مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة

من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق **بغداد**

اليوم الثاني، الجمعة 12 يناير 2024

الجلسة الأولى: 10:40 – 11:40 ظهراً

إدارة الجلسة: د. أنس راهي (العراق)

المحور: الذهاب إلى مابعد الدراما دون العبور بالدراما؟ الممكن والمستحيل

المداخل: د. رياض شهيد (العراق)

المداخلة: إشكالية (ما بعد الدراما) في المسرح العراقي

إشكالية (ما بعد الدراما) في المسرح العراقي

أ.د. رياض شهيد الباهلي

المقدمة

لا شك أن للحروب أثرها الكبير على المجتمعات سياسية وثقافياً وفكرياً ونفسياً وفيما يخص المسرح بوصفه أهم الواجهات الثقافية في البنية الفوقية المجتمعية فأن الحركة المسرحية قد تأثرت بشكل كبير في جميع البلدان التي دخلت الحروب ، أما الأثر الأكبر فقد كان للحرب العالمية الثانية إذ افرزت لنا مرحلة ما بعد الحرب في أربعينيات القرن الماضي إرهاصات مسرحية كثيرة أنتجت العديد من الاتجاهات والمذاهب المسرحية، "المسرح الطليعي ومسرح العبث واللامعقول والمسرح الملحمي فضلاً عن تأثر المسرح بالاتجاهات التشكيلية السريالية والدادائية والرمزية وغيرها وكل هذه التجارب كانت رد فعل على الحرب وتأثيراتها، فالمسرح لم يكن مجرد مرآة للمجتمع أو مظهر للحياة بل هو عامل يؤثر فيها ويعيد تركيب العلاقات الفكرية والأخلاقية لأنه يشكل بنيه فوقية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع" (1/ إينزص31) .

إستمرت التجارب في حركة المسرح العالمي بعد ذلك تساوقاً مع حركة التطور وتنامي الثورة الصناعية والتقنية وصولاً الى الثورة الألكترونية وغزو الفضاء الخارجي فقد كان لا بد من أساليب جديدة في الخطاب المسرحي وقد شملت هذه التجارب منظومة معمار المسرح والسينوغرافيا بكل عناصرها (الفضاء والصوت والأزياء والديكور المسرحي) فجاءت عروض آدولف آبيا، برتولد برشت، كوردن كريك، إنطوان آرتو، ماكس راينهارت...) لتعبر عن إستثمار التطورات التقنيات لترصين تجاربهم الاخراجية .

إن هذا التطور خلق آفاق جديدة أمام المخرجين لاكتشاف مسارات جديدة في التجربة الأبداعية ولا نغالي إذا ذهبنا أن العرض المسرحي الحديث هو من صنع المخرج الذى تجاوز سلطة النص وإتخذ من التقنيات طريقاً لتجسيد رؤيته الأخراجية الجديدة. وقد بلغ هذا التطور مديات بعيدة في المسرح الموسيقي والأوبرا وعروض الرقص (Drama dance) مما خلق لغة مسرحية جديدة لغة مسرح الحداثة وما بعد الحداثة ، متمثل ذلك في عروض (روبرت ويلسن وفيليب جانتي وروبرت ليباج وبينا باوش ...)

بدأت حركة (ما بعد الحداثة) بالهندسة المعمارية مثل أعمال مايكل جريفز التي ترفض وجود شكل نقي او مثالي في التفاصيل المعمارية وبدلاً من ذلك يقوم بخلط عدة أفكار و اساليب وأشكال والوان مستخدمة من المهندسين المعمارين والخروج بكولاج معماري خاص رغم عدم اتفاق النقاد والمفكرين على تحديد واضح لمصطلح ما بعد الحداثة، "إلا أن هندسة ما بعد الحداثة تعد واحدة من الحركات الجمالية التي تعترض على الحداثة بوصفها قديمة وشمولية ومنطقية لصالح التفضيلات الشخصية والتنوع الشكلي، وهذه الشكوك والنقد العلني للحداثة والتركيز على الخلاف ضد الوحدة الموضوعية هو الذي يميز إسلوب ما بعد الحداثة في الهندسة" (2/ حمداوي) .

ورغم ذلك هناك اضطراب وعدم وضوح في تمديد مفهوم ما بعد الحداثة بصورة واضحة وجلية غير أن الانتقادات المنهجية الموجهة الى مفهوم مصطلح الحداثة كانت أساس التنظير لما (بعد الحداثة) وانطلاقاً من ذلك فأن مصطلح ما بعد الحداثة لم يكن إمتداد زمني منطقي لمبدأ التطور بل هو نسق من التصورات النقدية التي أفرزتها سياقات التجريب والتجديد في مختلف ميادين الحياة والفكرية والثقافية والفنية .

ان عروض ما بعد الحداثة تقدم ما يصعب تصوره طبقا للاستراتيجيات المتاحة وما مخزون في اللاوعي الجمعي بغية الوصول الى معان جديدة قائمة بذاتها عبر تشظي نص العرض الى اكثر من بؤرة , وتعد ما بعد الحداثة الاكثر رادكالية من المذاهب الأخرى بل من الحداثة ذاتها فهي تتجاوز كل الحقول الثقافية والمواثيق المسرحية المعتادة دون أي اعتبار لآليات التلقي لدى المشاهد ودون أن يكون لديه معنى واضح أو دلالة مفهومة للعمل.

لقد ساهمت نظرية ما بعد الحداثة في إثراء دور المخرج المسرحي على حساب النص ذلك "ان العرض يعد ويجهز من قبل المخرج ويأخذ صورته الأخيرة وليس النهائية الثابتة بعيدا ومستقلا عن النص وهناك بعض المخرجين يقومون قبل مباشرتهم بالتمارين الأولى بتجهيز مشروع تفصيلي مليء بالملاحظات والاشارات الخاصة بتصوراتهم الأخراجية التي تساوي في قيمتها النص الأصلي ومثال على ذلك، المخرج البولوني تاديوز كانتور، عندما أخرج مسرحية (دجاجة الماء) للكاتب (Witkiewicz) فهو لم يحتفظ من نص هذا الكاتب إلا ببعض المقتطفات الصغيرة". (٣/ سيف).

