

جماليات الأداء الساكن في العرض المسرحي العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

الباحث طالب الماجستير محمد عيسى عاكول

بإشراف: أ. د. محمد فضيل شناوه

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث: درس البحث جماليات الأداء الساكن في العرض المسرحي المعاصر من حيث المناخات المولدة للأداء الساكن والتقنيك الأدائي الذي يرتكز عليه والمبثوثات الجمالية التي يفرزها هذا النوع من الأداء، بوصفه بنية أدائية مستحدثة في العرض المسرحي العراقي المعاصر. وشمل مباحث أربعة، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متضمناً مشكلته التي تركزت في الإستفهام الآتي: ما المناخات المولدة للأداء الساكن وما التقنيك الأدائي الذي يرتكز عليه؟ وما المبثوثات الجمالية التي يفرزها هذا النوع من الأداء؟ بوصفه بنية أدائية مستحدثة في العرض المسرحي العراقي المعاصر. كما ضم الفصل أهمية البحث وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات. وتناول الفصل الثاني الإطار النظري متضمناً مبحثين، درس المبحث الأول تشكّل الأداء الساكن في المسرح العالمي.. من الملامح إلى التّمظهر، ودرس المبحث الثاني جماليات الأداء الساكن في العرض المسرحي المعاصر، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. وتناول الفصل الثالث الإطار الإجرائي متضمناً عينة البحث (مسرحية ميت مات) لـ(علي عبد النبي الزبيدي) كما ضم الفصل منهج البحث وأداته ومن ثم تحليل العينة. وتناول الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتي كان منها:-

١- أنشأ الأداء الساكن وبمساندة الفضاء المسرحي المجرد من الأنساق السمعبصرية مساحةً جمالية محفزة للتأمل والاستماع.

٢- تمخّص الأداء الساكن عن حالة من التوازن الجسدي والنفسي المقاوم للألم والنزعات البشرية الطبيعية، والتي ظهرت عبر غياب التعبيرات في وجه المؤدين اضافة الى اتسامهم بحالة من عدم الانزعاج واللامبالاة.

٣- ارتكز الأداء الساكن في تقنيكه الحركي على إيقاع هادئ مُتقاطع من الحركات الانفعالية والصاخبة ومعتمداً على الاقتصاد الأدائي.

واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: جماليات/ الأداء/ السكون

Abstract

The research studied the aesthetics of static performance in the contemporary theatrical performance from the side of the climates producing the static performance , the performance technique on which it is based , and the aesthetic transmissions produced by this type of performance , as a new performance structure in the contemporary Iraqi theatrical show. It included four topics , the first chapter dealt with the methodological

framework for the research including its problem, which centered on the following question : What are the 'generating climates for static performance and what is the performance technique that is based on? What are the aesthetic broadcasts produced by this type of performance? As an innovative performance structure in contemporary Iraqi theatrical performance. The chapter also included the importance of the research, its aim and limitations , and definition of terminology.

The second chapter dealt with the theoretical framework , including two topics . The first topic studied the formation of static performance in the world stage.. from features to manifestation . The second topic studied the aesthetics of static performance in contemporary theatrical performance . The chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework . The third chapter dealt with the procedural framework , including the research sample a play (A dead man died) for its director (Ali Abd al-Nabi al-Zaidi) , The chapter also included the research methodology and its tools , and then the sample analysis . The fourth chapter dealt with the results and conclusions , including :

١ _ The static performance , with the support of the theatrical space devoid of audiovisual patterns, created an aesthetic space stimulating for contemplation and listening.

٢ _ The static performance resulted from a state of physical and psychological balance that resists pain and natural human tendencies, which appeared through the absence of expressions in the faces of the performers, in addition to their coldness and indifference

٣ _ The static performance, in its dynamic technique, was based on a calm rhythm intersected with emotional and noisy movements , and relied on performance economy. The research concluded with a list of sources and reference .

Keywords : aesthetics / performance / static / stillness

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

ارتبط شكل النتاج المسرحي عموماً بمرجعيات وبمبثوثات المرحلة الحاضرة للعمل المسرحي وصانعه على الاصعدة المختلفة، وبسبب تعدد الظروف ومتغيراتها على مر العصور والتي أثرت في وجدان الإنسان بشكلٍ مباشر، فإن العلاقة الطردية بين ما يقدمه المسرح وبين التمرحلات المناخية العامة المحيطة بالبشرية أنتجت أساليب وأداءات مختلفة في عناصر العرض المسرحي، ولم يكن أداء الممثل استثناءً من التأثير بهذه المتغيرات، فقد تعرض هو الآخر لعدة طروحات مختلفة، إذ سادت الخطابية في عصر الكلاسيكيات الاغريقية وتقديم الكلمة على الحركة واعتماد الأفعنة، فضلاً عن اعتماد الممثل الواحد، ومن ثم تبعها تعدد الممثلين وتباين الشخصيات عند الرومان، وتعبير الممثل باستخدام وجهه بعد تخليه عن القناع من ثم غلبت الطقسية على أداء الممثل في العصور الوسطى تجاوباً مع تمظهر الروحانيات والكهنوت الكنسي في تلك الفترة، لتعود بعد ذلك الخطابية في عصر

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

النهضة تعاطياً مع الطبقية وارتباط النتائج المسرحي بالموضوعات والشخصيات النبيلة. استمرت فيما بعد ملامح التنظير والتجديد في أداء الممثل حتى ظهور طريقة ستانسلافسكي والتي نادت بالتقمص، ليؤسس من بعدها المسرح البريختي لنظرية أخرى هي الأداء التقليدي، بوصفهما أداءات متمخضة عن الحالة التي يوطرها مناخ تلك المراحل.

وبفعل التغيرات الجذرية التي أصابت مفاصل الحياة كافة في القرن العشرين وما تلاه، وعلى المستوى العلمي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي، فقد طال هذا التغير الفن عموماً والمسرح خصوصاً ليحاري كيفيات الحياة بمتطلباتها وأدواتها المستحدثة، ونوع التفكير والنظرة إلى الحياة ومن ثم كيفية وضع المعالجات لهذه التغيرات، والتي ارتسمت لها خطوطاً مغايرة لما كان سائداً. لذلك كانت الرؤية مختلفة ومتغيرة نتيجة لذلك الديالكتيك والسيرورة التي تسير طبيعة التغيرات الفكرية والثقافية والجمالية. فالحداثة مثلاً لم تعد نافعة أو تعطي أثراً ناجعاً وفق هذه التغيرات الايديولوجية والجمالية الجديدة، لذا كان لا بد من تبلور وظهور ما بعد الحداثة، والتي وجدت لها متنفساً في عديد من الأجناس والضروب الفنية. وفي الوقت نفسه انزوت ما بعد الحداثة جانباً لتمهد لظهور بعد ما بعد الحداثة، لتواكب التغيرات ولتلاحق أفق التفكير ونوع المنتج الفني، وكذا الحال يتمظهر في العرض المسرحي.

وبعد الثورة التقنية الرقمية وتعدد العوالم وتنوع الرؤى أصبحت النظرة مختلفة من قبل المخرجين في تأسيس بنية العرض المسرحي وفق متطلبات وفلسفة العصر الفنية والتقنية والجمالية. ومن هنا تتمظهر وفق ذلك بنيات ادائية جديدة للممثل تعتمل مع التغيير الجذري والفلسفي للفن والحياة وتلتصق معه، فظهرت في الأفق وكمحصلة لتلك المقدمات اداءات مغايرة لما هو تقليدي استاتيكي معروف وبديهي، وكان من تلك البنيات الادائية هو ذلك الأداء الساكن (البارد)؛ الذي يتسم بالمغايرة والاختلاف عما هو سائد، سيما في العرض المسرحي العراقي، وهو ما نشأ كنتيجة منطقية وكرد فعل لمجموع المعطيات الفنية السابقة، ومن هنا يحاول البحث رصد تلك البنية الادائية على مستوى التقعيد الأدائي وما يمكن رصده من مرجعيات ومناخات ورؤى يقوم وفقها هذا النوع من الاداء ومن ثم رصد المنظومة الجمالية التي يعمل وفقها هذا الأداء بعد محاولة تثبيت الأسس الثقافية والفنية له. ولذلك كان تساؤل البحث بالشكل الآتي:

ما المناخات المؤددة للأداء الساكن وما التكنيك الأدائي الذي يركز عليه؟ وما المبتوثات الجمالية التي يفرزها هذا النوع من الأداء؟ بوصفه بنية أدائية مستحدثة في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

اهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى اهمية البحث بوصفه دراسة تقدم وصفاً للبنية الأدائية التي يقوم عليها أداء الممثل الساكن وجمالياته، فضلاً عن إيجاد العلاقة الرابطة بين الاداء الساكن بوصفه أداءً معاصراً مع مجمل الظروف العامة المحاذية للمرحلة المعاصرة وما سبقها، ومن ثمّ فهو دراسة لإظهار مدى دور التغيرات العامة في تشكيل مظاهر الفن عموماً والمسرح وأداء الممثل خصوصاً، إضافةً الى كونه دراسة تتناول المسرح العراقي ومدى تعاطيه مع المسارح العالمية، أما

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

الحاجة إليه فتتمثل بأنه يفيد دراسي المسرح عموماً، والممثلين خصوصاً، من حيث تعريفهم على أسلوب من أساليب أداء الممثل المعاصر والبنية التقنية والفنية والثقافية التي يركز عليها الأداء الساكن، وكذلك مولداته وجمالياته ومحدداته.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى تعرف: التكنيك الادائي الذي يتأسس عليه الأداء الساكن والمناخات الساندة له وما ينتجه من منظومة جمالية تدعم اليات الأداء التمثيلي فنياً وجمالياً في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث:

- حُدُّ الزمان: (٢٠٢٢) م
- حُدُّ المكان: (العراق)
- حُدُّ الموضوع: دراسة أداء الممثل الساكن في عروض المسرح العراقي المعاصر من حيث مناخات و بنية الأداء ومبثوثاته الجمالية .

تحديد المصطلحات:

الجمال : لغةً

الجمال (Beauty , Beautiful) اصطلاحاً

يعرف (صليبا) الجمال بأنه " صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضىً. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب اليها أحكام القيم، أعني الجمال، والحق، والخير "(١). ويعرفه (مدكور) أيضاً: " بأنه صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرور ورضا "(٢). ويرى (بافيز) إن " الجمالية، أو علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة، هي نظرية عامة تتجاوز الآثار الخاصة وتتعلق بتعريف المعايير اللازمة للحكم بطريقة فنية، وبردة فعل على الرابط بين العمل الفني والواقع "(٣).

السكون

السكون اصطلاحاً (Static , Stillness)

يرى (صليبا) إن " السكون ضد الحركة، وهو زوال الحركة عما من شأنه أن يتحرك، أو هو الحصول في المكان أكثر من زمانٍ واحد. فإذا قرَّ الشيء في المكان، وأنقطع عن الحركة، وصفته بالسكون "(٤). وتعرف السكينة في (الموسوعة الفلسفية) على إنها " حالة من السكون الروحي وانعدام القابلية للتأثر... وكان الطريق الى هذه الحالة... هو معرفة العالم والتغلب على الخوف والتحرر من الانزعاج... واللامبالاة إزاء ما يجري، إزاء الفرح والحزن "(٥).

والسكون عند (الحفني) هو "عدم الحركة عما من شأنه أن يتحرك، فإذا قرَّ الشيء في المكان وانقطع عن الحركة وُصِفَ بالسكون، وإذا تعادلت القوى المؤثرة فيه وُصِفَ بالتوازن، والسكون بهذا المعنى أمرٌ وجودي مضافٌ للحركة "(٦).

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

أما (لالاند) فيعرف السكون بأنه " ما يختص بالراحة، بالتوازن؛ من ثم، الذي يعتبر الأشياء في حالة معينة ، دون أن يفترض تبديلاً فيها " (٧).

التعريف الاجرائي للأداء الساكن:

(تقنية أدائية ترتكز على البرود والتحرر من الانزعاج، وتتسم بإيقاع حركي هادئ يتقاطع مع الانفعال والمبالغة ويدعو الى الاستغراق والتأمل، يلجأ إليه الممثل لتحقيق حالة من الاقتصاد الأدائي (حركي/ لفظي)).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: تشكّل الأداء الساكن في المسرح العالمي.. من الملامح إلى التّمظهر

تتصل نتاجات الفنون عموماً بمعطيات المرحلة الموازية، وما يسبقها من تراكمات تترك آثارها في وجدان الإنسان، وعلى مستوى المسرح فهو أكثر هشاشة من حيث تأثره المباشر بالمناخات العامة والخاصة التي تكتنف الفن والفنان، وكنتاج لذلك رشحت عدة أشكال من الاداءات في فن التمثيل، كان من ضمنها الاداء الساكن، والذي تمظهرت ملامحه في عدة تجارب مسرحية مختلفة، كوليد شرعي لمجموع الظروف والأحداث والمحطات، تركت تلك الظروف أثرها في نتاجات الفنون عموماً والمسرح خصوصاً.

إن حالة السكون في اداء الممثل لم تظهر دفعة واحدة، بل تدرج ظهورها شيئاً فشيئاً عبر النتاج المسرحي، ومن حقبة لأخرى، ومن اسلوب إخراجي لآخر، فقد تبلورت بعض الملامح التي شكّلت فيما بعد أداء الممثل الساكن بشكل صريح، من خلال تراكم التجارب المسرحية لاسيما في القرن العشرين، ولذا تجدر الإشارة الى بعض هذه التجارب بوصفها البواكير التي انسلخ منها الأداء الساكن، فالفصل بين الممثل والشخصية وتحول الممثل لعارض غير متبنٍ للشخصية أسهم في تخفيض منسوب العاطفة ودفع بالممثل للبرود والابتعاد عن الانفعال ودخول التقنية وسيادتها احياناً أسهم في تحجيم دور الممثل، وبالتالي نزوح التمثيل نحو حالة من الاقتصاد الحركي، وكذا التجارب التي هشمت سلطة النص فهي تجارب لا تعبئ الممثل بمشاعر مسبقة، فالوسيط اللغوي الذي يؤسس لانفعالات الممثل غائب ومنعدم، وبالتالي فأن الممثل لا يتعدى كونه وسيط تقني مادي يؤدي حركة ميكانيكية آلية، ومن ثم فإن التجارب المسرحية القائمة على تسييد الصورة هي الأخرى حوّلت الممثل من كيان حر تلاحقه عناصر العرض الى قطعة ديكورية في فضاء صورة العرض تتحرك وفق مقاسات وخطوط دقيقة يضعها المخرج.

