جماليات الانفتاح الأدائي في المسرح المعاصر

Aesthetics of performative openness in contemporary times.

م.م. فاتن طه ناصر حسين
وزارة التربية: تربية كربلاء
fatinaljumaily@gmail.com

أ. د. محمد فضيل شناوه
جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة
fine.mohammed.fadheel@uobabylon.edu.iq

Faten Taha Nasser Hussein

Prof. Dr. Muhammad Fadil Shnouh

الملخص:

يُعدُّ الجمال ممّا يرتقي بالأشياء من حالة السكون إلى حالة الإثارة، وبواسطة ذلك يهدف إلى الارتقاء بالإنسان نفسه من خلال عملية السمو وتهذيب الذات وإبعادها عن كل ما هو هابط ومتدنٍ في المستوى، وعليه فإنّ الفنّ عملية عرض الحياة بمشاكلها واضطراباتها وصراعاتها التي تجعل من الإنسان يعيش الجوانب التي ترهق ذاته وتغير نظرته نحو العيش من الإيجاب إلى السَّلبي، لذلك فإن الجمال يستنطق الأشياء التي تبعث للإنسان الرضا والمتعة وسبيل الخير وكما أنّ الفنّ بجماليّاته المختلفة لا يمكن له أنْ يعيش وأنْ يستمر ويقدّم السعادة للإنسان اذا لم يكن محيطاً ومشتملاً على أساليب متنوّعة ومختلفة وقد خلق الله سبحانه وتعالى الحياة وجعلها ملوّنة ومتنوّعة ومختلفة في الألوان والأزياء واللهجات وألوان الطبيعة والأطعمة وغير ذلك وهذا التنوّع يشير إلى جمال الوجود، ولا يمكن للإنسان أنْ يغادر إدراكه لهذا التنوّع الذي يجعل من الحياة قابلة للعيش، فالانفتاح عليها هو جانب معرفيّ يمنح الإنسان القدرة على التعامل مع الأشياء المحلية والكونية.

Abstract:

Beauty is considere It is what elevates things from a state of stillness to a state of excitement. Through this, it aims to elevate the human being himself through the process of transcendence, self-refinement, and distancing him from everything that is low and low in level. Accordingly, art is a process of displaying Life with its problems, disturbances and conflicts that make a person live the aspects that exhaust himself. Therefore, beauty interrogates the things that give a person satisfaction, pleasure and the path to goodness. Just as art with its various aesthetics cannot live, continue and provide happiness to a person if It was not encompassing and included diverse and different styles. and different in colors, fashions, dialects, colors of nature, foods, etc. This diversity indicates the beauty of existence, Openness It is a cognitive aspect that gives humans the ability to deal with local and global things.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث

لقد مرّ الأداء وعاش لفترة طويلة جداً وهو يحاكي الواقع حتى ظهور التيارات المسرحية المختلفة التي أعقبت ظهور المخرج المسرحي وتطوّر نظريات الإخراج على الجانبين التنظيري والأدائي مروراً إلى ما وصلنا اليه بعد ظهور مفهوم ما بعد الحداثة التي سعت إلى الاختلاف والتغاير وأدّت إلى ظهور التداخل في العوالم، وهي على العكس تماماً من الحداثة التي كانت تحافظ على مركزية الأفكار وفنّ النخبة وعدم الاهتمام بالثقافة الجماهرية، وتهتم بالنص وفكرته الأساسية دون النّظر إلى الأداء الجسدي ولغة الجسد وخطابه التشكيلي والحركي، وعدم الاهتمام بحركة المشهد المسرحي وتحولاته السينوغرافية والبصرية، فقد كانت الحداثة تحافظ بشكل أساسي على الكلمة والحوار وسكون المشهد المسرحي وثباته، إلا أنّ ما بعد الحداثة كانت على العكس من ذلك كله فهي لا تهتم بالمنهج الواحد والايديولوجيا الواحدة وثبات الأداء ونمطيته، بل ذهبت إلى تنوع الأيديولوجيات وتداخل المناهج وكسر النمطية بالأداء من خلال الانفتاح على الأداءات المختلفة للجسد (بانتومايم، كيروغراف، أداء جسدي، رقص مسرحي... الخ)، وأدخلت الفنّ التشكيلي بشكل أساسي وكذلك فنون السينما، بحيث أصبحت كافة الفنون حاضرة ليس بطريقة الحداثة التي كانت تجعل من النص او العرض أساساً لفكرة واحدة وبطل واحد وأداء واحد، إذ أنّ التنوّع والاختلافات في الأداء أصبح من أهم سمات المسرح الحالي وكان لذلك الأمر ظهور واضح في أعمال مسرحيين مختلفين ومنهم اريان منوشكين وبيتر بروك وريتشارد فورمان وروبرت ويلسون والقائمة تطول، فأصبح الحضور الصوري والجسدي التشكيلي، والبصري هو الأكثر تأثيراً في المتلقي المسرحي ،وعلى ذلك يمكن أن تضع الباحثة مشكلة البحث في التساؤل التالي:

كيف تشكّلت جماليّات الانفتاح الأدائي في العرض المسرحي المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

١- البحث يسلّط الضوء على موضوع الأداء المسرحي المعاصر وهو صلب العملية المسرحية.

٢- يركّز على إيضاح آليات الفعاليّة المسرحية من خلال الأداء الذي لا تكتمل العملية المسرحية بدونه.

٣- يعمل على أهمية الجسد الإنساني والتعبير عنه بكونه يعبّر عن الذات الإنسانية المعاصرة.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن جماليّات الانفتاح الأدائي في العرض المسرحي المعاصر.

رابعا: حدود البحث.

١-الحد الزماني: (٢٠٢٣).

٢-الحد المكاني: العراق – بغداد (المسرح الوطني).

٣-حدود الموضوع: دراسة مفهوم الانفتاح الأدائي وعلاقاته بالتجارب المسرحية الأجنبية .

تعريف المصطلحات : (الانفتاح – الأداء)

الانفتاح لغوياً:

– **الانفتاح:** "فتح – الفَتح: نقيضُ الإغلاق، فتَحَه يفتَحَهُ فَتحاً وافتَتحَهُ فانفَتَحَ وتَفتّحَ"([١]).

– **الانفتاح:** "اسم يُطلَق على أنواع متعدّدة مَمّا يَصدُق عليه هذا الاسم معَ كونها مختلفة في الموضوع" ([٢]).

وعرّفه (ابو سليمان) بأنّه "التطوّر والتجديد والابداع، فيهما ، تتطوّر البشرية وترتقي بإدراكها وتستجيب لها وتظل تتطوّر وترتقي وتنمو وتتقدم لحاجات حياتيه على مدى الزمان "([٣]).

والانفتاح هو "التحرّر من القيود واعتبرت وسيلة للتفاهم والتعايش السلمي في مفهوم المعاصرة وقد اعتمد عليها الفنان في التحرر من السلطة المركزية " ([٤])، وهو أيضا "رفض التعصب والجمود العقلي مع القدرة على التقبل والتعامل مع الآخرين بقصد الاستفادة مما هو جديد ماديا ومعنويا([٥])

اما "الأداء من الفعل أدّى، وأدى الشيء أوصله ويقال: أدّى فلان ما عليه أداءً وتأدية وتأدي إليه الخبر أي انتهى"([٦]).

واصطلاحا: فأن الأداء: هو "عملية تعبيرية لفظية صوتية تنسجم مع لغة الجسد وحركاته في تكوين موضوع معين يعتمد على مرجعيات أداء الممثل الثقافية، الجمالية، الفكرية، الاجتماعية "([٧]).

•الانفتاح الأدائي اجرائيا:

هو المهارات الحركية والتعبيرية لتكوين خطاب الجسد جمالياً ومشهدياً والتنوّع الذي يسعى له الممثل في هذا الخطاب لطرح مفاتيح تأويل جديدة تُنشّط فاعلية العرض المسرحي المعاصر.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الأول: انفتاح الأداء الجسدي

تشترك الفنون وتتداخل بفعل الانفتاح الحاصل في الأداء في خصائص متعدّدة ،وتلك الخصائص المتقاربة هي السّبب الذي يمنح الانفتاح فاعليته التي تجعل من الأشياء متقاربه مع بعضها، " فميزة التشكيل ضمن فضاء حيّ ملموس وإدراكيّ مفترض يمثل فرصة للانفتاح والتداخل ،وكذلك فرصة لتمازج الفنون الأدائية وتبادل ما يفتقر

كلّ منهما من إظهارات، وذلك ناتج من حصول أو بفعل خصائص المواد والمحتويات المتباينة ،فكُلٌّ من الفنون يتجه باتجاه الآخر بنسب متفاوتة توفرها خصائص المادّة المشكّلة لروحية الأداء وتداخلاتها، كما تمثّل منفذاً لمرور وتبادل الإظهارات فيما بينها"([٨])، إنّ الانفتاح في فنون الأداء يعتمد اعتماداً كلياً على الجسد ويضع الحوار في المرتبة الثانية بمعنى أنّ الانفتاح يمنح الجسد القدرة على الفعل المتنوع، لا الفعل الأحاديّ الجانب، وهذا ناتج عن أنّ الانفتاح هو انفتاح على مجمل أداءات العرض المسرحيّ الذي يكون ركيزتها الجسد.

تُعد أفعال الأداء بوصفها أفعال جسد (غير مرجعية الذات) ،لأنّها لا تشير إلى ظروف قائمة أو جوهر داخليّ أو مضمون أو ما تعبّر عنه هو اللا ثبات، فالهوية مستقرة يُمكن أنْ تعبّر عنها وهذا لا يوجد، ومن ثمّ التعبيرات الأدائية على علامة عكسيّة مع النواحي الأدائيّة لأفعال الجسد([٩])، لذلك فإنّ الانفتاح يفسح الطريق للأداء أنْ يحمل أكثر من هوية تشكيلية وأدائيّة، لأنّ الوعي والجسد سيذهبان إلى حدود أكثر من حدود الأداء المحدّد بلغه ونص وموضوع واحد وهدف واحد بل الانفتاح عكس ذلك تماماً، إذ تتعدّد التعبيرات وتتنوع الأداءات ويحلق الجسد إلى فضاءات تعبيريّه جديدة تصل إلى جماليّات لم تكن لتوجد في الأداء النمطيّ، لذلك طاقة "وفنانو الأداء في هذه العُروض قدْ تلقّوا تدريبات مفتوحة وهذا بحدّ ذاته ليس فيه ما يبعث على الاستغراب والدهشة"([١٠])، وهو منطلق" تجديدي غير تقليدي يفتح المجال واسعا للفكر في البحث عن تأويلات التي تؤخذ عن طريق تعدد القراءة له والوقوف على إيجاد قناعته بتلك المقاربات" ([١١]).