كانت هذه بدايات التوجه الجديد لأسلوب ما بعد الدراما في العروض المسرحية فقد اسس هانز - تيز ليمان عند نشر كتابه مسرح ما بعد الدرامي بالألمانية مفهوم المسرح ما بعد الدراما ووضع خصائص وسمات هذا الأسلوب ، إنه مثلما يشرحه ليمان ، لم يعد يبحث عن وحدة المكونات الجمالية ويأخذ شكله وطبيعته من التشظي وتعدد البؤر وكل ما هو مجتزء فهو لا يركز على الدراما نفسها ، بقدر ما يسلط الضوء على جماليات آليات الأداء الحركي وتقنيات السينوغرافيا والأثارة بهدف خلق تأثير الدهشة على المتلقي.

ان التطور التقني الذي حدث منذ نهايات القرن العشرين والى اليوم في ثورات وطفرات نوعية في مجال الثورة الصناعية وصولاً الى الثورة الاكترونية ثم ثورة الديجيتال التي قادت بشكل أو بآخر الى (عولمة) العالم قد ساهمت بشكل كبير فى خلخلة الثوابت المسرحية التقليدية بظهور نظرية الحداثة ثم إعلان مبدأ ما بعد الحداثة وما نتجت عنها من تجارب مسرحية غيرت من آليات الممارسة الدرامية إلى أن وصلت الى مسرح ما بعد الدراما الذي سنتصدى له في هذا البحث إذ " يتميز مسرح ما بعد الدراما بابراز عناصر مسرحية بعينها مثل الجسد والصوت والمكان والزمان, كما ان تداخل هذه العناصر وتركيبها لم يعد يعتمد على السرد التقليدي المتعارف عليه بقدر ما يستند على ايقاع عام وعلى عدم ترابط الحلقات. (4/ أمين, ص12).

ان اهمية هذا البحث تتمحور في قراءة وتصنيف التجارب المسرحية العراقية الحديثة التي حاولت ابتكار وسائل جديدة في تشكيل منظومة العرض المسرحي بما يضعها في إطار عروض ما بعد الدراما وبذلك يسعى البحث الى تحديد ملامح هذه التجارب ليستفيد منها الباحثين والدارسين، إما هدف البحث فهو السعي إلى التعرف على مفهوم مصطلح ما بعد الدراما وتحديد خصائصه و اشتغالاته في العروض المسرحية العراقية التي تشكل الحدود الموضوعية للبحث و بالأخص العروض المسرحية التي قدمت في بغداد خلال العقد الماضي وبذلك يتشكل الحد المكاني والحد الزماني للبحث .

ما بعد الدراما - المفهوم الفكري

أثار مصطلح (ما بعد الدراما) جدلاً واسعاً بين نقاد المسرح، والباحثين في تعريفه فذهب البعض منهم الى إلى الخروج عن سلطة النص وتفكيك بنيته الدرامية في ضوء مبدأ التشظي والتنافر وضبابية

المعنى، كما أنه يقوم على تحطيم ثيمة النص واستقلاليته واللجوء الى شكلانية الفضاء المسرحي متعدد الدوال الصورية دون الوصول إلى نهاية محددة ، فالحدود بين المشاهد غائبة وتتداخل الصور بطريقة تثير القلق والتوتر، من هنا فأن ما مصطلح ما بعد الدراما يبدو أنه الوجه الآخر لما بعد الحداثة فكلاهما لم نجد إتفاق فلسفي على معنى محدد له لأنهما بالأصل يشكلان ثورة على الحدود المنطقية والتراتبية المتعارف عليها ذلك لأن ما بعد الحداثة لم تكن إمتداد منطقي للحداثة على أساس حركة التطور الثقافي إنما هي ردت فعل لأحداث الواقع بكل معطياته السياسية والعسكرتارية والاجتماعية والثقافية وكذا الحال مع ما بعد الدراما فهي إنعكاس لمعطيات الواقع الحياتي لذا يمكن القول أنهما وجهان لعملة واحدة ، فالأثنان يحثان الخطأ الى البحث عن الجديد الغريب الذي لا أثر له في اللاوعي الجمعي للمتلقي بل الفعل والأداء المبتكر الذي يفاجيء الجمهور ويقدم له طبخة دلالية عائمة تقوم على الدال العائم والمدلول المشتت بتعدد البؤر الدرامية فلكل مشهد حكاية ودلالة قائمة بذاتها بل أحياناً لكل (جزء من المشهد) موضوعه المستقل دون رابط مع المشاهد الأخرى.

إرتبط مسرح ما بعد الدراما في منظوماته التشكيلية بمدرسة ميونخ التعبيرية التي دعت الى ارساء قواعد النهضة الانسانية في الفكر والفن فضلا عن ارتباط ما بعد الدراما بجماعة فن الجسد (body) artالذين اعتبروا الجسد مادة العمل الفني الاساسية، فهو الذي يقوم بعمل تحريضي كي يحرك ويثير إنتباهه بتخطيه جميع المقاييس" (5/ أمهز ص493).

في عام 1999 نشر تيس ليمان دراسة (مسرح ما بعد الدراما) أدرج ليمان حسب هذه المقالة، مسرح ما بعد الدراما في إطار مفهوم فكري وفلسفي عام هو ما بعد الحداثة. فقد استخدم صفة ما بعد حداثي لوصف المسرح الجديد، تعني لفظة ما بعد حداثي تصنيفا مرحليا يصف نهاية مرحلة الحداثة وما يتعلق بها من مفاهيم وإجراءات فنية مختلفة، من قبيل التأكيد على الإجراءات والتعددية وتعمد التفكيك والتشويه والتشظي.

