مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024
جمهورية العراق

بغداد

اليوم الأول، الخميس 11 يناير 2024
الجلسة الأولى: 10:40 – 11:40 صباحاً
إدارة الجلسة: د. سعد عزيز عبدالصاحب

المحور: مات المؤلف عاش المؤلف
المداخل: د. نورس عادل هادي (العراق)
المداخلة: الكلمات تطير والكتابات تبقى، ثم ماذا سيبقى للمؤلفين الجدد

الكلمات تطير والكتابات تبقى، ثم ماذا سيبقى للمؤلفين الجدد

نعلم جيداً إنها لم تكن لحظة إشراقية خالصة تلك التي فتحت أذهان العالم على مقولة **"موت المؤلف"** فلم يكن **(رولان بارت)** الذي صاغ الشكل النهائي للمقولة المذكورة إلا اهتمامه المحض بالإسهام قدر الممكن نحو تكثيف زخم الحقبة الثقافية التي ينتمي إليها، فقد شهدت تلك الحقبة تحولات ثقافية زاخرة بثنائيات الفعل وردة الفعل خاصة فيما يتعلق بسبل الخروج عن المراجعات السياقية وتدعيم عمليات فتح مغاليق القراءة النصيّة على العديد من المقترحات التي تثب أفق الاحتمال في البحث عن ممكنات معنى خبيء دون موجه سابق لوعي القارئ الذي لم تسعفه الألية القرائية المتاحة آنذاك، ليتحرر من سلطة المؤلف وإسقاطاته الأخلاقية على الرغم من تكاثف الطرح الثقافي الساند لإعادة منهجة النصيّة وتغيير قواعدها، كما في الاطروحة اللاحقة للألمانيين **(ياوس، أيزر)** بما يخص نظرية التلقي وكذلك الحال باجتراح مفهوم **(القارئ الضمني)** الذي قضم إمكانيات السياق وحدد من اتساع نهجه، لذا فأن من غير المعقول بأي حال

من الأحوال التغافل عن المعرفة الحتمية لـ(**بارت**) بالتبعات التي قد تحدث أثرَ هذا المقترح الذي ضمن مقولته وما سيرافق فواعل القراءة الجديدة من ضَلال وتيه ومماحكة قد تصل حد تخلي الوعي التاريخي عن أجوبة مثلت تراكماً ضخماً من يقينيات المعنى والقفز إلى ضفة أخرى تماماً، وهو ما حدث فعلاً... لكننا نعلم أيضاً أن عوامل عديدة أسهمت بنحت الحواف الخارجية لمقولة (**موت المؤلف**) بل وندرك جيداً أن بلورة مقولة مزلزلة كهذه أحتاج بالضرورة إلى ما يشبه عمليات استدراج لكل معنى متواطئ ونوايا المقولة المذكورة عبر متصورات الأفضية الثقافية العامة التي سبق وان ألفت مقاربات من هذا النوع مسربة ميول النخبة المتجددة في البحث عن واقع ثقافي مغاير، ويمكن للمتتبع للحركات الثقافية ولا سيما الراديكالية منها تاريخياً أن يلحظ سمات هذا النزوع بدءً بالبادرة الأولى التي انتهجتها النزعة الأنسانوية أو (الهيومانية) (**Humanismus**) التي افرزتها عقلية النهضة الأوربية وليس انتهاءً بالعديد من المطارحات الفلسفية المختلفة التي أفلتت مقولاتها في الفضاء العمومي مساهمة بتثوير السواكن الاجتماعية و الثقافية، الأمر الذي بدا معه وكأن فكرة النهضة آنذاك امتلكت القدرة على التناسل عبر تصييرها لحاضنات عضوية قادرة على أن تغذي قرون قادمة بالعديد من المقترحات والتطلعات خاصة تلك التي وشت نواياها بالفهم العام لعقيدة التجريب التي سنحت بها مفازات ما بعد (**البروتستانتية**) بترسيخها كخاصية سابقة على الحكم وادراجها لاحتمالات فك الارتباط بوصفها مقولة لامعة قابل للتصيير دون مؤاخذات سابقة وناصية لتوليد العديد من العتبات التي لم يعتد وطئها التصور الإنساني، وهو ما مررته مفازات المعطى المفاهيمي المصاحب لمقترحات فك الارتباط التاريخي ما بين الأيمان كحالة مرتهنة بالبعد الديني وبين البحث عن الحقيقة كحالة إجرائية وضرورة من ضرورات الوعي الإنساني والتفكر العلمي والذي عُد انعكاساً لسمة الإفصاح المفاهيمي الذي حررته تجربة (**اسبينوزا**) واجتهاداته التي مهدت لقراءة مغايرة للمقولات التي تضع محدداتها كمسلمات سابقة على الفهم دون أن تراعي الفارق في حساسيات التعارض ما بين العقل الايماني والعقل التجريبي وهي ما اكدته بالفعل مقولاته التي فتحت افقاً آخراً وسربت نزوعها الذي انسحب بصورة متأنية نحو الأفضية الثقافية المجاورة كما أسهمت في إحداث العديد من التجارب ضمن المدارات النصيّة المختلفة بشقيها الميتافيزيقي والوضعي عبر استدعاء آليات فهم مغايرة للنص، الأمر الذي سمح بتنافذ مقولات مناهضة للواحدية/ الأصل/ المرجع...إلخ، والدعوة لتمكين الفهم الثقافي بأكثر من (**كوجيتو**) واحد ولكي نكون أكثر دقة فإن الدعوة كانت مفتوحة آنذاك لتحريض عقيدة المسلمات نحو تجربة أنوار التجريب ومن ثم فتح باب المقترحات لمداخلة المعايير والقيمة والحكم والمعنى والحساسيات المختلفة في إبداء النتائج، الأمر الذي أفرز حقبة فكرية زاخرة بصدام أنطولوجي منتج لأفاق ثقافية موازية وقراءة فارقة في الفهم والنتاج، إذ عضّدت حالة الفكاك تلك من ممارسات العقلية الناهضة وأفضت إلى حزمة من الإجراءات التي سمحت بانفتاح القراءة وتغيير قواعد الاشتباك دون اشتراط يلجم الوعي بالعديد من المؤاخذات التابوية ومحدداتها، ولعله الأمر الذي مهد للإفصاح عن حالة الفكر المقاوم والرافض لما وصف بالاستلاب الذي تمارسه تلك المحددات على الوعي الإنساني ومجمل ممارسات إنتاج المعنى المصاحب لفعلي القراءة والكتابة على حدٍ سواء عبر موائمة مضمرة لإرادة ضاغطة تمارسها مركزيات سردية سرية تتخذ من شكل الفعل القرائي عرفاً تداولياً معبراً عن قداسه الفهم ذاته، خاصة وإن هناك تاريخ معقد لا يرتبط بالقراءة كممارسة منتجة للمعرفة وحسب بل يتعدى ذلك إلى اتخاذ موقف بإزاء الكيفية التي تتم فيها ممارسة القراءة عبر تحديد مسبق لانساق التعاطي الصوتي للفعل المذكور على وفق إملاءات مرتهنة بذهنية حقبة ما، كما في فعل وخاصية (**القراءة العالية**) التي سادت مع انبثاق الأليات الجدلية للنص الفلسفي الإغريقي والذي أفضى إلى ولادة النصيّة المأساوية التراجيدية/ الدراما عبر الخطابة كبادرة صياغة شكلية/ صوتية والمسرحة كتقنية توليد ومناقلة تجسر العلاقة في