وبفعل الانفتاح الادائي الفنّي والمسرحيّ أصبح العرض المسرحيّ يخلق تأثيراً جمالياً بفضل حيوية مادّته والتوصيفات الثقافية والنفسية والمشاهد المتعدّدة، " فإنّ مناقشة قضية حيوية وقضايا المجتمع ليس بالضرورة الحديث عنها مطوّلاً بل قد تكفي التشكيلات الصورية الجسديّة التعبيرَ عنها بلحظات قليلة، وليس الانفتاح الادائي يمثّل عزلَ نفسه عن الحياة بوصفه عملاً من صنع الإنسان ليجوّز للمشاهدين التمتّع به من الخارج كحالة جمالية متميزة أي بأنساق بُنيته ورشاقة الأداء، بلْ هو منغمس في الحياة ويستمدّ منها حيويته ونشاطه وفاعليته الأدائية والجمالية التي تجعل من العرض الأدائي في الفنون كافّة أمراً متميّزا "([١٢]).

يعد جسد المؤدي بمثابة "الرمز الذي يميزه عن الرموز الأخرى بقدراته على التقديم على كل معقد من المعاني المتعدد، يقدم الجسد دلالاته من خلال مظهره وافعاله فضلا عن تجسيد العرق والهوية و"يمكن للجسد ان يعبر عن المكان والسردية من خلال الأداء التمثيلي بالإضافة إلى ذلك يتفاعل الجسد مع الدوال المسرحية الأخرى، ابرزها الموسيقى والازياء والديكور والجمهور بشكل أساسي"([١٣]) ، وهذ ما اكد عليه (مخلوف) في ان الجسد المنفتح هو جسد خالي من كل عائق يقف امام قدرته على التعبير ويصبح هو ذاته منبع التعبير الأصلي الذي يعطي للغة القدرة على التعبير بواسطة الجسد([١٤]).

ترى الباحثة ان الانفتاح يدخل على العرض المسرحيّ أو الأداء التمثيلي ليتحوّل الأخير إلى فعل مختلف أساسه الجسد، والتأكيد على الجسد يأتي من خلال تناسج الأداء المسرحيّ مع أداءات تعبيريّه أخرى كالرقص والتمثيل الصامت والكيروغراف والحركات البهلوانية والصمت، وهذا بحدّ ذاته يجعل من الأداء دائم الدخول في نوع ادائيّ مسرحيّ والخروج منه إلى نوع آخر، وبذلك يعطي الأداء صبغة جمالية نتيجة هذا التلوّن وهذا التداخل ما بين الأداءات المختلفة التي تجتمع في لحظات مشهدية بوقت واحد أو بعرض واحد، الأمر الذي جعل المسرح اليوم عرضاً يختلف عن العُروض التي قدّمت في الماضي القريب، وهذا ناتج من أنّ حركة العرض المسرحيّ أو ديناميكية العرض في الماضي تلائم الواقع وحركة الحياة التي لم تكن متسارعة فضلا عن ثقافة الواقع وايديولوجيته وانغلاقه على ذاته، إلا أنّ الأمر تغيّر كثيراً هنا فعند الاعتماد على الجسد يكون الجسد هو الوسيط الحركيّ بين الذات وأهدافها وما تريد الوصول إليه وبين الآخر، وهو الوسيط التواصليّ كذلك، وعليه لابدّ أنْ يهتم أو يتلاءم مع الواقع الحياتي المتسارع أو السريع الحركة، فضلاً عن التداخل الحياتي المعيش والتداخل الثقافيّ الحاصل بفعل الوسائط الإلكترونيّة وأنظمة الحاسوب والانترنت والميديا ووسائل التواصل الاجتماعي ،التي جعلت العالمَ متقارباً ومنفتحاً وغيرَ متباعدٍ أو منغلق، فضلاً عن سرعة وصول الأخبار والحوادث والتطوّرات التي تحدث على الأصعدة كافّة، ولا سيما في المسرح بحيث يُمكن مشاهدة العُروض الحديثة والتي لم يكن باستطاعة الفنّان المسرحيّ مشاهدتها بالأمس بسبب غياب الوسيط الناقل لها.

أصبح الرقص ما بعد الحداثة عبارة عن مجموعة من أنواع الاجسام التي لم يسبق لها مثيل في الرقص بما في ذلك الراقصين الغير مدربين والراقصين ذوي الاجسام الغير رياضيه والراقصين المعاقين حتى الاشكال الثقافية الشعبية للأداء مثل الكوميديا الاحتياطية التي تعكس الاتجاه نحو التعددية منذ الثمانيات نجدها في البرامج التلفزيونية والأفلام وأصبحت متنامية في المسرح التجاري في توظيف الهوية الثقافية في العروض المسرحية وأصبح مصطلح (فن الأداء) يعبر عن مجموعة واسعة من الممارسات التي يتطلب الكثير من التدريبات البدنية وبشكل متواصل وقد ابدعت (مارينا ابراموفيتش) والفنان الفرنسي (اورلان) وكذلك فناني المونولوج اللذين يحتاجون إلى الكثير من الأداء الحيَ والذي يتخذ الشكل الأكثر شعبيه لسير – ذاتية ويكون مشحونة بطاقات عدوانية في الأداء أمثال المؤدية (كارين فينلي) وكذلك (شارلين ووادرد) التي قدمت مونولوجات حول تجربتها كامرأة أمريكية من اصل افريقي وأيضا (جوش لورنيلوت) الذي قدّم مونولوج يسرد فيه سيرته الذاتية وتجربته كونه نشأ من أسرة يهودية شيوعيه([١٥])، و"إنّ طابع الأداء لدى المؤدي يرتبط غالباً بالغموض او المستتر من شخصيته فيتحول إلى مخزون ما، ولكن هذا المخزون لا يتوقف عند هذا الأمر، بل يعمل بكيفية دائمة للتحرر عبر التحايل على الرقيب والخروج لتخطي عتبة الشروع ومن ثم التعبير عن الذات" ([١٦])، ولهذا يعتبر الأداء عبارة عن خلق والخلق أقرب الأشياء إلى الحرية ومن ثم إلى

الانفتاح، لذلك ظهرت مجموعة من مصمّمي الرقص ليضعوا مجموعة من التدريبات والتقنيات للأداء التعبيري واشهرهم مصممة الرقص (ماري اوفري) والتي ابتكرت حركات ورقصات تطبّق فيه مفهوم ما بعد الحداثة وحتى بعد– ما بعد الحداثة وأصبحت صانعة للرقص التعبيري الأدائي بشكلها المعقد وقد استغلت تجاربها البريطانية (بوجارت) في اكثر عروضها المسرحية (١٧).

إنّ الأداء الجسدي يعمل دمج كليّ ما بين الفنّ والحياة، فالجسد هو مادة العمل الفني الأساسي حيث تتجلى عن كل مقاييس الجمال والأخلاق، ويقترب من ممارسات طقوسية بدائية، فهو يحرّك ويثير انتباه الجمهور (١٨).

ولأنّ ما بعد الحداثة أعادت الاعتبار للجسد بعد ان مثّلت الحداثة تدنيّاً لجسد الإنسان من خلال أفكارها التي أفقدت الجسد تمايزه، فقد جاءت ما بعد الحداثة وأخرجته من الهامش إلى المتن، إذ كانت الأزياء تمثّل واجهة الجسد، والجسد يختفي خلفها ، فكان الزيّ هو المتن، إلا أنّ الأداء الجسدي الذي عمل في الحياة الاجتماعية تم ترحيله إلى العرض المسرحي، إذ تساعد صعود الهامش والثقافة الجماهيرية، وتمّ إعادة إنتاج الجسد وفق ثقافة ما بعد الحداثة، وظهرت جماليّاته، وقد تم تحرير الجسد، وهذا نابع من ثقافة الاستهلاك التي اهتمت بتجميل المظهر الخارجي للجسد الأدائي مع الحفاظ على فكرة المحافظة على الجسد، فكان الأداء الجسدي الخارجي معبراً عن النفس، وكانت فكرة الجمال قد حوّلت الأداء الجسدي الذي ظهر في عروض مسرح ما بعد الحداثة إلى قيمة مادية، ولذلك فإنّ اللذة الحسيّة التي تستقبلها الابهار في الأداء الجسدي ذي الحرية هي الجمال الأساسي في الحياة(١٩).

تشير مؤرخة الرقص والناقدة والمنظرة (سالي بانيس) في كتابها (Sneakers in Terpsichore – أحذية رياضية في تيربشور)، بأنّ عملها الحاسم في الرقص ما بعد الحداثي "يعني شيئاً مختلفاً في كل شيء ، فالرقص يمكن التعرف عليه كنوع وكأسلوب لأنه يستخدم حركات منمنمة ومستويات طاقة في هياكل واضحة ، تنقل نغمات المشاعر والرسائل الاجتماعية، شعوراً بأنّ التكوينات الجسدية التي استند إليها الرقص الحديث قد تحجّرت إلى مفردات متنوّعة وأصبحت الرقصات منتفخة بأهميتها الدرامية والأدبية والعاطفية، غالباً ما كانت فرق الرقص منظمة على انها هرمية (٢٠)، ففي الرقص يتمّ ترميز أسلوب الأداء والنوع في تصميم الرقصات، لم يعد من الممكن أداء الباليه الكلاسيكي بأسلوب رقص ما بعد الحداثة أكثر من تأديته بأسلوب التانغو وقد يكون من الممكن القيام برقصة ما بعد الحداثة بناءً على السرد الأساسي او موضوع الباليه الكلاسيكي – بحيرة البجع ما بعد الحداثة على سبيل المثال ولكن هذا يتطلب تصميم رقصات جديدة بأسلوب مرتبط برقص ما بعد الحداثة، فمن المستحيل أداء رقصة (Balanchine – بلانشين) على سبيل المثال بأسلوب ما بعد الحداثة ولكن في المسرح المعاصر يفترض أنّ الأسلوب يغير عن ما هو مكتوب في النصوص الدرامية، لذلك من الممكن تماماً تخيّل شكسبير او مأساة يونانية يتمّ أداؤها بأسلوب ما بعد الحداثة (٢١).

تجد الباحثة أنّ الرجوع إلى البدائية هي محاولة للبحث عن أدوات جديدة تساهم في فهم النفس البشرية بعيدا عن تأثيرات ومؤثرات العصر، إضافة إلى أنّ هذه البدائية فيها الكثير من الطقوس الشعارية والتي تكون ممتلئة بالرقص التعبيري وهذا يوضع ضمن خانة الرقص الحديث وكون وليغمان ولدت في المانيا ،فهي من المتأثرين بالمدرسة التعبيرية التي جاءت بمفهوم جديد لفهم حقيقة البشر كما يقول إبراهيم حماده: "انّ التعبيرية تهدف الى تطوير أعماق البشرية وتجسد مكنونات العقل الباطني لأنّ حقيقته تكمن في أعماق ذاته لا في مظاهرة الحسية "(٢٢).

أمّا بالنسبة للمخرجة (بيناباوش)، كانت توظف عملية الانفتاح الادائي بطريقه مدروسة ولا بد ان تكون جامعه لكل الفنون الادائية والبصرية والتشكيلية، فهي تعتمد على الصورة والجسد الادائي داخل هذه الصورة ،فضلا عن قدرة الأداء في خلق وتوصيل الصورة المسرحية في العرض مع ضرورة التأكيد أنّ المؤدين لديها يمتلكون مهارات عالية وقدرات مهمة في عملية التحرك والانتقال والسيطرة على الجسد ولا يوجد لديها نهاية وسط العرض لوجود أحد الممثلين او المؤدّين، فالكل موجود من بداية العرض وحتى نهايته، لانّ (بينا باوش) تقوم بدراسة كل حركة وخطوة وأداء بإدراك عالٍ للانسجام والتناسق بين الجسد وحركة الجسد داخل الفضاء الصوري(٢٣).