إن مسرح ما بعد الدراما يتعلق بالعروض المسرحية وليس بالنصوص الدرامية. لهذا اعتمد ليمان على العروض الحديثة التي يرصدها فكان باعتماده هذا، راصدا لتجليات مسرح ما بعد الحداثة من عبر مشاهدة العروض المسرحية فكانت المشاهدة هنا سبيلا لتحديد مواصفات هذا المسرح، يمكن التوصل انطلاقا مما سبق إلى الخلاصة التالية وهي: إن مشاهدة العروض المسرحية هي التي كانت وراء نحت ووضع مصطلح مسرح ما بعد الدراما ثم إن هذا المصطلح الأخير يؤشر على مسرح تم إدراجه ضمن مسرح ما بعد الحداثة في باديء الامر (6/ بلخيري).

ولكن رغم تقارب سمات المصطلحين فان مسرح مابعد الدراما بوصفه مسرح عروض وليس نصوص مسرحية نجده قد تجاوز كل السياقات المتوارثة والمتعارف عليها غير ان كلمة (ما بعد) تعني أن هناك رابط مع الما قبل في المصطلحين إذ " أن بادئة ما بعد الملحقة بالدراما معرضة لنفس سوء الفهم الذي تعرضت له (الما بعد) الملحقة بالحداثة لهذا يجب التأكيد أن بادئة ما بعد لا تعنى إطلاقاً أن تصنيفاً مرحلياً يأتي بعد الدراما ، أو نسياناً للماضي الدرامي أو إلغاء درامية العرض نهائياً ، بقدر ما هي استيعاب وتجاوز للدراما في ذات الوقت" (7/أمين ص8).

يمكن أن نسلم أن ما بعد الحداثة تتحدى الدراما والمسرح بعدة طرق فالدراما استخدمت بشكل موسع الملامح بعد الحداثية التي تعبر بدرجات متفاوتة عن ممارسات تحولية ومع ذلك فان الأمر بالنسبة لنزعة ما بعد الحداثة لا يكاد يمر دون مشاكل، فعلي مدار العقود السابقة كانت نزعة ما بعد الحداثة هي المفهوم الذي تتصارع معه كل الآراء النقدية إذ تشكلت من خلال آراء وبراهين متصارعة تعبر أحيانا عن الرفض

واخرى القبول، وهنا يأتي المعادل الموضوعي لما بعد الحداثة في الثقافة والفن وتحديدا في مجال المسرح وهو مصطلح ما بعد الدراما فقد حدثت الثورة في نهاية القرن العشرين، عندما تحول دور مدير المسرح إلى دور المخرج، الذي غير بدوره وظيفة مدير المسرح تغيرا جذرياً، مثلما غير علاقة النص بالخشبة.

كان مدير المسرح وفقا لزمانه وعصره، يحترم النص ويكتفي بلعب الممثل الذي يعتمد بالأساس على التمثيل، والسرد والإلقاء، وكان عمله ينحصر في المراقبة والربط بين عناصر العرض، أي انه حامي لبعض الأنظمة المثبتة مسبقا والتي ليس له فيها أية علاقة شخصية. في حين أن المخرج يتصرف عكس ذلك تماما إذ يقوم بتنسيق هذه العناصر ويأمرها وفقا لتصوره، ولكن في نفس الوقت، وخاصة يقوم بالتنبؤ بها وتنظيمها من بداية العمل حتى إبداع وخلق العرض بصورته النهائية والذي يكون فيها النص مجرد عنصر من بين العناصر الأخرى. أي أن المخرج لا يعيد إنتاج النص وإنما هو منتج العرض وخالقه مثلما هو مؤلفه (8/ سيف) .

هنا نلاحظ ان المخرج يتكأ على مركب التقنيات المسرحية بهدف تشكيل بنية العرض فضلا عن آليات الاداء الحر الذي لا تحكمه سياقات التمثيل المعروفة سواء في المسرح الايهامي إي تقمص الدور في ضوء نظرية ستانسلافسكي أو وفق آليات الاداء الملحمي على أساس نظرية برتولد برشت في فن التمثيل والعنصر الاهم في تجارب عروض ما بعد الدراما هو الرقص التعبيري الحركات التعبيرية الراقصة او ما يطلق عليه (Drama dance) تشكل منظومة دلالية اذا ما ساندتها وسائل التعبير الاخرى في السينوغرافيا (الصوت، الموسيقى، الديكور، الاضاءة، الملابس، الأكسسوارات) والرقص بالتأكيد هو الاقرب الى تحريك مشاعر المتلقي وحواسه للتواصل مع العرض ذلك لأنه الفعالية الاولى التي عرفها الانسان وفي رأي د. كمال الدين عيد ان "الرقص، والتعبير، والحركة، والاحتفال، منذ الحضارة الاغريقية تشكل المحرك الاساس للفعل الدرامي" (9/عيد ص15).

وهذا الامر لا بد أن يسري حتى على النشاطات شبه المسرحية للحضارات الاولى البابلية والفرعونية ومما تقدم وقبل الولوج ال ملامح التجربة العراقية لابد من تحديد الخصائص العراقية ويمكن إجمال هذه الخصائص بالآتي :

1ـ مغادرة سلطة النص وبنيته الدرامية وحكايته والتسلسل المنطقي للمشاهد واعتماد سيناريو المخرج في تقديم عرض أدائي (performance) يقوم على الحوار المجتزأ والرقص التعبيري والأداء الإيمائي التقديمي والسينوغرافيا الغرائبية المختلفة الخارجة عن المألوف لدى المتلقي .

