحة للتعبير عن العلاقات والسلوك الإنساني بالخطوة والحركة والإيماءة أكثر من التعبير عنها بالكلمات ، وتفعيل فترات الصمت والإيماءات الحاملة لدلالات طقوسية ويومية ، والتي تقدم على خشبة مسرح ذات عمق ضئيل يمنح تشكيلات صورية دقيقة ، فضلاً عن لجوئها لعنصر المبالغة الحركية أحياناً لإغناء تقنية الإيحاء البصري ، واستخدام التماثل المركب كوسيلة كاريكاتورية لتصوير فئة وظرف معين مرتكزةً في ذلك على حركات شبيهة بالرقصات[١٧] .

تطيح الفرقة في أنظمة عملها بمجمل التقاليد الصارمة لفن الرقص والباليه بصورتهما الحداثية الصلبة متجهةً صوب المفردات الجسدية المتحررة وبما يتفق ومرجعياتها الاثنوغرافية ، إذ سعت إلى تفتيت اشتراطات الراقص وفتح الرقعة المعرفية والفنية لهُ ، فخطابات الفرقة عبر مدونتها السمعبصرية ليست فانتازية كما كان مشاع سابقاً ، بل مستلهمة من زوايا الواقع المتعددة العامة ومن الخبرات اليومية لتتمظهر في الوقت ذاته عبر جسد غير تجريدي ، وهذا يتأتى من إيمانهم بأن " على البانتومايم أن يُظهِر الإنسان في قضاياه (اليومية) "[١٨] . إن عملية تفريغ تراكمات الطاقة وفق وعاء العمل التشاركي الذي تؤسس له الفرقة يرتبط طردياً وفعل التجاوز لمجموعة الاشتراطات الحركية والمعرفية لجسد المؤدي ، وهذا بدوره يؤدي للرجوع إلى اليومي واستقطابه كمساحة معرفية وبمجمل أوضاعه التقنية

(الجسدية ، التكنولوجية) ، من أجل خلق مساحة حرة مع المتلقي يمكن عبرها الافصاح عن تأويلات متعددة وقراءات منفتحة .

يرى الناقد المسرحي والمترجم الأدبي (هناء عبد الفتاح) بأن فرقة (فروتسواف) نجحت في تنفيذ أربعة أسس في منظومة عملها الأدائية ، وتتجلى بالآتي : [١٩]

١- تكون حركة وتعبير ملامح الوجه تمثل تلخيصاً للاعترافات والانطباعات (اليومية) ، لتحل محل الكلمة ، لذا وجبت أن تكون واضحة وتتسم بالبساطة والانتقاء والتنظيم .

٢- الارتكاز على الإيجاز والرمز والاستعارة الفكرية ، سبيلاً إلى تخطي حرفية وصف الكلمات واستطرادها عبر جسد يحمل انسيابية وتواصل متقن .

٣- العمل على إظهار الماضي والاحلام والتخيلات فوق خشبة المسرح ، لإثراء ليس فقط اللغة المسرحية ولكن أيضاً الحقيقة عن خطاب المؤدين ، فالتخيل والذاكرة يسمحان بالتعبير عن شخصيات جافة تكشف حساسية الإنسان .

٤- تصميم الديكور والزي الخاص بكل عرض ، والاهتمام الكبير بالموسيقى معتبراً إيها شريكا أدائياً للفعل الحركي .

تشير مقررات العمل أعلاه إلى مجموعة من الانحيازيات الفنية والجمالية التي تؤمن بما هو طبيعي غير تجريدي ، وبذلك يصبح الجسد في مرفئ عروض الفرقة حاملاً لهموم الإنسان المعاصر ولتعاملاته مع ظروف ومسارات راهنه الذي هيمنت عليه السرديات الكبرى والتكنولوجيا والشعارات ، فالبساطة والذاكرة والرمز والاستعارة هي من تحقق مبدأ الدمج الذي يتحد فيه المؤدي مع أشياءه ، ليعلن الجسد موقفه من الحياة عبر حركاته التعبيرية وإيماءاته الطبيعية وصمته المثير ، وبالتالي يصبح التلقي معياراً أساسياً في تحديد مقبولية العرض وسياسته.

يعد مفهوم (نص الجسد) لدى فرقة (فروتسواف) من المفاهيم الأساسية التي عملت عليها مرتكزةً في تفعيل كيان هذا النص وتحديد مساراته الميمية على " مفهوم (التدفق) ، والذي عني به الاستعداد الروحي والفسيولوجي لجسد المؤدي ، لكن حالة التدفق تلك تسبقها حالة حياد تامة يتقمصها الممثل الايمائي نُعبّر عنها (بالعدم) . وهكذا ، يبدأ الممثل من العدم ، من (درجة الصفر) ، من الفراغ ، ومن هذه النقطة على الممثل أن يبتدع تعريفه الذاتي "[٢٠] ، تشرع الفرقة في نظامها التدريبي بالانضواء تحت الهابيتوس الخاص بكل فرد ، وهذا ما يتيح لجسد اللاعب التعكز على خزين (السلوك ، الطبائع ، التقاليد ، اليوميات ...) ومحاولة استفزازها وفق جملة من الاستعدادات النفسية والعاطفية التي تَشَرَبها الجسد المنتج للحركة لتوليد فعل حركي ثقافي فاعل ، ومن الفراغ الذي يأوي الجسد يبدأ الممثل بتوظيف المتراكم (الفردي/الجمعي) ؛ لأجل الرسم في الفضاء المسرحي ، وهذا ما يجعله يتمكن من توليد حركات ابتكارية يسهم فيها أيضاً خياله وحدسه في تجسيد المعاني والصور . ويمكن القول بأن جسد الممثل في فرقة (فروتسواف) هو جسد مثقف عضوي وهذا يتناسب مع فضاء التمرين الخاص بها ، إذ " تتدرب الفرقة