إنّ الأداء في مسرح (باوش) يعتمد المواجهة للمتلقي، فالأداء أو ما يقوم به المؤدي هو الحركة الدائبة ومواجهة المتلقي من زوايا كثيره ومختلفة، وذلك من خلال أداء حركي يؤكد مهارات جسدية على درجة عالية من القدرة في الاقناع وإثارة المتلقي لجماليّات هذا الأداء، وإن كثرة تنوع الأداء وانفتاحه على أداءات جسدية قد وضعت (بينا باوش) في موضع يشبع عينَ المتلقي بواسطة الصور المتنوّعة التي يقوم بها المؤدون، وصنع لوحات تشكيلية انفرادية لممثّل واحد وسط المجموعة او لممثّلين اثنين او اكثر، فيحتوي العرض على التعبير الجسدي والتعبير الجسدي الراقص والأداء التمثيلي فضلاً عن الحركات الجسدية الرياضية وغيرها وهي تنظر إلى المتلقي باعتباره (متلقي كرسي الاعتراف) وذلك عن طريق تقديم المؤدين لمشاهد من حياتهم الشخصية لتقوم (بينا باوش) بتصفية تلك المشاهد وتأخذ منها ما يمثل عرضاً مسرحياً، وهي تحاول إشعار المتلقي أنّ ذلك منه ومن حياته وحتى المؤدّون يتوجهون للجمهور والحديث معه واستنطاقه، لذلك فإن الانفتاح لديها كثير المنابع يصل إلى حياة المتلقي نفسه(٢٤).

إنّ المراقب لأعمال (باوش) يرى أنها لا تستقر بسهولة على المشاهد، فهي تقوم بعملية التغير باستمرار وهذا ما يسمى في المسرح (الهدم – البناء) فهي تقدم مجموعة مشاهد (كولاج)، كي يستطيع المتلقي في امال الصورة في مخيلته ،فهي تعطي إشارات ورموز دقيقة ،وعلى المتلقي التقاط هذه الإشارات بدقة، كالك استخدمت (باوش)ديكورات ومواد غير تقليدية على خشبة المسرح ،واعتمد عليها، لأنها تشكل مصدرها الأساسي في رسم الحركة الراقصة والمسرحية على خشبة المسرح ،ففي مسرحية (القرنفل) استخدمت الآلاف من زهر القرنفل الحقيقي، بحيث قاموا المؤدون بحركة القفز وليس المشي لتجنب الدوَس على الأزهار المثبتة على أرضية المسرح ، وقد استخدمت الكلاب

البوليسية مع حراسها لتشكل دائرة تحيط بالممثلين والراقصين وتدور جميع الاحداث والكلاب تصرخ او تنبح او تتقدم او تبتعد عن الممثلين ،وهذا التوظيف للحيوان ،دليل على القمع السياسي الذي يواجهه الانسان في العصر، وأيضا في مسرحية (بلو بيرد)، كانت معظم حركة الممثلين ملتصقة على الأرض ويتحركون زحفا على الأرض ونرى المكان بعد الزحف، يعاد تشكيله بجسد الممثلين بشكل لوحات تشكيلية على الأرض مكونه من الفراغ وورق الشجر اليابس .([٢٥])

ترى الباحثة أنّ مفهوم الانفتاح في العرض المسرحي يعمل بطريقه منح العرض المسرحي القدرة على جعل العرض نفسه أكثر قابلية للإبداع والخلق والتطوّر، لأنه مع الأداء يجعله أكثر تعبيراً وتأثيراً في المتلقي، ومع عناصر العرض فإنّه يمنحها قدرات التحوّل والتنقل وتكوين الصورة المسرحية الخاصة بكل حالة يتطلبها الأداء وهذا نلاحظه مع الكثير ممن عملوا في الانفتاح الادائي بحيث أدى إلى تنوع الاداءات الشاملة والمكونة للعرض كله.

أصبح لكلّ مؤدٍ لغة خاصة به تبث رسائل ذات صبغة انسانية تتجاوز المحلية بمعنى يتجاوز الحدود وقد أصبحت حركة المؤدي توظف لخلق عدد متتابع من الصور القابلة على خلق حالة شعورية تجعل المتلقي في حالة من الأحلام والكوابيس، أي يصبح هناك "فعل معماري يقوم على التنظيم المعماري للأصوات والكلمات والحركة بشكل يعاد فيه طرح الصور او تنويعها بحيث تشكل موتيفات معينه، وهكذا تصبح الخشبة بمثابة إسقاط لحالات داخلية غير سوية تكتسب تأثيراً تخيلياً إلى المدى الذي تستثير معه أشكال الفانتازيا اللا واعية لدى المتفرج"([٢٦])، وبهذا أصبح المؤدي المنفتح يبحث عن تقنيات أدائية جديدة بعيدة عن مفاهيم جمالية مسبقة فبدلا من يقدّم رقصات تشبه الرقص التقليدي، قام بابتكار أساليب حركية خاصة به([٢٧])، ولا ننسى أنّ للجمهور دوراً كبيراً في توليد العرض، أي يمنح الفرصة لتجربة انفسهم كموضوع قادر على المشاركة في تحديد تصرفات وسلوكيات الآخرين وأيضاً من قبل الآخرين وعدم التنبؤ بالمسار بشكل أساسي، ويتم تحديد الموضوع بشكل مشترك وهذا ما يجعل الأداءَ قادراً على زعزعة استقرار المخططات والمفاهيم الثنائية ككل، أي تناقضاتها المختلفة تتجلى بوضوح داخل الأداء([٢٨])، وقد تكون غير خاضعة للتفسير المنطقي وهذا ما أكد عليه (شاينو) حيث قال: "اعظم الاعمال الإبداعية تكمن في المنطقة الحالمة بين التفكير والخيال والتي تتطلّب من الممثل أنْ يستريح ويترك الصورة تحرّك نفسها في وجدانها "([٢٩])، وبهذا أخذ المؤدي ينفتح على كل ما هو غريب وغير مألوف، كي يجد منطقة جديدة يفتح بها خياله المحفّز لِلعب بحقل التجريب واكتشاف دلالاته المخبئة في أدائه الغير تقليدي الذي يستمده من خياله المتحرر، والذي يتجاوز الحدود الضيقة، مما يساعده في تجاور كل مغلق عبر انفتاح الذات على نفسها والذهاب نحو الغرابة والغموض والتي تتضمن انفتاح العمل الفني على التأويلات الجديدة باستمرار وأصبح من أهم ما يميز الأداء المسرحي انفتاحه وإتاحة الفرصة للمتلقي بالتعايش مع العمل المسرحي باهتمام وانشاء حوار مستمر بينهما بسبب انفتاح زمن المشاهدة

والتأمل، كونه موجهاً للوعي واستفزاز ثقافة عامة، كلٌّ حسب خلفيتهم الثقافية وتوارد الأسئلة حول دلالة العمل المسرحي بحسب وعيه وتداعيات الذاكرة لديه، ويتنامى مفهوم الصدمة وانفتاحه على أفق التعامل مع الاداءات المتعددة.

المبحث الثاني: جماليات الانفتاح الأدائي في عروض ما بعد الحداثة

تميّز الأداء في سمة ما بعد الحداثة على اعتماد وسائل عديدة وتوظيف التقنيات الأدائية المتاحة كافة "من خلال صورة مسرحية منفتحة ومتشظية المواضيع والأفكار، وهي تحتوي على قصص غير مترابطة وسحر تكنولوجي وأداء صوريّ حركيّ، ولا وجود للبطل الكلاسيكي لأنّ الجميع يشكّلون البطولة الجماعية في أداءاتهم الجمالية، فضلاً عن انهيار القيم السائدة مع النّظر إلى الأداء المسرحي التمثيلي، فإنّه يقوم بإبطال الهوية والذاتية، وتسعى إلى تقديم الكثير من الحالات بلا مرجعيات لها، واحتوائها على اللاعمق فلا يوجد موضوع يمتلك عمقاً بحاجة إلى تفسير، فالتفسير هو متعدّد وغير مستقر ولا ثابت، بمعنى لا يوجد تفسير واحد ليشملَ ما يُقدّم على المسرح فالحركات الأدائية تقدّم جماليّاتها التي تخاطب البصر وتدهشه لدى المتلقي"([٣٠])، لقد تم استخدام فكرة الأداء لوصف كل شيء من اشكال الفنّ الثابت إلى السلوك اليومي إلى المظاهرات السياسية والإرهاب إلى الصراعات الاجتماعية واسعة النطاق ،حيث ان منعطف ما بعد الحداثة في مجموعه متنوعه من التخصصات العلمية والإنسانية والاجتماعية ،يرقى أساسا إلى عرض تلك التخصصات واغراض دراستها من حيث الأداء، توصل علماء التاريخ وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا والعديد من المجالات الأخرى إلى رؤية خطاباتهم على انها عرضيه وليست مطلقه تتفاعل مع جماهير محدده ومحدده زمنيا وتتسم بعمليات معينه من المنتجات التي تنتجها ،وان ما بعد الحداثة هو احد أنظمة الهياج الفكري لهذا العصر([٣١]).

إنّ المسرح لدى (بيتر بروك) المُخرج الانجليزي ، عبارة عن انفتاحات أدائية وجمالية على تجارب الآخرين وتطوّر الأداء المسرحيّ التمثيلي بشكل جديد من خلال البحث والتقصّي لشكل مسرحيّ مغايِر،" فهو يعتمد على الجمهور العريض من خلال خلطه بالممثّلين في بعض عروضه، وفيه يضطرّ المشاهد إلى ممارسة الشعائر، فضلاً عن تدمير شكل العرض على طريقة العلبة الإيطالية، ففي المسارح التقليدية التي لا تهتم بعنصري الانفتاح وتفعيل الأداء الجسديّ، فإنّها تفرض على المشاهدين الجمود، ويأتي بروك لتحطيم هذا الجمود، فكان مسرحه تجريبياً خالصاً ويلتقي مع (انطونين ارتو) في البحث عن أماكن مختلفة للعرض والخروج من شكل المسرح الايطاليّ التقليديّ"([٣٢]). قسّم (بروك)المسرح إلى أربعة أقسام وهي: (المسرح الميت والمسرح المقُدس والمسرح الخشن والمسرح المباشر)، فوجد في المسرح الخشن الأفضلية ،لأنّه مسرح يعتمد التكنولوجيا في تكوين الفضاء المسرحيّ وبشكل جديد ومغاير، يدعم الممثّلين وأداءتهم الجسديّة، فضلاً عن انفتاح العرض على فنون الأداء، والعرض هنا يقوم على الجمع بين

الخشونة والنكهة الحادّة والحركة والفعل وتعدّد المنصّات، إلا أنّه دائم البحث عن مسرح بديل يقف بوجه التقاليد البالية، وترك المسرح السائد نحو أماكن مختلفة وجديدة يكون فيها الأداء متنوّعاً وحُراً، فضلاً عن وجود ممثّلين من ثقافات ودول مختلفة، يمنح الأداء التمثيلي أبعاداً وجمالية متنوّعة بتنوّع الثقافات التي يملكها الممثّلون(٣٣).