يتطلب التنقيب عن المسارات المُشكّلة للأداء الساكن العودة للتطبيقات الفعلية الأولى حول التمثيل لاستنتاج ملامح السكون فيها، ففي رؤية المنظر الفرنسي دينيس ديدرو، الذي أكد على ضرورة انفصال الممثل عن الشخصية، إذ طالب الممثل أن يتجنب الاحساس حتى يكون باستطاعته السيطرة والانتباه على نفسه، لأن الإحساس يؤدي بالأداء إلى عدم الاقتناع والتفاعل لدى المشاهد، وكلما كان الممثل بليد الإحساس غير قابل للتأثر كان أكثر تأثيراً بالمشاهد (٨)، وقد عارض ديدرو ما سماه " العبارات الرنانة . . . والضجيج الأجوف في التراجيديات " (٩)، ودعا لضرورة ان يكون الممثل بارداً خالياً من الانفعالات، واعياً لما يقوم به بعيداً عن الانصهار في بوتقة الشخصية، فوسيلة الممثل للتعبير هي العقل الواعي لا العاطفة، ومهمته تقتضي استحضار الشخصية امامه لا أن يؤديها،

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

فالغاية هي استثارة المشاهد ذهنياً ودفعه للتفكير وليست استثارة انفعالاته العاطفية، وقد خلفت هذه المحددات نتائجها على القاء الممثل عند ديدرو، إذ توجب على القاءه ان يكون عادياً خالٍ من المبالغة والتغيم، وقد أولى كذلك اهمية للأداء الصامت وضرورة موافقته مع الحوار المنطوق^(١٠). إن المحددات التي اشار اليها ديدرو في تنظيراته هي ملامح مبكرة للأداء الساكن، فعملية إفراغ الممثل من شحناته العاطفية التي اكد عليها يتمخض عنها تشذيباً للأداء من الانفعالات والكلانشية وبرزاً لأداء موضوعي بارد يجاور الشخصية ولا يتبنى انفعالاتها، اداء ينطلق من مساحة العقل الواعي لا العاطفة الجامحة، وبالتالي فقد شكّلت تنظيرات ديدرو جزءاً من صياغة ملامح بنية الاداء الساكن. وفي ذات السياق فإن الممثل الفرنسي كونستان كوكلان والذي يعد احد ابرز فناني (الكوميدي فرانسيز)، اطلق نظريته في فن التمثيل والموسومة بـ (نظرية عدم الانفعال) والتي ذهبت تجاه ضرورة تحلي الممثل بشخصيتين؛ الاولى هي شخصيته الحقيقية والثانية هي الشخصية المناط به تمثيلها، واشترط سيادة الاولى على الثانية وهو ما استفاد منه بريخت فيما بعد في ارساء قواعد نظريته في التمثيل التقديمي^(١١)، وهو الآخر ساهم بالتعاضد على فكرة الفصل بين الممثل والشخصية، وبالتالي صياغة جديدة لأداء الممثل تخلو من التماهي مع الشخصية وتسهم بالحفاظ على ذات الممثل، وبالتالي وعيه وعدم انجراره عاطفياً وخضوعه للشخصية وانفعالاتها.

وبعد ظهور المخرج ككيان مستقل قائم بذاته في نهايات القرن التاسع عشر، انبرى عديد من المخرجين المسرحيين لصياغة اراء وافكار ونظريات جديدة في المسرح عموماً وازاء الممثل واداءه خصوصاً، ومن جملتهم المخرج إنكليزي الأصل إدوارد غوردن كريغ، والذي رأى " أن جمهور المسرح يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات. وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي، أو كما يقول كريغ (رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية ، وفي بيئة رمزية)"^(١٢)، إن رؤية كريغ لمسرحه القائم على تقديم الشكل والاهتمام بتفاصيله ذهبت تجاه بناء الصورة المسرحية بتفاصيلها الدقيقة، إذ امتاز " بنبوغه الخاص، في صدد الخطوط، وفي التأثيرات الجديدة لهذه الخطوط. أن خطوطه نسيج وحدها. ذلك انه يعمل في مربعات وخطوط مستقيمة، ولا يعمل إلا نادراً في خطوط منحنية. ولذلك تراه يغطي المسرح بمربع من القماش يقسمه وفق خطوط عمودية"^(١٣). إن التقسيمات الصارمة لمسرحه والاهتمام الكبير بسيادة الصورة والشكل في فضاء العرض استدعى اسلوباً جديداً في اداء ممثليه لمواكبة متطلبات اسلوبه الإخراجي، حيث أشار الى أن مهمة الممثل ليست التشخيص، بل عرض وتفسير الشخصية، وهو ما دفعه لطرح فكرة (إلغاء الممثل) بالمعنى التقليدي باعتباره (الأداة التي تزدهر وتتقدم بوساطتها الخشبة الواقعية المتخلفة) وقد استخدم عبارة (الدمية المتفوقة) كبديل عن المفهوم القديم للممثل^(١٤). وبالتالي فإن فصل الممثل عن الشخصية وتقديمه كعارض للدور لا مشخص، فضلاً عن سيادة الشكل واقحام الممثل كدمية في فضاء العرض، كلها مقومات عملت على تشذيب الاداء من التعابير المركزة والسردية والكلانشية، فالممثل لا يتعدى كونه قطعة بصرية ضمن منظومة عناصر العرض ، وهو ما انتج سكوناً نسبياً في اداء الممثل.

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

لقد لعب المسرح السياسي هو الآخر دوراً هاماً في تشكيل انساق ادائية مغايرة عند الممثل، وارتبط ظهور المسرح السياسي بالمخرج الالماني اورفين بيسكاتور، والذي أنشأ مسرحاً يركز على عرض القضايا والمشكلات التي تجتاح المجتمع متأثراً بالفكر الماركسي، وقد جاء مسرحه كشكل من اشكال المسرح الاصلاحى القائم على النقد، بهدف معالجة الاخطاء الناجمة عن التطبيق في سبيل الوصول الى الحالة المثلى للمجتمعات، تبلورت افكار بيسكاتور حول المسرح السياسي نتيجة لآثار السلبية الناجمة جزاء الحرب العالمية الاولى، فالمسرح لديه وسيلة تعليمية، إذ طالب القائمين على المسرح بإظهار الانسان في انقى صورة، لأنه يبحث عن الصيغة المثلى للإنسان الذي يتقاطع مع فكرة الحرب ويرفضها، لقد ادخل بيسكاتور التقنيات الحديثة في عروضه، فوظف السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها المكتشفات الحديثة خدمة لأهدافه السامية في تقديم مسرح موجه لتحقيق التوعية السياسية والاجتماعية^(١٥)، إن غاية المسرح السياسي تطلبت بدورها اداءً تقريراً لا تمثيلاً فالممثل لا يمثل بقدر ما يستعرض الاحداث والوقائع والوثائق التي يتضمنها العرض، فقد كانت معظم عروض بيسكاتور هي عروض دعائية حزبية احادية الفكر، تستند مادتها على تجميع لخطب معينة، موضوعات واخبار مقتطعة من مجلات وصحف، صور من افلام وحروب، وثائق وارقام وتقارير، مقاطع من فيديوات سينمائية، وغيرها من الادوات التي تخدم فكرة المسرح السياسي، وهو ما عرّضه للنقد اللاذع من قبل عديدين، والذين اعتبروا مسرح بيسكاتور لا يدخل في تصنيفات الفن^(١٦)، هذه التقنيات وسيادتها على العرض حوّلت الممثل الى مذيع او معلق بفكر احادي على ما تستعرضه الوثائق والتقنيات الملازمة للعرض، بل وقطعت سلسلة اداءه، وهو ما ساهم بتشكيل هوية ساكنة للممثل في عروضه ، وكذلك فإنه ادخل المصاعِد والسلاالم المتحركة " غير إن أكبر تعديلاته إنما اجراها على منصة العرض، أي خشبة المسرح ذاتها. فقد جعل الارض قابلة للتحرك. . . بحيث إن الممثلين اصبحوا يستطيعون أن يمشوا على المسرح دون أن ينتقل احدهم من مكانه قيد أنملة "^(١٧)، هذا الانغماس للتقنيات الميكانيكية في مسرح بيسكاتور انتج بدوره تقليلاً لمنسوب الحركة لدى الممثل وبالتالي نزوعاً نحو السكون.

كذلك فقد لعب برتولد بريخت دوراً مفصلياً في تدوير دفة أداء الممثل، وحرفها عن سياق الاداءات السابقة المحملة بعبء التكلف والخطابية والانفعالات المبالغ بها، إضافة الى تأثيره المسرحي الممتد حتى ما بعد الحداثة ، نتيجة لإرساء قواعد نظريته نظرياً وتطبيقياً، إذ إن بريخت الـ " ما بعد حداثي يمكن الشعور بآثاره في كل مكان تقريبا في المسرح، باستثناء تجسيد مسرحياته ذاتها "^(١٨). وفي سياق أداء الممثل ، فالممثل عنده يجب " ألا يندمج بل ينفصل جزئياً عن الشخصية التي يجسدها، ويستخدم أسلوب الحكى أو السرد للأحداث، كما لو كان مجرد شاهد عيان لهذه الأحداث "^(١٩)، إذ فرض بريخت على ممثليه اثناء التمرينات ان يتحدثوا عن الدور بصيغة الغائب وكأنهم يروون حادثة عن لسان شخص اخر في زمن سابق، وهو ما اصطلح عليه بـ(الأداء التقديمي) حيث تقوم مهمة الممثل على عدم تبني ذات أخرى غير ذاته، بل هو مجرد عارض لأحداث معينة، ففكرة شخصية الراوي التي انتهجها بريخت قائمة على سرد الأحداث بصيغة المتفرج، المتفرج الذي لا يتعاطى مع الأحداث ولا ينفعل معها ولا يغمس داخلها، وهو ما يفرض اداءً بارداً خالٍ من الانفعالات والعواطف، إضافة الى اجتراحه مفهوم (الجست) والذي

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

يُعرّف على انه اشارة أو ايماءة اجتماعية متفق على معناها سلفاً والتي تسهم في اختزال الفعل المطول او الحوار لا يصال الفكرة بشكل اسرع^(٢٠)، وقد ادخل بريخت الاداء المؤسلب في مسرحياته، والذي استقطبه من خلال تأثره بالمسرح الشرقي ولا سيما المسرح الصيني والياباني، إذ اعجبه الاداء المؤسلب الخالي من التعابير في مسرحيات النو اليابانية^(٢١). ويرى الباحث إن هذه المحددات التي وضعها بريخت قواعداً لنظريته في المسرح الملحمي والمتمثلة بـ(الجست/ الأسلبة/ الراوي/ الاداء التقديمي)، فضلاً عن استخدامه للتقنيات والسينما والصور والملصقات، كلها ملامح اسهمت في تشكيل بنية الاداء الساكن بشكل صريح فيما بعد. ويمكن إجمالاً توصيف التجارب المسرحية التي قامت على فكرة فصل الممثل عن الشخصية واعتبار الممثل عارضاً غير مُتبنٍ، على إنها تجارب مبكرة حاملة لملامح السكون في أداء الممثل المسرحي.

وكنتيجة لمجموع الظروف التي غرّبت الفرد واعدمت روحية المجتمعات وحولت الانسان لترس صغير في آلة الانتاج الصناعي الهائلة، لم يعد للغة وللتواصل مغزىً أو غاية، وهو ما انعكس في النتاج المسرحي، وظهرت عدة تجارب عمدت الى قتل النص وتهشيم اللغة ويجاد بدائل اخرى للتواصل، وهو ما أدى بطبيعة الحال الى سلب الممثل من اهم ادواته التعبيرية (اللغة)، وبالتالي سلبه من ميزة هامة في صياغة المشاعر والتعبير عن الذات وتشكيل الانفعال وشاعرية الكلمة، كنتاج شرعي للارزمة الانسانية في العصر الحديث، فغياب التواصل وانشطارات اللغة وتكوّن الافراد على ذواتهم الغى التواصل اللغوي أو على الأقل حجّمه لدرجة كبيرة، فالحوار لم يعد مجدياً مع هذ الكم الهائل من الأيديولوجيات والمدخلات اليومية التي تدهم الفرد من كل جانب، فالتلفاز والهاتف والانترنت حولت الإنسان من باعث الى مستقبل خاضع لسلطة المبتوثات التي تسوقها تقانات العالم الجديد، فعصر الصورة حطم مقتنيات اللغة، ومن جملة المخرجين الذين ذهبوا صوب هذا التوجه الساعي الى تهيش وتهميش سلطة النص وتقويضه، بل والغائه احياناً هم المخرج الفرنسي انتونين ارتو والمخرج الإنكليزي بيتر بروك والمخرج البولندي جوزيف شايينا وعديد من المخرجين، إذ عمل ارتو من خلال مسرحه على استقطاب المؤثرات الشرقية بما تحمله من أسلبة ادائية مثل طقوس اليوغا والصوفية والإبر الصينية، حيث عمل على تفكيكها من سياقها وسياق حقائقها لتمارس حضورها في عرضه الذي يجمع بين النماذج المعترية واستلهاهم تعويذاتها السحرية وفضائها التي تسبح فيه، فمسرح ارتو مسرح رؤى ضد المواعظ والحكم، ويعلن تمرده ضد الأداء البلاغي، الذي تهيمن عليه الكلمة وتبجل المؤلف، فمسرحه ينسلخ عن شعر اللغة ويذهب إلى شعر الفضاء، موظفاً الوسائل الأخرى، من موسيقى ورقص ورسم والأشكال المعمارية والإضاءة والتمثيل الصامت والأداء الإيمائي والإنشاد والتعاويد، لقد ذهب ارتو نحو رفض الكلمة واللغة، بوصفها شكلاً من اشكال هيمنة المؤلف والأدب على المسرح^(٢٢)، ودعا الى انشاء " مسرح مغاير يعتمد لغة جسدية جديدة اساسها الاشارات وليس الكلمات"^(٢٣).

وقد سعى بروك ايضاً في تجربته الى اختزال اللغة واستبدال الكلمات بالحركات والصرخات، وفي احد عروضه قام بتدريب ممثليه على التراتيل الافريقية واللاتينية بلغة (الأفيستا) وهي من اللغات الفارسية الميته غير المفهومة^(٢٤)، وهو ما يصطحب معه انعدام لإحساس الممثل بما يقوله لأنه لا يفهمه اصلاً وبالتالي تقويض

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

للتفاعل ما بين الممثل واللفظ، فضلاً عن ذلك فقد عمل على تدريب ممثليه على التواصل من دون لغة مبتدعاً مفهوم الكلمة الصرخة، والكلمة الصدمة واستطاع التوصل الى ان الكلمة جزء من الحركة بحيث تعني حركة ما الخديعة وحركة اخرى المكر أو الصدق و ما الى ذلك، واستطاع بذلك بروك أن يتوصل الى صياغة اصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء الى كلمات اللغة، فقد كان يطلب من الممثلين أن يرووا قصة بالأصوات والحركات فقط^(٢٥). هذا الرفض للأدب واللغة والكلمة افرغ الممثل من الشحنات العاطفية المهيئة مسبقاً. على الرغم من اتصاف الاداء في مسرح بروك وارتو بالحركة والجنون والتسارع والسحرية والرقص على مستوى الاداء الجسدي وهو ما يتقاطع بوضوح مع مفهوم الاداء الساكن، إلا إن جزئية رفضهم للغة هو جزء من بوتقة الملامح التي افضت فيما بعد لتمظهر الاداء الساكن.

وامتازت عروض جوزيف شايينا هو الآخر بمغادرة " النص الأدبي وتركيزها على الصورة المرئية أكثر من الكلمة بوساطة التعبير الإيمائي الحركي ولقد أنشأ تياراً مسرحياً يتسم بالنفسير من خلال الرؤية التشكيلية التي تصبح بدلاً في أعماله عن الرؤية الأدبية للمسرح. . . واهتم شايينا بتحديد الحوار وتضييقه بأقصى حد ممكن والاهتمام برسم الفضاء المسرحي والتعبير عن المضمون بصورة درامية مؤثرة تكون أكثر تأثيراً من الحوار. . . وقد عبر عن النص بوساطة رؤية بلاستيكية تشكيلية، وهو بذلك يلتقي مع آرتو وبروك في إسقاط قدسية النص^(٢٦)، هذه العملية بحد ذاتها هدمت معابر التواصل بين الشخصيات والجمهور، واعتمدت هذه التجارب على تقديم الصورة على حساب النص، اي تقويض ادوات التعبير بسلب الممثل اهم عناصر التعبير الدقيقة (اللغة) وهو ما اصطحب معه نزوح نحو الاقتصاد بالانفعالات والعواطف والخطابية، وبالتالي ميول نحو السكون في الاداء.