بكاملها يومياً ، بصرف النظر عن عبء العمل ... فهم يتدربون أيضاً حين لا يحضروّن لعرض جديد ، وحين لا يكون ثمة عمل أو تعليمات . إنهم يتدربون ليكونوا ... ولقد ولد فن الخفة والمرح هذا في الحقيقة ، من مراقبة حركات الجسد الإنساني الواضحة والبسيطة ، من الجهود الصعبة والمنهجية ، من التدريب المنتظم والتمارين التي لا تنتهي "[٢١] ، يُفعل في فضاء التمرين الدائم للفرقة وفق ما تقدم كل ما هو (فردي ، مكتسب) خاص بالجسد وفرص تعامله اليومي مع الاحداث والحقائق والموضوعات التي تتصير عبر التدريب اليومي إلى جملة حركات ولفتات وإيماءات طبيعية يحددها تغير التوتر العاطفي للمؤدي والذي يؤثر بدوره في المتلقي ، وهذا يقود إلى التحرر في طرح نص العرض الخاضع للتبدل والتجاوز المستمر .

إن التفتيش والتعرف والاستقطاب الخاص بيوميات العارضين وتأطيرها ضمن منظومتي (التمرين/العرض) يحيل إلى إن الفرقة تؤمن " بأوجه التجربة الإنسانية التي تتسم بالعمق الشديد ، والتي ويمكن أن تكشف عن صورها عبر أصوات وحركات البشر ، وبكيفية تتلامس فيها هذه التجربة مع تجربة مثيلة لدى المشاهد مهما كان تكوينه الثقافي أو العرقي . ومن ثم يكون للممثل حينئذ العمل بدون جذور ؛ لأن الجسد بهذا المفهوم يكون مصدراً يمكن الاعتماد عليه "[٢٢] ، إن الارتكاز على التجربة الخاصة بالجسد يمنح العرض الحقيقة الموضوعية المؤثرة في الذات المتلقية للمشهد البصري ، فتكون بضاعة الجسد هي المصدر الممول والفاعل في الافصاح عما في نوابت المُشاهد من عواطف وأفكار وأسرار يشيدها صورياً عبر حركات وإيماءات ورقصات وألعاب ذات صيغة درامية نامية تحقق فعل الصدمة لدى الذات الرائية للحدث ، والتي يمكن أن يجعلها ذات متفاعلة ومشاركة فيما يقدم من نشاط الخشبة .

أهتمت فرقة (فروتسواف) بمنظومة العرض البصرية التي تحققها الأجساد المتناسقة ، والتي تعمل على طرح نسيج متنوع من الصور ومتداخل في الآن ذاتهِ أدائياً ، فتلجأ لتقسيم الحركات الجسدية على زمن العرض وبتكوينات عدة . واستدعاء حالات (الصراخ ، الضحك ، النشيج ، الالتواءات ، المايم الصوتي ، حركات متصلبة وغير مصنفة ، التعري ...) وقد يرافق هذه الجمل رقصات بقفزات غير منتظمة يحكمها التنظيم الإيقاعي لمشهدية العرض ، والهدف من ذلك هو لغرض إحداث آلية مفزعة في كل حس إنساني ، كما ولجأت إلى التشكيلات الهندسية التي تستند على أجساد حاشدة ؛ ليسهل على المتلقي إدراكها ، مثل : الخطوط المتوازية ، والدوائر ، والمثلثات ، فضلاً عن رفع الفعل الدرامي إلى مستوى المنظور الرؤيوي ، فتأتي الشخصيات مستقلة في وجودها الداخلي ، وهذا ما يجعل الحركة لا تنفصل عن وظيفتها اليومية العادية[٢٣] . وبهذا يقدم خطاب الجسد عبر رقعة اللعب المسرحي جمل تركيبية يؤصل وجودها اليومي بما يحمل من (حركات ، إشارات ، رموز ، دلالات) توخز ذاكرة وحاضر (المؤدي/المتلقي) لأجل معالجة ما تكتنزه الذات من أعباء .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- ينهض اليومي كمفهوم حيوي على ردم الجدار الذي أنتجه الفكر المتعالي المتبني للبعد الواحد ، ومستدعياً لاستدامة فاعليته (المبتذل ، المركون ، العابر ، المسكوت عنه) كصور تؤسس جوهر وجوده .

٢- تَحِل العادة بوصفها صورة فاعلة من صور التعبير اليومي للجسد مَحَل الفعل المرتهن بتلخيص التقاليد والأعراف الدرامية والإيمائية .

٣- تتمركز لغة اليومي على الكلام (الشفاهية) بدلاً من الكتابة (التدوين) ، كون الكلام أداءً لحظوياً لبلوغ الحقيقة ، بخلاف الكتابة التي تقوم على تأريخ لغة الحقيقة .

٤- يشترط اليومي (الضدية) من كافة الأفعال والممارسات المؤسساتية لاستعادة قيمة الذات البشرية بوصفها فعلاً ديالكتيكياً يتكامل عبر مقومات الثقافة ومسالك والوعي .

٥- تتمحور رؤية الأداء على (اللامركزية ، سرعة التعبير ، الارتجال ، الدلالات اللفظية ، الهوية) لينتج عن ذلك فعلاً أفقياً غير معني بتراكمية تأريخ الأداء التمثيلي العمودية .

