

التركيبية في أداء ممثل فرقة (فضاء التمرين المستمر) المسرحية

Synthetics in the performance of the representative of the theater group (space for continuous exercise)

أ.د. محمد عباس حنتوش

م.م. تمار ميثم جهاد

ملخص البحث

عني البحث بدراسة (التركيبية في أداء ممثل فرقة - فضاء التمرين المستمر - المسرحية) ، وقد أحتوى على اربعة فصول ، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) والذي عني بمشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الآتي : ما التركيبية في أداء ممثل فرقة فضاء التمرين المستمر المسرحية ؟ وجاءت اهمية البحث والحاجة إليه في أنه يفيد المختصين والعاملين في مجال تطوير أداء الممثل ، والمختبرات والورش المسرحية ، وحقل دراماتورجيا أداء الممثل ، وفن الأداء ، في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها . وهدف البحث إلى تعرف التركيبية في أداء ممثل فرقة - فضاء التمرين المستمر - المسرحية . ومن ثم حدود البحث الزمنية التي تمتد للفترة من (2004 -2016م) ، والمكانية في (بغداد/العراق) ، وحد الموضوع ابدراة (التركيبية في أداء ممثل فرقة فضاء التمرين المستمر المسرحية) ، ثم اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها .

وتضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثان ، عني المبحث الأول بدراسة (التركيبية) من الناحية الابستمولوجية والفنية ، أما المبحث الثاني فعني بدراسة (آليات إنتاج الأداء في فرقة فضاء التمرين المستمر) ، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

وكرس الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) إلى تحديد مجتمع البحث وعينة البحث ، كذلك ضم الفصل منهج البحث وأداة البحث ، واختتم الفصل بتحليل عرض مسرحية (أعذر استاذي لم أقصد) لمخرج الفرقة (هيثم عبد الرزاق) ، والتي تم اختيارها بالطريقة القصدية .

أما الفصل الرابع ، فقد ضم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن ثم قائمة بالمصادر والمراجع .

الكلمات الافتتاحية : التركيبية ، الأداء ، فضاء التمرين المستمر ، اعذر استاذي لم اقصد .

Abstract :

Accordingly , this thesis tackles (Synthesization in the performance of a representative of the group - continuous exercise space - the play), and it has four chapters , the first chapter dealt with (the systematic framework),which concerned me with the research problem that was defined by the following question: What is synthesization in the performance of the representative of the continuous exercise space team ? The importance of the research and the need for it came in that it benefits specialists and workers in the field of developing the performance of the actor, laboratories and theatrical workshops, the field of dramaturgy of the actor's performance, and the art of performance in institutions and colleges of the fine arts. The aim of the research is to identify synthetics in the performance of a group representative - the continuous exercise space - the play. And then the time limits of the research that extend for the period from (2004 - 2016) , and the space in (Baghdad / Iraq), and the subject limited to a study (synthesization in the performance of the representative of the theater (continuous exercise space)), then concluded the chapter by defining the terms and their definition.

The second chapter (theoretical framework) included two topics, the first topic concerned me with a study (synthesization) from an epistemological and technical aspect, while the second topic concerned me with a study (the mechanisms of production performance in the continuous exercise space group), and the chapter concluded with the indicators that resulted in the theoretical framework.

The third chapter (procedural framework) was devoted to defining the research community and the research sample, as well as the chapter included the research methodology and research tool, and the chapter concluded with an analysis of the play presentation (I apologize my professor did not mean) to the director of the group (Haitham Abdel Razzaq), which was chosen intentionally.

As for the fourth chapter, it included the results, conclusions, recommendations and proposals, and then a list of sources and references.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

• مشكلة البحث :-

تتخذ التركيبية مُعطيات معرفية نظرية وتقنية تطبيقية تسهم في إجادة بلورة الإنتاج الفني بمقتضيات الجمال والمعطى الفكري ؛ لشكّل منطلقاً مفاهيمياً يُستساغُ توظيفه في الخطاب المسرحي ومرتكزه الأدائي المتمثل بـ(أداء الممثل) ، إذ بات الأداء في العرض المسرحي الغربي يتخذ في الأغلب تراكيباً تهدف الإختلاف وكسر أفق التوقع وخلخلة القواعد الثابتة ، وتسعى لتخطي المألوف في الرواق المسرحي ، وأصبح دمج المكونات المنفردة والمتباينة ضمن تكوين العرض الكلي وسيلة لإظهار التركيبية ومعطياتها في فضاء ذلك العرض . ويشكّل أداء الممثل بوصفه حقلاً معرفياً وجمالياً وفنياً رافداً أساسياً لتركيبة منظومة العرض المسرحي ، كونه يتسم بأبعادٍ متنوعةٍ على مستوى التنظير والتطبيق ، مؤدياً في ذلك إلى ظهور العديد من الرؤى واختلافها ، وشكّل الجدل المتكون إثر الاختلاف عنصراً ديناميكياً في تطوير وتنويع هذه الرؤى إنطلاقاً من المنهج التقليدي إلى النظريات الجديدة المتعددة ، هذا ما منح بأن يكون تأسيس العرض المسرحي أما على رؤية ثابتة فردية أحادية وهي رؤية المخرج الفرد وما ينتج عن ذلك من أبعاد شكلية وموضوعية تخص أداء الممثل ، أو رؤية متنوعة متحاورة متعددة جماعية وهي رؤية (الفرقة) ، مؤدية تلك الرؤية الجماعية إلى تكوين مساحة من الحرية والبحث المُتجدد سواء أكان على مستوى المعاش أو الأنثروبولوجيا أو المكون (السياسي - ثقافي) الذي يلعب دوراً في تشكيل خارطة تحركات الجسد داخل الجماعة التي ينتمي إليها على المستويين الاجتماعي والفني .