الابعاد البينية للمضامين النصيّة الفلسفية منها والاسطورية، ومن ثم فعل آخر يتصف ب (**القراءة الهامسة**) التي اعترت الفهم العام لعملية إنتاج المعنى المرافق للقراءة النصيّة في حقبة لاحقة والتي دفعت بها موجهات الفهم الثقافي للنص المسيحي الذي حاول أن يرمم الجانب الروحي بوصفه بعداً جوهرياً للوظيفة النصيّة التي انبثقت بهدف أيصال الإنسان إلى أقصى مدلولات الخالق وقال عنها القديس (**اوغسطينوس**) أنها تجربة خاصة جداً، وهي ما أفضت لاحقاً إلى نوع (**القراءة الصامته**) التي تحاول التفتيش عن مضمرات المعنى حتى بعد طيران الكلمات عن مواضعاتها النصيّة، فعلى وفق منطق التنوع والاختلاف أعلاه في كل من أنساق القراءة والكتابة سُربت مقولات النص المضاد والتعارض واتيح لوجهة النظر الثقافية المستحدثة في أن تصطنع مقولات نصيّة عامرة بمحمولات فلسفية مناهضة للفهم الذي سبقها، بما تراه مؤشراً وجودياً لحالة عالم خاضع ابداً لإرادة متعنتة ومرجعيات ثقافية لا تتقبل تنوعاً في المعنى، تلك الإرادة التي رصدتها مقولات (**شوبنهاور**) التشاؤمية وقصة تمثلاتها في شتى الاجناس الثقافية الناقلة للتجربة الجمالية والمتضحة في الدراما أكثر، عبر تاريخ مركزي للنصيّة، فبحسب متصوراته أن التراجيديا هي ذروة الفن الشعري، فهي تصور الجانب المرعب من الحياة، تصور الألم الذي يتعذر التعبير عنه وشكوى البشر، وانتصار الشر وسقوط البريء العادل، إنها باختصار صراع الإرادة مع نفسها.. وهي الإشارة النابهة للقدرة الكامنة في الدراما التي تتيح لنا النظر لصراع الإرادات المتحكمة بالإنسانية عبر تاريخ التراجيديا، والتي من المفترض ان تمتلك القدرة على التحرر والانفلات عن مهيمنات السلطة الصانعة للمسلمات التاريخية عبر طاقتها الشعرية الكامنة بشكلها التصويري المائز والمختلف عن الفنون الأخرى، ذلك أن النص التراجيدي يضمر نزوعاً بنيوياً عميقاً لمقاصد تولدها العديد من الإرادات الخفية التي تحيد المعنى باتجاه بوصلة السلطة ومحدداتها الأنية ومن ثم يمكن لصراعها الجواني أن يسرب معنى آخر يصب خارج تلك المحددات ومقاصدها عبر عمليات التمثيل العضوي بالاعتماد على نص اللحم البشري للممثل بكل عواطفه التي تمتلك قدرة كامنة لتحييد المعنى، وذلك التمثيل العضوي لصراع الإرادات هو الذي منح التراجيديا كل تلك الحيوات المتعاقبة وأمدها بحضور اجتماعي أخاذ ورونق مثير على مدار قرون من التشكلات والتحولات الثقافية المختلفة، وقد لاقت مناوشات هذا المهاد التنظيري قبولاً ورواجاً له بل وسبباً في طرح يعضد من ضرورة فك الارتباط بالمقررات الثابتة وهي مقولة سعى إلى اطلاقها (**نيتشه**) كعتبة صدام اوجد لها العديد من الدعامات الفكرية في مطارحاته التي أحدثت خلخلة واهتزاز كبيرين في المتون الفلسفية وأدت إلى انعطافه هي الاقصى في مجمل تاريخ التفلسف والتبني الثقافي، لعل أهمها دعوته لإحداث مراجعات للنص الدرامي من خارج الأُطر والمركزيات السابقة، بل والخروج عن المعرفة كحالة تاريخية مسلم بها والذهاب أبعد من المسكوكات الفلسفية بتياريها الرئيسين وإعادة التعرف على النص التراجيدي/المأساة من خارج محدداته التاريخية كما فعلها (**فاجنر**) - بحسبه - والذي بعث بموسيقاه التراجيديا الإغريقية من جديد، إذ يرى (**نيتشه**) أن عظمة وقدرة النص التراجيدي تتأتى عبر تجلي المدركات الحسيّة للمتفرج خارج الارغام الذي تمارسه المنطقية والسببية التي - يراها- جنبة سيئة الصيت عمد صانعوا الدراما على ترسيخها ضمن حقبة أُريد لها أن تصطنع ضوابط يروض بها الفاعل التراجيدي (**الديونيسيوسي**) وتقوض مدياته، بوصفه باعثاً لكل عمليات كسر المتوقع والخروج نحو آفاق برية غير مألوفة في الفكر والتصور، وهنا بالتحديد تكمن عظمة التراجيديا بحسبه، ولعله السبب في اعتقاده أن النص التراجيدي يجب ان ينفتح على قراءات مطلقة كما تنفتح الموسيقى الدرامية (**لفاجنر**) على خيالات حرة، الأمر الذي أفضى بالنتيجة إلى اتساع سياقات تلك الخطى والمقولات الفكرية بالتشكل والتصير بالقدر الذي أسهمت به أيضاً نزعة مقولات التشكيك التي جرى تدويلها في الأنساق الحياتية الناشئة ما بعد الحرب العالمية الثانية بهدف تقويض الثقافة الدوغمائية، فيما عززت المقولات