انبثقت فلسفة العبث كردة فعل تجاه وحشية العالم وهمجية الحرب ودمويتها، والتي اظهرت إن العالم والوجود " قد فقد معناه في نظر كثير من الناس الذين يتمتعون بالذكاء ورهافة الإحساس، وأنه بكل بساطة لم يعد له معنى. لقد انحل ما كان يعتبر يقيناً من قبل، وانهارت أسس الأمل والتفاؤل الراسخة وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي أي باختصار "لا معقول"، لقد سقطت فجأة جميع عهود الأمل وجميع تفسيرات المعنى الغائي، فإذا هي سراب وهراء أجوف وصفير في الظلام ونتيجة لذلك فقد عم الخواء الروحي في أوروبا، وفقد الإنسان هيبته ومكانته في الوجود، لاسيما بعد أن فشل فشلاً ذريعاً في أن يرد ويلات الحروب عن مجتمعه الإنساني^(٢٧). ومع ظهور هذه الفلسفة ومعطياتها التي قامت على اساسها بدأت مظاهر الاداء الساكن تتشكل بوضوح في النتاج المسرحي، كنتيجة لانعكاس هذه المعطيات على النتاج الفني عموماً والمسرحي خصوصاً، وانبثق عن ذلك مسرح اللامعقول. لقد اتسمت شخصيات مسرح اللامعقول بخلوها من البناء الطبيعي المتعارف عليه، فالشخصيات خاوية فارغة، مجردة من العاطفة والاحساس، وبالتالي فقد واجه ممثلو هذه الاعمال صعوبة في " اداء الادوار في مثل هذه المسرحيات، فالشخصيات لا طابع لها: إنها كائنات بلا وجه ومن بلا تعبير، إنها اطارات فارغة يتعين على الممثل أن يملأها بشخصه وروحهِ ولحمهِ وعظمهِ^(٢٨). لقد ارتسمت مظاهر السكون بوضوح في نتاج هذا الاتجاه، ففي مسرح صاموايل بيكيت في " نهاية مسرحية "في انتظار كودو" تلزم الارشادات المسرحية فلاديمير واستراجون

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

بالسكوت وعدم الحركة رغم عبارة (هيا بنا). وفي مسرحية (لعبة النهاية) يمضي بيكيت الى ابعد من هذا في توظيف (السكون) فيجمد حركة اجساد الممثلين من الاقدام الى الرقبة فلا نرى من ثلاثتهم سوى رؤوس تطل من أنية فخارية. وهكذا يلح غياب الحركة الانتقالية في المكان على وعي المتفرجين طول العرض^(٢٩). وفي مسرحيته المسماة (لست انا) ايضاً، والتي عرضت اول مرة سنة ١٩٧٢ في نيويورك، كانت الممثلة بيلي وايتلو تقوم بتمثيل الدور الرئيس (الفم)، وتذكر في سيرتها الذاتية توصيفها لدورها قائلة: " تتكون مسرحية "لست أنا" كلها من شيء واحد هو الفم ، فهذا هو كل ما يتمكن الجمهور من رؤيته من الممثلة التي تؤدي الدور، لا جسد، لا وجه، لا شيء سوى فم يتوسط مجال الرؤية على خشبة منصة مرفوعة وغير مرئية ويجب على المؤدية أن تخفي جسدها تماماً، وكذلك ألا تحرك ساكناً. كذلك يجب أن يسלט على الفم بصيص من الضوء يأتي من مصدر ضوء كشاف صغير... ولقد كان وضع (السكون) المطلوب بمثابة إنجاز عضلي هائل... إن تعليماته القائلة: "لا تقوم الممثلة بأي تمثيل"، قد سببت لي بالطبع بعض الصعوبة . فعادة ما يتم استخدام الممثل من أجل اللمسات الشخصية التي سيضيفها إلى العمل المسرحي"^(٣٠). أن السكون يتجلى بأوضح صوره في هذا العمل، فالممثل ساكن والفضاء المسرحي كذلك، والظاهر الوحيد على الخشبة هو فم الممثلة. عمومًا فإن بيكيت يرى " أن الحدث غير أساسي، ويقوم أعماله بدون أحداث، ويمكن وصف الحدث في مسرح بيكيت بهذه الكلمات الموجزة " لا أحد يأتي، لا أحد يذهب، لا شيء يتم ويطيب للبعض أن يطلق على مسرح بيكيت وصف "المسرح الساكن" ^(٣١).

وفي مسرحية (أميديه) للكاتب يوجين يونسكو يكون الفعل " فاتراً وغير حيوي، وذلك لأن الشخصية لا تسير نحو هدف محدد، إذ غالباً ما تكون قوة الفعل نتيجة لتحديد الشخصية هدفاً تسعى لبلوغه وشخصيات (يونسكو) تجهل عالمها ولا تفهمه. لذا فأنها لا تمتلك هدفاً بعينه إضافة إلى كونها تلوذ بالاستسلام وهذا ما يجعل الفعل غالباً ما يكون جامداً"^(٣٢)، وهكذا في معظم اعمال مسرح اللامعقول، فضلاً عن ذلك فإن الحبكة الدائرية التي ينتهجها هذا الاتجاه تقوض الفعل وتسكن الحدث وتُجمد الاداء، فالأحداث تسير بخط دائري لا نهائي ، ففي مسرح اللامعقول هنالك " انماطاً من الوضعيات التي تتكرر الى ما لا نهاية"^(٣٣)، كل هذه السمات والمحددات الادبية فرضت حضورها في تشييد العرض المسرحي عموماً واداء الممثل خصوصاً، وتمخّضت بدورها عن اداء تمثيلي بارد ومقتصد حركياً يتخلله الصمت عادةً، فالأداء يرتبط بشخصيات هلامية خالية من الابعاد المتعارف عليها، فضلاً عن نشوب حالة من القطيعة بين الشخصيات وانعزال كل شخصية داخل عالمها مع وجود حالة من القطع والتكرار والنمطية في الاداء^(٣٤). وهو ما شكّل حالة واضحة من السكون في فضاء الاداء التمثيلي، فالصمت والتكرار والنمطية والعزلة والبرود كلها سمات ترتبط بشكل مباشر وغير مباشر في تشكيل بنية الاداء الساكن، هذا ما تجلّى في عدة عروض تنتمي لمسرح اللامعقول باختلاف زمان عرضها، ففي مسرحية (شريط كراب الاخير) مثلاً للكاتب صاموايل بيكيت، والتي اخرجها عديد من المخرجين في مختلف الحقب الزمانية، يكون العامل المشترك بين معظم العروض هو اداء الممثل البارد والمتسم بالاقتصاد الحركي وغياب الحوار وفترات الجلوس على الكرسي المطولة، ففي سنة (٢٠١٧) تم عرض المسرحية بواسطة إخراج المخرج الأمريكي رون سوسي، وقد اتسم العرض بالهدوء

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

والبرودة والسكون والصمت الطويل، والصوت الوحيد الطاعي هو صوت المذياع، والاداء ساكن خالٍ من التعابير والانفعالات الا ما ندر. وفي عرض آخر لذات المسرحية من إخراج المخرج الالمانى والتر دي اسموس، سنة ١٩٩٠ وبالتعاون مع (ورشة سان كوينتين) في برلين^(٣٥)، يرى الباحث إن ذات السمات الادائية ترشح في هذا العرض من حيث الصمت والاقتصاد الادائي (الحركي واللفظي)، وهو ما يشير الى ان نصوص مسرح اللامعقول تفرض حضورها في عملية المعالجة الاخراجية للنص بغض النظر عن الحقبة الزمنية للعرض، وبالتالي فان معظم نصوص هذا الاتجاه فرضت مناخها البارد الساكن سواء في الاداء التمثيلي او في باقي عناصر العرض بشكل عام.

المبحث الثاني: جماليات الأداء الساكن في العرض المسرحي المعاصر

وبالانتقال الى حقبة زمنية متقدمة نسبياً ورقعة جغرافية اخرى وتحديداً الى امريكا، يبرز اسم المخرج الاميركي روبرت ويلسون كأحد أهم مخرجي التجريب، تجربة ويلسون هي تجربة عميقة ترتبط بصناعة الصورة وخطوط الضوء والرسم بالأجساد في الفضاء المسرحي والسفر لعوالم خيالية، تجربة تستدعي التأمل والانصهار معها والغوص في مساحاتها الشاسعة، " لم يحذو الكثيرون حذو Wilson في إبعاد اللغة عن مركز المشهد المسرحي ففي أعمال ويلسون يغيب النص ويبنى العرض المسرحي حول حركات الأجسام في الفراغ. تشبه أعماله الدرامية التماثيل المنحوتة المتحركة: وينعكس ذلك في التأليف بين الصوت واللون ، والصمت والضوء اللذين لا يكون لهما معنى بعيداً عن وجودهما المادي. كما يقول (Wilson ١٩٩٠): فلتذهب إلى مسرحياتي كما تذهب للمتحف أو لتشاهد صورة . تأمل لون التفاحة خط الفستان وشعاع الضوء... ليس عليك أن تفكر في القصة لانه لا توجد أي قصة ليس عليك أن تستمع للكلمات لان الكلمات لا تعنى أي شيء"^(٣٦)، و هو بدعوته للمتفرجين وأشارته الى ضرورة حضور اعماله بنية الحضور لمتحف لقراءة صورة ما؛ يؤكد مبدأ السكون في اعماله، فهو يدعو مشاهديه للاستغراق بالتأمل والبحث عن المتعة الجمالية التي تقدمها منحوتاته الجسدية، هذه الاجساد ذات الوجوه الخالية من التعبير، والتي اقتنصها ويلسون من مشاهداته الحياتية، حيث يقول " بدأ الناس يتحولون أكثر وأكثر إلي داخلهم... ويمكن ملاحظة هذا عندما نجلس في المترو أو القطار... فنجد كل راكب وقد تكوّم على نفسه، لا ينظر إلى أحد، ولا أحد ينظر اليه وكل ما يفعله هو أن يومئ برأسه أو يشير إلي شيء. وهم مضطرون لعمل هذا، لأنهم منقلون بالأعباء اليومية... إنها وسيلة للاستمرار في الحياة. إن هذا الانعزال والتقهقر واللجوء الى عالم التأمل... اصبح ضرورة ووسيلة للنجاة لأن الحياة اصبحت تسير بسرعة مجنونة... وقد ظهرت هذه الرؤية عن الوجود الإنساني المعاصر ومشاكله في اعمال روبرت ويلسون"^(٣٧) ، فالأجساد الخاوية الباردة البطيئة والخالية من التعابير في عروضه، والتي جُلّ مهمتها أن تتحرك من النقطة (أ) الى النقطة (ب) دون الاهتمام بالغاية أو السبب هي الانعكاس الطبيعي لمشاكل الإنسان المعاصر، إذ " لا تتبع أهمية الحركة في مسرح Wilson من أنها تسرد شيئاً خارجها ولكن لأنها تغير مجال الرؤية، إن الممثل ما هو إلا جسد وصوت، قطع للفراغ . يتحرك جسد [الممثل] لا يعبر عن العاطفة أو ليسرد قصة ولكن ليعدل القوى التي تعمل في هذا الفراغ لإحداث فجوة أو لترتيب مقارنة. تستبدل

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

الحركة الحبكة في مسرح Wilson ويتكون لديه الحدث الدرامي من مجموعة ممثلين يملؤون فراغاً ثم يفرغونه. ففي بروفاته، لا يُخبر الممثلين ماذا يعنى مشهد أو ما المطلوب أن يعبروا عنه. ولكنه يخبرهم اين يتحركوا وما هي المواضيع الدقيقة التي يتحركوا اليها " (٣٨)، وبالتالي فإن الممثل عند ويلسون لا يمثل سوى قطعة ديكورية أو جزء من سينوغرافيا العرض، فكونك " (مثلاً في مسرح روبرت ويلسون كان مثل كونك دمية في تركيب مجرد). هكذا وصف جينز سبوتاج تجربته في لعب الدور الرئيس للجندي في عرض Woyzeck... تتحدث الناقدة المسرحية مونا ديثمير في نفس السياق عندما تقول (إن ويلسون يرگب الناس والأشياء على المسرح مع مساحة كبيرة من حولهم بحيث تبرز بشكل اكثر وضوحاً كعناصر مرئية في تكوين الصورة) " (٣٩)، إن استخدام الممثل لمفردة (دمية) والناقدة لجملة (يركب الناس والأشياء) هي إشارة واضحة الى إن ويلسون يُشيء ممثليه ويتعامل معهم كتركيب وقطع جامدة كبقية عناصر العرض التي يتحكم بها دون نوازع ذاتية، فهو يفرغ ممثليه من ذواتهم ليمثلهم بتوجيهاته فيملي عليهم افعالهم وتحركاتهم بدقة ليرسم لوحة العرض الكاملة، وتصل دقة خطوط الحركة التي يرسمها لممثليه الى درجة إنهم يحسبون حركاتهم بالثواني، إضافة الى إنه كان يستخدم ما يسمى بـ (نظام الأرقام) في توجيه الممثلين حيث يقول الممثل ديريه (Derrah) احد ممثلي ويلسون المخضرمين، أثناء التمرينات على عرض (الحرب الأهلية): " كنت مرعوباً... كان الناس يخرجون ويشعرون بالحيرة الشديدة ويقولون، "حسناً، لقد جعلني أمشي على الأرض في ٢٠، ثم أجلس في ١٥ وأضع يدي على رقبتي، ثم أميل رأسي في ١٢ " وكان الجميع يكتبون ذلك... لذلك دخلت... وقال إن المشي عبر الأرض، لا أعرف، بشكل تعسفي سأقول ٥٩ وأجلس على كرسي في ٤٢، ضع يدك على رأسك في ١٢ ثم يدك لأسفل حضنك في شيء ما. كان هناك ٦ أو ٧ حركات. وعندما انتهيت قال، "نعم، أنت الوحيد حتى الآن الذي يمكنه العد." (٤٠)، إن نظام الأرقام في تدريبات ويلسون لممثليه هو عبارة عن ربط حركات الممثل بأرقام معينة، فالممثل يستمع للرقم الذي يقوله المخرج فيؤدي الحركة المرتبطة بهذا الرقم، لذا فعلى الممثلين أن يحفظوا الحركات وارقامها بدقة. إن هذه الطريقة إضافة الى أسلوب حساب الوقت الذي تستغرقه الحركات بالثواني، جعل من الممثلين روبوتات بلا انفعالات أو مشاعر، إذ إن مهمة الممثل تقتضي التنفيذ الحرفي للتوجيهات التي يضعها المخرج، وهو ما ينتج حالة من الاداء التمثيلي الساكن البارد الخالي من المشاعر، وفضلاً عن ذلك كله فإن عروض ويلسون تتسم بالبطء إذا ما قورنت بعروض المسرح المعتادة، وهو ما جعله يرد على منتقدي البطء في مسرحياته قائلاً " ذلك خطأ. إنه ليس بالحركة البطيئة. إنه الوقت الطبيعي. يتعامل معظم المسرح مع الوقت المتسارع، لكني أستخدم نوع الوقت الطبيعي الذي تستغرقه الشمس لتغيب، وسحابة لتتغير، ويوم حتى الفجر. أعطيك الوقت للتفكير. للتأمل في أشياء أخرى غير تلك التي تحدث على المسرح. أعطيك الوقت والمكان للتفكير فيه" (٤١). إن استخدام ويلسون للوقت الطبيعي (كما يسميه) انتج استطلاة زمنية في عروضه وبطء ملحوظ في انتقالات العرض وحركات الممثلين والأشياء. لقد استغرق عرض مسرحية (جبل كا وشرقة جاردينيا) التي عرضت في (شيراز) سنة ١٩٧٢ ما قوامه ٢٦٨ ساعة، امتدت على مدار سبعة ايام، حيث تم الأداء بحركات بطيئة للغاية، وفي احدى لحظات العرض كانت الحركة الوحيدة التي تؤدي هي حركة سلحفاة تعبر خشبة فارغة، هذه الحركة لوحدها استغرقت ساعة كاملة