2 ـ تتميز عروض ما بعد الدراما عن عمد بالإبتكار والتجريب ، وتحاول أشكاله المسرحية جاهدة، بطرق شتى أن تفسد أو تتحدى الفكرة السائدة عن طبيعة الفن، وتراوغ محاولات التصنيف والتحديد دوماً (10/ نك كاي ص12) .

3 ـ تعتمد عروض ما بعد الدراما على تشتيت بؤرة الحكاية بتشظية مشاهد المسرحية الى بؤر وثيمات متعددة وغير مترابطة بل ويذهب بعض المخرجين الى مبدأ الإرتجال مما يشوش آليات التلقي لدى المشاهد .

4 ـ إنه مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى بالأحرى إلى إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب، الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم جديد للفرجة وحضور متجدد للفنانين، وأفق

واسع لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوماعلى الدراما فهو طقس(أو شعيرة)يسعى إلى تغيير المتفرج، لأن الفضاء المسرحي يتحول إلى استمرار للواقع (11/المنيعي ص18) .

5 ـ يقوم هذا المسرح بتفكيك البنية الدرامية للنص ويعيد تشكيلها بهدف فتح مساحات جمالية مغايرة قائمة على الاختلاف عن السائد باعادة تركيب جسد الممثل المؤدي وعلى المتلقي تفكيك شفرات العرض وله حرية التأويل.

6 ـ إن مسرحما بعد الدراما تتم الكتابة فيه بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص .إنه مساحة لاشتغال الجماليات الوسائطية مثل الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية الالكترونية الميكرفونات وبرامج حاسوب (12/نك كاي، مقدمة) .

7 ـ الجسمانية :أصبح الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الدراما، ليس باعتباره حاملاً للمعنى ولكن لأن له حضورا فيزيقيا وحركيا (13/ اهرى، ص18) .

ملامح (ما بعد الدراما) في العروض العراقية

أن الحروب والأحداث الدامية التي مرت على العراق ربما تتفوق على الحربين العالميتين الأولى والثانية فبعد سنوات الحرب الثمان مع إيران الى حرب الكويت والضربة الدولية بالعدوان الثلاثيني للتحالف ضد العراق التي فاقت كل أشكال الرعب والدمار والقسوة في ما عرف عن الحروب المعاصرة تم ما تلاها من حصار جائر نخر جسم المجتمع العراقي فقد وصل الأمر إلى أن رب الأسرة يبيع شبابيك البيت ليأتي بقوت عياله أما من لم يمتلك بيتاً فقد باع أعز ما يملك ولا نريد هنا أن نقلب المواجع ولكن ما تلى ذلك من ويلات الاحتلال والحروب الطائفية وصولاً الى حرب (داعش) كل هذا القى بضلاله على الساحة الثقافية العراقية وبالأخص حركة المسرح العراقي إذ وقف المسرحيون عاجزون أمام هول ما يحدث وخاصة بعد الاحتلال الأمريكي وإذكاء الفتنة الطائفية فمثلاً كيف يمكن لكاتب أن يتناول موضوع حريق الكرادة وهو (مجمع تجاري كبير) يتحول الى فرن بشري تتفحم فيه جثث الشباب

والنساء والأطفال خلال دقائق معدودة ومثل هذا الحادث العشرات بل المئات من الأحداث الدامية المريعة والمؤلمة التي لا يمكن للعقل البشري أن يتصورها .

السؤال هنا كيف يستطيع المخرج أن يخلق التشويق في عناصر العرض ليقدمها للجمهور الذي فقد الأحساس بالدهشة والغرابة والمتعة هذا الأمر دفع الشباب الى البحث عن الجديد الغريب وما هو خارج حدود المنطق فكل مفاصل الحياة تخلو من المنطق إذ "إنشغلت عروض ما بعد الدراما بمسألة العودة لى الجسد والاستعانة به فضاءاً مولداً لخطاب صوري يغترف من بصريات الموضة ، والاعلانات التجارية، حضوره البصري معتمداً الاشتغال على سياسة الزوال الاتي ، فكل شيء حاضر وغائب في آن واحد، حيث لا توقع سوى للمحو الفوري للصورة والحدث" .(14/ خوارزو).

لقد ظهرت بعض العروض التي ثارت على سلطة النص واندفعت تجاه إستثمار مساحات الجسد الانساني ليتشكل العرض من سيناريوهات تعتمد الرقص الدرامي (الكيروغراف) فضلاً عن استثمار طاقة التقنيات المسرحية المتاحة في تكوين بيئة الفضاء المسرحي، لتنتج منظومة بصرية معبأة بالرموز الصورية الغريبة والمعقدة كتحدي من المخرج للمتلقي ودعوته لفك شفرات العرض المسرحي.

لقد خلق مساراً من التواصل القائم على الاكتشاف والتفاعل مع رسالة العرض، "إن هذا الشكل المسرحي ما بعد الدرامي يسعى الى تهشيم المعايير الدرامية (الحدث ، وحدة الموضوع، البناء التسلسلي، مركزية الدلالة الرمزية) فهو يشكل ثورة على السائد من العروض المسرحية دون الغائها".(15/ رشيد)

وعلى مستوى الجنبة التطبيقية شكلت عروض المخرج الشاب أنس عبد الصمد الخطوة الأولى في هذا الاتجاه وبالتساوق معه كانت تجارب المخرج محمد مؤيد، ثم جاء الفنان المغترب المخرج علي دعيم ليكمل اضلاع هذا المثلث، فقد كانت تجارب هؤلاء تقترب بشكل كبير من سمات مسرح ما بعد الدراما .