(**الكولونيالية**) من عمليات التقويض هذه بما يخدم إجراءاتها الثقافية المناهضة للأصل والتـأصيل والمرجعيات التي تعد أحدى أهم المركزيات لدن الثقافات المضادة المُستَعمَرة، وتصدرت الثقافتين (**الامريكية والاوروبية**) الكيفية التي انعكس بها ذلك الإثراء على المتون الحياتية العامة، فضلاً عن النضوج الكبير الذي سجلته (**للنظرية الادبية**) بفواعل (**الشكلانيين**) والمحاضرات اللسانية ل(**فرديناند دو سوسور**) و(**القارئ النفسي**) الذي قادته تنظيرات كل من (**فرويد ويونغ وادلر وفروم**) والمعطى الماركسي الذي مرره (**لوكاتش**) في النصية الجديدة، والتلاقح البنيوي الانثروبولوجي الذي طرحه (**شتراوس**) وغيرها من الإسهامات التي كفلت رجرجة مفهوم (**النصيّة**) وأيصالها نحو متغير جذري يجد ضرورة في إنتاج بنيوية خالصة بإزالة المؤلف عن ثالوث (**النص - المؤلف - القارئ**).

وعلى وفق التعاقدات النصيّة الجديدة هذه أعيد ارتباط الفهم الثقافي المتصل بالنصيّة البنيوية بما يسمح بعمليات تركيب المعنى في التخارج مع أي اتجاه أخلاقي للمؤلف سواء كانت اتجاهات مرتبطة بالأنظمة المقامة على حدود اللغة المنطوقة أو في أي شكل من الأشكال الإبلاغية الأخرى، وهو أمر نال القبول بقدر نوله للرفض والتعارض عربياً وعراقياً، ذلك أن العديد من المآخذ الثقافية سجلت مسائلاتها وشكوكها حول منتوجات هذا الخيار على مفهوم ال (**هوية النصيّة**) التي مثلت مقولة تنتصر للعلاقة ما بين النص وصانعه بوصفها تتمة لعمليات التأصيل التي رسختها الاجتهادات السياقية السابقة، فضلاً عن جدلية التنازع ما بين البرغماتية المادية التي تبحث عن فائدة نصية مرجوة والروحية التي ترى في النص وسيلة لإدامة القيم الإنسانية، وكذلك الحال بالنسبة للمراجعات المنسحبة إلى صعوبة الفصل بين (**الذات والموضوع**) كثنائية منتجة تنسجم ومراحل عقلنة الوعي الإنساني وتأريخه في التحديث العربي الأخير، وغيرها الكثير من الاتهامات التي تترصد ابعاداً (**أيديولوجية**) في ذلك الفصل المُريب بالنسبة لكثير من المنشغلين في الحقول الثقافية المختلفة التي لم تكن بعيدة عن الحقل الدرامي، فقد واصل ذلك التثاقف الأيديولوجي ادواره في الانتقال والاتساع ليصيب من هم على تماس بالتجربة الثقافية الغربية بشيء منه خاصة وان الفضاء الثقافي العربي شهد هو الآخر انفتاحاً كبيراً على تلك المُدخلات أواخر السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين التي مثلت فاتحة تجريب وتلاقح بفعل عوامل الابتعاث الدراسي والسفر (لأوروبا) بالنسبة للنخب الثقافية التي ادمنت الانبعاثات الفنية والثقافية للجانب الشرقي (لأوروبا) وساعدها ذلك على الاطلاع المباشر والاحتكاك العياني بتلك المقولات، وهو ما فتح قناة ناقلة للاشتباك معها إجرائياً خاصة بعد الاندلاع واسع الطيف لمفهوم (**الصورة**) التي احتفت بها الدراما العربية عامة والعراقية خاصة ،وباتت اعتبارات الصورة في المسرح إحدى أهم المركزيات التي تقاس بها جودة وقيمة الخطاب المسرحي في إحداثه لمناقلات فنية ما بين الوظيفة الجمالية والمضامين القيميّة وقد فسح هذا الانشغال مجالاً موازياً نحو ثقافة تحرير المعنى وأُعيد تعبئة مفهوم الإخراج المسرحي بمتصورات جديدة أفضت إلى صناعة عرض مسرحي بامتياز عراقي عبر فهم مختلف ومعالج مغاير للنصيّة العالمية، التي أخذت رحاها تدور خارج مدارات المؤلف وأخلاقياته مما دفع خطاب المسرح العراقي إلى البحث عن محاكاة للمواضعات الاجتماعية والثقافية محلية الصنع بوساطة تقنية التعريق النصي أو إحداث التناصات الموضوعية للحوادث والاحداث بوصفها آلية عمل داعمة لتجريد النص عن صانعه الأصلي، ويمكن احتساب تلك التجارب الرائدة للعقدين أو الثلاث ما قبل الألفية الثانية بوصفها مفاتحات نسقية مهدت الطريق من بعدها للفواعل الضالعة بصناعة خطاب مسرحي اخذ زمام المبادرة بصهر العديد من المقولات الثقافية والمفهومية التي يمكنها أن تذخر المسرح بخواص جاذبة كالإدهاش والمغايرة، كما يمكن عد تلك الحقبة مدخلاً كبيراً لفهم الشكل المسرحي العراقي الآني، خاصة بعد أن قلصت التجارب الحقبوية السابقة المسافة ما بين التجربة والتجريب فلم تعد عمليات الانقلاب على مركزيات النص المسرحي العالمي خاضعة لمهابة المعادل