٦- تستنطق يوميات الجسد الميمي تقانات كـ(التمرين ، الذاكرة ، ألعاب الأكروباتك ، الباليه ، المايم ، السرد الصامت ، الرقص) كمفاصل ناجعة تُفعِّل مفهوم تدفق الفعل كما في الحياة اليومية .

٧- يتمظهر (العرض) كمقترح صوري لتدوين اليومي عن طريق (الحركة) بوصفها المستند الجمالي والمعرفي الخالقة والمثيرة لعدة تساؤلات لدى (المؤدي/المتلقي) .

٨- تكرس المنظومة (الإيمائية) التي يولِّدُها الجسد الدلالة الغائية والإيقاعية الحرة ؛ لتظهر بشكل ذي نزوع سينمائي تفصيلي قائم على مجترحات تداولية يوفرها اليومي .

٩- تحضر اللغة المنطوقة في المايم بهيئة (هذيانات ، تأوهات ، شذرات مختزلة ، صراخ) لعرض تداعيات الجسد واصطداماته التي يشكلها اليومي الخاص بذاكرته وتجربته .

١٠- تأخذ مفاهيم (الاستفزاز ، الصدمة) دوراً محورياً في صناعة شكل الأداء بديلاً للتطهير في فكرة اليومي.

١١- تطعيم سرد الجسد الميمي بأشكال حركية كـ(تعري الجسد ، عنف جسدي ، التصلب ، حركات إيروتيكية) كصورة من صور الإدانة والشجب وتمثيلاً لهموم الإنسان المعاصر .

١٢- يفصح (الضوء – الديكور – الزي – الإكسسوار – الموسيقى/المؤثرات) كمؤدي بصري دينامي عن الجدل البوني الذي يؤطره اليومي بين المؤدين ودوائر العلاقات الأخرى .

١٣- تمنح فضاءات التفاعل اليومي بوصفها ممارسة طقسية للجسد حالة من التواشج بين ذاكرة المتلقي وذاكرة المؤدي عن طريق انتقالات الجسد المتباينة الغايات والأهداف .

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

١- عينة البحث :

أختار الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

١. تَمتُع العرض بأسلوب اخراجي مغادر لمألوفية عروض الجسد المشاعة ، فضلاً عن حمله لموضوعات فكرية وحياتية راهنة أتضح للباحث أنها تسهم في إغناء هدف البحث
٢. المغايرة في تأثيث البيئة المكانية التي قدم بها العرض .
٣. شيوع العرض المسرحي وتداوله عبر مواقع شبكة الانترنت .

ت	اسم المسرحية	المـخـرج	مكان العرض	سنة العرض
١.	محطة ترميني	فرقة فروتسواف مايم	بولندا	٢٠١٠

٢- أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة رئيسة للبحث في التحليل

٣- منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي ، بما يتماشى وطبيعة البحث وهدفه .

٤- تحليل العينة :

أسم المسرحية : محطة ترميني[٤٢] . **إخراج : فرقة فروتسواف مايم .**

سنة العرض : ٢٠١٠م .

<u>تحليل الأداء المسرحي :</u>

تدور فكرة عرض (محطة ترميني) حول اللحظة الراهنة لحياة الفرد الاوربي المعاصر وما يحدث فيها من جزئيات وتقلبات مزاج وحالات ومواقف تشكل يومه المعاش ، والتي تحددها (بوابة الامن) التي تتواجد في منتصف محطة قطارات في مدينة روما (ترميني) ؛ ليتمركز العرض حول فكرة العبور إلى مكان مماثل للمكان الذي تألفه الأجساد ، ولكن فكرة وجود حاجز (امني) بين مكان وآخر هي التي تثير الفضول الوجودي للأفراد ، فاستدعاء المحطة جاء بوصفها فضاء تفاعلي يتواجد به ما يمكن أن يصطلح عليه بـ(مجتمع صغير) ، فهي بوتقة تخلط مواقف وآمال وطموحات وانكسارات ولقاءات أشخاص عابرين إلى يوم جديد يعكس الحاجة التي يتوقها لتغيير وضعهم ، فالسفر هو لحظة حقيقة مرهونة بزمن منتهي يعتنقها الجسد لهدف ما ، إذ يخلق منتجو العرض فضاء في قاعة أشبه بصالة الانتظار مغادرين فيه خشبة المسرح التقليدية ، ليحقق المعمار الذي يجمع الأجساد تطابقاً بين الفعل والواقع اليومي

الخاص بها ، وبهذا يحقق اليومي أول أهدافه (الزمانية/المكانية) ، فالزمان فيه عابر ، والانتظار في المحطة هو فعل اعتيادي تربى عليه الجسد البشري بحكم (الحاجة ، العمل ، الفضول ، المتعة ، الضرورة ، الهجرة ...) ، أما المكان فهو نسبي غير مألوف للأجساد ، لذا يدخل في حيز (المؤقت ، العابر) الذي يُختبر فيه غايات الجسد ومواقفه وفق فلسفة اليومي .