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

تقريباً، أما عرض مسرحية (نظرة الرجل الأصم) الذي كان بلا كلماتٍ تمامً فقد استغرق سبع ساعات متواصلة ليستطيل لأكثر من ذلك في العروض اللاحقة للمسرحية^(٤٢). وفي هذا العرض يتكون المشهد الافتتاحي من مشهد " تقف الشخصيات الأربع فيه بلا حراك - متجمدة في الزمن والفضاء. وفي النهاية تنهض الممثلة التي تلعب دور الأم ببطء لتضع أحد طفليها الصغيرين في فراشه، وتمضي فيما بعد وتطعنه على مهل وبرقة في حين ينظر صبي مراهق أطرش الى ما يحدث الا أنه غير قادر على الحركة. ثم يعاد هذا الفصل مع الطفل الثاني. كل حركه تؤدي ببطء كبير وهذا ما يبيلد إدراك المشاهدين ويحول عقولهم الى ادنى مستوى من الوعي"^(٤٣)، وفي الوقت ذاته فإن حركة الممثلة (الأم) تستمر " دون مشاعر او تغيير في سرعة الحركة... وهذا [المشهد] يؤسس تقريباً الساعة الاولى من العرض"^(٤٤). مشهد قوامه الاداء الساكن في بطنه وخلوه من التعابير والمشاعر والشخوص الاربعة الساكنة في الفضاء فضلاً عن الصبي الأصم غير القادر على الحركة، وفي مسرحية (عاطفة آدم) المعروضة سنة ٢٠١٤، يبدأ العرض بجو من الظلام والاضاءة الخافتة وبقعة ضوء كروية في خلفية المسرح معروضة على شاشة، تتحرك البقعة ببطء شديد مع ايقاع موسيقي بارد، مع وجود جزء من نبتة خضراء على مقدمة ارضية الممر المرتبط بالخشبة، يستمر هذا السكون لدقائق وتتداخل في تشكيله كل عناصر العرض، افتتاح رهيب وعميق بسكونه وصمته وبطئ انتقاله، ترتفع الموسيقى الأوبرالية ليظهر ممثل عارٍ في اعلى وسط الخشبة، ممثل لا تظهر ملامحه بل ظل فقط، فالإضاءة من خلفه اكسبته ظلمة الحضور، لدقائق طويلة يكون الممثل ثابتاً صامتاً، تكشفه الإضاءة بمرور الوقت ليظهر عارٍ تمامً، يستمر الافتتاح بلا حركة، وجه الممثل خالٍ من التعابير ويحمل في يده قطعة من حجرٍ ما يستدير ببطء شديد لدرجة الاستفزاز، ليتقدم الى الممر المنبثق من خشبة المسرح وصولاً الى صالة الجمهور، يضع النبتة على رأسه ليعود الى الخشبة الرئيسية منسحباً من الممر، الإضاءة زرقاء خافتة باردة تشترك في تكوين كيان السكون مع (الموسيقى، الممثل)، تظهر أجساد غريبة راقصة في خلفية الخشبة، تختفي وتظهر من بعدها ممثلة هي الأخرى تتحرك ببطء شديد في خلفية الخشبة.

والملاحظ إن كلا الممثلين لا يظهران اية تعابير على وجوههما، يستمر هذا المشهد لوحده لما يقارب الـ ٥٠ دقيقة. إن مسرح ويلسون غني بمظاهر السكون على مستوى أداء الممثل، ويشترك بتشكيل هذا السكون بقية عناصر العرض، فالموسيقى في معظم عروضه لا تعدو كونها نوتات نمطية مكررة تشيع حالة من السكينة والهدوء والترقب غالباً، والاضاءة غالباً ما تكون خافتة أو مقترنة باللون باردة كالأزرق، والخشبة عادة ما تكون خالية الى حد كبير من القطع الديكورية أو مكثفية بقطع بسيطة مجردة.

وفي فرنسا لم تتوقف عجلة التجريب واستحداث الاداءات والاشكال المسرحية على كل المستويات والعناصر، ومن بين الظواهر البارزة " اليوم في المسارح الفرنسية، أكثر ما يلفت الانتباه هو أهمية الصمت... غالباً ما يتعرض صمت المتفرج للهجوم باعتباره علامة على السلبية أو نوع من النوم. ولكن في مجتمعاتنا المتشددة والصارمة للغاية، فإن للصمت قيمة جديدة... تحوّل المسارح نفسها إلى أماكن (سكون)، إلى ملاجئ هادئة في وسط المدن، إلى أماكن تسمح للناس وتدعوهم إلى الاستماع"^(٤٥)، ومن جملة مخرجي هذا التوجه، هو الفرنسي كلود ريغيه والذي

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

يعد " من أهم المخرجين المسرحيين في فرنسا والعالم. ينعت بالمخرج الفريد من نوعه والمنفلت من كل القوالب والمعايير. ولد سنة ١٩٢٣... يتميز هذا المخرج باشتغاله في الهامش وبعده عن الأضواء، وبالعمق الفلسفي لأعماله، التي لا يراعي فيها متطلبات الجمهور العريض. فهو صاحب المقولة الشهيرة: (كلما سمعت أثناء العرض وقع خطوات الجمهور المنسحب، كلما كان ذلك مؤشراً إيجابياً)... معروف عن كلود ريجي أنه لا يجب تصوير عروضه، لذلك تنعدم مقاطع فيديو أعماله المسرحية على النت^(٤٦)، وقد عمل ريجيه على توظيف الصمت والسكون والبطء والاقتصاد الحركي في عروضه، إذ جاءت أعماله " لتجسد ثورة التجريد التي تهدم فكرة الشخصية وسيكولوجيتها وتلغي فكرة السرد والحبكة والحدث. وبهذا جاء "كلود ريجيه" بمسرح لا يعرف المقومات التقليدية التي يقوم عليها المسرح عادة... (فالسكون) والصمت هاما جداً في مسرح "كلود ريجيه"، يليهما الاستماع، فمسرحه هو مسرح (السكون) والصمت والاستماع. ولحظات الصمت هذه لا نجدها فقط على خشبة مسرحه لكننا نجدها أيضاً في كتاباته فسنالاحظ من خلال هذا العمل الذي تقدمه وجود فترات صمت وتأمل تتجلى في تلك الصفحات البيضاء الموجودة في النص الأصلي^(٤٧)، فهو يحتفي بالتأمل والسكون ويؤكد ضرورته من خلال أعماله المسرحية والادبية على حدٍ سواء، وقد بدأت أولى قفزاته المسرحية التي شكّلت طبيعة عمله في الإخراج المسرحي من خلال عرض (العشيقة الانجليزية) للروائية (مارغريت دوراس) سنة ١٩٦٨، خلال الساعة الأولى من العرض والتي جرى خلالها التحقيق مع رجل كان كل شيء يحدث داخل القاعة وكانت المقاعد مصفوفة على شكل نصف دائرة حول نصب تذكاري يبلغ ارتفاعه ثلاثة أمتار وعرضه ثلاثة أمتار. ويجلس فوقه رجل على ان يقوم بالإجابة على أسئلة رجل آخر يقف وسط الجمهور في الصالة... ثم ينسحب الرجل في حين ينتظر المستجوب في الظلام... وتظهر امرأة وسط هذا البصيص من الضوء، تبدو ضئيلة الحجم تتمتع بحضور قوى، إن المشهد ليس به شيء محدد لكن هذه المرأة وحدها تجسد العالم بأسره، ثم تجلس على مقعد من البلاستيك بجوار مسجل صوت^(٤٨)، لا شيء على المسرح سوى ممثل جالس على مقعد، أو بالأحرى ممثلين على نفس المقعد، وكان هنالك ثالث هو المحقق الذي يتواجد بالصالة وسط الجمهور، لم يكن هناك عرض بالمعنى المتعارف عليه فالمتفرج يقف إزاء عرض مستفز وباعث لردود أفعال غريبة بين الجمهور الحاضر، إذ يتسم العرض بصور مقتصدة جداً، إذ لا توجد صورة واحدة في هذا العرض، فقط ممثل ثم ممثلة جالسان معا على نفس المقعد، وممثل ثالث وسط الجمهور، الذي لم يكن لينتبه أصلاً لوجوده بينه، في الصالة، لم يكن هنالك من شيء يستحق المشاهدة ومع ذلك فقد شاهد الجمهور شيئاً ما^(٤٩)، وفي عرض آخر له والموسوم بـ(مثل مزمار لداود (Comme un psaume de David) المعروف سنة ٢٠٠٦، بدأ (كلود ريجي) بعمل فراغ من خلال إنشاء ساحة ضخمة يجلس حولها الجمهور في صفيين، مع ظلام دامس يحيط (فاليري دريفيل) المؤدية الوحيدة مع وجود ضوء خافت للغاية، مصدره غير مرئي، مخفي بسقف معلق، يسمح للمشاهد باكتشاف منطقة اللعب شيئاً فشيئاً، تمشي الممثلة بخطوات بطيئة للغاية ولكن منتظمة على طول الخط الخارجي للمربع، ومن ثم تتجه إلى مركز الفضاء المسرحي أسفل مصدر الضوء، لتتحدث عن مقتطفات من (مزامير داود) الثلاثة عشر، والتي يعترف فيها (داود) بضعفه أمام الله، ما يلاحظه المتفرج أولاً وقبل كل شيء هو

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثالاً

البطء الشديد في الحركات والكلام، حيث إبطاء وتيرة الخطاب، وكذلك الخطوات، تتقن (فاليري دريفيل) حركاتها الجسدية، وتحافظ على التركيز الضروري لرسم مسار هندسي بشكل مثالي، لكن لا يمكن معاملة الصوت البشري مثل الصوت المغناطيسي أو شريط الفيديو الذي يتم إبطائه لتشويه النطق، وهو ما يجعل الاداء اللفظي غير منتظم، ولكنه يخضع لتغييرات مستمرة في السرعة، وبالتالي غالباً ما يكون فعل الاستماع مؤلماً للمستمعين، فضلاً عن إحباطهم من عدم قدرتهم على متابعة المعنى الدلالي للجمل والآيا^(٥٠)، ويتضح الجو البصري الهادئ الذي يقدمه العرض، والذي يتسق مع الاقتصاد الحركي والبطيء الذي يتسم به اداء الممثلة، فكتلة الظلام المحيطة بها من الجوانب الاربعية، والاضاءة الخافتة باللون المائل للأزرق، كلها عناصر تشترك في تركيب التكنيك التأملي الساكن الذي ينتهجه العرض، خصوصاً وأن ثيمة العرض منحدره من النصوص المقدسة المتصلة بالمناجاة، والتي اسهمت بدورها في صياغة هذا الجو التأملي، حيث يرى " كلود ريجيه أن هذه هي مهمة المسرح أي أن يجعلنا في حالة تأمل وتدبر تساعدنا على فهم الحياة وعلى تنشيط خيالنا ووضعنا في حالة تشبه الحلم حيث يصبح العالم اكثر اتساعاً فيثير الصمت و (السكون) بداخلنا احساسياً وذكرياتٍ ومشاعراً تجعلنا في حالة تشبه تلك الحالة التي يكون عليها المؤلف في اللحظة التي تسبق الكتابة للمسرح بالنسبة لـ"كلود ريجيه" ليس وسيلة للترفيه على عكس ما يعتقد البعض ولا هو وسيلة تلهينا عن مشكلات العالم الذي نعيش فيه لكن مهمة المسرح بالنسبة له أن يحدث لدينا نوعاً من القلق والاضطراب ليظهر لنا حقيقة أكاذيب العالم الذي نعيش فيه " ^(٥١)، وفي عرضه لمسرحية (رجل بلا هدف) للمؤلف آرني ليجر سنة ٢٠٠٧ قدم كلود ريجي مرة اخرى عملاً ثقيلاً بارداً يتسم بتشكيل فضاء من الصمت والسكون، يشترك في تشكيل بنيته الخشبة الخالية من الديكور والاضاءة الخافتة، فضلاً عن الاداء التمثيلي الخالي من العواطف والذي يهيمن عليه حالة من البرود والبطء الحركي واللفظي، ويتحدث مؤلف النص لعرض (رجل بلا هدف) النرويجي آرني ليجر عن العرض قائلاً: " عملت مع كلود ريجيه في إنتاج واحد عام ٢٠٠٧، "رجل بلا هدف Homme sans but"، في Odeon Theatre في باريس . لم يكن هذا هو العرض العالمي الأول للمسرحية، فقد كان العرض الاول لها في أوسلو في عام ٢٠٠٥، كان لدي لقاء طويل مع كلود قبل بضعة أشهر من بدء إعادة العرض، حيث ناقشنا المسرحية لمدة ثلاث ساعات أو نحو ذلك... كان أسلوب إخراج كلود مميزاً جداً، في هذا الإنتاج كان كل شيء بطيئاً جداً، الحركات، الطريقة التي تحدث بها الممثلون. كان طول العرض أطول بكثير من جميع عروض النص الأخرى، حوالي ساعتين و ٤٠ دقيقة إذا لم اكن مخطئاً ، وهي عادة ما تكون حوالي ساعة و ٤٠ دقيقة " ^(٥٢).

وفي حديثه - آرني ليجر - حول طبيعة الاداء في العرض، يقول: " لست متأكداً مما إذا كنت سأسميه اداءً ساكناً، لكنه كان بسيطاً للغاية، ويعتمد إلى حد كبير حركات بطيئة جداً و مونولوجات وحوارات بطيئة، مع وجود ظلام هادئ على الخشبة، واضاءة خافتة، وكان الممثلون يطفون في الفضاء الخالي من الظلام. وربما يمكن وصف الاداء بأنه ساكناً، لكن الممثلين لم يكونوا ساكنين تماماً، فقد كانت لديهم حركات في أجسادهم " ^(٥٣)، ويتضح طبيعة الفراغ المسرحي والخشبة الخالية من التعقيدات الديكورية، وكذلك الاضاءة الخافتة ومساحة الظلام التي تغطي مؤخرة

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

الخشبة، كلها عناصر تسهم في خدمة اهداف عروض كلود ريغيه؛ التأمل، السكون، الصمت، ويقول ريغيه فيما يخص طبيعة اداء ممثليه الساكنة: " استخدم أيضاً في عملي التصوير البطيء والحركة البطيئة والصمت. إن هذه العناصر لا غنى لي عنها في عملي على الرغم من كونها تمثل اسباباً لانتقادي...النقاد يتهمون اسلوب الإلقاء في اعمالي بأنه بلا نبرة أي فاطر... إذا كانت هذه الردود فاترة وباردة او بلا نبرة فهي على الاقل واضحة... أبتعد عن أي انفعال ينتمي للمدرسة الطبيعية وأحاول أن اصل لنوع من التبئنة ونوع من التوازن في (السكون)... يتردد كثيراً إن اعمالي تتسم بالبرود الشديد بل وأتهم بأنني اسرق من الممثلين ارواحهم"^(٥٤)، ويؤكد ريغيه على فكرة ايجاد مساحات وفراغات بين الممثلين " حتى في المشاهد التي تجسد مناظر حميمة، وهذا التكبير والاتساع في الفراغ يعطى عظمة للمشاهد. ويدرك الممثلون جيداً أن طريقة الأداء هذه تعتبر مغامرة لأنهم يبدون وكأنهم عارين تماماً أمام الجمهور. أنني أناضل دائماً حتى لا يطأطي الممثلون رؤوسهم بحيث تتوجه الإضاءة دائماً نحو وجوههم. ومن خلال الكلمة يستطيع الجسد أن يعبر عن ذاته خاصة إذا احتفظ بتوازنه. إن وجود الأجسام إلى جانب بعضها البعض ووجود ذبذبات مغناطيسية تشع منها يمثل قوة كبيرة جداً يمكن للحركة السريعة والمبالغ فيها أن تدمرها. إن علم توازن القوى هو جزء من الآلية التي تقوم بدراسة النظم ذات النقاط المادية التي تخضع لحركة القوى عندما تكون هذه القوى (ساكنة)"^(٥٥)، و بشكل عام، فإن استخدام ريغي للسكون والصمت والبطء لا يقتصر على اداء الممثلين فقط، بل تشترك في تشكيله عموم عناصر مسرحه، و يعمل من خلال تأنيث فضاء مسرحه بهذه العناصر (السكون، البطء، الصمت، الثبات) على تسليط الضوء على الحالات العاطفية والنفسية للشخصيات في مسرحياته، مما يساعد على خلق فهم أعمق لتجاربهم والتحديات التي يواجهونها.