أمّا عند (ريتشار فورمان) المُخرج الأمريكي فيُشكّل الانفتاح الادائي لديه غاية أساسية من خلال فكرة تفكيك البناء والتي تقوم على عزل عناصر الإخراج عن بعضها البعض وتقطيع التواتر السردي المعتاد في العرض، بحيث يرى فورمان أنّ القطع المفاجئ والجمل الناقصة واللغة المتقطعة من أشد الاساليب تعبيراً عن انسان القرن العشرين الذي يعاني من العزلة والوحدة والخوف بسبب الاتصال المتقطع مع الآخرين، وهو يقوم بإخراج مسرحياته التي يكتبها بنفسه، واعمالُه تعبير عن أسلوبه الانتقائي الذي يقوم على الامتزاج الكامل بين مصادر ومؤثرات مسرحياته المختلفة، وهو يرفض الثيمات المركزية ويعتمد التشظّي وعدم الترابط لصور مرئية وسمعية عديدة، والممثّلون يتحرّكون بأداءات مختلفة حول خشبه المسرح ببطء شديد وكل منهم يركز على حركاته وأداءه الذاتي دون تنسيق مع الآخرين، بينما يقف أحدهم ينظر للجمهور وكأنه تمثال ومن فمه تتدلّى قطعة من السلك، وفي الوقت نفسه تقوم فتاة برسم دائرة بشكل ميكانيكي، وأخرى تجلس على حقيبة(٣٤).

لقد تنوّعت أساليب الأداء من خلال انفتاح مسرح(فورمان) على الثقافات ،بحيث يكون الأداء وجماليّاته في مسرحيته كاللغة التي يستخدمها فهو أداء بطيء أو متسارع، متقطع أو متواصل، وهو لا يأتي دفعة واحدة ،فهناك تنوعّ في حركة الجسد لكل ممثل وفعل لأداءه، وهو ما يصل بالعرض والأداء إلى جماليّات متنوعه بتنوع الأداء التمثيلي فهو يهدف إلى تعريف المتفرج لمؤثرات سمعية وبصريّة ،فقد كان يستخدم الأصوات البشرية الحية والمسجّلة من خلال امتزاجها بالموسيقى للتأثير على وجدانيات المتلقي، وكذلك تحرير الصوت الإنساني من البُعد العاطفي الواحد، وبالتالي تحرير الطاقة النفسية للممثل والمتفرج، وفورمان يصرح بأنّه يهتم بخلق مسرح متعدّد في الأصوات والأداءات وتعمل فيه كلّ العناصر لتفتيت بعضها البعض(٣٥).

يلجأ (فورمان) في عروضه المسرحيّة إلى استخدام تعليقات يسجّلها بنفسه، ويلجأ في الأداء المسرحيّ إلى الحركات الجسديّة والرأس ويستخدم الشرائح السينمائية والعبارات المكتوبة في الخلفية، و(فورمان) لم يترك شيئا في المسرح الا واستخدمه وهو يسعى إلى قطع الطريق أمام أيّ معنىً له مرجعيته في الواقع، وأن مسرحه هو نشاط اجتماعي يعمل على مستوى علاجي وبشكل فردي وأنّ الموقف المثالي للمُخرج هو التعامل مع المتفرجين ليس باعتبارهم كتلة، ولكن باعتبارهم حالات خاصة على المستوى الإنساني، واطلق على مسرحه (مسرح الوجود الهيستيري)، وهو مسرح – كما يرى فورمان – يعتمد على مشاعر مفرّقة في الذاتية ويعتمد ايضاً على ما يدور في نفس المتفرج بشكل غامض وبترتيب يفتقد المنطق المسرحيّ المتعارف عليه، ويهدف فورمان من خلال الانفتاح

على ذات المتفرج وطبيعة القهر في القرن العشرين ،فإنّه يعتمد الانفتاح على الأداء في مسارح عدة يجمع بينها كمسرح (مايرهولد و أرتو وبريخت وكانتور وكَريك وألفريد جاري)، كما أنّ مسرحه يهدف إلى تخفيف قبضة المنطق العقلي وسطوته على روح الإنسان([٣٦]).

ترى الباحثة ان مسرح ما بعد الحداثة يعتمد على الانفتاح الأدائي بكلّ محتوى العرض المسرحي، والذي بدوره يؤدي إلى تشكيل جماليّات صورية ومشاهد تهتم بتقديم صور مسرحية تقوم على أساس الموضوعات المتشظية، وهذا النوع من المسرح يعتمد بشكل كلّي على الأداء بكل ما فيه من أنواع ،وأهمها الأداء التمثيلي وجماليّاته التي تعبّر عن صورة الواقع بشكل مفرط، وهذا يتماشى مع وضعية الاعلام الجماهيري الذي يبهر المستهلك ويدفعه إلى التفاعل مع الصور التي تُقدّم له، وكذلك في المسرح فانّه يتطلب أجساداً مؤدية تقوم على تجهيز الجسد ليقدّم كلّ أنواع الحركات من البهلوانية إلى الاكروبارت إلى الرقص إلى تجسيد ما هو جماد او حيوان وغير ذلك.

أمّا المخرج الفرنسي(فيليب جانتي) فانه يتميز بكونه كان يعمل مع الدّمى التي يرى بأنّها تعبّر عن نوازع النفس البشرية، ومن أهم ما يميزه أيضاً هو عروضه المختلفة التي تنتمي إلى مسرح ما بعد الحداثة، فقد قدّم عرض (نهاية الارض) وعرض (مسافر بلا حراك)، وهو يعتمد في عروضه على ما يكتبه هو حين يقوم بكتابة النص من خلال الصورة وليس من خلال الكلمات، فهو يعتبر المسرح مكاناً للاوعي، ويرى أنّ الصورة أكثر تعبيراً عن الأحلام وما يختلج الذات من هواجس، فعروضه أقرب للخيال والاحلام من الواقع، ويُخضِع في عروضه الدّمى مع الممثلين المؤدين، واجتماع الدّمى (السيبايورغ) مع ممثلين مؤدين يمنح المشاهد إحساساً بروح الجماعة، والعرض المسرحي بالنسبة لديه هو موت وفي الوقت نفسه ولادة، فالعمل المسرحي لديه ومع الممثلين المؤديين بالذات ينبع من نقطتين اولاهما: إعادة استحضار للذاكرة الوثنية في نفس المؤدي، والثانية له علاقة بالدّمى نفسها كعنصر استعاري، هذا وهو يعمل إلى جانب زوجته مدربة الرقص (ماري اندروور)([٣٧]).

ترى الباحثة يمكن القول أنّ الانفتاح الادائي يحتاج إلى ارضيه خصبه ليقوم بإنتاج الجماليّات ويؤكد اهميتها، وقد وجد ذلك في فكر ما بعد الحداثة الذي يقوم على الانفتاح في كلّ شيء، ولذلك نجد ان عروض مسرح ما بعد الحداثة ومنها عروض (فيليب جانتي) ذات أداء منفتح بدءاً من نص العرض وانتهاءً بالعرض وتأثيره على الجمهور، فنص العرض تشظّى، فلا حكاية فيه سوى اشارات حلميه ونفسيه، وكذلك استخدام التقنية المعاصرة والرقميات المتاحة، وفيه تنوع في الاداء التمثيلي الصوري والحركي الذي يتميّز بجماليّات التشكيل الادائي، فالأداء هنا يتحول من صوره إلى اخرى شانه شان تحوّل العرض من صورة إلى أخرى، وقد يرتبط مخرجو مسرح ما بعد الحداثة بصفات مميزة، ولكنهم يختلفون في الأفكار وطرائق التقديم وعلاقاتهم بالمؤدّين وفي تناول الافكار والتشظي داخل العرض.

من المسرحيات التي انتشرت بشكل واسع ولها شهره عالميه ، مسرحية مدينة الملاك(Angel City) للمخرج (سام شيبرد)، وهي مثال حي على مرحلة ما بعد الحداثة ،يقول مخرج العمل في مقدمة المسرحية: يمكن التفكير في مصطلح شخصية بطريقه مختلفة عند العمل في هذه المسرحية وبدلا من فكرة شخصية كاملة ذات دوافع منطقية وراء سلوكها ،يغمرها الممثل بنفسه ، يجب أن يفكر بدلا من ذلك في كل ممزق تتطاير فيه أجزاء وأجزاء من الشخصية بعيدا عن الموضوع، يبدو أن (شيبرد) في هذه المسرحية يستحضر فكرة الذات ما بعد الحداثة ،فقد اخفى الذات الفردية للمثل واللغة كانت ميته واستُخدم تمثالٌ ذو مُقلٍ عمياء للدلالة على معاناة الإنسان، إمّا المخرج (جيفري ام جونز) فقد قام بمزجِ عدّة مسرحيات لشكسبير مثل روميو وجوليت ومسرحيات لاوسكار وايلد، ووظفها في مسرحيته (Der lnka Von Peruالإنكا في بيرو) في هذه المسرحية لا توجد لغة صريحة وإنّما كلمات تنتمي بوضوح إلى الآخرين، فقد كان الأداء عبارة عن كيانات نفسية، وقد جعل الموسيقى هي المحور الأساسي للمسرحية واعطاها المعنى الأكبر للمفهوم النفسي تتماشى مع سلوك المؤدّين الغير متناسق والمنحرف والمتجزّئ والمتشظي وهذا ما تمّ إيصاله للمشاهد من قبل المخرج ([٣٨])،بينما المخرج (جيفري ام جونز) فقد قام بمزجِ عدّة مسرحيات لشكسبير مثل روميو وجوليت ومسرحيات لاوسكار وايلد، ووظفها في مسرحيته (Der lnka Von Peruالإنكا في بيرو) في هذه المسرحية لا توجد لغة صريحة وإنّما كلمات تنتمي بوضوح إلى الآخرين، فقد كان الأداء عبارة عن كيانات نفسية، وقد جعل الموسيقى هي المحور الأساسي للمسرحية واعطاها المعنى الأكبر للمفهوم النفسي تتماشى مع سلوك المؤدّين الغير متناسق والمنحرف والمتجزّئ والمتشظي وهذا ما تمّ إيصاله للمشاهد من قبل المخرج ([٣٩]).