كان لمتغيرات المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي دوراً محورياً لظهور اتجاهات فنية ونقدية وأدبية محدثة مثلت الحقبة التاريخية التي إنتمت إليها لاسيماً حقبة ما بعد الستينيات في أوروبا وأميركا والتي مثلتها (اتجاهات لما بعد) وغيرها المُرتكزة على ضرب المركز ومغادرة النسقي والسائد وتفتيت السرديات الكبرى وإسقاط ثقافة العودة إلى الهامش ، وهذا ما تجلّى في عروض وبيانات الفرق المسرحية في تلك الحقبة ، مما إستدعى اللجوء إلى طرق وتقانات مُغايرة تخصّ تغيير البنية الفكرية ومنها (التركيبية) بكل ما تحمل في مُدوّنتها المعرفية من صيغ وبنود عملية وتقنية فنية ، وقد جاءت التركيبية كمساحة في العرض المسرحي لإنجاز تداخل أداءات بعيدة في جوهرها وشكلها عن بعضها سواء كانت (نصية : حوارية ، جسدية ، صورية ، سمعية ، هوياتية) لإنشاء هرم معرفي مسرحي خارج إطار الصورة الأحادية التي تراكم وقّحها تأريخ المعرفة المسرحية ، وفيما يخص أداء الممثل جاءت الصورة الأحادية كتعبير عن تراكم المناهج والنظريات التي تخص الأداء بصورة المُتقالدة ، في حين تقوم التركيبية على البُعد الاستعاري ، أي استدعاء أشكال وتصورات مُتعددة للجسد والصوت ولأفكار متنوعة وتشبيدها صورياً ؛ لتجعل الأداء مفتوحاً على قراءات تتبني اللامألوف ضمن الأشكال المسرحية المعاصرة . ولما كان المسرح العراقي قد مرّ بمراحل متعددة سواء كان مفتوحاً على الأنموذج الغربي أو معتمداً على

الأشكال المحلية ، أخذت الفرق المسرحية فيه تتشكل بشكلٍ وافرٍ مُعتمدةً في طروحاتها على النمطية في الحوار وصناعة الفكرة وتكوين الحركة في عقود الثلاثينيات وصولاً لمرافئ الألفية الجديدة ، ما أنتج أداءً متسماً بالطرازية وقائماً على التصور الأحادي للجسد والصوت والتخيُّل في الأداء ، وعقَّبَ المتحولات الثقافية في القرن الحادي والعشرين المنفتحة على ازدياد الترجمة والإتصال والتبادل الثقافي ، ومقتضيات التحوُّل الاقتصادي ، وتطور مسارات المعرفة المسرحية ، ظهرت فرق مسرحية تبنَّت في خطاباتها نسقاً تركيبياً تجريبياً مستجيباً للتعددية في إنشاء وتكوين وتدريب جسد المؤدِّي ، ومُقرَّةً بالنتشاركيَّة بوصفها ضرورةً تحاورية وتواصلية ، لتفرز أشكالاً أدائية غادرتُ المکرور والمتعارف عليه لاسيماً مرحلة (ما بعد التغيير) في العراق ، ومن هذه الفرق فرقة (فضاء التمرين المستمر) التي اتخذت اسلوباً ادائياً مغايراً تحت قيادة مؤسسها المخرج هيثم عبد الرزاق ، واستناداً على ما تقدّم يصوغ الباحثان مشكلة بحثهما بالتساؤل الآتي : ما التركيبية في أداء ممثل فرقة فضاء التمرين المستمر المسرحية ؟ .

• أهمية البحث والحاجة إليه :-

تتركز أهمية البحث الحالي في إبانة التركيبية ومميزاتها الإنشائية التي ترتبط بمحور تفعيل مكوناتها الأدائية ضمن خطاب الفرق المسرحية القائم على تأسيسات البروفة وما يعتمرها من تكوينات أدائية تركيبية افرزتها المرانات المكثفة داخل مجتمع الفرقة ، فضلاً عن تثاقفها مع الآخر المتجدد .
أما الحاجة إليه : فتكمن في أنه يفيد المختصين والعاملين في مجال تطوير أداء الممثل ، والمختبرات والورش المسرحية ، وحقل دراماتورجيا أداء الممثل ، وفن الأداء ، في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها .

• هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي إلى : تعرُّف التركيبية في أداء ممثل الفرق المسرحية العراقية المعاصرة .

• حدود البحث :-

- حدُّ الزمان : (2004 – 2016) م .
- حدُّ المكان : (العراق / بغداد) .
- حدُّ الموضوع : دراسة التركيبية في أداء ممثل فرقة (فضاء التمرين المستمر) .

• تحديد المصطلحات :

التركيبية (Synthesization) : اصطلاحاً .

- يُعَرَّفُ (جميل صليبا) التركيبية : " تأليف الكل من أجزائه . هي جمع تصور إلى آخر ، أو إلى عدة تصورات ، بحيث تكون صورة عقلية واحدة "(1) .
- يُعَرَّفُ (الصلعاي والعوري) التركيبية : " تقنية تتمثل في الجمع بين عناصر ومواد متنافرة بحكم طبيعتها من ناحية ، وإقحامها في نفس الفضاء (فضاء النص أو فضاء اللعب) من ناحية أخرى . وهذا الخلط ليس اعتباطياً كما يمكن أن يتبادر ظاهرياً إلى ذهن المتلقي ، بل أنه مسعى جاد لتحريك السواكن عبر المُباغَنة ، وهو إلى ذلك دعوة للمتلقي ليعيد النظر في ماهية الفن والجمال والإبداع وغيرها من القيم والمقولات "(2) .
- تُعَرَّفُ (راوية عبد المنعم) التركيبية : " نزعة فنية تذهب إلى تخليص الفن من المحاكاة والتقليد ، وتوجيهه في سبيل إبداع موضوعات جديدة ، والعمل على تركيب أشكال متباينة بحيث تنسم بالابتكار "(3) .