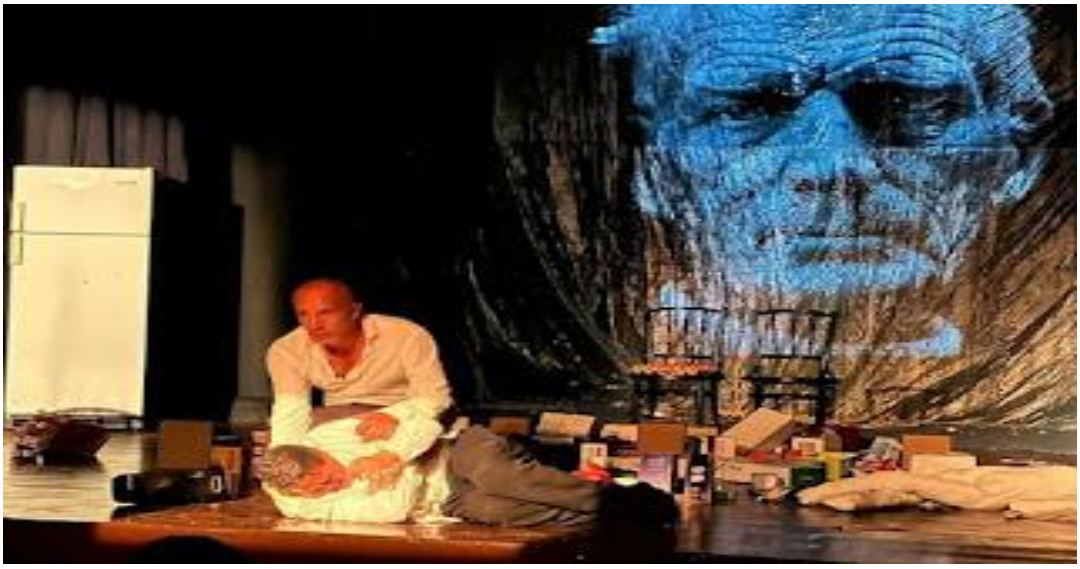
عينـــة البحـث

أولا: العرض المسرحي (yes godot)

تأليف : صموئيل بيكيت

إعداد وإخراج : أنس عبد الصمد

تمثيل : أنس عبد الصمد ، محمد عمر ، صادق عبد الرضا ، أليسار الربيعي ، فاطمة أبو هارون .



عرضت هذه المسرحية ضمن فعاليات مهرجان العراق الوطني للمسرح والذي أقامته الهيئة العربية للمسرح بالمشاركة مع نقابة الفنانين العراقيين وحصل العرض على جائزة أفضل عرض مسرحي في المهرجان ، سبق هذا العرض عدة تجارب للفنان المخرج أنس عبد الصمد وبنفس التوجه القائم على الرقص التعبيري الدرامي والأداء التقديمي للممثلين فهو (المخرج) غير معني بالقاء الممثل أو مشاعره بل بالصورة المسرحية التي يشكل جسد الممثل جزء منها.

يتولى انس عبد الصمد ادارة فرقة (مسرح المستحيل) التي اسسها عام 1996 وتتالف من 16 عضوا كلهم ممثلين يستخدمون لغة الجسد لتقديم عروضهم بوصف حركة الجسد لغة مسرحية يمكن ان تكون بديلا للغة الحوار الملفوظ .

في عرض (yes godo) نجد ان المخرج بالرغم من اعتماده على نص صاموئيل بيكيت إلا أنه عمل على تفكيكه وبعثرته وإعادة تركيب مفردات العرض بصورة جديدة وبذلك فهو يتفق مع السمة الأساسية لمسرح ما بعد الدراما في الأطاحة بالنص الأصلي وبناء سيناريو خاص به وصل الى حد إنكار فكرة الانتظار لدى بيكيت، إذ أزاح هذه الفكرة بل إقترب من فرضية (رولان بارت) حول مفهوم موت المؤلف وجاء ذلك بالدوال الصورية التي جسدها بوضع رأس الممثل بقفص العصافير فضلاً عن تمزيق الكتب وغسلها بالصابون هذه المشاهد تدل على رفض عبد الصمد لفكرة الانتظار التي وردت في النص الاصلي وهي فرضية غير مقبولة في الزمن الحاضر ذلك لأنها لا تتوافق مع لغة العصر ولا مع الواقع المعاصر لزمن العرض .

إن المدينة الاستهلاكية التي شكلها ديكور المسرحية من عدد هائل من العلب الفارغة للمواد والأجهزة الكهربائية والالكترونية التي افترشت كل مساحة خشبة المسرح فيها دلالة على المجتمع الاستهلاكي الذي أغرقته المدنية بهموم الحياة المعاصرة المعقدة والشائكة وابعدته عن التفكير الماورائي لفكرة الانتظار سواء ببعدها الديني أو الحياتي وقد أختار المخرج العلب صغيرة الحجم ليجسد فكرة الصناعة الأستهلاكية الضاغطة على حياة المدينة والمقزمة لها .

إعتمد المخرج على المادة الفلمية في خلفية المسرح عبر جهاز (Data Show) لتعزيز المنظومة الدلالية للعرض وهو جزء من آليات مسرح ما بعد الدراما، أما أداء الممثلين فكان يقوم على تقديم صور جسدية متلاحقة وتكوينات تتشكل مع قطع الاثاث والأكسسوارات وكأن الممثل قطعة أثاث متحركة تملأ فضاء المسرح دون مفردات الأداء التمثيلي المعروفة .

إن لفعل الحركي كان طاغياً على الأداء اللفضي بلا تجسيد الشخصية أو تقمص الدور ولا أحاسيس أو مشاعر وبذلك يلتقي مع ما ذهب إليه (هانس ليمان) في نظرية مسرح ما بعد الدراما وفي المشهد الذي عرض فيه المخرج صورا للمدن القديمة وما رافقها من أغنية من التراث العراقي في محاولة منه للاشارة الى أن الأنتظار للمجهول سواء في بعده الديني أو الأثني هو شيء من الماضي ولا يمكن أن يكون حاضرا في الحياة الواقعية المعاصرة .