إمّا مرحلة بعد – ما بعد الحداثة"، فقد أصبحت المقولات تنطلق لتؤكد أننا نعيش الآن في حضارة كونية موحدة او واحدة، فقد بات الإنسان في كلّ المجتمعات مثقفاً بثقافة الآخر أو عارفاً بها، لأنّ العالم كان عبارة عن مجتمعات مغلقة مكتفية بذاتها وإن كان هناك تبادل حضري إلا أنه محدود بحدود التبادل فقط وعلى مستوى الاقتصاد في أكثر الأمور، إذ أنّ عملية الاتصال الكونية الحاضرة قد فرضت على الإنسان التواصلية واللا انقطاع"([٤٠])، ويمكن أن تمثل بعد– ما بعد الحداثة "إعادة صياغة للتشظي الذي حصل في ما بعد الحداثة، فهي لا ترفضه وإنّما تقبله على أساس منظم وتحاول إرجاع الحدود والحواجز التي تنظم أيضاً عملية التبادل ولا تمنعه مطلقاً، بل يبقى العالم منفتحاً على بعضه البعض وتريد منه أنْ يكونَ حضارةً وكوناً واحداً، الا أنّ ذلك لا يتمّ بالفوضى والتفكك الذي جاءت به ما بعد الحداثة، فأنه بتهاوي الحدود يكون البناء الثقافي للبشرية مهتزاً بفعل التأخير لذلك لابدّ من أن تجري عملية إعادة تنظيم كاملة لنظم الإنتاج المعرفي وإعادة توزيعها، فضلاً عن ترتيب الرموز التي تستخدم لنقلها وايصالها ([٤١]).

إنّ فن بعد – ما بعد الحداثة ولاسيما المسرحي هو فنّ يعتمد على الهجنة في تركيبه، والهجنة هي الأساس الذي من خلاله تصاغ العروض المسرحية وباقي الفنون الأخرى، فالتواصلية من أهم ركائز مسرح بعد – ما بعد الحداثة برغم وجودها في كل مسرح منذ البدء إلى اليوم ، إلا أنّها في فنّ بعد – ما بعد الحداثة ارتبطت بالتشاركية، فالإدهاش البصري والادائي تمثّل فاعلية المسرح، والمتعة لا تكون غاية ولاسيما المتعة الجمالية ولا يمكن ان تكون هي الغاية النهائية، إلا أنها لها القدرات الكفيلة بتوجيه ذائقة ووعي المتلقي، فالموضوع الأهم أو الهدف الأول لمسرح بعد – ما بعد الحداثة هو قائم على دهش المتلقي وتوريطه في العملية المسرحية، فالجمال لم يعد هو المرتكز الذي تعتمد عليه عملية التلقّي، لأنّ فنّ الجسد والأدائية تحاول بشكل صريح إلى إبهار المتلقي بالتشكيلات البصرية ليصل إلى حدّ تبنّي العمل المسرحي ليكونَ المتلقّي جزءاً مُهمّاً من أساسيات العرض المسرحي والذي لا يمارس عملية التلقي السَّلبي وإنّما يدخلُ في عملية التلقي الإيجابي باعتباره منتجاً ومشاركاً فيه([٤٢]).

إنّ مرحلة بعد – ما بعد الحداثة تعبّر عن نفسها كما لو كانت عصر النهضة الذهبي، يمجد العقل والابداع والتميز والاحترافية والتمرّد على القيم الموروثة والارتقاء بالفردانية، وكان لمنتجات التكنولوجيا الحديثة السبيرانية التأثير الأعظم في هذه المرحلة، فقامت التكنولوجيا الحديثة بإعادة ترتيب أوراق العالم من جديد وانطلقت تعيدُ تعريف كل شيء،...، يكون الأداء في هذا المرحلة إلى فعل التجاوز الذي هو لبّ جميع الاعمال السردية بعد– ما بعد الحداثة وفعل التجاوز الذي يأخذ بالضرورة شكل الحدث او الواقعة المدهشة، كما أنّه يؤكد أيضا حقيقة هذه الأفعال التجاوزية المتجلية من خلال الأداء وهذا الجانب الادائي الذي يلهمنا فنتذكره ونقلده ([٤٣])، ويتفق (دروكمان) مع هذا الرأي، حيث يعتبر الأداء في هذه المرحلة، هو فنّ تخريبي وتجاوزي وفيه نقد وشكّ يتجاوز الحدود وفنّ اضطراب يزعج عن قصد، ومنه يتشكّل العمل الفنيّ وخاصّة الفنون البصرية الادائية([٤٤])، وهذا ما نجده في المخرج (فيليب غالانتر) حيث يقوم بدمج الأنظمة الإلكترونية والبرامج الرقمية في صناعة منجز مغاير للمرحلة بعد– ما بعد الحداثة، حيث وظّف الذكاء الاصطناعي المتقدم كمعطى رقمي ينتمي لمرحلة بعد– ما بعد الحداثة وهي مزج الاعمال الإنسانية بالأعمال التي يتم تصنيعها وقد سُمّي بالفن التوليدي([٤٥])، وأيضا الفنان المغترب العراقي (وفاء بلال) كانت له تجربة مغايرة، فقد قام بتركيب كامرة في رأسه من الخلف طوال اليوم، أي أربعة وعشرون ساعة متواصلة حيث يقول: "اخترت رأسي من الخلف كمكان للكاميرا الثابتة، لأنني أردت أن تكون الصورة أكثر موضوعية وأردت أنْ أصوّر ما لا أراه، كي أري الناس مالا أراه"([٤٦])

أن بعد – ما بعد الحداثة تسعى إلى إعادة صياغة ما تم ابداعه وتعيد انتاجه وتعيد بناءه وفق ما يتلاءم مع العصر والحاضر او مع لحظة انتاجه التاريخية، لذلك فإنّ ما يميز بعد – ما بعد الحداثة هي خضوعها لعملية عدم ترك الأشياء بفوضويتها، وإنّما التدخل من أجل أنْ تجعلها ملائمة ومعقولة ومرتبة ،على العكس من ما بعد الحداثة

التي تجعل من تلك الأشياء غير خاضعة لقانون وتكون وليدة لحظتها وتأثير تلك اللحظة، بحيث تبعد القوانين والترتيب لتصل إلى حد التشظي والانفلات، وتوصفها الكاتبة (ماري ميدجلي) بأنّ اخلاقيات بعد – ما بعد الحداثة بعبارات غامضه مثل الانفتاح – الآخر– الانقسام – معارضة، وهذه المصطلحات أصبحت تعني الكثير لفكر بعد– ما بعد الحداثة([٤٧])، وبهذا يمكن ملاحظة الانتقال من مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة ثم إلى مرحلة بعد – ما بعد الحداثة، بأنّها انتقالات تصحيحية لأوضاع عانى منها الإنسان في كل مرحلة، فيحاول جاهداً التخلّص من مشاكله باللجوء إلى حلول كانت في حقيقة الأمر مجرد ردود أفعال انفعالية جنى منها الإنسان المزيد من المعاناة، كما تجدر الإشارة إلى أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى لا تعني اختفاء المرحلة السابقة تماما، اذ يتمّ استصحاب العديد من مكونات المرحلة السابقة لها.

المؤشرات:

١–رسخت فنون ما بعد الحداثة وخلقها الجمالي في الأداء وتنظيراتها الاخراجية مفاهيم الانفتاح الادائي على مستوى الآلية وإنتاج الصور الادائية وتشكيلاتها .

٢–كان توظيف الجسد وتشكيلاته الادائية وتداخلها كعنصر رئيسي في العرض ، اسهمَ في آليات الانفتاح الادائي وبثوثاته الجمالية والدلالية

٣–بفعل التواصل الحضاري والثقافي وتطور التكنولوجيا ، بات الانفتاح الادائي حاضرا في بنية العرض المسرحي ومعطياته الجمالية .

٤–وفقا لمرتكزات ما بعد الحداثة ومقولاتها وآلياتها الجمالية ، ساهمت في طرق الانفتاح الادائي وتجسيد الرؤية الاخراجية ،كالتشظي والانفتاح الادائي وضرب المركزية وغياب وحدة الموضوع .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث:

ت	اسم المسرحية	مخرج العرض	مكان العرض	تاريخ العرض	وقت العرض	اسم الدولة
١	كاليكولا	Oleksandr Kovshun	المسرح الوطني	٢٥-١٠-٢٠٢٣/الثلاثاء	٨ مساءً	أوكرانيا
٢	الحزمه	Violette Dore	مسرح الرشيد	٢٦-١٠-٢٠٢٣/الأربعاء	٤ مساءً	فرنسا
٣	انا وجهي	عواطف نعيم	مسرح الرافدين	٢٦-١٠-٢٠٢٣/الأربعاء	٦ مساءً	العراق
٤	آخر مرة	وفاء طبوبي	المسرح الوطني	٢٦-١٠-٢٠٢٣/الأربعاء	٨ مساءٍ	تونس
٥	الطريق	Lidia Kopina	مسرح الرشيد	٢٧-١٠-٢٠٢٣/الخميس	٤ مساءٍ	روسيا
٦	المنديل	بسام حميدي	مسرح الرافدين	٢٧-١٠-٢٠٢٣/الخميس	٦ مساءً	سوريا
٧	ترنيمة الانتظار	علي حبيب	مسرح الرشيد	١٠-١٠-٢٠٢٤/الاحد	٤ مساءً	العراق
٨	كلكامش	Mesut Arslan	مسرح الرشيد(اور)	١٤-١٠-٢٠٢٤/السبت	٥:٣٠ مساءً	بلجيكا – تركيا
٩	روميو وجوليت	WalterMatteini Ina Broeckx	المسرح الوطني	١٥-١٠-٢٠٢٤/الاحد	٨ مساءً	إيطاليا
١٠	بيت أبو عبدالله	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	١٧-١٠-٢٠٢٤/الثلاثاء	٨ مساءً	العراق

عينة البحث:

	اسم المسرحية	مخرج العرض	مكان العرض	تاريخ العرض	وقت العرض	اسم الدولة
١	روميو وجوليت	WalterMatteini Ina Broeckx	المسرح الوطني	١٥-١٠-٢٠٢٤/الاحد	٨ مساءً	إيطاليا

أداة البحث:

اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة لتحليل العينة.

منهج البحث: اتخذت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من خلال تحليلها عينة البحث وفق أداة التحليل (الملاحظة)، كي تتوصل الباحثة الى نتائج دقيقة تحقق بها هدف البحث

تحليل عينة البحث :

روميو وجوليت / إيطاليا ـ ٢٠٢٣ ([٤٨])

ان (روميو وجوليت) هي قصة إيطالية معروفة اخذها شكسبير وبني عليها قصة (روميو وجوليت)، حيث تدور الأحداث بين عائلتين عريقتين من عوائل مدينة نيرونا الإيطالية، وهما عائلتا (مونتيجو و كوبولت)، ويقع روميو وجوليت في حب بعضهما وأمام العداء التاريخي للعائلتين، وبسبب قتل روميو لأحد الشخصيات في المسرحية فانه ينفى خارج نيرونا، ويقرر والد جوليت أنْ يزوجها من أحدهم، وبخطة من الراهب يعطي لجوليت دواءً يجعلها تنام كالميتة للتخلص من هذا الزواج لأنها اساساً متزودة بالسر من روميو، ويأتي روميو إلى مكان مسجّى فيه جسدها ليشرب السمّ ويموت، وأثناء افاقتها تجد روميو ميتاً فتأخذ الخنجر وتطعن نفسها لتموت هي الأخرى.

والعرض المسرحي الايطالي لا يبتعد عن هذه الأحداث مع أنه يعتمد أحد الخيوط الرئيسية في النص الشكسبيري وهو خط الحب والحرمان الذي يمثله روميو وجوليت ليبنى العرض الايطالي على أساس ذلك.