المعياري المحسوب لدى الأجيال اللاحقة.. كما أدّت تلك المقترحات المطوِرة لخطاب المسرح العراقي إلى إحداث العديد من المتغيرات في الفهم الدرامي على مستويي الشكل والمضمون بعد أن تواصلت التجربة النصيّة العراقية مع مجمل التطلعات الثقافية وما افضت إليه من مغأيرة وتحول كبير وجذري في قيمة وحدود التعاط مع مفهوم النص والنصية ومن ثم التأليف والمؤلف، إذا ما أضفنا في الاعتبار الدعامات النصية التي كان على المجددين (**هنا**) خلخلتها والممثلة بخصيصة المزاج الحادة الذي ميز الثقافة العراقية في مراجعاتها للنص وتعاطيها معه بوصفه متشكل مركزي يرتبط ببنية حضارية ومواضعات وعي ميثيولوجي يقدس القيمة الهوياتية للنص، وهو فهم يعرقل عمل مشغلات الفرضيات المستحدثة العاملة على فك ارتباط النص بصانعه والعمل على إنتاج بدائل قرائية تدعم مقدرات إنتاج معنى محأيث يجوز له ان يتعارض ومقاصد المؤلف أو أن يؤدي إلى فهم آخر، بل وحتى أن ينتج نسخة مغأيرة عن النص الأصلي، فيما عضدت من تلك الصعوبات الخصال الطبيعية المتجذرة في الذات العربية التي تشكل بطبيعة الحال مرجعاً جينياً للذات العراقية وانحيازها نحو تعضيد فواعل التأصيل بالسليقة بوصفه خياراً يناسب الطبيعة الاجتماعية والثقافية ضمن الحاضن البيئي العربي والعراقي على حدٍ سواء، الأمر الذي أنتج تنوعاً في المستوى الإشتغالي لمسارات وأصداء مقترح (موت المؤلف) الذي أتخذ مقاربات جدلية واسعة الطيف تتسم بالتعارض والقبول والرفض والنسبية خاصة بعد الانفلات الكبير لاشتراطات تيارات الحداثة وبعدياتها التي أظهرت مقدرة كبيرة على التنافذ والتعابر بين ما تطرحه تلك الاشتراطات من مفاهيم حيوية وبين ما تُرحّله الحركات الثقافية العربية والعراقية إجرائياً في الحقل المسرحي الذي يثب مُستَفزاً عند حواف التغيير بفعل دهشة الإثراء المعرفي والتكنولوجي المتسارع، على إن التجربة العراقية الضالعة بإعادة تشكيل بناها النصية الجديدة لم تتسم باتباع مطلق بقدر ما كان اتباعاً حذراً مشبوباً بعلاقات برغماتية ترى في فضاء التجربة المسرحية المستَورَدة استثماراً بعيد المدى يمكن أن يوَظَف لتعشيق الظاهرة الفنية المسرحية بوصفها ممارسة حياتية ضرورية من جهة، ومن ثم رصد الظاهرة الاجتماعية ما لها وما عليها بما يسمح باستنبات الأسئلة الحياتية العامة التي تهم الإنسان (**هنا والان**) من جهة أخرى، وهو دور أتسم بالحتمية بالنسبة للمنشغلين بصناعة المسرح ضمن واقع جديد فرض العديد من التحولات التي حملت سمات التجريب على مستوى الأخذ بمقولة (**موت المؤلف**) ليس أولها فواعل (**المسرحة**) للنصوص المنبثقة عن الحقول الثقافية المجاورة ولا سيما السرديات منها ولا آخرها عمليات (**التوليف النصي**) التي بدأت بفكرة تجميع العديد من النصوص وإعادة تدوير بناها ضمن مقتربات لنص مسرحي واحد والتي نضجت مساعي مفهوم (**نص العرض**) ومهدت لنتاجات ما صار يعرف لاحقاً ب (**نص الورشة**) الذي يتم إنتاجه ورشياً بوساطة فضاءً مفتوحاً للبروفا المسرحية التي يشترك في متشكلاتها النصيّة فضلاً عن المخرج، مجموعة من الممثلين الباحثين عن خلق مقترحات نصيّة تشاركية أثناء الإنشاء الحركي للبروفا المستهدِفة لفكرة ما، وتعد هذه الممارسة الاخيرة في ارتباطها العالمي واحدة من الممارسات الأكثر دفعاً نحو الإطاحة بدور المؤلف، بيد إنها توافرت أيضاً على مناورة مُفتَعَلة للبحث عن حلول جذرية لحالة (**راهنة**) وجد بها المسرح العراقي نفسه مطالب بمقترح نصي يمتلك قدرة فارقة في رفد خطاب العرض بالعديد من محمولات الحدث اليومي العراقي الملح والذي بدا فجأة زاخراً بوقائع صادمة من غير الممكن اغفالها أو تهميشها بما تترك من أثر متعاظم على الشخصية والوعي والذاكرة الحياتية والفنية في ظل متغيرات سياسية انتجت يوميات فاقت الميلودراما في أقصى تخيلاتها وحررت واقعاً حياتياً مربكاً ومليء بالقضأيا الإشكالية التي لم يألفها المنشغل بالمسرح العراقي نظراً لتزاحم الأحداث المأساوية وتفاقمها الكارثي ضمن ازمنة اليومي المحدود، مما أحدث زخما راجعاً على محمولات النص المسرحي ودفع إلى البحث عن شكل كتابي مختلف يفي بضغوطات الواقع، الأمر الذي عضد ممارسة (**موت المؤلف**) بشكل