رغم أهمية نص بيكيت بوصفه مسرحية متحفية تشكل انموذجا لمسرح العبث والامعقول الا ان المخرج عبد الصمد لم يلتزم بالبنية الدرامية للنص بل حاول الافلات من اسواره لتقديم عرضا مسرحيا جديدا ولكن النص الاصلي شكل بوصلة درامية لمسار مشاهد العرض المسرحي .

بعد كل ما تقدم يمكن لنا أن نضع هذا العرض في خانة مسرح ما بعد الدراما ذلك لما توفرت عليه مفردات العرض من الاقتراب والتوافق مع خصائص هذا الاتجاه المسرحي في حدود التجربة المسرحية العراقية .

ثانياً: عرض المسرحية (طلقة الرحمة).

تأليف وإخراج: محمد مؤيد

اداء : مجموعة المنفذين للحركات التعبيرية

منذ خطواته الأولى في المسرح سعي محمد مؤيد إلى التفرد بتجربتة الخاصة وإتجه الى الجسد ملاذا في تقديم عروضه القائمة على الرقص التعبيري (Drama dance) والحركة الفاعلة والمتفاعلة مع تقنيات المسرحية لتقديم عروضه وإنتدب الى ذلك مجموعة من الشباب المتحمسين إلى هذا النوع من المسرح فكانت الحصيلة عدة تجارب مسرحية في هذا الاطار من أبرزها (تذكر أيها الجسد ، نائمون والطوفان ، ندى المطر ، عشتار، سيلوفان، طلقة الرحمة) وسنتناول في هذا البحث مسرحية طلقة الرحمة بوصفها إنموذجا لعينة البحث، يقول محمد مؤيد أن فكرة المسرحية انبثقت من تقرير لمنظمة الصحة العالمية صدر في عام 2012 مفاده عند موت الأنسان يبقى الدماغ يعمل لمدة لا تقل عن سبع دقائق - بعد الموت، وبذلك فان العرض المسرحي يتحدث عن موت إنسان عراقي إغتيل من قبل مجهول ضمن ظاهرة معتادة في العراق فالعمل تدور أحداثه ضمن المدة المحصورة بين فعل القتل وموت الدماغ إلا أن المخرج يختزل في هذه الفترة القصيرة معاناة الشعب العراقي على مدى عشرين عاماً منذ الاحتلال الأمريكي الى يوم عرض المسرحية على المسرح الوطني .

يشكل العرض حالة من الاحتجاج والرفض لبشاعة الموت المجاني ليس في العراق بل في للأنسانية في كل مكان من العالم وهذا هدف ورسالة المسرح الحقيقية، ففي مشاهد العرض يسخر المخرج أدواته الأدائية للتعبير عن هذا الاحتجاج فجسد الممثل إنموذج للجسد الأنساني المعذب من التسلط والقهر فقد شكل المخرج فضاء العرض من ثلاثة مستويات إذ وضع السلطة في الأعلى ثم زبانية السلطة من المستفيدين في المستوى الثاني أما أرضية الخشبة فقد خصصها للشعب المقهور من جور وظلم السلطة ولم يحدد المخرج هوية السلطة فقد جعلها عائمة تمثل كل السلطات السياسية ،العسكرية ، الأمنية ، الدينية ،المذهبية والطائفية ، القومية .

كل أشكال السلطة هذه تشكل عامل ضغط نفسي وجسدي على الشعب الذي يقاوم بدون جدوى من خلال التكرار المتعمد للحركات والتكرار هنا له عدة مستويات من الدلالة (تكرار التجارب السياسية الفاشلة، تكرار الموت المجاني اليومي ، تكرار الاحتجاج الشعبي، تكرار القمع الوحشي من السلطة) وهذه الظواهر ليست محلية إنما هي تجارب إنسانية تحصل في كل أرجاء المعمورة. وهنا البعد الأنساني لهذا العرض .

إن اعتماد الجسد بوصفه الصفحة البيضاء التي سطر عليها المخرج رسالة عرضه هو نقطة التقاء مع مع سمة الجسمانية في مسرح ما بعد الدراما إذ أن جسد الممثل هو مركز الاهتمام بحضوره الفيزيقي والحركي الذي يحمل رموز و علامات العرض في مشاهد الحركات المعبرة عن البعد الكولنيالي للمجتمع العراقي .

لقد حاول المخرج أن يحدد هوية العرض بالآلة العسكرية الهائلة التى جثمت فوق صدر الشعب العراقي على مدى الأربعة عقود الماضية وما تزال حتى الآن فقد جسدها بالكتابة بالفضاء والجسد لا بالحوار وهذه من خصائص مسرح ما بعد الدراما . وللمرأة حصتها من العذابات في هذا العرض بما عانته من الحروب المتكررة بفقدان الزوج أو الأخ أو الأبن أو الحبيب وكل ذلك شكل منظومة من الضغوط على حياة المرأة العراقية فقدم العرض صورة معبرة عبر أداء الممثلات وهن يتشحن بالسواد ويرقصن ألماً وحزناً على رجالهن الذين أكلتهم الحروب وفي تفصيلة إفتراش ملابس الرجال بتشكيلة توحي بالقبور ثم يحملن نعشاً بموكب مهيب من الحزن والأسى بانتظار طلقة الرحمة .

أما مشهد الفتاة التي تحاول الهرب من هذا الواقع عبر الأسلاك الشائكة فقد تكررت محاولاتها مراراً لكن دون جدوى فهو يلتقي هنا مع سمة مسرح ما بعد الدراما في فتح المساحة الجمالية للجسد بأعادة تركيبه حركيا ويترك للمتلقي فك الشفرة هل الفتاة هارية من طلقة الرحمة أم من الواقع المرير الذي تعيش فيه سواء في فترة حرب الثمانية سنوات مع إيران أو خلال معاناة الحصار الجائر الذي تحملت المرأة أعياءه في التمسك برصانة الأسرة رغم العوز المادي فضلاً عن معاناة المرأة في المناطق التي أحتلها داعش وأعلن دولة الخرافة الأسلامية و التي حولت المرأة إلى سلعة تباع وتشترى إضافة الى حلات الانتهاك والاغتصاب التي تعرضت لها . وبعد كل هذه الآلام يحاول المخرج ان يعمد الى تقديم صورة المرأة العراقية القوية التي تخرج من رحم المعاناة لتقدم قدرتها على تحمل كل الصعاب والقهر و لتبقى أرضاً خصبة تشي بمستقبل الخلاص .