تبدأ نقطة شروع العرض المسرحي بوجود (ساعة إلكترونية) معلقة في أعلى منتصف فضاء العرض يبدأ فيها الزمن من (٥٥ : ١٩) دقيقة مساءً ، فتدخل (امرأتين) على أصوات القطارات البعيدة تسيران برقصة باليه بطيئة وترتديان زي شعبي ، لكن خطواتهم المأخوذة من فن (الباليه) تعكس ريبة وقلق الاجساد مع وجود الموسيقى التي يختلط فيها (القلق ، الصخب) كمؤدي فاعل قرين لفعل تلك الاجساد ، فالرقصة بشكلها المألوف المصطبغ بالمحلية هي استكشافية للمكان الذي تتوزع فيه مجموعة أخرى من الأجساد الشبه محنطة ما بين واقفة وجالسة على مصاطب في يمين ويسار المسرح ، فيستقي نص الجسد (الرقص الشعبي) كمفصل هام في الثقافة اليومية – الشعبية عن طريق تمييع الباليه كفن يلتزم بأعراف وتقاليد صارمة مع ما هو يومي موروث لدى الأجساد المؤدية والرائية للحدث ، وتُلازم إيماءات الوجه وحركات الجسد الأخرى ذات الدلالة الإيقاعية الحرة سرعة التعبير التي تبوح عن تحسس تلك الأجساد للمكان بوصفه جسداً غريباً ، خالقة دفقاً أدائياً نابعاً من محمولات جسدية مألوفة ينتمي لها مؤدو العرض .

بعد استراحة لثواني معدودة تنهض المرأتان لتقدما فعلاً حركياً إيروتيكياً يتداخل فيه (البانتومايم ، الباليه ، التعبيرات الجسدية الحرة) عاكساً بصورته شبقية الاجساد التي تقتنص لحظاتها المبتذلة داخل المحطة أمام عيون الناظرين الذين شاهدوا الفعل وكأنما أمام شاشة سينما عن طريق سرد حركي صامت متحرر يقدم اللحظة العابرة كجزئية حياتية شائعة داخل ذلك المجتمع المُصغّر ، لحظات تغادر فيها الاجساد العقل لتحلق كالفراشات عبر تبادل (القُبل الطويلة) ، لتعلن تفسيرات ذلك السرد الحركي عن الاحلام اليومية المعطلة والحبيسة داخل الذات الإنسانية ، فعبر ذلك التكوين المشهدي يحقق اليومي جوهره من صور (المبتذل ، الشائع ، المسكوت عنه) بخلق شكل أدائي غروتسكي كسياق نابع من يوميات الجسد ، لتنتهي هذه اللوحة بسرد تعبيري حر غير مصنف ، يصاحبه دخول رجل وامرأة يرتدون زي (المهرجين) تثير إيماءاتهم وحركاتهم نوع من السخرية ، يقومان بالتحرش بالمرأتين ويخلعوا أحد قطع الثياب الخارجية لواحدة منهم وبأداء مكتسب سمته التلقائية من حرية التعبير عن الفكرة بانسيابية دون التحريف الشكلي لها . في حين يأخذ صمت الاجساد الرائية لتلك الوصلة البصرية جانباً معبراً عن اللامبالاة .

تبدأ (اللوحة الثانية) بحمل احد المهرجين لأحدى المرأتين ودفعها إلى بوابة (الحاجز الأمني) ، الحاجز الذي يقف دون مَراقب أو مُنظم ، لكن الامتناع من الدخول هو امتناع داخلي بالنسبة للفرد المعاصر ، وهذا ما سعى إلى تأكيده العرض في اكثر من موضع . بينما تبقى المرأة الثانية جالسة على المصطبة بوضع يستفز الحس الايروتيكي لدى (المتلقي/المؤدي) كنوع من شراكة المتلقي والمؤدي في الفعل المسرحي المغلف باليومي ، بينما تُقدم المرأة التي عبرت الحاجز حركات راقصة تشبه حركة العرائس الصغيرة في بعض الساعات المنضدية التي يرافقها صوت المنبه وهو يُبلغ الاخرين بأن عدم عبور الحاجز هو شعور وهمي ، مما يحث المؤدين الآخرين على كسر هذا الشعور الوهمي

والولوج داخل رقعة اللعب المسرحي ، فتتقدم إثر ذلك أجساد مختلفة الزي (رجال يرتدون ملابس رسمية ، عاهرات ، محتال ، مشاغب ، أزواج ، فتاة شابة ، رجل دين ، شخص مُعاق يكسو جسده الكامل ضمادات جالس على كرسي متحرك متصل به جهاز إنعاش ، ممرضتان) بالدخول وفق خطوات إيقاعية بسيطة كما في الحياة الاعتيادية تعكس روتين الحركة اليومية للأجساد داخل هذا الفضاء الاجتماعي ، والتجمهر والدوران حول باب (الحاجز الأمني) ، وفي جانبٍ آخر وبذات اللحظة تدخل الممرضتان مع الشخص المُعاق الجالس على الكرسي إلى منتصف المسرح ، في حين يوجد ثلاث مؤدين يجلسون على مصاطب موزعة على موقعة اللعب ويشاهدون الحدث بصمت مثير ، وفي الخلف مجموعة أجساد تسير وفق حركة يومية كما في الشارع أو في الأسواق وهي تدور في فلك التكرار الذي يكشفه استمرار السير ، يتكشف منذ بدء اللوحة الثانية رشوح لامركزية الأفعال عن طريق الموضوعات الذي يجترحها نص الأداء وفق سرد تعبيري ومحاكاة صامتة تبوح بمضاربات اليومي ومحاوره المتباينة الأوجه ، لتبدأ بعدها (الممرضتان) بالتسلق على إطار باب (الحاجز الأمني) بوساطة حركات اكروباتيكية راقصة تفصح عن سيطرتهما على المكان ، وكأن المُعاق الجالس على الكرسي المتحرك هو تمثيل حي لواقع مجتمع ، فهو مشلول ومويوء وراكس في العزلة والوهن ، لذا وجب الرد بوساطة وعي الجسد على ذلك المجتمع باللعب معه ومشاكسته والتحايل عليه ، إلا أن انقاذ ذلك المُعاق الشبيه بالمومياء يعكس وعي المؤدي المترتب إثر تجربته الحسية وثقافته المكتسبة من فضاءات عديدة ، فبعد طول نظر من جميع الأجساد التي تتخذ أسفل وسط المسرح مكاناً لها وهي تراقب (المُعاق) الذي تحرك بصعوبة بالغة إلى منتصف وسط اليمين من رقعة اللعب ، تقوم الأجساد بسرد صامت يوحي بالتضرع ، فالأيادي مرفوعة جميعها للسماء ، وكأنها ترتقب من يخلصها من هذا الانتظار ، ليصطبغ الأداء بالعادات اليومية اللاشعورية التي يقوم بها الفرد وقتما يهاجمه القلق ، فتغدو الإيماءات وأداء المايم غير ملتزمة بعرف درامي أو منهج فني معين ، فالعادة هي من عبرت عن دواخل الجسد ومقاصده التي عطلها الزمن وشَيَّئَها الروتين .