الأداء (Performance) : إصطلاحاً .

- يُعَرَّفُ (باتريس بافيز) الأداء : " خطاب عرض متعدد الأشكال والمواضيع "(4) .
- يُعَرَّفُ (أوجينييو باربا) الأداء : " فعل ينشأ من جدلية التعبير والحضور "(5) .

• التعريف الإجرائي لـ(التركيبية في أداء الممثل) :

مفهوم يدمج متباينات أنساق فعل الممثل ومتربطاته المستندة على مقررات فكرية وأساليب أدائية متنافرة عبر نص واحد ضمن المكونات المحيطة والفاعلة في جسد العرض المسرحي ؛ لأجل ابتكار أشكال مركبة أدائياً تتبنى هدم الأعراف المشاعة في صياغات أداء الممثل ، وتُعبّر عن مقتضيات المرحلة الفنية والثقافية بشئى صورها الراهنة .

المبحث الأول : (التركيبية : حفریات معرفية وقراءات فنية)

جاءت علاقة العقل البشري مع الطبيعة منقسمة إلى قسمين (تحليل/تركيب) ، الطبيعة كسؤال قاسٍ وغامضٍ ، والعقل كإجابةٍ مفتوحةٍ ، وهذا ما يجعل مفهومي (التحليل/التركيب) في وضع جدلي مترابط ، لذا تترجح إمكانية ربط قضية فكرية أو فلسفية شاملة بين عصر وآخر ؛ ما جعل " التركيب يرتبط بالنزعة العقلية ... إلا أنه قد يسود التركيب عسراً بأكمله كما كانت الحال في الفلسفة الأوربية في القرنين السابع عشر والثامن عشر "(6) ، فتنامي التركيبية كمفهوم يرتبط طردياً ورسوخ مقولات العقل واختراعاته ، ومن هنا شكَّلت (التركيبية) كغيرها من المفاهيم منطلقاً أساسياً لكم من الفلسفات والمقولات التي أوجدت لنفسها رُفعةً ليست بالسهلة في خارطة الفكر الفلسفي الحديث والمعاصر ، وقد تنامي هذا المفهوم مع مجيئ التيار العقلاني والتجريبي في الفلسفة وبدأ ذلك وعلى وجه الخصوص بعد أن أطلق المفكر الفرنسي (رينيه ديكارت

1596-1650م) فيلسوف التفكير نظام (الكوجيتو) الخاص به (أنا أفكر ... إذن أنا موجود) ، ما وضع (ديكارت) في مقدمة المفكرين الذين سعوا إلى إقامة النشاط التركيبي للعقل على أساس من الحقيقة ، فلا ملاذ للوصول إلى الحقيقة لديه إلا بممارسة الأفعال التخيلية المنظمة بادراك ذهني مباشر ، ومن ثم تأليف تركيباً مجتمع لطباع يراها العقل وبنائياً تامة⁽⁷⁾ ، وبهذا تتدرج المعرفة لديه من تحليل المدركات الذهنية للموجودات المباشرة والفطرية المترسّخة في الذات الإنسانية إلى بوتقة الفعل التركيبي المتأني من فعل الشك بما هو موجود من حول الإنسان .

أما الفيلسوف الألماني (غونفريد فيلهلم لايبنتز 1646 - 1716م) ، فيعد من الفلاسفة التجريبيين ، وقد احتلت (التركيبية) لدى (لايبنتز) موضعاً جلياً في مؤلفاته (فن التركيب ، المونادا) والتي يرى عبرها بأنّ الكون متألف من ذرات تتسجم وتتغام فيما بينها لتعطي الصورة النهائية لهذا للكون ، منطلقاً في فلسفته من أنّ العالم " يتألف بأكمله من كيانات ، نجد أنّ من المناسب ، بل من الدقيق تماماً ، أنّ ندعوها (دقائق) في حقول القوة ، ويتم تنظيم وتركيب هذه الدقائق في أنساق وأنظمة ، وتتحدد حدود النظام أو النسق بعلاقاته السببية⁽⁸⁾ ، فالتركيبية لدى (لايبنتز) وفق ما تقدم تقابل مفهوم (الانسجام) ضمن مساحة دينامية تقود إلى العديد من الحقائق وفق نظام ونسق تجريبي يرتبط طردياً والمسببات الكونية للظواهر .