أما السلطة الرابعة والتي من المفروض أن تكون يصف الشعبية إلا أن العرض قدم (الميديا) يكل صنوفها على أنها جزء من منظومة السلطة رغم أن هذا الحكم ليس مطلقاً ولكن في التجربة العراقية هناك العديد من وسائل الأعلام المأجورة والموجهة التي سلبت إرادة المواطن واصطفت مع خندق السلطة في تشويه الحقائق وإبعاد الأنظار عن الم الأشكاليات الأساسية التي يتحمل نتائجها المجتمع وجاء ذلك في مشهد أشرطة الأفلام وهي تلتف حول أعناق المجموعة وكأنه يريد أن يؤكد أن فعل الأعلام هو سلاح أمضى وأقوى من سلاح البارود فالكلمة طلقة قاتلة الى من توجه له سواء كان ابناء الشعب أم الى أعدائه ؟ أما طلقة الرحمة في هذا العرض (الما بعد درامي) بأمتياز فقد ترك مسارها بيد المشاهد هل توجه إلى الشعب المغدور أم ندخل لها مدخلاً عكسياً بتوجيهها الى السلطة الغاشمة سؤال مفتوح للمتلقي .

ثالثاً: العرض المسرحي (بوق إسرافيل)

تأليف واخراج : علي دعيم

أداء: مجموعة المنفذين للحركات التعبيرية (Drama dance)

إسرافيل هو الملك الملكف بالنفخ بالصور يوم القيامة والصور هو البوق الذي يطلق الصوت الداعي للنشور وهذا العنوان له مرجعياته في اللاوعي الجمعي لديانات التوحيد وقد إستعار المخرج هذه المفردة بوصفها الأشارة التي يخرج بها الانسان من الرحم إلى الحياة بقدرية لا يملك حدودها أو زمنها يوصف

الحياة الأنسانية هي معادل موضوعي للحياة الآخرة، إلا أنها محكومة بثنائية الرحلة بين الرحم والقبر ، وما فوق التراب هو حياة الانسان الممتدة بينهما.

إشتغل المخرج على تشتيت العمل إلى أكثر من فكرة وحدث وصورة مفعمة بالرموز والدلالات إذ جعل لكل منها نهاية مفتوحة التأويل للمتلقي وبهذه التجزئة لمشاهد العرض وتعدد الثيمات فيه فانه يتساوق مع توجهات مسرح ما بعد الدراما بهذا التفصيل فان هناك مستويين دراميين قدمهما هذا العرض ، الأول هو عذابات الأنسان سواء داخل الرحم أوفي الحياة منذ الولادة حتى الممات ، والثاني هو صراعات النفس الامارة بالسوء التي تؤدي الى عذاباته في القبر .

هناك صراع بعد خروج الجنين من البويضة وهو صراع تحديد الجنس (ذكر أم انثى) إضافة الى الصراع مع الجينات الوراثية وأثرها على تحديد البنية الجسدية والنفسية الأنسان ، وهذا ما دعى المخرج إلى تصوير عملية التطهير بعمود التراب النازل من أعلى خشبة المسرح على الجنين وهو يصارع غشاء الرحم للخروج الى الحياة ، وكل ذلك الفعل الدرامي الشائك كان باستثمار طاقة الجسد في التعبير دون اللجوء إلى الحوار الملفوض وهذه أهم سمات مرح ما بعد الدراما .

بعد الخروج من القبر يسير الممثل على منصة بحركة لاإرادية دلالة على قدرية مسار الأنسان ليواجه الصراعات البشرية (القتل ، الجرائم ، الأحقاد ، التنافس) وكأن بداية الصراعات مع بداية الخلق الناتجة عن النزوات المادية والجنسية بين الرجل والمرأة والصراع على السلطة، المال ، التفوق ، وكل هذه الصراعات ناتجة عن القدرية مرة وعن الأفعال المكتسبة من تجارب الحياة مرة أخرى ، فهناك صراع إرادي وآخر لا إرادي قدري تصعب السيطرة عليه وكلا الصراعين هما مصدر عذابات الأنسان في حياته ، وقد بدأت ملامح ذلك منذ صراع الأخوين قابيل وهابيل في بداية الخلق .

لقد شكلت السينوغرافيا البطل الموازي لأبطال العمل فالصندوق الرهيب في بداية العرض الذي صور لنا الرحم الذي يشكل أول سجن للأنسان وصراعه من أجل الخروج وكل ذلك تحت تأثير عمود التراب النازل من السماء وكأنه يقول لا بد للأنسان من التطهير المتواصل منذ بداية نشوئه فقد استغرق هذا المشهد وقتاً طويلا في مقدمة العرض قبل خروج الجنين .

المفردة الثانية هي المنصة التي تربعت على مساحة مهمة في أعلى وسط الخشبة، وقد استثمرها المخرج مساراً قدرياً في البداية ، ثم صورها لنا مغتسلاً للأموات قبل دخولهم القبر أو الرحم الجديد الذي يسكنه الأنسان بأنتظار الخروج مرة أخرى وهذه الثنائية بين (الرحم والقبر ، الحياة و الموت ، العذاب والسعادة ، الخير والشر) هي المسار الشائك الحياة الأنسان بتكرار عبثي يثير الملل والرتابة .