وفي أوروبا الشرقية وتحديداً في (صربيا) برز اسم الفنانة الادائية مارينا ابراموفيتش كواحدة من اعلام فن الاداء، والذي يتصل بالتمثيل والمسرح بشكل مباشر، حيث تقوم ابراموفيتش " منذ فترة باستخدام جسدها كوسيط في سلسلة من الأعمال الفنية الحية التي تتميز بكثافة ما تثيره من انفعالات (العديد من هذه الأعمال يتم بالاشتراك مع زميلها الفنان أولاي الذي يعمل في نفس المجال الأدائي) وبالبحث في حدود الجسد، وأخلاقيات المشاهدة، والعلاقة التبادلية بين الألم والتكرار في العروض الأدائية. ومن هذه الأعمال، "الإيقاع صفر" (١٩٧٤)، "شفاه توماس" (١٩٧٥) "شهيق - زفير" (١٩٧٧)، "العشاق: السير على الحائط العظيم" (١٩٨٨)، البيت المطل على المحيط (٢٠٠٢)"^(٥٦)، وقد اتسمت معظم اعمالها بالسكون والصمت واخفاء المشاعر والتخلي بالثبات في وضعيات جسدية معينة لفترات مطولة. في عرضها لعمالها الادائي (شفاه توماس) سنة ١٩٧٥ في معرض (كريترينجر)، حيث تجردت الفنانة من ملابسها كاملةً ثم ذهبت إلى الحائط الخلفي للمعرض لترسم صورة لرجل بشعر طويل، ووضعت إطاراً عامً للصورة على شكل نجمة خماسية، وتوجد قرب الجدار منضدة مغطاة بمفرش أبيض، وعليها زجاجة نبيذ أحمر، وكوب عسل، وكأس من الكريستال، وملعقة فضية وبجوار كل هذه الأشياء سوط مغطى، جلست مارينا إلى المنضدة وأخذت كوب العسل والملعقة الفضية، وبدأت في التهام العسل ببطء شديدة حتى أفرغت الكوب تماماً، ثم سكبت النبيذ في الكأس الكريستالي، وأخذت ترشف رشقات صغيرة متكررة ببطء، حتى أفرغت الزجاجة تمامً، حطمت الكأس

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

بيدها، وبدأت يدها بالنزيف المستمر، ثم نهضت واتجهت إلى الحائط الخلفي للقاعة حيث الصورة التي لم تكملها، وقفت بمواجهة الجمهور وظهرها للحائط، وبدأت في رسم النجمة الخماسية بشفرة حلقة حادة على بطنها، وأخذت تنزف بقوة، ثم أتت بالسوط وأعطت ظهرها للجمهور، راکعة تحت اللوحة التي لم تكتمل واخذت تجلد نفسها بقسوة، وتنزف أكثر وأكثر، ثم علقت جسدها على ألواح من الثلج على شكل صليب، وبطنها في مواجهة سقف القاعة، والذي عُلق به مصباح ساخن مما زاد من نزيف جراحها، واستقرت لفترة تزيد على ثلاثين دقيقة على ألواح الثلج ثابتة بلا حراك، حتى ذاب الثلج من فعل المصباح، وكأنها اختارت تعذيب نفسها على الصليب، واستمرت دون أن تظهر عليها رغبة في إنهاء المشهد القاسي، حتى إن بعض المتفرجين لم يتحملوا تعذيبها لذاتها، فصعدوا حاملين الفنانة بعيداً عن ألواح الثلج، لينهوا بذلك عذابها ويضعوا نهاية للعرض الذي استمر حوالي ساعتين من الزمن، لقد قررت ابراموفيتش تجاوز الحدود الطبيعية لجسدها من خلال ايذائه بقسوة دون اظهار اي علامة خارجية على الألم الذي سببته جراحها، بل استمرت بفعلها بصمت وحتى دون اي همهمات او صراخ، وكانت ملامحها لا تزال باردة ساكنة غير منزعجة مما يحصل^(٥٧)، وهو اشبه بحالة (الدروشة) التي يصلها زُهاد بعض الطرق الصوفية، حيث يقومون بجرح انفسهم بالآلات حادة دون أن ترسم اية ملامح تشير للألم على وجوههم، اداء ساكن خالي من اية انفعالات ومشاعر، فضلاً عن الثبات الذي مارسته ابراموفيتش لمدة ٣٠ دقيقة في وضعية حرجة ومؤلمة من دون اي تدمر، كل ذلك يمكن ان يكون مرتبطاً بطبيعة العرض الطقسية الدينية، والذي تؤكدُه جزئية رسم النجمة الخماسية وشكل الالواح الثلجية الصليبي وايقونة صلب المسيح والسوط وجلد النفس المرتبط بالديانة المسيحية كنوع من انواع التطهير.

عملت ابراموفيتش من خلال صرامتها وتحليها بأعلى درجات احتمال الألم واخفائه على وضع الجمهور في مأزق اخلاقي، فمن يتدخل لإنهاء عذاباتها التي يبدو انها لن تتوقف عن الاستمرار بافتعالها وبقسوة اكبر، قد يجد نفسه مُلاماً للتدخل في عملٍ فني يقتضي المشاهدة فحسب، ومن لا يتدخل سيجد نفسه أمام معضلة اخلاقية، ومن لم يتدخل اثناء تدخل الاخرين لإنقاذها سيشعر بحالة من تأنيب الضمير لعدم مشاركته بإنهاء عذابات الفنانة وآلامها، كل هذه المشاعر والازمات خلقها عرض ابراموفيتش ليحوّل المشاهد من دوره السلبي الذي يقتضي المشاهدة والاستمتاع الى دور اخر يجد فيه المشاهد نفسه متورطاً في العرض و مبنوثاته، وقد كان لثبات وسكون الممثلة الدور الكبير في اقبال الجمهور الى التيقن من أنها عازمة على الاستمرار ولن تتراجع، وبالتالي اقتضى ذلك تدخلهم فيما بعد.

وفي عرضٍ اخر لها خاضت (ابراموفيتش) تجربة ساكنة خالصة على المستوى الجسدي، وقد قدمت العرض في ايطاليا سنة ١٩٧٤ والذي اسمته (الايقاع صفر)، عندما قامت بالوقوف " لمدة ست ساعات كاملة بلا أية حركة، بجوار طاولة تحتوي عدة أدوات غريبة، سلاسل حديدية وسكاكين ووردة ومقص وعدة أدوات أخرى، مع دعوة للمتفرجين المندهشين بالتصرف وفق ما يرونه مناسباً، حيث أن مارينا لن تتحرك على الإطلاق، كما أنها لن تتخذ أي إجراءات قانونية ضد من شارك في العرض... وخلال الساعات المتبقية لاقت (مارينا) الأمرين على يد

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

المتفرجين، ما بين اعتداءات جسدية وإيذاء بدني، بدءاً من غرز أشواك الورود في جسدها ومروراً بتقطيع ملابسها، حتى إن الأمر وصل بأحد الحضور إلى توجيه سدس نحو رأسها (الساكن)، قبل أن يتم منعه من إطلاق النار عليها، وبعد انتهاء الساعات الست لملتت (مارينا) ملابسها وغادرت في صمت^(٥٨)، لقد كانت الطبيعة الساكنة لأداء أبراموفيتش، والتي بقيت من خلالها ثابتة تماماً طوال مدة العمل، عنصراً حاسماً في العرض، إذ سمح هذا السكون للجمهور بالمشاركة الكاملة في العمل، كما أنه زاد من الشعور بالضعف والعجز الذي سعت أبراموفيتش لنقله، لقد قدم العرض " دليلاً ملموساً على ميل الإنسان الطبيعي نحو العنف . تعلق مارينا أبراموفيتش على عرض "الايقاع صفر" بقولها: "ما تعلمته هو أنك إذا سمحت للجمهور باتخاذ القرار، فيمكنهم قتلك. شعرت بالهجوم حقاً، لقد قطعوا ملابسني، وكشطوا أشواك الورد في بطني، ووجه شخص مسدساً محشوا لرأسي قبل أن يأخذه منه شخص آخر ليمنع ارتكاب جريمة كانت ستحدث". إن صمت أبراموفيتش وانعدام رد فعلها يعني السماح للعنف أن يتصاعد بسرعة وبشكل كبير. إذ تضيف "بعد ست ساعات بالضبط، كما كان مخططاً للعرض، نهضت وبدأت في السير نحو الجمهور. لقد أصيبوا جميعاً بالخوف، وتجنبوا مواجهة حقيقية مع المرأة التي أسأوا لها"^(٥٩)، إن وصف أبراموفيتش للجمهور وهو يهرب خوفاً بمجرد انتهاء المقطع وبدأت في الاقتراب منهم يوحي إلى إن الجمهور تعامل معها على إنها جثة هامة، فالهرب كان راجعاً لسببين؛ الأول خوفهم من ردة فعلها، والثاني هو إن البعض منهم بعد ست ساعات من السكون ارتعبوا من حركة هذا الجسد الجامد، وكأنه عاد من الموت . لقد قدمت أبراموفيتش في عرضها أداءً ساكناً بامتياز، أداء يحمل في طياته غاية نبيلة لاستنطاق الطبيعة العدوانية لدى عامة البشر، والتي خرجت ما إن شعروا بالسكون المطلق للمؤدية وانتفاء ردة فعلها تجاه افعالهم.

استمرت أبراموفيتش بتقديم اعمالها الأدائية على مدار عقود، ومن اعمالها الفريدة هو عملها الادائي (الفنان حاضر) الذي استمر لمدة " ثلاثة أشهر... سنة ٢٠١٠... وقد شارك في هذا الأداء ما يقارب ٧٥٠٠٠٠ شخصاً. وقد أنجز هذا العمل في متحف الفنون الحديثة [نيويورك] Moma. حيث لم يتطلب هذا العمل عديد اللوازم والمعدات بل اقتصر على كرسيين وطاولة، حيث يتقابل الكرسي الأول والكرسي الثاني أمام بعضهما وتتوسطهما الطاولة... تواصل هذا العمل على مر الثلاثة أشهر وذلك لمدة سبع ساعات ونصف يومياً، تجلسها الفنانة بدون شرب وبدون أكل وبدون نهوض من الكرسي الذي تقضي حاجتها عليه"^(٦٠)، لقد اكتفت أبراموفيتش بالجلوس والنظر إلى الواقدين الغريباء الواحد تلو الآخر، والنظر بصمت في اعينهم مباشرة من دون حركة او كلام، سكون هائل يمتد لساعات طويلة في اليوم الواحد ويتطلب جهداً كبيراً في السيطرة على الذات، فقد " كان بمقدورها إذا ما حاولت إراحة عقلها وإرخاء جسدها، أن تغط في نوم عميق، وإذا ما سمحت لتلك الأحاسيس الجسدية الطبيعية مثل الجوع، والانزعاج، والألم، والرغبة في الذهاب إلى المراض، فكان من المستحيل حينها أن تظل في مكانها، وإذا بدأت في التفكير حول عدد تلك الأيام المتبقية من تجارب الأداء، لكان باستطاعة الوقت أن يزحف ببطء إلى عالمها وبشكل لا يُطاق ولا يُحتمل، وبناءً على ذلك فإن تلك المرأة التي كانت تتحلى بانضباط الرهبان الذاتي، وقوة المُحاربين تمكنت من تجاهل تلك الإلهاءات والمشتتات حتى تستمر في أن تتواجد وحصرياً في اللحظة الحالية"^(٦١)، ويبدو إن

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

ابراموفيتش حققت الرؤية (الابيقورية) للسكون، والتي اكد من خلالها ابيقور على إن السكون ينشأ عند ضبط الانسان لإيقاعه الداخلي وتوصله للاتزان، والذي بدوره سيخلصه من الالام والنزعات البشرية الطبيعية، وبالتالي يصل الانسان الى مرتبة من الحكمة من خلال الشعور بالهدوء والسكون التام، وهو ما يرى الباحث إن ابراموفيتش قد توصلت اليه من خلال تجاربها الادائية التي نحت منحى ساكناً مقاوماً للألم والاختلال.

لم تقتصر التجارب المسرحية التي احتفت بالسكون على المسرح الغربي فقط، فقد برزت عدة اسماء وتجارب مسرحية عملت على توظيف السكون في نتاجها في المسرح الشرقي، ومن بينهم المخرج الياباني تاداشي سوزوكي، وهو " مخرج مسرحي وكاتب وفيلسوف ياباني، مؤسس طريقة سوزوكي المتفردة في تدريب الممثل، وهي واحدة من أكثر طرائق التمثيل شيوعاً في أميركا. تعمل هذه الطريقة على بناء ممثل واعٍ بجسده، وذلك من خلال تمارين مستلهمة من المسرح اليوناني، ومواد فنية تتطلب كمية كبيرة من الطاقة والتركيز، لنصل إلى نتيجة أن الممثل صار أكثر وعياً للتعبير الطبيعي، وبإمكانه بلوغ مستويات عاطفية وفيزيائية أكثر في التمثيل. أسس ويدير شركة سوزوكي "توغا"، كما قام بتنظيم أول مهرجان ياباني مسرحي عالمي تحت مسمى "مهرجان توغا"، الذي استمد التسمية من قرية توغا المتواضعة في أعماق جبال اليابان"^(٦٢)، ويبرز في مسرحه مدى اهتمامه بالأقدام وأهميتها لجسد الممثل وضرورة احساس الممثل باتصاله بالأرض بوساطتها، إذ ان " تدريب سوزوكي هو نظام مركب يهدف إلى بناء الطاقة والثبات والتركيز بطريقة جماعية دائرية. وهو يتحرك مما هو بسيط إلى ما هو معقد ومما هو آلي الى ما هو مبدع... ويتم التعبير عن مقدرة الممثل على التخيل من خلال كم ونوعية الطاقة التي يولدها الجسد في كل الاتجاهات، وتبنى هذه الطاقة من خلال نظام مترابط من السيطرة... وفي الحركة فإن الهدف هو أن يصبح مدركاً للتركيب الكلي للجسد كنوع من النحت المتحرك. وهنا يتضح تأثير مبادئ Kabuki [الكابوكي] والتي فيها تتسابق الحركة من وضع متجمد إلى الوضع التالي"^(٦٣)، فالحركة عند ممثلي سوزوكي تنطلق من السكون ولتعود اليه ثانية، إذ يضبط السكون ايقاع الاداء، وقد ادى تركيز سوزوكي على الأقدام في الاداء بالنهاية الى اقتصاد حركي واضح في الاجزاء العلوية للجسد، بل وتعدى ذلك الى الجمود والسكون احياناً كثيرة، وحول ذلك يقول سوزوكي: " الطريقة التي تستخدم بها الاقدام هي أساس الأداء المسرحي حتى حركات الأذرع والأيدي يمكنها فقط زيادة الإحساس الملازم لأوضاع الجسم التي تنشأها القدمان وهناك حالات عديدة يحدد فيها وضع القدمين قوة صوت الممثل والاختلافات الدقيقة فيه... والأجزاء العلوية من الجسم ثابتة بلا حركة تقريباً حتى حركات يديه تكون محدودة للغاية. فأيّ كان الممثل في وضع الثبات وقوفاً أو متحركاً، فقدماه هي محور الاهتمام... بينما هما يتحركان من وضع السكون إلى الأمام وإلى الخلف، يمينا ويساراً، إلى أعلى وإلى أسفل بإيقاع مستقل خاص بها"^(٦٤)، يُنشئ سوزوكي بطريقته علاقة جمالية بين السكون (الأرض) والحركة (الأقدام)، مغذياً الممثل بطاقة السكون الكامنة في الأرض، ليوظفها لطاقة فيزيائية ومعنوية تدفع الممثل لتقديم الاداء بشكله الأمثل، وهو ما يدفعه لجعل ممثليه يتوقفون ومن ثم يتحركون، ويقول سوزوكي حول ذلك " في حياتنا اليومية إدراكنا بقدمينا يكون قليلاً فالجسم يمكنه الوقوف بنسقه الخاص بدون أي إحساس على الإطلاق بالعلاقة بين القدمين والأرض ولكن بضرب الأرض بأخمص القدمين نعي