وظيفي كوسيلة تقنية للتضمين النصي العضوي الذي حاول الإحاطة بمشاهدات الفاجعة التي لم تحدث بشكل يومي وحسب بل حدثت مرات عديدة في اليوم الواحد، فضلاً عن منحاها الجمالي المفضي إلى ما يشبه التوأمة الفنية ما بين المضامين المتوخاة وبين الأشكال الفنية المستحدَثة على صعيد التجربة العراقية، ولعل الكشف عن حلول سحرية محتملة في استقطاب جمهور المسرح أو الحفاظ عليه في اقل تقدير تكمن في نكش تلك المقولات إجرائياً، أو هكذا ظن البعض وراح يمارس كل ممكنات التجريب النصي بهدف استقطاب الجمهور حتى مع النزوع الذي سربته مشغلات ما بعد الدراما ورهاناتها في تطبيق أكثر الأشكال تعقيداً وابرزها حدة وانغلاق، فقد توخى خطاب النص المسرحي العراقي العديد من الاجراءات البنيوية المتسمة بخصائص منتِجة استطاعت أن تمنح راهنية متطلباته بعداً اجرائياً يحد من عمليات التقافز على العناصر المكونة للخطاب المسرحي بشقيه (**نصاً، عرضاً**) في ظل تواتر سريع لمقترحات الأشكال النصية التي لم تخلو من سوء فهم واضطراب نسبي لبعض المشتبكين معها من صناع ومتلقين ومراقبين متخصصين على المستوى النقدي كذلك، ويمكن رصد ذلك التنوع والاختلاف عن طريق متابعة لبعض العروض المسرحية العراقية التي قدمت مؤخراً على خشبات المسارح كعينة قصدية يمكنها ان تشي لنا بأبرز خطوط التماس والمقولة المستهدفة لعنونة البحث، عبر الكشف عن مستويات التعاط للتجربة الإخراجية العراقية وهذه المقولة، فيما تجدر الإشارة إلى أن المؤشرات التي ستخلص لها المتابعة التحليلية هذه لا تعني أن أصحاب التجارب المنتخبة لم يمارسوا مستويات أخرى مختلفة تماماً في التعاط مع مقولات النصيّة الجديدة وموت المؤلف أو التمسك بدوره كشريك رئيس عبر العديد من تجاربهم المسرحية السابقة، بل بالعكس من ذلك إذ مثلت أشغالهم الفنية تنوعاً في الاغلب الأعم، السبب الذي نضّج خطاباتهم في ما يخص الاشتباك مع مقولات المؤلف، فضلاً عن مزامنة اعمالهم (**للان وهنا**) بوصفها اشتراطات محورية في هدف البحث كانت السبب الأساس في انتخاب تجاربهم بما يخدم سياق الدارسة، وعليه فقد أفرزت المتابعة اشكالاً مختلفة للتعاطي التأليفي، إذ تلتزم بعض التجارب الإخراجية خياراً جزئياً في التعاط مع المقترح أعلاه عبر ثنائية (**المضمون/ الشكل**) والاخذ بالمركزيات العامة التي يتأسس عليها النص المسرحي والتي تشكل بدورها الخطوط العامة للفكرة الأصل التي يشتبك معها المؤلف ويعبر بها عن موقفه وفلسفته، وهو خيار يترك للمخرج فضاء خلق معادل المتصورات الإخراجية على مستوى الشكل وتقديمه بناء على إنشاء انظمة للأداء والتجسيد والتمثل بهاجس سينوغرافي لا يجتاز بها الحالة الاصلية التي يقدمها النص التأليفي، فضلاً عن ممكنات الزج بهنات إخراجية داعمة للنص الإخراجي تمثل خطاً راجعاً للنص بما يعضّد مقولاته ويطور من ممكناتها الجمالية والجدلية، كما في تجربة المخرج المسرحي العراقي المعاصر (**ابراهيم حنون**) التي تتسم بعدم اجتيازها للقيمة الفكرية للنص التأليفي وبدعم خالص لفكرة مركزية المؤلف بوصفه شريك رئيس وباعث للمتصورات والرؤى الإخراجية وملهم للموضوعات التي تصلح أن تقدم على شكل عرض مسرحي ويعد هذا الخيار سمة مائزة في اعمال المخرج المذكور كما في عرض مسرحية (أمكنة اسماعيل) لـ(هوشنك وزيري) ومسرحية (حرب العشر دقائق) لـ(علي عبد النبي الزيدي) ومسرحية (C4كلواذا) لـ(ماجد درندش)، فيما يتخذ الخيار الإخراجي الثاني صيغاً اكثر تطرفاً بمساراته النصية يمكن أن نطلق عليه (**الشراكة النصية**) التي تتواشج بها مواضعات نصية محددة من قبل المخرج مع مركزيات فكرية يطرحها المؤلف عبر مدونته النصية، الأمر الذي يتيح اجتزاء بعض تلك المركزيات بما يخدم فكرة إخراجية سبق وأن حددها المخرج وانشأ بها نصه الذهني وهو خيار واسع الطيف في التجربة المسرحية العراقية المعاصرة والتي يجترح بوساطتها المخرج موقفاً استراتيجياً في المحايثة النصية وغالباً ما تعتمد هذه الإستراتيجية على إنتاج ما يعرف بـ(**النص الثاني او نص العرض**) الذي يحمل سمات وخصائص تختلف وبشكل كبير مع أجزاء وخطوط عريضة من خطاطة النص التأليفي