أما تكرار النفخ بالبوق فهو دلالة على الصراع الدائري الذي يسير من الرحم إلى القبر ومن القبر الى الرحم في دوران مستمر من الصراع الازلي الذي يؤطر حياة الانسان ولكن رغم هذه النظرة التشاؤمية الى حد ما فهناك رسائل للمستقبل الذي لم يحدده المخرج بل ترك طاقة التأويل مفتوحة تستفز المشاهد للبحث والتحليل لمفردات العرض.

ان الكائن الحديدي الذي قدمه في النصف ال الثاني من العرض المسرحي فهو رمز الآلة التي اقتحمت حياة الأنسان كي تساعده في تلبية احتياجاته اليومية إلا أنها شكلت صراعاً جديداً للأنسان مع الآلة بوصفها منافس خطير لفعالياته الحياتية فهي وإن خففت الأعباء عليه إلا أنها زاحمته بفرص العمل وكذلك أصبح عبداً للآلة في صيانتها ورعايتها وتوفير الطاقة اللازمة لعملها وتوجيها بأستمرار لأن الآلة مهما

تطورت مميزاتها التقنية والالكترونية فأنها تحتاج إلى العقل البشري لتغذيتها بالمعلومات اللازمة لاشتغالها بعد كل ما تقدم فأن هذا العرض يقع في دائرة مسرح ما بعد الدراما لأنسجامه مع عدة خصائص ذلك المسرح .

الخاتمـة

من القراءة التحليلية لنماذج عينة البحث نستطيع أن نحدد الملامح الأساسية لمسرح ما بعد الدراما في التجربة المسرحية العراقية وذلك في المسارات الآتية :-

1- غياب النص المسرحي المكتوب سلفاً والاعتماد على المخرج في وضع سيناريو العرض الصوري وهذا يضيع البوصلة التي تحدد مسارات العرض لكن يستطيع المخرج أن يتصدى لنصوص رصينة ويذهب باتجاه تفكيكها وإعادة بنائها دراميا بما ينسجم مع شروط مسرح ما بعد الدراما وهذا ما حصل في عرض أنس عبد الصمد (yes godo) الذي امتاز عن عروضه السابقة بالرصانة البصرية والابتعاد عن الارتجال الآني خلال عرض المسرحية .

2 - في مجال فن التمثيل بعروض ما بعد الدراما فان أغلب العروض تعتمد على الراقصين الذين لم تكن لديهم خبرة بالتمثيل ، لذا لابد من إقامة ورشات تدريبية لتنمية مهاراتهم في تثوير طاقاتهم الحسية ليتمكنوا من توجيه مشاعرهم لتؤطر فعل الرقص الدرامي وبذلك تخلق جيل من المثلين المختصين بهذا النمط من عروض مسرح ما بعد الدراما ، بالرغم من مواهبهم في الرقص التعبيري في الحركة العامة للمشهد نحتاج الى الفعل الداخلي الحسي في بعض مشاهد العرض .

3 - التمسك بسيناريو محدد للعرض من قبل الراقصين وعدم السماح لهم باعتماد الحركات المرتجلة ذات (الأيقاع الفالت) الذي يسبب تشويش ايقاع صورة المنظومة البصرية للعرض المسرحي .

4 - ان الأغراق بالرمزية المفرطة سواء بالحركة أو بمفردات السينوغرافيا احياناً يؤدي الى الثرثرة البصرية وفقدان السيطرة على إيقاع العرض المسرحي مما يربك آليات التلقي لدى الجمهور ويفقد التواصل مع العرض .

بعد ما تقدم نجد ان مسرح ما بعد الدراما في العراق بحاجة إلى منظومة صورية واضحة الملامح تصل المشاهد دون الوقوع بشباك الصور الايقونية التقليدية المسطحة وصولا الى تقديم عروض مسرحية رصينة ترفع من ذائقة التلقي .

أخيراً نتمنى التوفيق والتميز الدائم لشباب مسرح ما بعد الدراما وأن يقدموا المزيد من التجارب في هذا المجال لأن الكم يخلق مهارات وخبرات تساعد في تطوير النوع لهذا النمط من العروض المسرحية .

الهوامش

1- كريستوفر اينز ديفيد، المسرح الطليعي بين اعوام (1892- 1992) ، تر: سامح فكري ، (القاهرة- اكاديمية الفنون ، وحدة اصدارات المسرح ،1996) ، ص 31.

2- ينظر: جميل حمداوي ، مدخل الى مفهوم ما بعد الحداثة، (2012/2/18).

https://www.alukah.net/publications-competitions.

3- محمد سيف،القدس العربي https://www.alquds.co.uk

4- ينظر:خالد أمين ، مسرح ما بعد الدراما – اربع مقاربات ، مجموعة الباحثين ، المركز الدولي لدراسة الفرجة (طنجة ،ط1، 2012) ، ص 12.

5- ينظر: محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، (بيروت،ط1، 1996)، ص 493.

6- احمد بالخير، مابعد الدراما النحت والتطبيق ، مجلة الكلمة ، العدد 75، تموز 2013 .

7- ينظر: خالد امين ، المصدر السابق، ص 8 .

8- محمد سيف ، مسرح ما بعد الدراما اهمال النص والتركيز على التفاعل بين الممثلين ،القدس العربي ، 2014/7/3 .

9- كمال الدين عيد، نظرية الحركة في الدراما والباليه ، (الاسكندرية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)،2007 ، ص 15 .

10- نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة، ط2، 1999) ، المقدمة.

11- حسن المنيعي ، المسرح العربي ما بعد الدراما ، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، (طنجة ،ط1 ،2012) ، ص18 .

12- نك كاي، المصدر السابق ، ص 12 .

13- اهرى عبدالحميد ، مسرح ما بعد الدراما اشكالاته وارتباطاته وتجلياته في المسرح المغربي ، مجلة فكر العربية ، العدد 6 ، 2019 ،ص 18.