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

أن الجسم يُنشئ علاقة بالأرض من خلال القدمين وأن الأرض والجسم ليسا كيانان منفصلان نحن جزء من الأرض فكينونتنا نفسها سنؤول إلى الأرض حين نموت^(٦٥)، لقد قدم سوزوكي ثلاثية " نساء طروادة (١٩٧٤)، والباخوسيات (١٩٧٨)، وكليمنسترا (١٩٨٣) بدمج أغاني البوب المعاصرة والنصوص المستعارة في نسخ مجردة وممزوجة من الأصل اليوناني. تشكلت هذه الإنتاجات وما تلاها من اقتناع سوزوكي الراسخ بأن الوجود البشري هو نوع من المرض وأن الوعي بهذه الحالة يجعل الجنس البشري أقرب إلى رجل مجنون محاصر في ملجأ. مراراً وتكراراً، قادت هذه الاستعارة سوزوكي إلى تأطير النص كلاسيكي على أنه ذكرى أو حلم أو هلوسة لمريض منفرد محتجز في نوع من أنواع المستشفيات... اتبع فناً من السكون، ولكن سكوناً مفعلاً من خلال "طاقة حيوانية" أساسية قوية^(٦٦)، وفي عرضه لمسرحية (أليكترا) سنة ١٩٩٥، والتي عرضت في سنوات مختلفة؛ يلعب عازف الإيقاع " دوراً مهماً في خلق السكون والصمت. السكون مهم في مسرحية سوزوكي بقدر أهمية الصمت. الصمت في الوقت المناسب وحاسة السمع يتوافقان مع السكون في الفضاء وحاسة البصر للجمهور. يشرح سوزوكي أن السكون، مثل الصمت، "هو حالة يكون فيها الجسم مليئاً بالطاقة". إنه يتعلق بالتركيز الشديد ونوعية هذا التركيز. يعتبر سوزوكي السكون في الدراما كحالة ثابتة وإيجابية مليئة بالطاقة... أن الإيقاع في أليكترا سوزوكي يساعد على إحداث الحركة من السكون، ويستخدم أيضاً لإيقاف الحركة وخلق السكون مرة أخرى. عند القيام بذلك، يؤكد عازف الإيقاع على التناقض بين الحركة السريعة والبطيئة، وبين الحركة والسكون، باستخدام الأصوات والصمت " (٦٧)، يتكشف الفضاء شيئاً فشيئاً ليظهر عازف الإيقاع في يسار الخشبة، مع اضاءة خافتة، ومن ثم يظهر خمسة ممثلين يجلسون على الكراسي المتحركة المخصصة للمعاقين، بحركة هادئة وبطيئة ومنتزعة يضربون الأرض بأقدامهم مع سكون تام لما تبقى من اجسادهم، وهكذا يستمر العرض بتكرار وصمت وسكون هائل لذات الحركات، إن استخدام فكرة الكراسي المتحركة بحد ذاته هو دلالة واضحة للاقتصاد الحركي الذي يوظف في العرض، فالعجلات تسهم في تقليل الجهد الجسدي للممثلين، فضلاً عن وضعيات الثبات التي يتخذها الممثلون بين فينة واخرى، بالإضافة الى ثبات عازف الإيقاع وتجمده في الفضاء في الفترات التي لا يؤدي خلالها اي اداء، كما ويلاحظ قلة الحوارات واعتماد الممثلين على الاداء الجسدي، " فالكلمات، حسب سوزوكي، تتجسد عبر جسد الممثل وليس من خلال مجرى العملية الذهنية . الجسد والصوت ينبغي أن يكونا شيئاً واحداً إنه يريد من ممثليه ان يكونوا اشبه بالمسوسين يتماهون تماماً وكهنة الشامان^(٦٨)، وهكذا فقد تجلى السكون في اداء ممثلي سوزوكي وتباينت اوجهه، ليقدم حالة جمالية مغايرة للاداءات السائدة وبطريقة قائمة على نظام تدريبي مبتكر، يحاكي الاساليب الادائية القديمة ويتصل بالأفكار والطروحات الادائية الحديثة والمعاصرة.

ويرى الباحث إن الاداء الساكن لم يتشكل إلا بعد المرور بعدة محطات ادائية اسست لملاحه والتي أدت بالنتيجة الى تمظهره جلياً في العرض المسرحي، فضلاً عن كون الاداء الساكن يخدم اغراضاً متعددة ومتباينة بين عرضٍ وآخر، ففي عروض مسرح اللامعقول جاء الاداء الساكن ليظهر العزلة الإنسانية التي قاساها إنسان ما بعد الحرب، وفضاعة الخواء الاخلاقي والاجتماعي الذي ترك أثره في وجدان الإنسان محولاً إياه الى كائن بارد خالٍ من

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثالاً

المشاعر والعواطف، وفي عروض ولسون شكّل الاداء الساكن محاولةً لخلق حالة صورية حلمية داعية للتأمل ومشرعة لأبواب القراءات المتعددة للدلالات من قبل جمهور المتلقين، إضافةً الى كونه محاولة لتقديم العرض المسرحي وفق الوقت الطبيعي الحياتي لا الرمزي المسرحي المعتاد، وقد جاء الاداء الساكن في عروض الفرنسي كلود ريجيه عاملاً مهماً في خلق مساحة من الإنصات والاستماع لما وراء العرض، باشتراك عموم عناصر العرض الأخرى والتي دخلت بدورها في تأنيث بوتقة السكون، وفي العروض الادائية للفنانة مارينا ابراموفيتش كان الاداء الساكن فيصلاً في اختبار قدرات جسد المؤدية ومدى اتزانها، وقد لعب سكونها دوراً مهماً في فهم طبيعة الجمهور، وتحليل طيف افعالهم امام منحوتة بشرية ساكنة خالية من التعبير، وعند سوزوكي عمل السكون في الاداء كمفصل في شحن طاقة ممثليه، وكضابطة لإيقاع عروضه التي تستند على الاقدام وعمق اتصالها بالأرض، وتفضيلها على باقي عناصر جسد الممثل. من هنا أفرزت عدة محددات للبنية الادائية التي يركز عليها الاداء الساكن تراوحت بين الاقتصاد الحركي وبطئ الحركة وثبات الممثل في وضعيات مختلفة (وقوف/ جلوس..). فضلاً عن البرود والخلو من الانزعاج والتحرر من الانفعالات، ليشكل الاداء الساكن بذلك حالة ادائية مغايرة للسائد وداعية للتأمل والدراسة والتفكيك.

المؤشرات التي أسفّر عنها الإطار النظري

- 1- ينقسم مفهوم السكون في اداء الممثل الى قسمين، الأول؛ ذاتي مرتبط بمرجعيات المؤدي، الثاني؛ موضوعي مرتبط بما يحاول أن يقدمه العرض المسرحي.
- 2- تلعب السينوغرافيا والاهتمام بالتشكيل البصري للعرض دوراً محورياً في تهشيم مركزية أداء الممثل و دفعه نحو الاقتصاد الأدائي بداعي بناء المشهدية الكلية للعرض.
- 3- تستحضر العروض المسرحية المنبثقة عن الفكر العبثي كفلسفة خطاب حالة من (البرود، السكون، الضياع، الانتظار، العزلة، الصمت، الاعتراّب) في اداء الممثل.
- 4- يتوظف مفهوم السكون الأدائي والصمت وبمعنى تجريد العرض المسرحي من الأنساق السمعية أو البصرية أو كليهما، لخلق مساحة جمالية من التأمل والاستماع.
- 5- يتأثّر الاداء الساكن عبر حالة من الاتزان الجسدي والنفسي المقاوم للألم والنزعات البشرية الطبيعية وتظهر هذه المقاومة عبر؛ (التعبيرات الباردة لوجه المؤدي/ حالة عدم الانزعاج والتفاعل).
- 6- يتبنى الاداء الساكن إيقاعاً حركياً هادئاً يتقاطع مع الحركة الصاخبة ويحتفي بالاقتصاد الأدائي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

عينة البحث: مسرحية ميت مات تأليف وإخراج علي عبد النبي الزيدي

أداة البحث: اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لتحليل العينة .

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) منهجاً لتحليل العينة.

تحليل عينة البحث:

اسم العرض : ميت مات . تأليف وإخراج : علي عبد النبي الزيدي

سنة العرض : ٢٠٢٢ م .

الممثلون : محسن خزعل (مولاي) ، مخلد جاسم (غودو) ، سجاد جار الله (العامل)

المتن القصصي للعرض :

تتناول أحداث العرض مفهوم الانتظار والترابية الزمنية له ومخلفاتها، شخصيتان تنتظران (المخلص) لفترة طويلة، انطلاقاً من رواشح الإيمان بفكرة قدوم المنقذ التي رسختها الأديان في مقولاتها، وعبر الاستطالة الزمانية للانتظار وما يرشح عنها من مشاعر الملل/ التذمر تدور الأحداث والحوارات بين المنتظرين استذكراً لكل ما مرّ به من أزمات ومشاعر وآلام وحروب طوال سنوات الانتظار، ليظهر مع سردية العرض إنهما في الأصل من عالم الأموات، وانتظارهم لا يعدو كونه انتظار من عالم ما بعد الموت وهو ما تظهره هينتهم وإشاراتهم اللفظية وطول فترة الانتظار التي عبروا عنها ب(ألف سنة)، تدور عجلة الأحداث ليتضح لهما (للشخصيتين) في نهاية المطاف إن كل واحدٍ منهما ينتظر الآخر لا غير، فأحدهما (غودو) والذي يؤدي دوره الممثل (مخلد جاسم)، والآخر (مولاي) يؤدي دوره الممثل (محسن خزعل)، وهما ذات الشخصيتين المنتظرة من قبل كلٍ منهما، وهي فكرة مقترنة بفكرة الانتظار التي عبر عنها (بيكيت) في مسرحيته (في انتظار غودو)، فعند (بيكيت) تظهر عبثية الانتظار عبر عدم مجيء المنقذ (غودو)، وعند (الزيدي) تظهر عبثية الانتظار عبر حضور مُنقذٍ بدل الواحد (غودو/ مولاي) ويرتفع حس العبثية مرةً أخرى عند اكتشاف عجزهما عن مساعدة أنفسهما أو الحركة، فضلاً عن مساعدة أو إنقاذ البشرية، ليتضح في نهاية العرض إنهما مجرد تمثالين في متحف للحضارات القديمة، وقد انتهى دورهم وسيعادون الى مخزن المتحف الى الأبد.. ليعبر العمل بذلك عن وجود المخلص في ذاتنا نحن، وإشارة الى ضرورة الاحتفاء بالحياة والعمل والجد للتخلص من ازماتنا، لا في الانتظار ولا جدوائيته في ترقب من يخلصنا، فالعمل بشكل عام قائم على جدلية الموت وحياة الموت.

تحليل العرض المسرحي

تُفتَح ستارة العرض بوجود ممثلين (محسن خزعل/مخلد جاسم) جالسين على (مصطبتين) متباعدتين بثوبين يكسوهما الطين والتراب، ومن ثم يدخل ممثل ثالث (سجاد جار الله) بزي معاصر بيده (منفاخ هواء) يقوم بإزالة الغبار عن جسد كلا الممثلين ومن ثم يخرج من صالة العرض، ليستهل العرض حوارياً بجملة (هل ايقظتني انت؟)،

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

شيئاً فشيئاً ترتسم حقيقة كون الشخصيتين مجرد اموات، ومن خلال تقادم العرض، فمن خلال تأكل زيهما وحركتهما المقتصرة على أجزاء بسيطة من جسديهما، إضافة الى عدم قدرتهما على تحريك أرجلهم المتيسبة، فضلاً عن حقيقة موتهما منذ اعوام طويلة التي تؤكدتها حواراتهم التي تشير الى فترة الانتظار التي عاشوها والتي عبروا عنها بـ(ألف سنة)، وكذلك يتضح ذلك جلياً عبر الحوار: (إن جثتنا ما زالت تنبض بانتظاره البهي). إشارة واضحة الى كونهما مجرد جثث، فضلاً عما تعلنه نهاية العرض فيما بعد عن كونهما مجرد تماثيل في متحف، كل هذه القرائن يتجلى عبرها المفهوم البيولوجي الموسوم بـ(عمليات الهدم والبناء) والذي عبّر عنه (فرويد) بأنه نزوع طبيعي للجسد نحو الفناء والجمود، وهو ما يتمظهر في جمود حركة الشخصيتين وتيبس اطرافهم السفلى ونزوعهم في نهاية العرض نحو العودة الى عالم الفناء والجمود التام، ما تمخض عنه أداء ساكناً متسقاً وثيمة الموتى، وهو تجلٍ واضح لرشوح الأداء الساكن عن المورثات الجينية المرتبطة بالحالة البيولوجية للشخصيات عبر نزوع اجسادهم نحو الفناء بوساطة عمليات الهدم داخل الجسد البشري. تتماشى الاحداث بعد فعل الجلوس وتحدث حوارية في هذا المشهد مفادها ان كل منهما ينتظر لأكثر من الف سنة لما وسموه بـ(الحبيب / المعشوق) وغيرها من كنى الحب، قاصدين بذلك المخلص/ المنقذ، إن فكرة الانتظار باستطالتها الزمانية الهائلة (الف سنة) هي مفهوم راسخ عن إيمان مطلق بالمقدس وبمقولات الديانات المؤسسة لفكرة المنقذ، وهو ما أفرز انتظاراً مشفوعاً بالرضا وعدم التذمر على خلاف الحالة الطبيعية للانتظار والتي عادة ما تلتصق بحالات الملل والانفعالات والانزعاج، وكتأكيد على إيمانهم الراسخ بحقيقة مجيء المنقذ وتقبلهم لغيابه، إيماناً مطلقاً منهم بحضوره يوماً ما، أعدوا العدة للحظات قدومه عبر كتابتهم لرسائل ورقية تُعبّر عما قاسوه في غياب المنتظر، وكلّ حسب ارتباطه شعورياً به، بكلمات تعلوها مشاعر الهيام والشوق واللهفة والحب، وكأنهما يتبارزان بمدى الحب والصدق داخل متن رسائلهما، إيمانهم المطلق بالمقدسات التي يعتقدون بها كان باعثاً مهمّ لحضور الطمأنينة في فضائهم الادائي، كما يظهر في كيفية قراءة رسائلهم بطريقة عالية الاحساس تبدو وكأنها ممارسة طقسية قائمة على المناجاة او الترتيل، وهو ما سيّد حالة من الأداء الهادئ الرقيق الخالي من الانزعاج والتمسك بالسكون النفسي فضلاً عن الجسدي، أداءً منبثقاً عن تصوير حالة إيمانية (انتظار المنقذ) مكللة بالرضا والسعادة والتقبّل لكل ما هو شاق وممل وتعييس بنفسٍ راضية غير منفعة وجسد ساكن، وهو نتاج تجلٍ دقيق لما تُقرّزه الاديان عبر مخرجاته الإيمان (بقدم المنقذ) والمقدسات (المنقذ ذاته) من سكون إيجابي متمثل بالطمأنينة، ومن زاوية قراءة أخرى لذات الحدث، فأن روضح الإيمان والتقدّيس والفهم الخاطيء من قبل الشخصيات لهذه المفاهيم؛ أنتج تقييداً واضحاً لحياة الشخصيتين، بفعل الانتظار دون القيام بأي عمل آخر والتصاق الشخصيتين بالمصطبتين لألف سنة (وهي مدة مبالغ بها أراد منها الكاتب/المخرج أن يعزز فكرة الانتظار واستطالتها) واعتزالهم الحياة، وهو ما يتشكل عبره صورة السكون السلبي الراشحة عن الأديان وعبر ذات مخرجات (الإيمان/ التقديسات) والمتمثلة بتقييد الفكر قسرياً وحصره في دائرة مغلقة. تتوالى الاحداث وفي احد المشاهد يتضح وعبر الحوارية:

ممثّل ١: ما رأيك أن نحاول الوقوف؟

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

ممثّل ٢: (يضحك ببرود): ومن قال لك بأنني أملك ساقين؟

ممثّل ١: اغلبهم على المصاطب خلفي بلا ساقين.