يُعدُّ الفيلسوف الألماني الآخر (إيمانويل كانط 1724 - 1804م) ، من الفلاسفة الذين كانت لهم رؤية مغايرة في فضاءات الفكر الحديث ، ومن المنتمين إلى ما يمكن تسميته بفلاسفة عصر العقل ، وتكمن قدرة العقل الذي يرغب به (كانط) أنّ يكون تركيبياً في قابليته على التركيب بين الأشياء والمواد لينشئ ويصدر أحكامه بشكل حقيقي ومتقن ، لتكون المعرفة الحقيقية لدى هذا الفيلسوف متكونة من (الحس/الفهم) ، أي من الإدراك الحسي للإنسان للوجود الخارجي ، وما يضيفه العقل من عنده على التجربة⁽⁹⁾ ، لذا يمكن تقييم نشاط العقل لدى (كانط) كأداة لها القدرة على التمييز بين قضايا العالم الخارجي وفعله في تركيبها بشكل يقدم الحلول للمشكلات بأسلوب تدخل فيه الخبرة والتجربة كعامل إسنادي فاعل في الوصول إلى الحقائق ، وهذا ما يجعله يطلق على " الأحكام التركيبية (إمتدادية) ، كونها تضيف إلى تصور الموضوع محمولاً لم يتصور فيه ولم يكن من الممكن إستخراجه منه بأي تجزئة ... إنّ الأحكام التركيبية تتطلب عملاً ذهنياً ولها دخلاً كبيراً بالبحث العلمي⁽¹⁰⁾ . في حين تبدأ التركيبية وفق الفيلسوف الألماني (كارل ماركس 1818-1883) من الأجزاء الصغيرة المكوّنة للأفكار التي تنتج بدورها الجدل إلى البنية الكلية لفلسفته الاجتماعية ، وتنتقل التجريبية في الماركسية إلى المعالجة لأجل الكشف عن التراكيب بشكل مادي ، ولا يتحول التركيب من التجريب إلى المعالجة إلا عبر (التوحيد المشترك) كما يسميه (سارتر) ، فالتوحيد المشترك هو تكافؤ المركبات ، أي الطبقات كما يسعى لها (ماركس)⁽¹¹⁾ .

وفي اللسانيات كحقل معرفي فاعل في الثقافة الحداثيّة ، يشير الفيلسوف الفرنسي (فردنان دي سوسير 1857-1913م) ، الى (التركيبية) كأداة عمل في صناعة وتكوين نظريته ، وتكمن قيمة التركيبية لديه في الكشف عن وحدات النسق اللغوي ، إذ أنّ " مصطلح (مركّب) يعني عند سوسير كل متوالية لغوية من الكلمة

إلى الجملة ، تتكون من وحدتين متتاليتين أو أكثر⁽¹²⁾ ، ولقد استطاع (سوسير) أن يقسم العلاقات التي تكون التركيب اللغوية إلى قسمين : الأول وهو الأفقي الذي يركز على أن اللغة عبارة عن جمل وعبارات وكلمات ، وهذا يؤدي إلى رشوح بعض الخواص والمشاركات التي ينتج عنها ترابط سواء في المستويات النحوية أو الفونيمية ، والثاني يتجلى في علاقة العناصر اللغوية فيما بينها وما يرشح عن هذه العلاقة من طرق وأساليب في إنشائية أو تركيب الجمل والعبارات بطرق مختلفة⁽¹³⁾ .

اما المفكر والكاتب الفرنسي (جان بول سارتر 1905-1980م) فتنمظهر (التركيبية) في فلسفته كممارسة تطبيقية تنشأ وتأسس للكيان البشري ، (سارتر) وقتما جئنا الإنسان إلى (وجود/ماهية) فهو بذلك أعاد تركيب حضوره ، فيصبح الإنسان بمقتضى تلك (التركيبية) أن يكون حراً بوجوب ، ومن هنا كانت خاصية الحرية الإنسانية عنده تتصف بأنها واقع عارض ، بمعنى أن الإنسان ملزم على الحرية ويقتضي عليه أن يكون حراً ، لتصبح بذلك الحرية اضطرارية ، كون الوعي خاضع لفعل الاختيار⁽¹⁴⁾ ، ومن هنا يمكن القول بأن جوهر الوجود الفردي لدى (سارتر) هو حاصل وناتج تركيب الحرية والوعي واخضاعهما لمبدأ الالتزام في الاختيار .

أما المفكر والمنظر الأدبي الفلسطيني - الأميركي (إدوارد سعيد 1935-2003م) ، فقد استقى مصطلح (الطباق) من فن الموسيقى ليشرح من خلاله بوضع مفهوم (المتقف الطباق) ، فالطباق " عند (سعيد) يعني فن التعايش بين الهويات المتنافرة والمختلفة والهجينة ، إذ يكون التنوع في اللغة والدين والثقافة عاملاً تكوينياً يساعد على التماهي بين الثقافات والقدرة على التفاهم والتشابك ، لذا فالمنهج الطباقى يشكل ضرورة وجودية وأخلاقية ملحة في التعامل مع الاختلاف والتناقضات التي تفرزها الهويات الهجينة والهويات التي تشكلت في المهجر والمنفى⁽¹⁵⁾ ، لذا تتخذ التركيبية لديه تداخلاً ثقافياً متعاشياً ليغدو الوجود الإنساني مترعاً في المركز ، فعبر الانصهار الهوياتي تتفسخ كل القيود .

ومن الناحية الفنية : فقد شهد العقدان الأخيران من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين متغيرات جذرية واتسمت الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة بالطابع التركيبي والتلاحق الفكري في عوالم الشكل والمضمون ، وقد ساعد في ذلك أيضاً إنفتاح الثقافات على بعضها ، لتكون النتاجات الفنية معبرة عن روح العالم الذي يصبو الإنفتاح والتواصل لا الحجر والانغلاق ، وهنا يؤكد الناقد الإنكليزي (هيربرت ريد) بأن الطبيعة الأساسية للفن تتمركز حول " طاقة الفنان على خلق عالم (تركيبي) منسجم مع نفسه ، فهو ليس بعالم الرغبات والحاجات العملية ، وليس هو بالتالي عالم الأحلام والتخيل المزاجي ، إنما هو مزيج من هذه المتناقضات⁽¹⁶⁾ ، فالفن نتاج تركيبي حدسي وحسي أو على حد رأي (بيندو كروتش) بأن الفن " هو تركيب قبلي مزدوج : فهو من جهة تركيب من صور حدسية ، وليس بالتالي مجرد تراكم من الصور ، وهو من جهة أخرى تركيب ما بين الصورة والإحساس . إن الفن في هذا الرأي هو حدس غنائي أي أنه حدس تركيبي⁽¹⁷⁾ ، وهنا يكون الفن تركيباً يحتمل مزج المتناقضات .