الأصلي، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الاشتغال جرى تسريبه في التجربة المسرحية العراقية عبر الفهم الأكاديمي الخالص لمفهوم البنى المجاورة على ان الاخذ به يتطلب فهماً علمياً محأيداً، بحيث يعمد صانع العرض إلى انتخاب فكرة هامشية خاملة داخل النص المسرحي ويدفع بتفجرها لتصبح ملفتة للنظر حد اعتلائها مركزية الحدث الذي ينوي الاشتباك معه وإخراجه بعد أن يعمل على تنشيطها وملئ فجواتها بالعلاقات والفواعل الدرامية القصدية التي توائم اهدافه ومقاصده وهو ما سعت لمماحكته وبشكل نسبي تجربة المخرج العراقي المعاصر (**غانم حميد**) الذي استطاع ان ينتهج مساراً اسلوبياً في التعامل مع النص التأليفي والمقولات المشتبكة معه، بحيث يستثمر الجزئية النصية التي تتسق مع فكرة سابقة يعمل على رفدها إخراجياً فيورط النص والمؤلف معاً عبر اشراكهما الجزئي في ما يحاول ان يبوح به العرض من مواقف جمالية بإزاء ما يدور من أحداث يمكنها أن تتعالق مع مجريات الواقع ويمكن رصد هذا النهج في الاعمال الاخيرة للمخرج المذكور كما في عرض مسرحية(مكاشفات) التي يتضح في مجرياتها ذلك النهج التوليفي من المحايثات الفكرية الكولاجية الصانعة لنص عرض خالص عبر تصدير اسم الراحل (قاسم محمد) معداً على الرغم من الافصاح عن اسم المخرج ذاته بوظيفة (سيناريست) العرض، وعرض مسرحية (THE HOME) للمؤلف(علي عبد النبي الزيدي) وعرض مسرحية (أم المراية) للمؤلف (حسين النجار).. كذلك فقد أخذت مسارات الاشتباك والتعاط مع الدور التأليفي شكلاً آخراً في العملية المسرحية خاصة بعد تواصل المسرح في العراق مع ممارسات ما بعد الدراما والافتتان الذي اصيب به عدد ليس بالقليل من المنشغلين بالحقل المسرحي بالممارسات التي بدت مدهشة لتلك الظاهرة على الصعيد الإجرائي، الأمر الذي افرز شكلاً مختلفاً بصورة جذرية في إنتاج (**النص الفرجوي**) بالاتكاء على مقولة مفادها أن على النص أن يأتي وينبعث من الخشبة، وليس من صفحات الورق على أن الأمر لا يتعلق بالضرورة بالارتجال لا سيما أن اللغة يمكن تمثيلها بأنظمة غير لفظية، فالكتابة هي إحدى الاعمال المناطة بالمخرج عن طريق تجميع النص ومفرداته بالأشكال الماتحة والمعبرة عن الفكرة المركزية وعبر الالغاء المتعمد للدور التأليفي سيما بعد ان سنحت اشتراطات ما بعد الدراما بالخروج الكامل عن اللغة المنطوقة عبر العديد من المقترحات المرادفة للفهم الذي سربته كتابات (**هانز ليمان**) وتعريفاته في الفصل بين الدراما التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحددات النصية واعتمادها على هذه الاشكال المتأتية عبر تاريخ طويل يرتهن بالمرجعيات الادبية وقدرتها في رفد وإدامة المضامين المسرحية من جهة، في مقابل المسرح بوصفه مقترح فرجوي خالص يمكنه أن يعول على تجريب الممكن في انتخاب نصوصه ذات الطابع الفرجوي وانتاج معنى متغير ومتطور في كل مرة، وقد انحاز الفهم والادراك الإخراجي لعديد من المخرجين الذين اختاروا التعاط مع أحدى هذه المستويات الما بعدية المتاحة، كما في تجربة المخرج العراقي المعاصر (**انس عبد الصمد**) مثلاً التي تعتمد في تكويناتها أقصى حدود التطرف في التعاط مع مفهوم النص وشكله عبر الاعلان الصريح للتهشيم الكلي للغة المنطوقة والبحث عن بدائل نصية علامية ذات طابع عولمي يتيح فرص التعالق مع المعنى الحسي للفكرة، فهو ينتخب نوعاً من انوع اللغة المرتكزة على مفهوم الجسد الثقافي في كل مرة ويصيرها أداة للكتابة داخل فضاء التلقي متعكزاً على الجماليات التي يتيحها نسق الصدام المكرر ما بين جسد الممثل بوصفه نصاً ثقافياً وبين مجموعة من القيم العالمية المفروض املائها على هذا الجسد/ النص المعاصر فيتيح بهذا الخيار النصي فرصة النظر الى اعمق ما قد تصل إليه الحقيقة الخاصة بفكرة العرض المسرحي ومقترباتها النصية، كما في عرض مسرحية (توبيخ) وعرض مسرحية (YES GODOT) وعرض مسرحية (بيت ابو عبد الله) وكلها عروض تعتمد نص العرض دون الكتابي او اللفظي التأليفي عبر إقامة طويلة نسبياً لفريق العرض عند ممكنات البروفا المسرحية من متشكلات صورية من ثم يجري العمل على تشذيبها لتبدو متصلة ببعضها ضمن إطار