في بداية العرض نجد المكان عبارة عن فضاء مفتوح لا يوجد فيه اي قطع ديكورية، ويوجد في المقدمة أسفل يمين المسرح ممثلة نائمة وفي الجانب الآخر دمية خشبية، ويمضي وقت طويل لاستلقاء الممثلة دون اي حراك مع هبوب رياح وضباب بين حين وآخر، والممثلة هي جوليت بعد انتحارها، دون أن يقترب منها أحد، وقد جاءت الإضاءة أرضية مستطيلة باتجاه جسد الممثلة وفي المقابل على الدمية كذلك وينبعث صوت الموسيقى بشكل خفيف وهادئ حتى تتصاعد الموسيقى وتصل حد الصخب، ليدخل ممثل من فوق المسرح، ويتبادر الى ذهن المتلقي انه روميو الذي جاء اليها ويكتشف أنها ميتة من خلال تحريك أطرافها التي لا حياة فيها ويطيل في تحريكها من كل مكان في جسدها دون جدوى، ويعاود هذه الأفعال لأكثر من مرة وأخرى وأخرى. ويبقى الممثل المؤدي دائراً حولها في أكثر من دائرة يحاول إيقاظها وهي لا تستجيب. وتصل إلى المتلقي فكرة أن هذا الممثل المؤدي قد جاء ليهبها أو يعيد لها الحياة، ومع يأسه يتركها ذاهباً الى فتاة ترتدي ملابس حمراء وكأنها أمه تحتضنه وتخرج به خارج العرض المسرحي ويحل الظلام. وتعود الإضاءة وقد جلست الفتاة وهي تمسك بالدمية الصغيرة مع وجود مؤدية اخرى تقوم بحركات جسدية بين الأداء الراقص والأداء الكروباتي وكأنها تبعث الحيوية لجسد الممثلة وهي تمسك الدمية جالسة على الأرض، ومن جانب آخر فإن وجه الفتاة الراقصة يوحى بالشر فهي تحملُ في أداءاتها الجسدية أشياء تدل على وجود وصراع الخير والشر في الجسد الواحد، وهذا ما يمثل انفتاحاً أدائياً على المزاوجة بين أكثر من موضوع للأداء وكذلك فهو يحمل جماليات تبهر المتلقي وتزيد من قوه العرض.

وعند العرض فإن الفتاة الراقصة في النهاية تأخذ جوليت ودميتها لتقودها خارجاً، وتستمر الأحداث بظهور مجموعة من المؤيدين وهم يؤدون حركاتٍ جسدية وتشكيلية جمالية تعبر عن الجو الذي يمتلئ بالترقب والالم، وهم يحاولون

الانتصار للحبّ من خلال ثورة الأجساد ورفضها لكل التابو الاجتماعي الذي يباعد بين من يملكون قلوباً مليئة بالحب، وعلى الجانب الآخر هناك قلوب مليئة بالضغينة والحقد والكره وهو ما يمثّل عائلة روميو وعائلة جوليت المتصارعتان منذ القدم.

ويعمل الاداء الانفتاحي للمؤدّين وجمالياته التشكيلية في عمل تشكيلات جسدية تعبّر عما يقع خلف الأجساد فهي تُنذر بما هو قادم من مشاكل وويلات وذلك يتجسّد في انفراد بعض المؤدّين من المجموعة ولاسيما المؤديتين ذاتي الملابس الحمراء والبيضاء مع الضربات الإيقاعية والموسيقية والإضاءة التي تركّز بشكل واضح على الأجساد وحركاتها، فالأجساد تعطي الأداء الانفتاحي جمالياته من خلال تناسق الاداء والصراع القائم بينهما، وهي تُقدّم صراع العائلتين وصراع النفس التي تحمل الحبّ بداخلها.

وفي مشهد من منفرد لمؤدّي ومؤدّية يشيران إلى لقاء روميو وجوليت حيث يتحسّس كل منهما أيادي الآخر في جلسة خاطفة سريعة ليعودا الى المجموعة، فإنّ أهمّ ما يميّز الانفتاح الأدائي هو الانفلات الجسدي المعبّر الذي يقوم بإعطاء ومضات سريعة لتعبيرات تحمل من خلال الحركة مضمون اللقاء والتباعد بين روميو وجوليت، وإنّ أهم جماليات الأداء هو الانفتاح شكلاً ومضموناً والتي تأتي من خلال الجسد نفسه الذي يمثّل النفس والروح والعقل، وهو المجال الذي من خلاله تأتي تعبيرات الروح والنفس، فالجماليات تكمن في تشكيلات الجسد وفق الحالة النفسية والعقلية والروحية للشخصيات، وايضاً فإن الجماليات تأتي من قدرة الجسد على التوصيل الذي تريده الشخصية ومن خلاله تعبّر عن موقفها تجاه كل شيء، فيرفض الجسد التابو مرة، ومرة يحزن، ومرة يثور، وأخرى يشعر بقوة الصدّ الذي تواجهه، وباختفاء الأجساد وخروجها يكون هنالك دخول لروميو وجوليت وهما يلتقيان، ومن خلال الأداءات الجسدية يصلُ الينا مقدار الحب الكبير الذي يمتلكانه ويحملانه لبعضهم البعض... وعلى صوت الموسيقى والغناء الكلاسيكي ظهرت الممثلة التي كانت نائمة في بداية العرض مع روميو الذي حاول ايقاظها، ويقدم العرض أكثرَ من ثنائي (روميو وجوليت) كدليل على انتشار الحب أكثر من انتشار الحقد والكره في اداءات جمالية انفتاحية قام بها المؤدّون، وهم في مرة كالأطفال الذين يلعبون، وفي اخرى كشباب لاهثين خلف الحياة وحيويتها، وفي أخرى كبار مبتهجون، لذلك فإنّ حركاتهم ورقصاتهم في اللوحة الخامسة نظهِرهم كأنّهم نوارس طائرة حتى تتوقف أجسادهم امام لقاء روميو وجوليت مجدّداً. وبانطفاء الإنارة وعودتها تدخل المرأة ذات الرداء الأقرب الى ريش طائر وهي تقوم بحركات تتناقض مع حركات المجموعة التي صارت في الخلف لتبقى وحيدة تؤدي حركاتها التي هي أقرب الى نذير الشؤم والشرّ، لتنطفئ الإضاءة وتعود كبقعةٍ على مؤدٍ يحملُ في كلتا يديه جمجمة، وتتصارع الجمجمتان، لتظهر أكثر من مؤدٍ لجماجم أخرى، وتنطفئ بقعة الضوء لتعود في الجهة الاخرى حيث روميو وجوليت وهما يقومان بحركات واضحة وجمالية مغزاها أن هنالك ما ينذر بوجود شيء ما سيحدث لهما فهم وسط فضاء مشحون بالمشاكل.

وبخروجهما يدخل مجموعة المؤدّين ليساندا فكره العرض في وجود حالة مصيرية صادمة، فيعود روميو وجوليت مع المجموعة وبانسجام جسدي تلتقي اياديهما متحسّسة بعضها البعض، وفي قمة التلاقي وحركات الرقص والاداء الصامت يبتعدان عن بعضهما ويدوران حول المجموعة الراقصة وكأنهما يبحثان عن بعضهما دون أن يلتقيا.

ولقد تمت ملاحظة أنّ تنوع الاداء وانفتاحاته قد أعطى للعرض جماليات صورية وضحت المضامين التي قُدّمت من خلال الجسد المؤدي وعبرت عن المعاصرة بحيث تجدُ أن هذا المسرح يعتمد على الجسم دون غيره (كالكلام مثلاً) فهو مسرح يعبر عن روح العصر وسماته. لذلك فإن الانفتاح على الاأفكار وكذلك على الاشكال الابتدائية يعزّز من قدرة الجسد التعبيرية ويعطي له الحضور الأجمل من خلال التشكيلات البصرية التي تثري الصورة المشهدية لفكرة العرض. وفي العرض الذي بين أيدينا فقد اعتمد بشكل كلّيّ على الجسد ولهذا السبب ولكي يعطى للجسد المدى الأوسع في التعبير فقد جعل مساحة العرض (خشبة المسرح) فارغة إلا من شاخص في خلفية المسرح وهو عبارة عن شكل حديدي رفيع يتحرك فوقه المؤدّي أحياناً قليلة، فقد كان للضوء والموسيقى والاغاني أهميه بالنسبة للجسد، وهي تنقاد للجسد أكثر ممّا يقوم الجسد بالانقياد لها، لأنّ في هذا العرض كان حضور الجسد طاغياً أكثر من حضور أي عنصر آخر لذلك كان الاكثر تأثيراً على المتلقي هو الأداء الجسدي الذي كان متنوعاً ومنسجماً في كل الاداءات التي قام بها، ولم يكن الأداء الجسدي بعيداً عن الفكرة العامة للنص الشكسبيري (روميو وجوليت) بل كان يقدمه من خلال التشكيل البصري والتشكيل الحركي للجسم، فقد كان للجسد صولات انفرادية بخروج أحد المؤدّين عن المجموعة ومن ثم يعود اليها وهذا أيضا تكرر مع أداء العاشِقَين روميو وجوليت. ويفترض العرض من خلال نصّ العرض والرؤيا الإخراجية امتداد الشابين روميو وجوليت الى ما بعد الموت أي موتهما من خلال ظهور رجل متوسط العمر وامرأة متوسطة العمر، وملاك الحب يرافقهما وهو يحمل دميتين بيديها بنفس ألوان ملابس روميو (اللون الازرق) وجوليت (اللون الابيض) ويعمل على التقريب بينهم، ويؤدي دورَ الملاك الفتاة ذات الملابس الحمراء، وعند خروج روميو (الرجل متوسط العمر) وجوليت (متوسطة العمر) يكون هنالك دخول لروميو وجوليت (الشابين الصغيرين) مع وجود حوار كخلفيه للأحداث عن روميو وجوليت.

حيث يجلس (روميو وجوليت الكبيران) وهما ينظران الى (روميو وجوليت الشابين) وهما يؤديان رقصة جسدية مع العناق بينهما، وأداء الحركات الراقصة، بينما ينظر روميو متوسط العمر وحبيبته جوليت بأسىً وحزن وعاطفة الى الشابين مع خروج ملاك الحب، وكان جوليت وروميو (متوسطا العمر) ينظران إلى شبابهما أو بالأحرى إلى حياتهما، وينظران الى مدى الوئام والتقارب الروحي والجسدي بين روميو وجوليت الشابين الذَينِ يرتديان نفسَ ألوان ملابِسهما حيثُ الأزرق والابيض في الحركة الجسدية لشابين والسكون الجسديّ الرجل والمرأة الكبيرين فهي صورة انعكاسية لأنفسهم حتى يختفي الرجل والمرأة ويبقى روميو وجوليت محصورين في بقعة ضوء صغيرة يتعانقان بطهر عالي.