ففي (الأدب) كحقل فني ، تأخذ (التركيبية) بعداً مختلفاً في التعامل مع الفنون الادبية بكل تصنيفاتها ، إذ تنقسم لقسمين الأول هو (التركيب الذاتي) الذي يتعلق ببنية النصوص وعمارته العامة التي تكشف عن المرحلة والمذهب التي تنتمي إليهما ، والثاني ما يُسمّى ب(التركيب الموضوعي) الذي يقوم على تداخل المحتويات فيما بينها وما يرشح عن ذلك من أفكار أو خطابات تركيبية أو شخصيات مركبة ، ففي الفنون الأدبية ترتبط (التركيبية) بشكل طردي بالتكوين المعرفي والنفسي للكاتب ، والذي يكشف عن مرجعياته وحاضنته التي أسهمت بوجوده ككاتب ، فضلاً عن النزوع الثقافي والنقدي في عصره ، فمادة الأدب هي (اللغة) بالدرجة الأولى وهي في جوهرها " تركيب مبني على الإجماع ، ونسيج تربطه مجموعة هائلة من الإتفاقات التاريخية والاجتماعية " (18) ، أي آليات تكون هذا النسيج مبنية وفق مبدأ التركيب المؤثت للتراكمات ، ويأتي بالدرجة الثانية وعلى ذات المقدار (الخيال ، المعرفة) وكلاهما مطلق . وهنا تكمن قدرة التركيبية وفعها في تحرير الكلام من السياق العادي ، وظهر ذلك جلياً في (الشعر) القائم على تغيير العلاقات والوظائف بين الأشياء والكائنات عبر أدوات ك(الاستعارة) التي هي أداة تركيبية خالصة من وجهة نظر حدثية .

وفي أثناء تأطير التواصل المعرفي والتفتيش عن مفهوم (التركيبية) في (الفن التشكيلي) ، لعل الفنان الفرنسي (بول غوغان 1848-1903) مؤسس المذهب الوحشي أول من نظّر لاصطلاح (التركيبية) في الرسم تحت مسمى (قاعدة التكوين الموحد " التركيبية ") والتي يذهب فيها إلى " ... ان الشيء المحتفظ بها هو الخلاصة أو المُجمل للشيء ، وهو عبارة عن تخطيط بنائي مسطح أُستخدم مع ألوان منشورية " (19) ، وهذا ما يتضح في نتاجه الفني (الوحشي) المتمثل بلوحة (يعقوب يصارع ملاكاً) وكذلك لوحة (المسيح الاصفر) ، والتي يتضح عند تلقيها رسم موضوعات يغلب عليها التصميم الزخرفي ليحيل الأشكال إلى سطوح لونية مركبة .

بينما أخذت (التركيبية) آفاقاً أخرى على مستوى التشكيل على يد فنانني (الحركة التكعبية) ، لاسيما في مرحلتها الثانية المُسمّاة ب(التكعبية التركيبية) التي ظهرت عام 1912م . وهذا ما يتضح في أعمال الفنان الإسباني (بابلو بيكاسو 1881-1973م) وإبتكاره لتقنية (الكولاج) التي ذهبت إلى استخدام مواد غريبة على سطح اللوحة مثل (الرمل ، الخشب ، الحديد ، قصاصات الجرائد والمجلات ، الورق الملون) والعديد من المواد والخامات ، وهذه محاولة ساعية لتمثيل الحقيقة بوساطة تركيبية الأشياء (20) . وعلى نحو مماثل تتضح (التركيبية) في اشتغالات (بيكاسو) النحتية والتي عوّلت فيها على انتقائية مواد مختلفة ومستهلكة جاهزة الصنع ، هنا يعتمد على تركيب (المستهلك) وإعادة إنتاجه ، ففي عمله المدون تحت عنوان (طبيعة صامته) والمُنجز عام 1914م ، والذي يعد من البدايات التأسيسية ل(التكعبية التركيبية) يصنع (بيكاسو) عملاً تركيبياً مغادراً فيه أسلوب المادة الواحدة (21) . وفي إطار الحفر عن مفهوم (التركيبية) واشتغالاتها الجمالية في منجز فنانني (الحركة الدادائية) ، فقد اعتمد منجزهم على التركيبية الغرائبية ففي أحد اللوحات الفنية للفنان الدادائي الفرنسي (مارسيل دوشامب 1887-1968م) ، تتضح التركيبية عبر أسلوب المحاكاة الساخرة للوحة (الموناليزا) وذلك عن طريق اضافة شارب ولحية على اللوحة المرسومة بشكلها الأصلي ، ف(التركيبية) في

هذا العمل تتمظهر بمحاولة الفنان في ضرب النسق الجمالي وتهديم الذائقة الفنية القائمة على التأمل ومعالجة الشكل الواقعي . أما محاولة التأشير على (التركيبية) عند السرياليين يتضح في مسرحة الأشكال المتخيلة داخل اللوحة ، فضلاً عن استخدامهم طريقة (الكولاج) ، هذا ما جعل " الابتكار السريالي للتصديق (الكولاج) أن يمتد إلى (التركيبية) ، مهياً لهم سبيلاً آخر للاقتراب من الحقيقة ، حاملاً معه نغمات من المواربة والغموض "(22) ، وهذا ما يتمظهر في أعمال الفنان الإسباني (سلفادور دالي 1904-1989م) وقد ظهر ذلك في لوحته المُسمّاة (إغراء القديس انطوني) ، التي استطاع بوساطتها توليف مفردات تختلف في ماهيتها ، إذ أن كل واحدة من تلك المفردات الحاضرة داخل اللوحة لها خصوصيتها ورمزيتها .