وعقب عبور بوابة (الحاجز الأمني) تبدأ اجساد المؤدين بالاندماج والتناسق الحركي فيما بينهم وفق تعبيرات جسدية تحضر بشكلها الاعتيادي كما في فضاءها الاجتماعي العام ، عكس ما كانت قبل الحاجز يسودها الركود ، فالعبور الذي توفره المحطة للفرد هو نوع من الخلاص في استعادة اندماجه البشري مع الآخرين من خلال التداخل والتحاور وفق الموفدات الآنية للفضاء .

تستغل شخصية (العاهرة) بزيها الفاضح الموقف بعد تشظي الأداء لتقترب من أحد المؤدين الذي يرتدي زياً معاصراً وتتشاكس معه إلى أن تحوله إلى كلب يسير لاهثاً خلف غريزته ، ليتخطى ذلك الفعل حدود الصالة صوب استفزاز ذاكرة المتلقي غير البعيد عن هذه المظاهر ، ومحاولة مسائلته فكرياً وفق موفدات الأداء الجسدي الحامل لرموز وإيماءات تحقق الصدمة إثر حلولها ، ثم تقوم بعرض جسدها على أكثر من شخص (مؤدي) خلال تصديرها لأداء إيمائي ساكن يتبين في صورته المطروحة استدعاء الشفاهية اليومية التي تجسد لحظة حقيقية راهنة تمر بها الاجساد في عرض (الجسد كبضاعة) بأغلب المجتمعات البشرية وعلى مدى اختلافها الجغرافي والثقافي ، فالنص البصري للجسد قائم على اكتناز جزئيات راهنهِ وهويتهِ واستغلالها عبر محاكاة صامتة طبيعية مألوفة ، ليفصح عن قول جسدي

حركي أفقي قائم على جملة سلوكيات وممارسات حياتية مكدسة . لتنتهي هذه الوصلة البصرية بحمل مؤديا شخصية المهرج الفتاة التي عبرت الحاجز في البداية كقطعة ميتة ويقذفاها خارج فضاء صالة الانتظار .

(قطع مفاجئ يغزو الصالة لثواني قليلة مع دخول قوي لمجموعة المسافرين)

بعد ذلك . يتوغل أغلب المؤدين باستثناء المهرجين والمعاق (رجل دين ، برجوازي ، جندي ، فرقة البتل الصاخبة ، فتاة شابة ، عاهرة ، موظف ، زوجان ، عامل نظافة) إلى صالة الانتظار وهم يسيرون ذهاباً وإياباً بشكل سريع للبعض ومتباطئ للآخر ، لحظات مريبة في التزاحم من أجل اصطياد موقع يضمن لهم العبور ، لكن هذه الوصلة البصرية قائمة كلياً على جزئيات حدثية من يوميات الجسد المسافر وهي تجسد ما يمكن أن يشاهده ذلك الجسد في لحظته العابرة ، وكما في الآتي :

أ- رجل دين يجلس على مصطبة وهو ممتعض من الضجيج الذي يحيطه ، مستنجداً بكتاب يحمله معه ، ليتخلص من الوضع المريب عبر فعل القراءة .

ب- رجل يرتدي زياً رسمياً ذا لون وردي يفصح عن طبقته البرجوازية وهو يغري أحد الفتيات البرجوازيات بعقد لؤلؤ يخرجه من جيبه عبر حركة ميكانيكية وإيماءات مثيرة تكشف عن طبيعة تلك الطبقة في الحياة ، في حين تحتفي الفتاة بعقد اللؤلؤ الذي ترتديه بحركة رومانسية وابتسامة تَباهي وبصورة حاضرة للجسد في يومه .

ت- عامل نظافة يقوم بتنظيف الصالة التي يملأها الصخب وبتعبير جسدي عادي كما في اليومي دون أي تحريف شكلي للفعل الصامت ، ومقابله عاهرة تتحرش به وتمنحه قطعة نقود ليمارس معها ما تبغي وفق إيقاع عادي وإيماءات مألوفة في هذا الوضع .

ث- يدخل مؤديان على أنغام (موسيقى البتل) وبرقصة ميكانيكية يتوجهون نحو العاهرة التي تثير أحدهم بحركات جنسية ، وفي المقابل يدخل جندي بملابس رثة ويجلس على إحدى المصطبات وينظر لهم بإيماءات توحي بالحسرة .