وفي اللوحة التي تأتي بعدها تنفتح الإضاءة على المرأة وفي اللوحة التي تأتي بعدها تنفذ فته الإضاءة على المرأة ذات الملابس الحمراء وهي محاطة بدائرة وراقصين يتضّح أنهما يمثلان الشر وليس الخير، فقد أكدت الممثلة بالملابس الحمراء دورين هما الشر والخير وهي تحمل صراعاً بداخلها يبدو واضحاً من خلال أداءها الجسدي، ثمّ يدخل الرجل والمرأة (روميو وجوليت الكبيران) ويتقدم نحوهما (روميو وجوليت الشابان) بملابس الزفاف ويجلسان أمام الرجل والمرأة ليحصلا على مباركتهما، إلا أن الرؤية الإخراجية ونص العرض أضاف روميو ثالث وجوليت ثالثة، وهما العريسان ويتّبعهما روميو وجوليت بطلا المسرحية بملابسهما التي ظهرا بها منذ بداية العرض، ليوصل المخرج والعرض رؤية جديدة تتمثل في امتداد الظلم الاجتماعي أمام الحب والخير وكثرة المتألّمين من القوانين الاجتماعية التي تقتل الحب، لذلك فإن روميو وجوليت هما بعض من الضحايا، والتاريخ فيه أمثله كثيرة تشبه هذه القصة ومأساتها. ونجد روميو وجوليت الشابين يجلسان في مقدمة المسرح وهما في حيرة من أمرهما وقد خيّم عليهما اليأس والضجر وخلفهما مؤدّون يؤدّون الأجواء التي يعيشها العاشقان حتى يجتمعوا حولهما في مواساة لهما.

ولقد اعتمد الانفتاح الأدائي في هذا العرض بشكل كلّي على الجسد إلا أنّ العرض أدخل حوارات قليلة جداً، فكانت خلفية الأحداث في أحد المشاهد ولم يكن هو الأساس، فإنّ الزمن الذي عمل فيه الجسد كبير جداً بالنسبة إلى حوارٍ واحد أو محاورة بسيطة بين روميو وجوليت وتستمر لوحات العرض على ما يدعم فكرة الحب والسلام وأبعاد الصراع، لذلك نجد في معظم اللوحات الأدائية جماليات تأتي توزيع اللون من خلال الأزياء، حيث أنّ لكل لون دلالته الجمالية فمن الابيض إلى الأسود إلى اللون الصحراوي للراقصين، ولكن ما يلفت انتباه المتلقي هو الفتاة باللون الأحمر التي ترافق المؤدين بأداءات منفردة وهي إشارة إلى الشرّ والدم الخطيئة بحق العشق والحب التي تمارس ومن خلال القوانين الاجتماعية والقبلية القاهرة فتتحول المجموعة المؤدية كل منهم إلى روميو والفتيات على جوليت، وبحيث ينتج عن ذلك موت جوليت وبعدها موت روميو لتاتي جوليت الكبيرة ذات العمر المتوسط لتحتضن روميو وتقبله وتضع جسده على قدميها مع خلفية العرض التي تحتوي على المؤدين الراقصين، إذ يضربون أيديهم وأرجلهم لإحساس المتلقي بنهاية قصة العشق بهذه الشاكلة التي رسمتها القصة الإيطالية الأولى والتي استفاد منها شكسبير وكتب نصه العالمي روميو وجوليت هي قصة حب عظيم أدّت بموت الاثنين حباً وشغفاً بسبب ما كان من صراع بين عائلتي روميو وجوليت، ويخيّم اللون القاتم على المسرح مع علم الأجساد الراقصة بهذه الفجيعة المرة.

ومن خلال الصورة المشهدية لتلك الدموع التي تذرفها جوليت (الكبيرة) تصل إلى المتلقي فيشعر بأنّها ليست جوليت وإنّما هي أم حنون لروميو، وهذه الصور الأدائية من جماليات الانفتاح الأدائي جعلت منه حيوياً بشكل مؤثر بصرياً وتشكيليّا كما أنّ أهم ما يميز الأداء الانفتاحي وجمالياته في هذا العرض هو ما قدمه الجسد الذي يتحول خلال العرض من جسد نوري ومبتهج وسعيد الى جسد حزين وخاوي وفاقد الإحساس بالجمال والحيوية الحياتية، وذلك من

خلال بقع ضوئية تظهر هنا وهناك ونشاهد فيها المؤدّين واحداً تلو الاخر يقدّمون حزنهم الجسدي وآلامهم، ومن تلك البقع يظهر فيها أحد المؤدّين وهو يحمل جوليت وكأنّه ذاهب بها إلى مدفنها ومأواها الأخير، وقد غطى جسدها الوشاحُ الأحمر، فضلاً عن الموسيقى التي كانت تزيد من أجواء الحزن حتى أنّ حركة المؤدين الذي تقع عليها بقع الضوء كانت بطيئة ويكاد الجسد فيها يتجمد وبدو مذهولاً لما وصلت اليه الأمور.

إنّ الرؤية الإخراجية في النهاية تحاول استحضار شخصية جوليت وروميو بأكثر من شكل، فيظهر روميو مؤدياً راقصاً لرقصة الحب والرحيل، وكذلك تظهر جوليت وتعود البقع الضوئية لتقدم لمحات سريعة، حتى يظهر من يمين المسرح لوحة لروميو وهو يركض مسرعاً باتجاه غير محدّد وكأنه يريد اللحاق بجوليت، وأنه هارب من شيء ما خلفه، لتعود جثتا روميو وجوليت مطروحتين على أرضية خشبه المسرح، ويمشي نحوها المجموعة المؤدية خارجين عن المسرح في قُدّاس مهيب، ليعيد العرض لحظات موت روميو أمام جسد جوليت المطروح على الارض، فروميو يؤدي رقصته الأخيرة وهنالك قوة مؤثره تحاول إبعاده عنها، إلا أنه في النهاية يتساقط شيئاً فشيئاً وهو يؤدي ما يعبّر عنه جسده من الم واضح و وجعٍ بيّن، حتى يلتقي بروح جوليت التي تنهض من موتها.

وقد أدى العرض من خلال جماليات الانفتاح الأدائي إلى ايجاد عنصر الخيال الذي من خلاله تمّت عملية التقديم للقصة والتلاعب بأحداثها، فمرة تموت جوليت ومرة تنهض، والحال نفسه مع روميو. ويحاول العرض من خلال الانفتاح على الواقع والخيال الى التنبيه إلى جماليات الخيال والواقع، وكذلك المزج ما بين عالم الحياة والموت والسعادة والحزن والحب والكراهية، وكل ذلك من خلال الجسد المنفتح على العديد من الأداءات المسرحية بين الرقص والتمثيل والأداء الجسدي ومن البانورامي وغيرها.

الفصل الرابع

النتائج:

١–أدى الانفتاح الى ظهور اعمال فنية مرتبطة بزمنها ، ومن ناحية الشكل والتناول النصي ،عملت على تنوع الرؤى الاخراجية وجماليات الأداء المسرحي.

٢–الانفتاح في الأداء المسرحي جاءت جمالياته من خلال اشراك المشاهدين في العرض المسرحي

٣–الاداء المسرحي وبسبب الانفتاح على فنون ادائية مختلفة، تميزً بالجماليات المثيرة بدهشة المشاهدين بطرق متنوعة ، مما زاد في حميمية التلقي وتشاركيَتُها.

٤–تنوع للاداء التشكيلي الجسدي بجماليات الأداء الانفتاحي من خلال استثمار اشكال ادائية مختلفة ومتعددة وجمعها في عرض مسرحي واحد .

الاستنتاجات:

١-الأداء الانفتاحي هو من اساسيات ما بعد الحداثة والذي اعتمد على توليد الجماليات من خلال تعددية الأداء وتنوعاته.

٢-الخطاب الجسدي هو ناتج عن جماليات الانفتاح الادائي والذي يقوم على الأداء الحرً المرتبط بلحظة التجسيد داخل العرض. الانغلاق هو نقيض الانفتاح وينتمي الى فكر الحداثة حصرا.

التوصيات:

١- إقامة مهرجان للعروض المسرحية والتي تنحصر في تقديم عروض ادائية جسدية في كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية .

٢- فتح دورات سنوية لتعليم التشكيل الجسدي والبانتومايم والأداء التعبيري من قبل متخصصين في قسم الفنون المسرحية.

المقترحات:

١- الانفتاح الادائي وجمالياته في أداء الممثل المسرحي العراقي (انس عبد الصمد انموذجا)

أحالات البحث

[١]) ابن منظور، لسان العرب، ج٣، مادة فتح (تونس: الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥)، ص٣٧٩٤.

[٢]) عبد الرحمن السلمي، الانفتاح الفكري، ع١٤٢ (الرياض: القلم للتوزيع والنشر، ٢٠٠٥)، ص٢٠٧-٢٠٨.

[٣]) .....، سنن ابن ماجة، مراجعة: محمد فؤاد عبد الباقي، (بيروت: دار الفكر، ب. ت)، ص١٧.

[٤]) ابتر تي. ي، أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع)، تر: صبار سعدون (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ،١٩٨٠)، ص٢.

[٥]) يحيي بن حسن الجعفري، الانفتاح العقلي في التربية الإسلامية، (جدة: دار الاندلس الخضراء ،٢٠٠٩)، ص١٠٠.

[٦]) ابن منظور، لسان العرب، مج١، (القاهرة: دار حديث، ٢٠٠٣)، ص١٠٨.

[٧]) فاطمة رفعت السعدي، مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي، مجلة العلوم الإنسانية /جامعة بابل، مج ٢٤، العدد (٤)،٢٠١٦، ص٢٥٢٣.

[٨]) صدام الجميلي، انفتاح النص البصري، (دراسة في تداخل الفنون)، ط١، (الرياض: مجلة الفيصل، ١٩٩٣)، ص١٠١.

[٩]) ينظر: ايريكا فيشر ليشنة، جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، تر: مروة مهدي، ط١، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢م)، ص٤٨.

[١٠]) جاك لوكوك وآخرون، شعرية الجسد (تعليم الإبداع المسرحي)، تر: د. محمد سيف، ط١، (بابل، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٨)، ص١٥.

[١١]) محسن علي حسين، تأويلات اللامألوف في النحت العربي المعاصر، أطروحة دكتوره غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بصرة، الفنون التشكيلية قسم النحت ص٢٠٢٠، ص ٩٠.

[١٢]) غيورغي فماكسف، الوعي والفن (دراسات غي تاريخ الصورة الفنية)، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠، ص٢٦٦.

[١٣]) جلييرن جوان هليلين، الدراما ما بعد الكولونية النظرية والممارسة، مهرجان القاهرة الدولي ، مصر ،ص٧٥.

[١٤]) ينظر: مخلوف بوكروح، لغة الجسم وإشكالية المعنى، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد٢٠، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٤٤.

[١٥]) ينظر: عبد الكريم جلال، الاغتراب في الفن ، (بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٨)، ص٧٠.

[١٦])ركس نايت ومرغريت نايت، المدخل إلى علم النفس الحديث، تعريب: عبد علي الجسماني، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٣) ص٣٦٦.

[١٧]) See: Danial Cullen, Perspectives (Postmodern Training for postmodern Theater), (New York: Bowling Green University, ٢٠٢٢), P.١.

[١٨])ينظر: محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، (بغداد : شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،١٩٩٦)، ص٤٩٣.

[١٩])ينظر: سامي قدري، الجسدين الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦م)، ص١٩٠، ص١٩١.