أما في الفنون التشكيلية المنتمية لـ(مرحلة ما بعد الحداثة) ، فيلاحظ أن مفهوم (التركيبية) أرتبط بمُسمّيات فنية مُتعدّدة ك(فن الخردة ، الفن التجميعي ، الفن البيئي ، الفن المفاهيمي ، الفن الشعبي) التي اعتنقت (التركيبية) بوصفها مفهوماً أدائياً وتقنياً ومفاهيمياً يعكس ثقافة عصر الحضارات لما بعد صناعية ، وعلى هذا النحو ظهرت تجارب فنية استقطبت تلك الفلسفة المعاصرة لتوثق بوساطتها تبني نصوصاً تشكيلية ذات طابع غرائبي ، ففي تجربة للفنان الفرنسي (أرمان فرنانديز 1928-2005م) ، فيلاحظ في أعماله الفنية التي تُوصَفُ بـ(التراكمات) بوصفها تركيبات قائمة على جمع الشائع والمبتذل من أدوات ونفايات واحياناً يُكَدِّسُها ويحبسها داخل كتل متراصة ، وهذا ما تجلّى في عمله المُسمّى (موقف طويل الأمد) والمُتكوّن من تراكم (59) سيارة مُستهلكة ملتحمة بوساطة (1600) طن من الأسمنت(23) . أما في فن (البوب آرت) كاتجاه تشكيلي معاصر وعبر تجربة الفنان الأمريكي (روبرت روشنبيرغ 1925-2008م) يتعالى أداء (التركيبية) "حيث صَنَّفَ روشنبيرغ على أنه فنان المواد الحديثة التي تصنع جمالاً من خلال الإنشاء ومن ثم التركيب"(24) ، وفي أحد أعماله الشهيرة المسمى (العنزة) قام بتركيب مواد مختلفة ك(المطاط ، البلاستيك ، الشعر ، الجلد ، كرة التنس الملونة) .

أما (السينما) ، فهي الجنس التركيبي الذي تشترك غالبية الفنون في إنتاجه ، ما يجعلها وليداً متأتي من تصاهر الفن والعلم بشتى بنودهما ، ليمنحها ذلك تسمية (الفن السابع) ، لأنها " الفن الذي اتسع للفنون السابقة له واحتواها ، لخلق (مركب) جديد يزيد من خصائص هذه الفنون بقدر ما يزيد من خصائصه "(25) ، كما أن السينما تثبت وجودها كفن عبر تقانة (المونتاج) ، والمونتاج أحد صور (التركيبية) ويتجلّى ذلك مثلاً في أعمال المخرج الأميركي (ستانلي كوبريك 1928) ، المعروف بعوالمه التركيبية بين القديم والجديد عن طريق أفلامه (أوديسا الفضاء ، البرتقالة الآلية) ، فيرشد التداخل الموضوعي والامتزاج الزمني في تكويناته السينمائية ، ففي فيلمه (أوديسا الفضاء) الذي يجسد الصراع بين الإنسان والآلة ، تظهر براعة (كوبريك) في اختياراته الموناجية .

المبحث الثاني : (آليات إنتاج الأداء في فرقة فضاء التمرين المستمر^(*))

فرقة مسرحية عراقية معاصرة تم تأسيسها على يد المخرج والممثل المسرحي والتلفزيوني (هيثم عبد الرزاق) ، وعلى الرغم من ارتباط الشخص (المؤسس) بمؤسسة رسمية متمثلة بأكاديمية الفنون الجميلة ، فضلاً عن حضوره الحيوي في مؤسسة السينما والمسرح العراقية ، إذ يمكن له بوساطة هذين الفضاءين إنتاج عروض عدة يترجم عبرها أفكاره ورؤاه ؛ إلا أنه حال دون ذلك ، فكان الانفلات من سطوة المؤسسة هو عنوان انطلاقته ونقطة شروعه للبحث عن المغاير ومغادرة الأشكال التي تفرضها اللوائح المسرحية الجاهزة ، ليبلور مع أعضاء فرقته اقتراحاتهم بالإختلاف عبرها ، بادئين في البحث عن فضاءات تفسح مجالاً لإنتاج أداء عبر تمارين مختلفة مع الممثل ، وهذا ما يمنح حرية في التعبير عن المواضيع المستقاة من رحم الواقع التي قد تدخل في تشابك لدى طرحها عبر المؤسسة ، لذا فهم يقولون " إن المعرفة الأكاديمية قوة لبناء المجتمع ، كما يمكن للإبداع والتفكير والجدل أن يحدث دون قيود خارجية مفروضة من جهة معينة أو سلطة ونفوذ ما ، معتمدين على الجدل والتفهم والاحترام المتبادل ، والبحث دائماً عن مصادر التشجيع والقوة والمثابرة ، لأننا نريد أن نتطور ونتعلم ونكتسب قدرات إضافية ، ولأننا ب(فضاء التمرين المستمر) نريد أن نكون مقنعين في الحوار ، والتعرض لمشاكل الحياة والناس باستقلالية وحياد تام ، ونفتح بوساطة أسئلتنا مساحات جديدة للتلاقي والتكيف والتفاعل والإندماج مع مستجدات الحياة ومع التنوع ومقاومة القولية أو الابتذال⁽²⁶⁾ ، إذاً عملية تخليق مسارات جديدة في الأداء وتشكيل منظومة العرض ترتبها بوجود فعلي لمفاهيم (الحرية ، الجدل ، التفهم) ، والتي يربطها في الغالب التناسب الطردي ، فالتفهم يمنح الأسلوب التواصل في الحوار الذي ترشح عنه عملية الأخذ والعطاء بين أعضاء الفرقة ، وذلك الأسلوب مرهون في اتخاذ الطرح الحر غير المقيد والمؤدلج ، مما يحتم على فضاء (الحرية/التفهم) أن يأخذ مساره الصحيح في صناعة شكل أدائي جديد هو فعل (الجدل) ، فشيوع الجدل وجعله ملاذاً للتداول الذي يقوم دون قيد أو شرط مؤسساتي قد مكّن مخرج