ج- دخول الممرضتان بصحبة الرجل المُعاق وبحركة دورانية مصاحبة لموسيقى صاخبة يقومان بإنعاشه وزرقه بإبرة عبر تجسيد حركي مألوف غير معقد . بعدها تجتمعان حوله ليلتقطوا صورة (سيلفي) تجسيداً للحظة مارة في يومهم .

ح- يدخل جسد يرتدي قناع فرعوني يسير وفق حركة آلية ، ثم يصعد على الكرسي المعاق ويبدأ بالدوران داخل الصالة ، وهو يحتفي بسيطرته على القيادة بسرد جسدي احتفالي .

خ- صمت لحظي يعقبه جلوس جميع المؤدين على المصطبات في جانبي الصالة ، لتندفع من الجانب فتاة شابة يقوم اثنان من الصعاليك والنشالة بحملها ورميها على المصطبة التي تتوسط المسرح ، ثم يقوم باغتصابها أحدهم وفق تعبير حركي يدلل على عنف الشخصية . ليقوما بعد ذلك بالتحرش على الجندي وإقصاءه وضربه ضرباً مبرحاً

د- تتحول الصالة إلى حلبة قتال وملاكمة بين الجندي ومجموعة مؤدين منهن النشالة والصعاليك ليتصارعوا عبر حركات جسدية رياضية تعلن فوز الجندي .

جاءت هذه اللوحة تلخيصاً لطبقات المجتمع وحياتهم اليومية وممارساتهم وسلوكياتهم داخل فضاء محطة مرتهنة بتكرار الزمن والروتين والحركات العادية المألوفة التي تفصل ما بينهم كذوات قائمة في المجتمع ، وحتى فعل الاغتصاب الذي يؤديه شباب مشاغبين للفتاة لا يشكل شيئاً أو يحرك ساكناً بالنسبة للمارة ، ليعقب ذلك ألم وبكاء وصراخ بالنسبة للمهرجينَ اللذين لا يستطيعا تحريك أي ساكن في ظل هذا الروتين اليومي الأليم الذي اعتادت عليه اجساد ذلك المجتمع ، حتى ينتقل الفعل الدرامي في العرض عندما يبدأ الشخص المعاق باستعادة جسده والتحرر من ضماداته وترك عربة المعاقين ، كأنما بعث رسالة لوخز المتلقي وتذكيره بأهمية وجود فعل انقاذي لما يحدث في اليومي ، ولكن حتى باستعادة الشخص المعاق لقوته لا يستطيع تغيير اليومي .

وفي نهاية العرض تسقط الساعة الإلكترونية من أعلى سقف المحطة ، وحتى سقوطها لا يؤثر على سير تسيد الروتين اليومي للمؤدين ، كأنما فقدان مقياس الزمن (الساعة) لا يمكنه عرقلة أو تغيير مسار حركة أي جسد ، كأنما لليومي زمنه الخاص .

الفصل الرابع

- **النتائج :**

١- تمظهرت صور اليومي عبر جسد المؤدي من خلال استدعائه مظاهر (المبتذل ، والمسكوت عنه ، العابر) ، وتقديمها على طبيعتها وبتلقائية عالية كونها ارتكزت على تجربة الجسد الحسية والشعورية داخل فضاء اليومي بمجمل أشكاله .

٢- جاءت عروض المكان خارج العلبة أكثر استجابةً واكمالاً لفكرة فلسفة اليومي ، محققةً حالة من الاستفزاز الذهني لدى (المتلقي) عبر الاقتراب من طقسه اليومي وملامسة جزئياته .

٣- أخذ تقنية السرد الصامت أعلى أنواع الشفاهية ، كون التحدث والحوار منقطع بين اجساد المجتمع المعاصر ، فالتواصل والاتصال حالات لا تحدث إلا من أجل المصلحة الفردية .

٤- ساهم (المألوف ، الاعتيادي ، المنتشر) عبر الحركات والإيماءات والرياضات البدينة والرقص الممتثلة لما هو يومي وشعبي خاص بفضاء التمرين في تصدير نوع أدائي اتسم بـ(التدفق ، سرعة التعبير ، السرد الجسدي الحر) .

٥- عبرت أشكال (تعري الجسد ، العنف الجسدي ، حركات إيروتيكية) عن صور اليومي المبتذل والمسكوت عنه الذي يعيشه الفرد المعاصر ، محاولةً مساءلة تلك المظاهر عبر نص الجسد.

٦- ساهمت العادة كسلوك يومي قائم على التكرار في خلق فضاء جمالي فتح النص اليومي للجسد على أداءات خلاقة غير مدشنة تتراوح ابعادها المعرفية بين الغروتسكي والجميل .

٧- تَعطُل الجانب القيمي والأخلاقي للمجتمع أدى إلى جعل الفعل البشري يدور في فضاء (اللا أهمية) ، وهذا ما بينه العرض في انعزال الأفراد عن فض أي موقف يومي يحصل أمامهم .

٨- استثمار شكل الأداء ونص الجسد لممارسات اعتيادية حياتية تمثلت بـ(السير ، القراءة ، المشاهدة ...) لخلق فضاء أدائي مستثمر لسلوكيات اليومي الذي تعيشه الاجساد .

٩- أشهرت الموسيقى والزي والماكياج كأجساد بصرية وصوتية عن ملازمتها لإيقاع اليومي بمجمل أنواعه ، وكشفها عن المسافة بين طبقات وانتماءات وصراع هويات الجسد .

- **الاستنتاجات :**

١- عملت المؤسسات في الحياة المعاصرة على وضع حواجز وفواصل وحدود بين الاجساد البشرية لعرقلة سلوكهم اليومي ، ما جعل الأجساد تتمرد عليها بتصعيد راهنها عبر حيل السلوك اليومي للجسد المُلتقي تحت إطار الفرقة العاملة بالنظام الطاقمي .