[٢٠]) Sally Banes, Terpsichore in Sneakers (Postmodern Dance), (Middletown, CT: Wesleyan University Press, ١٩٨٧), p. ١٤.

[٢١]) Philip Oslander, From Acting to Performance (Essays on Modernism and Postmodernism) (Spain: Routledge Press, 1997), pp. 101-102

[٢٢])) إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، (دمشق: منشورات دار المعارف ،١٩٧٧)، ص٤٣.

[٢٣] ينظر: يوخن شميت وآخرون، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ط٢، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٥)، ص٧.

[٢٤]) يوخن شميت ، المصدر السابق ،ص٨٥-٨٦.

[٢٥]) ينظر: مجد القصص مصدر سابق، ص٢٠٦-٢٠٧.

[٢٦])كريستوفر فراينز، المسرح الطليعي، تر:سامح فكري ،(القاهره :مطابع المجلس الأعلى للاثار ، ص٣٨٧.

[٢٧])) ينظر: كولين كونسل، علامات الأداء في القرن العشرين، تر:حسين الرباط ،(القاهره :مطابع المجلس الأعلى للاثار ،١٩٨٨)، ص٢٦٩.

[٢٨])) ينظر: ايريكا ليشه فيشر، جماليات الأداء، مصدر سابق، ص٥٥.

[٢٩]) See: Chiony ,Topy ,coleand Helen –Actors on Acting crown publishers ,New York ,١٩٧٠ ,P:٦٦٩.

[٣٠])) كارل يوجس وتوم بولارد، سينما ما بعد الحداثة الأمريكي وانهيار الأسرة، تر: د. محمد حسن صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١) السنة التاسعة والثلاثون، بغداد، دار الشؤون الثقافية لعام ٢٠١٨، ص٤٩.

[٣١]) See: Philip Oslander, Previous source,p.٩٩.

[٣٢]) د. فراس الديموني، حلقات التجريب في المسرح، ط١، (عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع،٢٠١٢، ص٢٣.

[٣٣]) ينظر: شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ط١، (مصر: مؤسسة حورس الدولية لنشر والتوزيع، ٢٠٠٧)، ص١٦٩.

[٣٤]) ينظر: د. محمود ابو دومة، تحوّلات المشهد المسرحيّ (الممثّل والمخرج)، ط، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)، ص١٠٩- ١١٠.

[٣٥]) ينظر: د. نور سعيد الخزاعي، قراءات في مسرح الرؤى، ط١، (عمّان: دار ابن النفيس للنشر والتوزيع، ٢٠١٩)، ص٦٧.

[٣٦]) ينظر: د. محمود ابو دومة، تحوّلات المشهد المسرحيّ، (مصر :مطابع المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٦)، ص١١٠.

[٣٧]) ينظر: فيليب جانتي، العرض المسرحي موت وبعث في آن. http://www.discover-Syria.com

[٣٨]) See: Sam Shepard, Angel City, The Curse of the Starving Class and Other Plays, (New York: Urizen Library, ١٩٧٦) P١٧٢.

[٣٩]) See: Jeffrey M. Jones, In Seven Different Plays, A. D. M. Wellman, (New York: Broadway Play Publishing, ١٩٨٨), pp. ٧٩ -٨١.

[٤٠]) صاموئيل هنتيمنتون، صدام الحضارات (إعادة ضمن النظام العالمي) تر: طلعت الشايبي، ط٢(بغداد: دار سطور،١٩٩٣) ص٩١.

[٤١]) ينظر: آلفن توفلر، بناء وحضارة جديدة، تر: سعد زهران (القاهرة: مركز الدراسات للبحوث والنشر،١٩٩٦)، ص٤١-٤٢.

[٤٢]) محمود عباس، النص وجماليات التلقي، ط٢ ، (القاهرة: دار الفكر العربي،١٩٩٦)، ص٢٨.

[٤٣]) ينظر: بعد– ما بعد الحداثة على الموقع: (https: -www>jadahyya.comm-Details١٢٧٣٥٣-post

[٤٤]) See: Stephen Dorkman, Postmodernism and Performance, M I T Press Journal, Volume ٣٩, Issue: ٢, Cambridge, Manchettes, T D R, ١٩٩٥, p. ١٩.

[٤٥]) ينظر: معن الطائي وامامي أبو رحمة، الفضاءات القادمة (القاهرة: مؤسسة أروقة للدراسات والنشر ،٢٠١١) ص٤٣١.

[٤٦]) وسام عبد العظيم، السمت الجمالي لأداء الممثل في عروض بعد – ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة / قسم المسرح،٢٠٢٠، ص٨٤.

[٤٧]) See: Robert Eggleston, The Cambridge Companion to Postmodernism, edited by Stephen Connor, (London: Cambridge University Press, ٢٠٠٤), p. ١٨٢.

[٤٨] رابط المسرحية https://www.youtube.com/live/WZ٥٩sk٠ahM٠?si=T-٥١rOVWhxnFzXv٥

المصادر:

- ابن منظور، لسان العرب، ج٣، مادة فتح (تونس: الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥).
- عبد الرحمن السلمي، الانفتاح الفكري، ع١٤٢ (الرياض: القلم للتوزيع والنشر، ٢٠٠٥).
- .....، سنن ابن ماجة، مراجعة: محمد فؤاد عبد الباقي، (بيروت: دار الفكر، ب. ت).
- ابتر تي. ي، أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع)، تر: صبار سعدون (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ،١٩٨٠).
- يحيي بن حسن الجعفري، الانفتاح العقلي في التربية الإسلامية، (جدة: دار الاندلس الخضراء ،٢٠٠٩).
- ابن منظور، لسان العرب، مج١، (القاهرة: دار حديث، ٢٠٠٣).
- فاطمة رفعت السعدي، مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي، مجلة العلوم الإنسانية /جامعة بابل، مج ٢٤، العدد (٤)،٢٠١٦.
- صدام الجميلي، انفتاح النص البصري، (دراسة في تداخل الفنون)، ط١، (الرياض: مجلة الفيصل، ١٩٩٣).

- ايريكا فيشر ليشنة، جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، تر: مروة مهدي، ط١، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢م).
- جاك لوكوك وآخرون، شعرية الجسد (تعليم الإبداع المسرحي)، تر: د. محمد سيف، ط١، (بابل، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٨).
- محسن علي حسين، تأويلات اللامألوف في النحت العربي المعاصر، أطروحة دكتوره غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بصرة، الفنون التشكيلية قسم النحت ص٢٠٢٠.
- غيورغي فماكسف، الوعي والفن (دراسات غي تاريخ الصورة الفنية)، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠.
- جلييرن جوان هليلين، الدراما ما بعد الكولونية النظرية والممارسة، مهرجان القاهرة الدولي ، مصر .
- مخلوف بوكروح، لغة الجسم وإشكالية المعنى، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد٢٠، الجزائر، ٢٠٠٨.
- عبد الكريم جلال، الاغتراب في الفن ، (بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٨).
- ركس نايت ومرغريت نايت، المدخل إلى علم النفس الحديث، تعريب: عبد علي الجسماني، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٩٣).
- Danial Cullen, Perspectives (Postmodern Training for postmodern Theater), (New York: Bowling Green University, ٢٠٢٢).
- محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، (بغداد : شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،١٩٩٦).
- سامي قدري، الجسدين الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦م).
- Sally Banes, Terpsichore in Sneakers (Postmodern Dance, (Middletown, CT: Wesleyan University Press, ١٩٨٧).
- Philip Oslander, From Acting to Performance (Essays on Modernism and Postmodernism) (Spain: Routledge Press, 1997)
- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، (دمشق: منشورات دار المعارف ،١٩٧٧)
- ايريكا فيشر ليشه، جماليات الأداء (نظرية في علم جمال العرض)، تر: مروة مهدي، ط، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ،٢٠١٢).
- محمد الذهب، الاعتراف الصامت في الأداء الفني لمارينا ابراموفيتش، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد (١٠)، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية ،٢٠١٩.
- يوخن شميت وآخرون، المسرح الراقص، تر: مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ط٢، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٥).
- كريستوفر فراينز، المسرح الطليعي، تر:سامح فكري ،(القاهره :مطابع المجلس الأعلى للاثار.
- كولين كونسل، علامات الأداء في القرن العشرين، تر:حسين الرباط ،(القاهره :مطابع المجلس الأعلى للاثار ،١٩٨٨).

- .Chiony ,Topy ,coleand Helen –Actors on Acting crown publishers ,New York ,١٩٧٠ .
- كارل يوجس وتوم بولارد، سينما ما بعد الحداثة الأمريكي وانهيار الأسرة، تر: د. محمد حسن صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١) السنة التاسعة والثلاثون، بغداد، دار الشؤون الثقافية لعام ٢٠١٨.
- فراس الديموني، حلقات التجريب في المسرح، ط١، (عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع،٢٠١٢.
- شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ط١، (مصر: مؤسسة حورس الدولية لنشر والتوزيع، ٢٠٠٧).
- محمود ابو دومة، تحوّلات المشهد المسرحيّ (الممثّل والمخرج)، ط، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩).
- نور سعيد الخزاعي، قراءات في مسرح الرؤى، ط١، (عمّان: دار ابن النفيس للنشر والتوزيع، ٢٠١٩).
- محمود ابو دومة، تحوّلات المشهد المسرحيّ، (مصر :مطابع المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٦).
- فيليب جانتي، العرض المسرحي موت وبعث في آن. http://www.discover-Syria.com
- Sam Shepard, Angel City, The Curse of the Starving Class and Other Plays, (New .York: Urizen Library, ١٩٧٦)
- Jeffrey M. Jones, In Seven Different Plays, A. D. M. Wellman, (New York: Broadway .Play Publishing, ١٩٨٨)
- صاموئيل هنتيمنتون، صدام الحضارات (إعادة ضمن النظام العالمي) تر: طلعت الشايبي، ط٢(بغداد: دار سطور،١٩٩٣).
- آلفن توفلر، بناء وحضارة جديدة، تر: سعد زهران (القاهرة: مركز الدراسات للبحوث والنشر،١٩٩٦).
- محمود عباس، النص وجماليات التلقي، ط٢ ، (القاهرة: دار الفكر العربي،١٩٩٦).
- بعد– ما بعد الحداثة على الموقع: (https: -www>jadahyya.comm-Details١٢٧٣٥٣-post
- Stephen Dorkman, Postmodernism and Performance, M I T Press Journal, Volume) .٣٩, Issue: ٢, Cambridge, Manchettes, T D R, ١٩٩٥.
- معن الطائي واماني أبو رحمة، الفضاءات القادمة (القاهرة: مؤسسة أروقة للدراسات والنشر ،٢٠١١).
- وسام عبد العظيم، السمت الجمالي لأداء الممثل في عروض بعد – ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة / قسم المسرح،٢٠٢٠.
- Robert Eggleston, The Cambridge Companion to Postmodernism, edited by .Stephen Connor, (London: Cambridge University Press, ٢٠٠٤)
- https://www.youtube.com/live/WZ٥٩sk٠ahM٠?si=T-٥١rOVWhxnFzXv٥ رابط مسرحية العينة