(*) فرقة فضاء التمرين المستمر : فرقة مسرحية أسسها الدكتور (هيثم عبد الرزاق) في العاصمة بغداد عام 2003م مع مجموعة من الأكاديميين وهم (إقبال نعيم ، ميمون الخالدي ، سنان العزاوي ، مخلد راسم ، فرح طه) ، ومن أبرز عروضها (اعتذر استاذي ، الظلال ، مرض الشرق ديمقراطي) ، وشاركت الفرقة في عدة مهرجانات أهمها (القاهرة الدولي للمسرح للتجربي ، قرطاج الدولي ، أيام عمان المسرحية ، حمام سوسة ، الفجيرة الإماراتي ، بيروت ، فوانيس الأردني) ، وكان أهم مشاريعها هو مشاركتها بورشة (رؤى بغداد - برلين) في ألمانيا ، ومشروع مسرح للسلام بالتعاون مع منظمة بالما في السويد ، وورشة إنعكاس الحرب على العروض بالتعاون مع معهد غوته الألماني . مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة - بغداد ، يوم الخميس : 2017/4/27 ، الساعة العاشرة صباحاً .

الفرقة والعاملين معه من الانفتاح على خلق بيئة جديدة للعرض يستطيعون عبر مناخها طرح كل ما هو ملتبس ومسكوت عنه ، فهم قد لا يجدوا تلك المساحة من التحرر في إطار المؤسسة لتقديم هكذا طروحات ، أو قد يكون طرحها بشكل رمزي وطابع تجريدي توّظف فيه الفرقة الزمكان بما يخدم عروضها ، فهي " لا تركز على بناء متخيل للمكان والزمان والحدث ، وإنما تقدم حدثاً من الحياة وتقوم على استثمار الأمكنة والأزمنة بوظيفتها ووضعها في الواقع مع تغيير طبيعتها الأصلية ، لتوظف بشكل غير مألوف ، فتستخدم عناصر من الواقع بحيث يتطابق الأداء والفعل الحياتي " (27) ، إنّ تقديم حدثاً من الحياة الخاصة للفرد داخل بيئة مسرحية كان القصد منه كشف المستور عما يحدث في الواقع من خروقات عبر أداء عفوي تتكفل في انتاجه اللحظة الآنية لمجريات الحدث ، وهنا يرى مؤسس فرقة (فضاء التمرين المستمر) في أنّهم " بحاجة في الدرجة الأساس إلى استبدال ثقافة بثقافة أخرى ، أي استبدال ثقافة الناس كقطع إلى ثقافة الناس كأفراد ، أي إنّ أهمية الفرد لا تكمن في علاقته بعرق أو قومية أو طائفة ، بل تكمن بقدرته على انتاج نفسه في اطار المسؤولية العامة " (28) ، من تلك الرؤية يجب أن ينطلق الممثل في إعداد دوره وحضوره عبر مقدرته في استغلاله لطاقة جسده وتحكمه بألية سريانها في الفضاء البصري بصيغ مغايرة ، كذلك قابليته على الاستفادة من المعلومات والموروث الشفاهي والسمعي والبصري ومجموعة التقاليد والأعراف وتطويعها من أجل انتاج فن محلي له خصوصيته الشكلية والموضوعية ، وهنا تكمن قدرة المؤدي على استقدام وتشكيل تلك المحمولات القابعة في إطار جسده . فالرؤية الجمعية لأفراد الفرقة تعتدّ وعبر ما تقدّم بمسألة هامة تتجلى في ضرورة سرد جسد الممثل للحكاية عبر الرسم المرئي في الفضاء ، وهذا لا يتوقف على الموضوع سواء بشقيه الواقعي أو المجرد ، بل يرتبط بفن تركيب الجسد داخل نوافذ الفضاء المسرحي ، بوصف الجسد يحمل بين جنباته قدرة استثنائية تتمثل في إمكانيته على الجمع بين فنون الزمان والمكان والحركة ، ويستطيع عبر توظيف مهارته الحركية في الزمان والمكان فك مغاليق القوة المرئية ، لأنّ الفن السينوغرافي يبدأ بفهم امكانيات الفضاء التمثيلي الفارغ (29) ، ذلك ما نحا بعملية صناعة الفضاء والمنظور البصري في فرقة (فضاء التمرين المستمر) بأن ترتكز إلى (الممثل) وطاقته الجسدية المغذية للفضاء بالدرجة الأساس ، فيشرع مسؤول الفرقة بطرح الثيمة العامة المراد تشكيلها صورياً على الممثلين ، ثم يقوم بعد ذلك ممثلو الفرقة بإنتاج الأداء الخاص بالعرض الواحد كل حسب مرجعياته المعرفية وخبرته الفنية وذهنيته التي تُركّبُ الأفعال والصور في إطار الخطوط والمساحات ، فالممثل في هذه الفرقة هو من يكون فضاءه الخاص به بحسب الفكرة المناطة له ، فهو يجهز أدواته ويبني نصه وحركته الجسدية وفقاً لنص مركزي ألا وهو حياة المجتمع وتغييراته في الراهن ، وذلك ما حدا بالفرقة إلى إعلان مرتكز محوري في تأثيثها للفضاء مفاده أنّ " الممثل مؤلف ومؤدي سينوغرافي ، كونه يتعامل مع مجموعة من المساحات والأطوال أولاً ، ومساحة الضوء ثانياً ، ومساحة العلاقة بين الممثل والآخر ثالثاً ، ومساحة الصمت رابعاً ، ومساحة الارتجال خامساً ، ومساحة اللغة المنطوقة سادساً ، وجغرافية خشبة المسرح سابعاً ، نوع