٢- اللجوء إلى العادات والحركات المألوفة في يوميات الجسد واختراق الاشتراطات الفنية للنوع الأدائي في فرقة فروتسواف هو من يحقق السمة التلقائية في خطاب الجسد .

٣- سحب فرقة فروتسواف المتلقي إلى الفضاءات المختلفة وإعادة انتاج اليومي وفق إمكانات أدائية وجمالية مغايرة عبر الأداء قرَّبها من الاشتباك مع (اليومي ، الراهن ، الآني) الذي يوخز ذاكرته بالتحرك نحو إيجاد الحلول الناجعة .

٤- سمح نظام فرقة فروتسواف بفك الاشتراطات الحداثية وتجاوز الاعراف والتقاليد الدرامية والإيمائية مع مؤديها ، ما فسح المجال لنص الجسد أن يختبر تجربته اليومية الخاصة عبر فضاء التمرين والعرض .

٥- سيطر على منظومة عرض فرقة فروتسواف المظهر التجريدي لعناصر العرض ، إذ تلاشت المنظومة الديكورية والبدائل الرقمية ، واتت الإضاءة كاشفة فقط دون تنوع لوني أو تمايز اسقاطي ، بعكس حضور الموسيقى والزي والماكياج ، ليتسيد بذلك شغل الأداء على سرد الأنساق البصرية ، مع حضور ضئيل للّغة المنطوقة بمجمل صورها .

٦- نزوع فرقة فروتسواف نحو اللامركزية في الموضوع وتشتيت بؤر الأداء ؛ لتعزيز التأثير الذهني والنفسي القادر على استنطاق قضايا وحالات ومواقف خاصة بـ(المؤدي/المتلقي) .

- **التوصيات :**

١- ضرورة الاهتمام والاطلاع على معاجم علم الاجتماع والنفس المعاصرين والاستفادة من بعض المصطلحات لسحبها ومحاولة تفعيلها عبر فضاء الأداء ، سبيلاً إلى خلق تراسيم حركية وجمالية جديدة يؤكد حضورها على كسر النسقي والمتداول والمتراكم في الأداء ، وهذا بدوره سيحسن من قابلية الخامات البشرية ، ما يصدر أنواع أدائية ناشئة من عمق التجربة المختبرية الفاحصة .

- **المقترحات :**

١- نظرية (ارفنغ غوفمان) الأدائية واشتغالاتها في عمل الممثل المسرحي المعاصر .

احالات البحث

١. **طوني بينيت وآخرون ، مفاتيح اصطلاحية جديدة : معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، تر : سعيد الغانمي ، (بيروت ، المنظمة العربية للترجمة : ٢٠١٠) ، ص٧٢١.**
٢. **مأمون طربية ، علم الاجتماع في الحياة اليومية ، (بيروت ، دار المعرفة للطباعة: ٢٠١١) ، ص٢١-٢٢ .**
٣. **ياسين النصير ، إيقاعية المألوف واليومي ، مجلة (كتابات معاصرة : علوم وفنون) ، مج (الخامس) ، عد (١٩) ، بيروت ، الشركة العربية للتوزيع ، ١٩٩٣ ، ص٩٦ .**
٤. **باتريس بافيز ، معجم المسرح ، تر : ميشل ف.خطار ، (بيروت ، المنظمة العربية : ٢٠١٥) ، ص٣٨٥ .**
٥. **مارفن كارلسون ، فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ، (القاهرة ، أكاديمية الفنون : ١٩٩٩) ، ص١١٨ .**
٦. **ميشيل مافيزولي ، علو كعب اليومي : ضمن كتاب (عود على بدء : الأشكال الأساسية لما بعد الحداثة) ، تر : عبد الله زارو ، (المغرب ، دار أفريقيا الشرق : ٢٠١٦) ، ص٤٥-٤٦ .**
٧. **طوني بنيت وآخرون ، مصدر سابق ، ص٧٢٤ .**
٨. **فتحي التريكي ، فلسفة الحياة اليومية ، (تونس ، الدار المتوسطية للنشر : ٢٠٠٩) ، ص٦٠-٦١ .**
٩. **ينظر : هنري لوفيفر ، معرفة الحياة اليومية ، تر : ثائر ديب ، مجلة (أسطور) ، عد (٥) ، قطر ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، ٢٠١٧ ، ص٢٢٠-٢٢٢ .**
١٠. **ينظر : ميشيل دي سيرتو ، ابتكار الحياة اليومية : فنون الأداء العملي ، تر : محمد شوقي الزين ، (المغرب ، دار أمان الرباط : ٢٠١١) ، ص٨٨-٩٠ .**
١١. **طوني بينيت وآخرون ، مفاتيح اصطلاحية جديدة ، مصدر سابق ، ص٧٢٣ ، ٧٢٤ .**
١٢. **نذار خادم خلود ، مالفي عبد القادر ، عرض الذات في العالم الرقمي : رؤية تحليلية وفق منظور ارفينغ غوفمان الدرامي ، مجلة (الحوار الثقافي) ، مج (١٠) ، عد (٢) ، الجزائر ، منشورات جامعة عبد الحميد بن باديس ، ٢٠٢١ ، ص١١٧-١١٩ .**
١٣. **باتريس بافيز ، معجم المسرح ، مصدر سابق ، ص٤٣١-٤٣٢ .**
١٤. **احمد محمد عبد الأمير ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية : التمثيل الإيمائي ، الرقص الدرامي ، خيال الظل ، (عمان ، دار الأيام للنشر والتوزيع : ٢٠١٧) ، ص٢٤ .**
١٥. **باري رولف ، كتابات في فت التمثيل الصامت : مقالات لأشهر فناني المايم ، تر : سامي صلاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠١) ، ص٤٥١ ، ٤٥٣ .**
١٦. **اندريه هاوسبراندت ، فن الإيماء البولوني المعاصر ، تر : رياض عصمت ، مجلة (الحياة المسرحية) ، ع (٤ – ٥) ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٩٧ ، ص٥٣-٥٤ .**

١٧. ينظر : عدنان المبارك ، رسالة وارشو : في البدء كانت الحركة ، مجلة (الأقلام) ، ع (١١ – ١٢) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٢ ، ص١٠٥ ، ١٠٦ .