ممثّل ٢: في أية حرب؟

ممثّل ١: ها!

الممثّل ٢: يا حرب؟

الممثّل ١: الحرب الاولى، الثانية، الثالثة.. العاشرة المية ميتين الف.. ما ادري ما ادري

تشير الحوارية الى مرور الشخصيتين بحروب عدة، خلفت أثرها العميق في أجسادهم وارواحهم، فعلى المستوى الجسدي؛ فهم بلا سيقان إذ أخذتها احد الحروب ، وكذلك هو حال عديد من البشر الحاضرين في مخيالهم عبر حوار (الممثّل محسن خزعل):

- أغلبهم على المصاطب خلفي بلا ساقين

وعلى المستوى النفسي؛ فهم متألمين مع حجم الألم الذي عانوه في الحروب، حتى إن (الممثّل مخلد جاسم) يضحك ببرودٍ واستهزاء عندما يخبر صاحبه إنه بلا ساقين، فضلاً عن كون (الممثّل محسن خزعل) لا يتذكر أصلاً عدد الحروب التي خاضها، وهي إشارة ضمنية الى عدم اكترائه حتى يحدث مهول شارك به كالحرب، يتحدثون عن الحرب والسيقان المقطوعة وقطيع من البشر الذين يشتركون معهم في ذات المعاناة دون إبداء انزعاج أو انفعال، كنتيجة طبيعية لتماهي ذواتهم مع الألم والحرب، الألم الذي لم يعد حالة غير منطقية أو طارئة، بل تَمَنُطِقَ وسادَ عبر تكرارته واستطالته الزمانية ليصبح روتيناً مستساغاً لدى الشخصيات، وهو ما افقدهم معنى الشعور به أو التفاعل معه، ولذلك كان أدائهم خالياً من الانفعال النفسي، وهذا ما انعكس بطبيعة الحال على الاداء الجسدي الذي ظهر ساكناً بارداً خالٍ من ردّات الفعل، على خلاف الحالة الطبيعية التي تفترض الانفعال مع الحرب ودمويتها وتعاستها، وبذلك يتجلى ما تمخضت عنه تكرارية الإحساس بالألم التي تولدها الحروب وأزمات الفقد والتعاسة، من انخفاض في منسوب مشاعر التعاطف الانساني والذي يولد بدوره أداءً ساكناً.

وفي سياق الحدث ذاته تمظهرت حالة المقاومة والاتزان النفسي أمام الغرائز الطبيعية للجسد، فقد قاومت الشخصيتان غريزة الشعور بالألم الجسدي الناتج عن (الساق المقطوعة)، وقدمتا حالة من عدم الانزعاج والاحتفاظ باتزانهما النفسي، وهو ما تمظهر في أدائهما الساكن المتمسم باللامبالاة وتعابيرهما الباردة، والذي هو انعكاس للاتزان النفسي والجسدي الذي تحلّت به الشخصيتان، ليتأثت بذلك الأداء الساكن عبر حالة الاتزان الجسدي والنفسي المقاوم للألم والنزعات البشرية الطبيعية ولتظهر هذه المقاومة عبر التعبيرات الباردة لوجهي المؤديين و حالة عدم الانزعاج والتفاعل التي اتسم بها أدائيهما.

إن سمة انعدام الحركة كانت طاغية على مراحل العرض كافة، فحالة الانتقال من نقطة الى اخرى داخل فضاء العرض المسرحي لم تتحقق أبداً، وهي معالجة اخراجية لتعزيز الفكرة الدرامية التي حملها النص (الانتظار/ الملل/ السكون)، ولأن الحدث داخل فضاء العرض والنص كذلك؛ يدور داخل متحف حديث، (يمكن الاستدلال على حدثه

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

عن طريق الممثل الثالث (الثانوي)، وعبر زيّه العصري، فضلاً عن سماعات الأذن / منفاخ الهواء / الهاتف الذكي / علبة السجائر، والتي هي مؤشرات للحقبة الزمنية العصرية التي تدور فيها أحداث العرض)، فإن المخرج استحضّر (المصطبتين) وعادة الجلوس التي تنتشر كسياق حياتي حديث لتعزيز سكونية العرض، عبر التصاق الممثلين (محسن خزعل/ مخلد جاسم) بهما وعن طريق حالة الجلوس المطولة التي تمتد حتى نهاية العرض، وهو ما استدعى بطبيعة الحال أداءً ساكناً مقتصداً في الحركة، ليوظف عن طريق ذلك مخرج العرض ثقافة الجلوس والمرتبطة بالسياقات الحياتية الحديثة، لدفع الممثلين نحو انتهاج نمط أدائي ساكن من خلال تثبيط نشاطهما الحركي.

تتدفق الأحداث لتكتشف الشخصيتان إنهما لا ينتظران سوى بعضهما، فالممثل الأول والذي هو (مولاي) ينتظر (غودو)، والممثل الثاني والذي هو (غودو) ينتظر (مولاي)، حبكة درامية أراد من خلالها المؤلف أن يشير الى وجود المخلص في ذات الإنسان، وفي الحالة الطبيعية فإن هذا الاكتشاف بالنسبة للشخصيتين يجب أن يكون صادماً ومُلهماً وانفعالياً ومحفوظاً بالمشاعر الجياشة، سيما وإن سياق العرض والانتظار المطول الذي تناوله وشغف الشخصيتين بقاء المخلص) يؤشر ذلك، فبعد نهاية ألف سنة من الانتظار؛ يفترض أفق التوقع فرحة عارمة توظّر الموقف من قبل الشخصيتين، ويقومان بتسليم الرسائل لبعضهما بإيقاع عالٍ وانفعال صوتي وأداء تمثيلي متحرك كردة فعل اعتيادية تجاه الحدث، إلا أن ما حدث كان مختلفاً تماماً، فكليهما لم يعطيا ردة فعل تتسق وحجم الحدث، وهو ما ارتسم عبره محددان للأداء في هذه اللوحة؛ الأول هو بلاغة الاحساس والأسلوب التي شابت أدائهما لتخرج بحالة من تسكين انفعالاتهم والحد من المبالغة فيها، فضلاً عن أداء الممثل الثانوي (سجاد جبار الله) (عامل المتحف) المؤسلب والعارض للحدث، فهو لا يشترك في الحدث، بل يظهر حقيقته عبر تجاهله للشخصيتين كونهما مجرد تماثيل في حقيقة الأمر، الحقيقة التي تظهر في نهاية العرض جليةً للمتلقي، ولكن (العامل) كان يظهرها طوال العرض بشكل دلالي، وبالتالي فإن أدائه جاء ساكناً بارداً خالٍ من أية مشاعر، والثاني هو موضوعية الأداء، ففي الواقع يوجب الحدث (معرفتهما بهوية المخلص المنتظر) على الممثلين في الحالة الطبيعية اظهار علامات الضجر والجزع ازاء ما تم تدميره من احلام رافقت روح الانتظار، لكن الأداء جاء ساكناً خدمةً لفكرة العرض التي أراد المخرج/المؤلف إيصالها للمتلقي.

جاءت سينوغرافيا العرض بتشكيل بسيط بعيد عن التركيبات المعقدة، وكذلك فإن الديكور كان ثابتاً طوال العرض بلا متغيرات أو تحولات معينة، جهازاً إضاءة ظاهراً على الخشبة، وقطعتين من القماش الابيض على شكل إطارين مستطيلين تخلفان المؤدين، وتمتد قطعة القماش حتى اسفل مصطبة كل من الممثلين، وكأن المخرج أراد الإيحاء بأن الشخصيتين مجرد منحوتات صورية ممتدة من الإطار الفارغ خلفهما، وهو ما يدغمه إن الممثلين (محسن خزعل/ مخلد جاسم) لم يخرجوا في كل العرض عن حدود المستطيل الأبيض (في منظور المتلقي من الأمام)، إضافة الى كون جهازي الإنارة الحاضران في المشهد يستخدمان في المتاحف والمعارض الفنية لإنارة القطع الفنية والتي عادة ما تكون ساكنة ثابتة، فضلاً عن ذلك فقد جاءت الأشكال الهندسية للتشكيل الديكوري بخطوط مستقيمة جامدة، مع مسرح خالٍ من التزييق، تدعيماً لسكونية الأداء، كل هذه العناصر (المنظر الثابت/ التشكيلات

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

الهندسية الحادة للديكور/ الفضاء الخالي من الكلاشية)، شكّلت عبر طبيعتها المعمارية والتشكيلية فضاءً ساكناً ومناسباً لمُتَحَفَةِ النشاط الحركي البشري ، فضلاً عن الأداء التمثيلي.

لم يقتصر المخرج على تدعيم الأداء الساكن لممثليه عبر الفضاء البصري فقط، بل إن موسيقى العرض هي الأخرى جاءت بطبيعة سائدة ومساعدة للسكون، فقد اتسمت بالهدوء والنمطية والتكرار وبالنسق الواحد بعيداً عن التحولات الإيقاعية والأداءات الصاخبة، مُفضيةً مساحة للتأمل لدى المؤدي والمتلقي على حدٍ سواء، وهو ما أسهم بتعزيز الطابع السكوني للعرض عموماً وللأداء التمثيلي خصوصاً.

إن العرض يستحضر ملامح فلسفة العبث في خطابه الأدائي واللفظي، ففكرة انتظار المخلص دون جدوى بحد ذاتها هي راسخ عن أدبيات هذه الفلسفة وعبر المسرحية الشهيرة (في انتظار غودو) ل(ساموايل بيكيت)، فضلاً عن الألف سنة، وفكرة التماثيل المتكلمة، والحوارات الدائرية بين الشخصيتين، و حالة أن يكون كل منهما إله الآخر، هذه المؤشرات وغيرها هي إشارات صريحة لتمظهر فلسفة العبث في خطاب العرض الجمالي، فكل هذه المبتوثات العبثية التي شابت النص المسرحي والتي حولها المخرج الى عناصر حكائية وبصرية اشتملت على احاطة العرض بأداء بارد وفضاء مسرحي ساكن وثيمة ادائية يتجلى من خلالها عزلة الشخصيات واغترابهم عن العالم الحي، وهو ما أسهم في ترشيح العزلة والبرود والسكون في تأثيث الفضاء الأدائي للممثلين. وفي عموم العرض يسود ايقاع حركي بعيد عن الصخب والانفعالات يفرضه الأداء الساكن للممثلين يشيع عبر ذلك نوعاً من الصبغة التأملية والطقوسية على العرض، ليمتظهر عن طريق ذلك تكنيك الاداء الساكن الذي يستند على الإيقاع الحركي الهادئ والذي يتقاطع مع الصخب والانفعالات.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج

- 1- جاء الأداء الساكن راشحاً عن الوجود الضمني للموت في متن العرض، عبر غريزة الفناء المتأصلة في الجسد البشري والتي تعمل على دفع الجسد نحو حالة السكون الأبدية.
- 2- حفّرَ الحضور الديني وعبر مخرجاته (الطقوس، الإيمان، المقدسات) حالة الركوز والهدوء والطمأنينة والاقتصاد الأدائي لدى الممثلين.
- 3- أفضت حالة الشعور المتكررة بالألم عند شخصيات عروض العينة عن حالة من الاعتقاد عليه والتماهي معه وهو ما انعكس في اداء الممثلين من خلال اتّسامه بالبرود والابتعاد عن الانفعالات.
- 4- شكّلت ثقافة الجلوس - كسياق حياتي حديث - مؤلداً مهماً للأداء الساكن عبر جلوس الممثل لفترات مطولة في العرض المسرحي.
- 5- أسهمت التشكيلات الهندسية لعمارة المكان المسرحي و من خلال (تضييق مساحة الأداء، الزوايا الحادة، المنظر الثابت الخالي من الكلاشية) في تعزيز حضور السكون في فضاء العرض، وتحفيز الأداء الساكن عبر متحفة النشاط الحركي للممثلين.

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثالاً

- ٦- أضفت (الموسيقى/ المؤثرات الموسيقية) طابعاً تأملياً سكونياً في جو العرض وفي اداء الممثلين عبر حضور التكرار والنمطية والهدهد والابتعاد عن الصخب في البنية الموسيقية.
- ٧- اقتزن الأداء الساكن بالحالة الموضوعية للعرض وافكاره التي يريد ايصالها لا بمرجعيات الممثلين الشخصية.
- ٨- استند الاداء الساكن في تكتيكه على استدعاء مفاهيم (عرض الأحداث، العقل الواعي، الأسلبة ، بلادة الإحساس) والتي عملت على تسكين الانفعالات والحد من المبالغة وبالتالي تعزيز الأداء الساكن.
- ٩- اشتركت الصبغة العبثية في خطاب العرض وعن طريق ما تناولته من مفاهيم (الانتظار، الضياع، العزلة، اللاجدوى) في سحب أداء الممثل نحو السكون والبرود ومغادرة الانفعالات.
- ١٠- أنشأ الأداء الساكن وبمساندة الفضاء المسرحي المجرد من الأنساق السمعية مساحةً جمالية محفزة للتأمل والاستماع.
- ١١- تمخّص الأداء الساكن عن حالة من التوازن الجسدي والنفسي المقاوم للألم والنزعات البشرية الطبيعية، والتي ظهرت عبر غياب التعبيرات في وجه المؤدين اضافة الى اتسامهم بحالة من عدم الانزعاج واللامبالاة.
- ١٢- ارتكز الأداء الساكن في تكتيكه الحركي على إيقاع هادئ مُتقاطع من الحركات الانفعالية والصاخبة ومعتمداً على الاقتصاد الأدائي.

الاستنتاجات:

- ١- المبالغة بالتشكيلات البصرية حجّمت دور الممثل وحاصرتُه في فضاء أدائي ضيق نسبياً.
- ٢- لم يظهر الأداء الساكن بصورته الواضحة إلا بعد انتشار مخرجات الثورة المعلوماتية التي شرّعت الأبواب أمام المخرج والممثل العراقي لمشاهدة الأداء المسرحية الغربية الحديثة.
- ٣- إنتقل الممثل من الأداء الساكن مباشرةً الى حالات ادائية متحركة أخرى سبب نوعاً من النشاط في مسار الأداء التمثيلي.
- ٤- غلبت تجريد الفضاء المسرحي من المبالغات الديكورية على معظم عروض المسرح العراقي المعاصر وهو ما اتاح مساحة تأملية سائدة للأداء الساكن.
- ٥- كان للظروف الحياتية القاسية والأزمات المتراكمة المتكررة التي شهدتها مخرجو وممثلو العروض المسرحية العراقية المعاصرة من حروب وفقد وخراب دوراً محورياً في ظهور الأداء الساكن المتسم بالبرود وانعدام التفاعل.
- ٦- إنخفاض منسوب الخطاب العاطفي تدريجياً في العروض المسرحية العراقية المعاصرة، واتجاهه نحو الاستئثار الذهنية والنقدية للمتلقي عبر الطروحات الفلسفية التي يتضمنها متن العرض عزز حضور الأداء الساكن غير المنفعل.
- ٧- عدم تصنيف الاداء الساكن تنظيرياً وانعدام الإحاطة بألياته جعل من حضوره في فضاء العرض حضوراً خجولاً غير مدروساً في بعض الأحيان، وبالتالي مستهجناً ومثيراً للملل لدى المتلقي.

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

٨-تضمن الاداء الساكن في العرض المسرحي سرق الأضواء من الهيمنة اللغوية و وجّه الانتباه نحو قيمة الشكل والتكنيك البصري للأداء.