الفكرة العامة، ويمتاز هذا النزوع بالاختلاف الملحوظ للتجربة الواحدة عبر مرات عرضها القابلة للتطوير والاضافة والمحو.. كما يمكن ملاحظة نسقاً اشتغالياً آخر اكثر بروزاً في متشكلات العمل المسرحي العراقي والعربي أيضاً بما يمثله من ظاهرة صارت مألوفة بصورة كبيرة مؤخراً يتمأسس على وفق منوالها نهج (**المخرج المؤلف**) الذي يعلن صاحبه عن قصد تعاطيه ومقولة (**موت المؤلف**) واحقية ممارسة فعل التأليف المسرحي على طريقة (**اثينا**) أي بوصفها خصيصة من خصائص المخرج المسرحي التي من غير الممكن ان يضطلع بها غيره كما في تجارب المخرج العراقي(**جواد الاسدي**) في مسرحية (حمام بغدادي) ومسرحية (حنين حار) ومسرحية (امل) وكذلك التجربة الإخراجية للمخرج العراقي المعاصر (**مهند هادي**) في كل من مسرحياته (حظر تجوال، في قلب الحدث ،خلاف).

ولا مناص من الاشارة أيضاً الى الدور الضاغط لخصائص التأليف المسرحي العراقي الذي يمثل جانباً مقاوماً ومعارضاً لقصة موت المؤلف فالجانب التأليفي المسرحي العراقي كمتشكل ثقافي يمتاز بقدر ات أصيلة ووجودية كبيرة عبر تاريخ حافل بالجودة والتنوع والطرح الاسلوبي المختلف للمضامين العضوية الحياتية وبمستوى تمثيل لم تتخطاه الذاكرة الجمعية المسرحية العربية والعراقية على حدٍ سواء، ذلك أن التجربة النصية التأليفية لم تزل تتخذ العديد من المسارات والتمثلات الهادفة لترصين مركزية المؤلف بوصفه متخصصاً في إنتاج النص الدرامي وركناً رئيساً من أركان العملية المسرحية المنتجة وقد تتضح تلك المؤشرات عبر مجموعة من الاشتراطات النصية التي عكست قدرة المؤلف العراقي نفسه في سك نصه واصطناع تقنية لانساق الكتابة التأليفية التخصصية التي تصعّب عملية الفكاك عنها بما يتيح إحداث الشطب والإضافة الجزئية كتقنية إخراجية مُرضية للمؤلف في الوقت الذي لا يسمح بتهشيم مركزياته النصية وانتاج مضامين تعارض الموجهات التأليفية، إذا ما وضعنا بعداً معيارياً انتقائياً ممثلاً بالتجارب التأليفية التي استطاعت أن تحافظ على قدراتها ومواضعاتها الثقافية، فضلاً عن كونها تمثل ظاهرة نصية واسلوبية في انسجة خطاب المسرح العراقي المعاصر وميزاته، إذ يمكن الاستدلال على هذه المؤشرات في التجربتين التأليفيتين الأبرز والأكثر تمثيلاً على مستوى العرض المسرحي العراقي خلال السنوات الاخيرة كما تمثلان نسقاً مناوئاً ومضاداً لقضم الدور التأليفي ودعامة مانعة لتفرد الأشكال النصيّة المقترحة والمنبثقة عن مقولة موت المؤلف، حيث تأتي التجربة التأليفية للمؤلف العراقي (**علي عبد النبي الزيدي**) بوصفها تجربة معاصرة ثرّة تمتلك خصائص نسقية راكزة على مستوى التفرد الجمالي للمضامين الفكرية وانشاءات المركبات النصية للشكل الفني، فلا يغفل احد من المهتمين بالشأن المسرحي العراقي بخصيصة النسق المفاهيمي والفكري للمضامين التي طالما اشتبك معها (**الزيدي**) في عشرات النصوص التي جرى تقديمها على خشبات المسارح عربياً وعراقياً والتي تتخذ من جماليات التابو مدخلاً عضوياً حرجاً لكنه قادر اً في الوقت نفسه على جذب انتباه المتلقي ومفاتحته بالعديد من الاشتباكات الجانبية والمحايثة التي تعكسها تلك القيم والمحددات على ارض الواقع الحياتي المعاش وهي خصيصة تمثل تفرداً عضوياً وارتباطاً وثيقاً بمفهوم الجودة النصية في الوقت ذاته التي تمثل إشكالاً عويصاً في الممارسات الإخراجية التي تنطلق من قناعة (موت المؤلف) والتي ترمي الى نوايا تهشيم البنى النصية واستدراج فكرة محأيثة تقترب من الفكرة المركزية للنص الاصلي، ذلك ان طبيعة المضامين التي ينتخبها (الزيدي) تستدعي بالضرورة مهاداً جدلياً بوتيرة متصاعدة لا تخلف فراغات تسمح لأي احد بالتداخل والاضافة والحذف والتعشيق إلا بالاتساق مع موجهات المؤلف ومضمراته الفكرية الخاصة، وإن حدث ذلك فأن لحم النص الذي ينسجه (الزيدي) يلفظ ويرفض أي أنسجة خارجية بحيث يمكن للمتلقي ان يستشعر متغيرات المعنى حين ذاك وبسهولة، ذلك أن البنية الموضوعية لنص (الزيدي) تنطلق في الاغلب الاعم من الحدث لا الحادثة بيد أن المهاد يتبدى بالعديد والعديد من الحوارات المشبعة بالمسائلات ذات الطابع الفلسفي التي