١٨. عدنان المبارك ، توماشفسكي ومسرح البانتومايم ، مجلة (الأقلام) ، ع (٣) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٧٥ ، ص٨٨ .

١٩. ينظر : هناء عبد الفتاح ، عالمية لغة الصمت ، مجلة (أدب ونقد) ، ع (١١) ، القاهرة ، منشورات حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي ، ١٩٨٥ ، ص١٣٧–١٣٩ .

٢٠. أندره هازبراندت ، مسرح توماشفسكي الإيمائي ، تر : يحيى صاحب ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة : ٢٠٠٦) ، ص٣٩ .

٢١. المصدر السابق نفسه ، ص٣٣ ، ٣٧ .

٢٢. سيمون مراي وجون كيف ، المسارح الجسدية : مقدمة نقدية ، تر : جمال عبد المقصود ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٨) ، ص١٦١ .

٢٣. مجد القصص ، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين : النظرية والتطبيق ، (عمان ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية : ٢٠٠٩) ، ص١٩١–١٩٢ .

المصادر والمراجع

أ- طوني بينيت وآخرون ، مفاتيح اصطلاحية جديدة : معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، تر : سعيد الغانمي ، (بيروت ، المنظمة العربية للترجمة : ٢٠١٠) .

ب- مأمون طربية ، علم الاجتماع في الحياة اليومية ، (بيروت ، دار المعرفة للطباعة : ٢٠١١) .

ت- ياسين النصير ، إيقاعية المألوف واليومي ، مجلة (كتابات معاصرة : علوم وفنون) ، مج (الخامس) ، عد (١٩) ، بيروت ، الشركة العربية للتوزيع ، ١٩٩٣ .

ث- باتريس بافيز ، معجم المسرح ، تر:ميشل ف.خطار ، (بيروت ، المنظمة العربية : ٢٠١٥) .

ج- مارفن كارلسون ، فن الأداء :مقدمة نقدية ، تر:منى سلام ، (القاهرة ، أكاديمية الفنون : ١٩٩٩) .

ح- ميشيل مافيزولي ، علو كعب اليومي : ضمن كتاب (عود على بدء : الأشكال الأساسية لما بعد الحداثة) ، تر : عبد الله زارو ، (المغرب ، دار أفريقيا الشرق : ٢٠١٦) .

خ- فتحي التريكي ، فلسفة الحياة اليومية ، (تونس ، الدار المتوسطية للنشر : ٢٠٠٩) .

د- هنري لوفيفر ، معرفة الحياة اليومية ، تر : ثائر ديب ، مجلة (أسطور) ، عد (٥) ، قطر ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، ٢٠١٧ .

ذ- ميشيل دي سيرتو ، ابتكار الحياة اليومية : فنون الأداء العملي ، تر : محمد شوقي الزين ، (المغرب ، دار أمان الرباط : ٢٠١١) .

ر- نذار خادم خلود ، مالفي عبد القادر ، عرض الذات في العالم الرّقمي : رؤية تحليلية وفق منظور ارفينغ غوفمان الدرامي ، مجلة (الحوار الثقافي) ، مج (١٠) ، عد (٢) ، الجزائر ، منشورات جامعة عبد الحميد بن باديس ، ٢٠٢١ .

ز- احمد محمد عبد الأمير ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية : التمثيل الإيمائي ، الرقص الدرامي ، خيال الظل ، (عمان ، دار الأيام للنشر والتوزيع : ٢٠١٧) .

س- باري رولف ، كتابات في فت التمثيل الصامت : مقالات لأشهر فناني المايم ، تر : سامي صلاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠١) .

ش- اندريه هاوسبراندت ، فن الإيماء البولوني المعاصر ، تر : رياض عصمت ، مجلة (الحياة المسرحية) ، ع (٤ – ٥) ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٩٧ .

ص- عدنان المبارك ، رسالة وارشو : في البدء كانت الحركة ، مجلة (الأقلام) ، ع (١١ – ١٢) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٢ .

ض- عدنان المبارك ، توماشفسكي ومسرح البانتومايم ، مجلة (الأقلام) ، ع (٣) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٧٥ .

ط- هناء عبد الفتاح ، عالمية لغة الصمت ، مجلة (أدب ونقد) ، ع (١١) ، القاهرة ، منشورات حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي ، ١٩٨٥ .

ظ- أندره هازبراندت ، مسرح توماشفسكي الإيمائي ، تر : يحيى صاحب ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة : ٢٠٠٦) .

ع- سيمون مراي وجون كيف ، المسارح الجسدية : مقدمة نقدية ، تر : جمال عبد المقصود ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٨) .

غ- مجد القصص ، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين : النظرية والتطبيق ، (عمان ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية : ٢٠٠٩) .