الهوامش :

- (١) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ١، ط ١، (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥)، ص ٤٠٧.
- (٢) إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣)، ص ٦٢.
- (٣) باتريس بافيز، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥)، ص ٢٢١.
- (٤) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٦٦١.
- (٥) مجموعة مؤلفين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ط ٥، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥)، ص ٢٤٧.
- (٦) عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط ٣، (القاهرة: مطبعة مدبولي، ٢٠٠٠)، ص ٤١٤.
- (٧) أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد خليل، مج ٣، (بيروت: دار عويدات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، ص ١٣٣٤.
- (٨) ينظر: عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨)، ص ٤٤.
- (٩) ل. كياريني وباربارو، فن الممثل، تر: طه فوزي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، د. ت)، ص ١٠.
- (١٠) ينظر: محمد فضيل شناوة، اساليب اداء الممثل المسرحي، (عمان: الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٦)، ص ١٠٦ - ص ١٠٧.
- (١١) ينظر: محمود ابو دومة، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)، ص ٤٣ - ص ٤٤.
- (١٢) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ط ٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧)، ص ٩٩.
- (١٣) أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد الحسين ثروة، (العراق: منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٥)، ص ١٣٧.
- (١٤) ينظر: ج. ل. ستينان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جتول، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥)، ص ٢٢٨، ص ٢٢٩.
- (١٥) ينظر: يحيى البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، (الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤)، ص ١١ - ص ١٥.
- (١٦) ينظر: احمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص ٧٥ - ص ٧٦.
- (١٧) المصدر نفسه، ص ٧٧، ص ٧٨.
- (١٨) اليزابيث رايت، بريخت ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ١٢١.
- (١٩) شكري عبد الوهاب، الاسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٩)، ص ١٥٩.
- (٢٠) ينظر: حسين علي كاظم، نظريات الاخراج، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣)، ص ٥١ - ص ٥٢.
- (٢١) ينظر: وضاء قحطان، المسرح السياسي عند بريخت، مقال منشور في موقع الهيئة العربية للمسرح، بتاريخ ٢٤ - ٥ - ٢٠١٨.
- (٢٢) ينظر: حسن الغبيني، جماليات التفكيك وبراديفما العرض المسرحي، (بابل: دار الصواف، ٢٠٢١)، ص ١٢٦، ص ١٢٨.
- (٢٣) عبد الواحد ابن ياسر، عشق المسرح، (الرباط: دار التوحيد، ٢٠١٢)، ص ٣٨.

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

- (^{٢٤}) ينظر: حسين علي كاظم، نظريات الاخراج، مصدر سابق، ص ٧٠ - ص ٧٢.
- (^{٢٥}) ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٨٩.
- (^{٢٦}) فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، (عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٢)، ص ٣١ - ص ٣٢.
- (^{٢٧}) يحيى البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، (الاردن: دار الاكاديميون للطباعة والنشر، ٢٠١١)، ص ١٥٧.
- (^{٢٨}) لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤)، ص ٢٤٠.
- (^{٢٩}) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص ١٩٤، ص ١٩٥.
- (^{٣٠}) كوليت كونزي، المسرح والجسد، تر: لبنى اسماعيل، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦)، ص ٣٣، ص ٣٤.
- (^{٣١}) محمد السيد عيد، دراسات في المسرح المعاصر، (مصر: عين للدراسات والبحوث الانسانية، ٢٠٠١)، ص ٦٣.
- (^{٣٢}) ايناس عادل، مسرح اللامعقول، (البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠١٧)، ص ٦٣.
- (^{٣٣}) حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، (بيروت: دار الآداب للتوزيع والنشر، ١٩٨٣)، ص ١٢٦.
- (^{٣٤}) ينظر: للمزيد ينظر: <https://durfee.org/awardee/ron-sossi/>.
- (^{٣٥}) Bonnie L.Petry & Michael Burgess , San Quentin The Evolution Of a State Prison , (Maryland : Borgo Press , 2005) , P 193 .
- (^{٣٦}) شوميت ميتر وماريا شيفتسوبا، اشهر خمسين مخرجا مسرحياً أساسياً، تر: محمد سيد علي، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٩)، ص ٣١٥ - ص ٣١٦.
- (^{٣٧}) كولين كونسل، علامات الاداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ١٩٩٨)، ص ٢٦٧، ص ٢٦٧٨.
- (^{٣٨}) شوميت ميتر وماريا شيفتسوبا، اشهر خمسين مخرجا مسرحياً أساسياً ، مصدر سابق، ص ٣١٨.
- (^{٣٩}) Anne Ring Peterson , Inistallation Art Between Image and Stage , (Copenhagen : Museum Tusculanum Press , ٢٠١٥) , P٢٩٥ .
- (^{٤٠}) Phillip B. Zarrilli , Acting Re Considered a A Theoretical And Practical Guide , (New York : Routledge Taylor&Francis Books , 2003) , P 323_ P324 .
- (^{٤١}) Maria Shevtsova , Robert Wilson , (New York : Routledge Taylor&Francis Books , ٢٠٠٧) P56 .
- (^{٤٢}) ينظر: كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (مصر: أكاديمية الفنون، ١٩٩٦)، ص ٣٨٨ - ص ٣٨٩.
- (^{٤٣}) جيمس روز افنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، ٢٠٠٧)، ص ١٧٥.
- (^{٤٤}) مايكل فاندلين هيفل، الدراما بين التشكّل والعرض المسرحي، تر: عبد الغني داود، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣)، ص ٢٠١٧، ص ٢٠١٨.
- (^{٤٥}) Daved Roesner & Lynne Kendrick , Theater Noise The Sound Of Performance , (New Castle : Cambridge Scholars Puplicing , 2011) , P193 .
- (^{٤٦}) يوسف الريحاني، احتراق العالم كلود ريجي، مجلة المسرح، ع (ابريل ٢٠١٣)، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠١٣، ص ١١٢.
- (^{٤٧}) كلود ريجيه، الفراغات المسرحية المفقودة وفي عداد الموتى، تر: جيهان عيسوي، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٣)، ص ١ - ص ٢.
- (^{٤٨}) المصدر السابق نفسه، ص ٩ - ص ١٠.

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

- (^{٤٩}) لور ادلر، كلود ريجي المسرح روح العالم، تر: يوسف الريحاني، مقال منشور في موقع مجلة الكلمة، بتاريخ ٣- ٢٠٢١.
- (^{٥٠}) Patrice Pavis , Contemporary Mise en Scene Staging Theatre , (USA : Rautledge , ٢٠١٣) : ينظر (٥٠) , P166 .
- (^{٥١}) كلود ريجيه، الفراغات المسرحية المفقودة وفي عداد الموتى، مصدر سابق، ص ٢.
- (^{٥٢}) مقابلة الكترونية أجراها الباحث مع مؤلف نص مسرحية (رجل بلا هدف) الكاتب النرويجي (آرني ليجر Arne Lyger) والتي اخرجها الفرنسي (كلود ريجيه) سنة ٢٠٠٧، من خلال تطبيق فيسبوك، يوم الاربعاء: ٢٨ - ١٢ - ٢٠٢٢، الساعة ٤:١٥ مساءً.
- (^{٥٣}) المصدر نفسه .
- (^{٥٤}) كلود ريجيه، الفراغات المسرحية المفقودة وفي عداد الموتى، مصدر سابق، ص ٧٨ - ص ٨٠ .
- (^{٥٥}) المصدر نفسه، ص ٨٢.
- (^{٥٦}) كوليت كونروي، المسرح والجسد، مصدر سابق، ص ١١.
- (^{٥٧}) ينظر: ايريك فيشر ليشته، جماليات الاداء نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢)، ص ١٧ - ص ١٨.
- (^{٥٨}) محمد صابر، مارينا ابراموفيتش فنانة سلمت جسدها لاختبار النثر الإنساني، مقال منشور في موقع اكااديمية بالعقل نبدأ، بتاريخ: ٢٣ - ٩ - ٢٠١٩.
- (^{٥٩}) صادق الطائي، مارينا أبراموفيتش جسد الفنان موضوعا لعرضه، مقال منشور في موقع جريدة تاتو، بتاريخ: ٥ - ١١ - ٢٠٢٢.
- (^{٦٠}) محمد الذهبي، الاعتراف الصامت في الاداء الفني لمارينا ابراموفيتش، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع (١٠)، برلين، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٩، ص ٥٣.
- (^{٦١}) راين هوليداي، السر في السكنية، تر: ادهم وهيب مطر واميرة الوصيف، (الرياض: شركة رف للنشر، ٢٠٢٢)، ص ٥٣.
- (^{٦٢}) عبادة تقلا، تاداشي سوزوكي الطاقة التي تشع في جسد حي، مجلة الفيصل، ع (٤٨٥-٤٨٦)، السعودية، دار الفيصل الثقافية، ٢٠١٧، ص ١٨٠.
- (^{٦٣}) شوميت ميتر وماريا شيفتسوف، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً، مصدر سابق، ص ٢٩٢.
- (^{٦٤}) تاداشي سوزوكي، منهج سوزوكي في الاداء المسرحي، تر: عادل امين صالح، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٢)، ص ٩.
- (^{٦٥}) عادل أمين، التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة، (القاهرة: دار مصر المحروسة، ٢٠٠٥)، ص ١١٨.
- (^{٦٦}) Scott T. Cummings , Remaking American Theater , (Newcastle , Cambridge University Press , ٢٠٠٦) , P ٨٨ .
- (^{٦٧}) Pavlina N. Sipova & Alena Sarkissian , (Newcastle , Cambridge Scholars Publishing , ٢٠٠٧) , P79 _ P 80 .
- (^{٦٨}) علي كامل، تاداشي سوزوكي قراءة في كتاباته ونشاطه المسرحي ١، مقال منشور في موقع إيلاف، بتاريخ: ٩ - ٧ - ٢٠١٤.

المصادر والمراجع

- ابن ياسر، عبد الواحد، عشق المسرح، (الرباط: دار التوحيدي، ٢٠١٢).
- ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩).
- ادلر، لور، كلود ريجي المسرح روح العالم، تر: يوسف الريحاني، مقال منشور في موقع مجلة الكلمة، بتاريخ ٣-٢٠٢١.
- أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ط ٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧).
- افنز، جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، ٢٠٠٧).
- أمين، عادل، التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة، (القاهرة: دار مصر المحروسة، ٢٠٠٥).
- اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (مصر: أكاديمية الفنون، ١٩٩٦).
- بافيز، باتريس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥).
- البشتاوي، يحيى، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، (الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).
- البشتاوي، يحيى، المسرح والقضايا المعاصرة، (الاردن: دار الاكاديميون للطباعة والنشر، ٢٠١١).
- بينتلي، أريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد الحسين ثروة، (العراق: منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٥).
- تقلا، عبادة، تاداشي سوزوكي الطاقة التي تشع في جسد حي، مجلة (الفيصل)، ع (٤٨٥-٤٨٦)، السعودية، دار الفيصل الثقافية، ٢٠١٧.
- الحفني، عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط ٣، (القاهرة: مطبعة مدبولي، ٢٠٠٠).
- الذهبي، محمد، الاعتراف الصامت في الاداء الفني لمارينا ابراموفيتش، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع (١٠)، برلين، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٩.
- رايت، اليزابيث، بريخت ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٥).
- ريجيه، كلود، الفراغات المسرحية المفقودة وفي عداد الموتى، تر: جيهان عيسوي، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٣).
- الريحاني، يوسف، احتراق العالم كلود ريجي، مجلة المسرح، ع (ابريل ٢٠١٣)، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام.
- الريموني، فراس، حلقات التجريب في المسرح، (عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٢).
- ستيان، ج. ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥).
- سوزوكي، تاداشي، منهج سوزوكي في الاداء المسرحي، تر: عادل امين صالح، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٢).
- شناوة، محمد فضيل، اساليب اداء الممثل المسرحي، (عمان: الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٦).
- صابر، محمد، مارينا ابراموفيتش فنانة سلمت جسدها لاختبار الشر الإنساني، مقال منشور في موقع اكااديمية بالعقل نبدأ، بتاريخ: ٢٣ - ٩ - ٢٠١٩.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج ١، ط ١، (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥).
- الطائي، صادق، مارينا أبراموفيتش جسد الفنان موضوعا لعرضه، مقال منشور في موقع جريدة تاتو، بتاريخ: ٥ - ١١ - ٢٠٢٢.

العراقي المعاصر (مسرحية ميت مات) مثلاً

- عادل، إيناس، مسرح اللامعقول، (البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠١٧).
- عبد الوهاب، شكري، الاسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، (الاسكندرية: مؤسسة حوريس الدولية، ٢٠٠٩).
- العشري، احمد، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩).
- عيد، محمد السيد، دراسات في المسرح المعاصر، (مصر: عين للدراسات والبحوث الانسانية، ٢٠٠١).
- الغبيني، حسن، جماليات التفكيك وبراديفما العرض المسرحي، (بابل: دار الصواف، ٢٠٢١).
- فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤).
- قحطان، وضاء، المسرح السياسي عند بريخت، مقال منشور في موقع الهيئة العربية للمسرح، بتاريخ ٢٤ - ٥ - ٢٠١٨.
- كاظم، حسين علي، نظريات الاخراج، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣).
- كامل، علي، تاداشي سوزوكي قراءة في كتاباته ونشاطه المسرحي ١، مقال منشور في موقع إيلاف، بتاريخ: ٩ - ٧ - ٢٠١٤.
- كوزني، كوليت، المسرح والجسد، تر: لبنى اسماعيل، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦).
- كونسل، كولين، علامات الاداء المسرحي: مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ١٩٩٨).
- كياري، ل. وباربارو، فن الممثل، تر: طه فوزي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، د. ت).
- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد خليل، مج ٣، (بيروت: دار عويدات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).
- ليشته، ايريك فيشر، جماليات الاداء نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢).
- مجموعة مؤلفين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، طه، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥).
- محمد، حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، (بيروت: دار الآداب للتوزيع والنشر، ١٩٨٣).
- مذكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣).
- مقابلة الكترونية أجراها الباحث مع مؤلف نص مسرحية (رجل بلا هدف) الكاتب النرويجي (آرني ليجر Arne Lyger) والتي اخرجها الفرنسي (كلود ريجيه) سنة ٢٠٠٧، من خلال تطبيق فيسبوك، يوم الاربعاء: ٢٨ - ١٢ - ٢٠٢٢، الساعة ٤:١٥ مساءً.
- ميتر، شوميت وماريا شيفتسوا، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً، تر: محمد سيد علي، (القاهرة: مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٩).
- هلنتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠).
- هوليداي، راين، السر في السكينة، تر: ادهم وهيب مطر واميرة الوصيف، (الرياض: شركة رف للنشر، ٢٠٢٢).
- هيفل، مايكل فاندين، الدراما بين التشكّل والعرض المسرحي، تر: عبد الغني داود، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣).
- يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨).

- Anne Ring Peterson , Inistallation Art Between Image and Stage , (Copenhagen : Museum Tusculanum Press , ٢٠١٥).
- Bonnie L.Petry & Michael Burgess , San Quentin The Evolution Of a State Prison , (Maryland : Borgo Press , 2005) .
- Daved Roesner & Lynne Kendrick , Theater Noise The Sound Of Performance , (New Castle : Cambridge Scholars Puplishing , 2011 .
- Maria Shevtsova , Robert Wilson , (New York : Routledge Taylor&Francis Books , 2007) .
- Patrice Pavis , Contemporary Mise en Scene Staging Theatre , (USA : Rautledge , 2013) .
- Phillip B. Zarrilli , Acting Re Considered a A Theoretical And Practical Guide , (New York : Routledge Taylor&Francis Books , 2003) .
- Pavlina N. Sipova & Alena Sarkissian , (Newcastle , Cambridge Scholars Publishing , 2007) .
- Scott T. Cummings , Remaking American Theater , (Newcastle , Cambridge University Press , ٢٠٠٦).
- <https://durfee.org/awardee/ron-sossi>