تصعّب على المخرج استبدالها أو إنشاء قنوات جانبية لها تمكن الأخير من تحييد المعنى وإعادة توجيهه لبؤرة محايثة مما يقوض محاولات الإنشاءات المجاورة التي يضطلع بها المخرج المفتون بممارسات ما بعد الدراما على مركزيات المؤلف ومقاصده، وينسحب ذلك النسق النصي حتى على الحالات النصية التي يتوخى فيها المؤلف المذكور نفسه اشتراطات ما بعد الدراما في ممارساته النصية التأليفية، فيما تجدر الاشارة إلى أن نصوص (الزيدي) كثيراً ما تتناول مواضيع متفردة يصعب ان تخطر على بال أي شخص آخر مما يجعلها نصوص عضوية مثيرة للاشتغال الإخراجي، فضلاً عن مائزة الطاقة الشعرية المتفجرة والتي يحملها (الزيدي) بطريقة خاصة به للمعنى المنبثق عن مسائلاته وليس لتراكيب الجمل ذاتها بوساطة مهيمن طقسي محدث مما يجعلها نصوصاً عابرة للحظة العرض المسرحي، ويمكن رصد هذه الخواص في الاعمال التي قدمت مؤخراً (للزيدي) كعروض على خشبات المسارح مثل مسرحية (صفصاف) إخراج (علي عبد النبي الزيدي) ومسرحية (فلك اسود) إخراج (رياض شهيد) ومسرحية (واقع خرافي) إخراج (جواد الساعدي).

..فيما تتفرد التجربة التأليفية الثانية للمؤلف العراقي المعاصر (**د. مثال غازي**) بخواصها الفارقة والتي تعد امتداداً للتعاط التأليفي النصي مع رهط كبير من المؤلفين المسرحيين الذين يجدون في رصد الوقائع الحياتية ذروة عمل التأليف المسرحي ورهاناً في تنشيط استجابة المتلقي للفعل المسرحي النصي الذي يحافظ على تماسه المستمر ليوميات الفرد الاجتماعي، وهو خيار يهدف ومنذ انبثاق الدراما للاشتباك القيمي الذي يعيد إنتاج استشكالات الظاهرة الاجتماعية عبر مدونات محكية غارقة في الصدام والمواجهة والامثلة التي يتوجب عليها أن تقف بتماس مع نماذجها الواقعية، إذ يتمأسس الفعل الكتابي النصي لدى المؤلف أعلاه عبر خاصية التصعيد الدرامي الذي تمرره استراتيجية مسبقة للكتابة النصية القائمة على اللعبة المسرحية المنبعثة عن فكرة (الحادثة) لا الحدث في تكوينات الشخوص وانشاءات الفعل الدرامي الذي كثيراً ما يرتكز على طبيعة اللغة الوصفية القادرة على انتاج حالة شعرية تنتجها التراكيب اللغوية التي تعمد الى إلزام المتلقي في الإقامة داخل حادثة ما، فضلاً عن قدرة المؤلف في تركيب الشخصيات التي تتخذ سمة الألفة بما يمكن مصادفته في الحياة اليومية وهو ما يمثل مائزة يعمد على تعضيدها مؤلف النص المذكور كوسيلة جذب قصدي تستدعي فضول القارئ/المتلقي وتستدرجه نحو متعة إحداث المقاربات الحياتية التي يمكن لها أن تكون قد حدثت فعلاً خلال تجربته الشخصية، فضلاً عن ما يمكن اكتشافه عبر مسارات الأحداث والقصة التي تدور حولها الحكاية، فيما تتخذ الحكاية لدى (غازي) مأخذاً مركزياً من غير الممكن الخروج عنه أو ابداله بحكاية محايثة ذلك ان المؤلف المذكور يعتمد في بنيته النصية على استهداف الاشكالية منذ بداية الحكاية بل ومنذ العتبات النصية للعنوان وكذلك عبر شخصياته التي تبدو وكأنها نسجت مع الحادثة بصورة بنيوية بحيث يصعب عزلها عنها أو إعادة تكوينها، أي إنها شخصيات درامية عالقة في موضوعة (الحادثة) المراد لها التطور والانكشاف، فيما توافرت التجربة المذكورة على ثراء كبير في التعاط وأبرز استشكالات الواقع العراقي ببعده الاجتماعي خاصة بما يتوافر على ترصينه لمفهوم الهوية النصية للتأليف المسرحي العراقي، ويمكن فرز بعض من هذه الخواص أعلاه في أهم التجارب النصية للمؤلف المذكور والتي جرى تقديمها كعروض مسرحية ومنها مسرحية (ساعة السودة) إخراج (سنان العزاوي) ومسرحية (ليلة ماطرة) إخراج (مهند العميدي) مسرحية (عزرائيل) إخراج (اسامة السلطاني).

مصادر البحث

هانس-ثييس ليمان: **التراجيديا والمسرح الدرامي**، تر د. محمد سيف (وزارة الثقافة والسياحة والاثار العراقية) ط1، 2023.

خالد أمين، د.محمد سيف : **مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة** (دار الفنون والآداب، البصرة) ط1، 2020.
فتحي المسكيني: الدين والامبراطورية – في تنوير الانسان الاخير (مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، المغرب) ط2، 2016.
فؤاد زكريا**: اسبينوزا**، (مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة) 2018.
جورج لوكاتش: **تاريخ تطور الدراما الحديثة**، تر كمال الدين عبد (المركز القومي للترجمة) ج1، 2016.