التعامل مع ملمس الأدوات وطريقة نقلها ثامناً ، ولهذا الممثل عندما يعمل على خشبة المسرح يتعامل مع هذه المساحات بحذاقة ، ففي هذه المساحات تتجسد كل الانفعالات والأفكار والمفاهيم ، فالفرقة تشتغل في الأساس على هذه المساحات لرسم صورة المضامين والرسالة التي ترغب في بثها⁽³⁰⁾ ، إنَّ ما تقدّم يشير إلى حالة من الشعور بالمسؤولية لدى الممثل وتشجيع الروح الجماعية في العمل والتي تؤشر إلى إذابة هوية الفرد في هوية الجماعة ، فحركة الممثل ونصّه وتعبيراته قائمة على تكنيك الارتجال الذي يأخذ وضعاً ديناميكياً قائماً على تفرغ الطاقة بين الأطوال والمساحات بطريقة لا تستهلك الجسد ، والتعامل مع فكر الضوء وتلمس أدائه والتجادل معه ، وحقن جغرافيا الخشبة بالصمت المثير والطراح لكم من الاستفهامات ، وهذا لا يتحقق إلا بالتركيز والقدرة على تحسس إيماءات وردود أفعال الآخر (البصري/الجسدي) . لذا فالارتجال والتحاوّر في عمل هذه الفرقة يساعد الممثل على التعبير الصادق وتحقيق الفورية في التركيز على ما يفعله في العرض لا طريقته بتنفيذ هذا الفعل ، ليحقق ذلك حالة من تخفيف وطأة الكبت الذي يقف عائقاً أمام قدرات الممثل التعبيرية ، والعمل على توجيه الطاقة للخارج للتواصل بدلاً من توجيهها إلى الداخل ، لينتج هذا الارتجال لغة مشتركة بين الممثلين سواء كانت (كتابية/ملفوظة) أم (حركية/صامتة)⁽³¹⁾ ، وبالرغم من تمسك الفرقة بالنصوص المسرحية المنتجة محلياً والمعدّة أحياناً ، إلا أنّهم يلجئون إلى بلورة ما يدور في أذهانهم ، أي أنهم يجتريون الفكرة من النص الأصلي ثم يقومون بالعمل عليها عن طريق فرضية التمرين المستمر ، مذييين بها كل المواد الواقعية الراهنة ، فالمادة الواقعية المستخدمة من قبلهم تجسد عبر إلقاء حركي ينحت فيه الجسد والأنساق البصرية الفعل في الفراغ بنسق مرئي ، فالحوار في مدونتهم السمعمرئية في بعض الأحيان لا يمثل جوهر العرض ، وإنما يكسب العرض وجوده وجماليته من خلال تجاذب المادة التي يسردها الجسد والمقومات المساعدة ، مفرزة صمت دلالي يوازي الصوت (البشري/الموسيقي) ، وذلك يتم " بالتمرين والفرضية الوهمية التي تهيب وتناقش نواقص الواقع ، وفي الوقت نفسه تعد تدريباً وتخزيناً للمهارات على التعامل والتصادم مع الواقع ومعوقاته ، فالفرضيات التدريبية الوهمية هي عبارة عن بيئات منشطة لطاقة وأجهزة المؤدي وعنصر جوهري لتحسس تقنيات الأداء في الواقع ، والبيئتان - الوهمية ، الواقعية- لا تُنتجان إلا بالتصادم المباشر مع الأشياء والمواد المحسوسة والملموسة ... لذا على المؤدي ألا ينقطع عن فضاء المشهد الاجتماعي الخاص الذي انتج تلك الأجهزة والأدوات حتى يستطيع تنظيم الطاقة الأدائية (العقلية والنفسية والعضلية والعصبية) التي تسهم في تشكيل معمار أدائه الصوري⁽³²⁾، إذاً طرائق تنظيم الطاقة والدافعية الذاتية ومخزونات المتدفقة داخل الجسد هي المسؤولة عن تنشيط العناصر الخاملة داخل فضاءه ، وبذلك تصبح وسيلة حيّة فعالة في تأثيث الفضاء بشكله البصري المحقق للمنظور الثلاثي الأبعاد على جسد الجغرافية المسرحية . ليتحدد بعد ذلك شكل العلاقة بين ممثل فرقة (فضاء التمرين المستمر) ومفردات العرض السمعبصرية ، فيعد الممثل طاقة تشبع بتردداتها الفضاء وتتجاذب مع الأنساق البصرية فيه لتسهم في تشكيل مشهدية العرض ، ويتم ذلك عبر تعامله

الدقيق والمتيقظ مع مفردات (الإضاءة ، الديكور ، الاكسسوار ، الموسيقى ، الزي) ، فهو في تعامله مع أي مفردة يخلق لوحة تشكيلية يكون فيها جسده هو الجزء المستحوذ على خطاب تلك اللوحة ، ومن خلال ذلك المنطلق تؤمن الفرقة بوعيتها الجمعي بأن " الممثل المؤلف هو من يصنع ذاته وحضوره عبر سحر الصمت وإرساليات النص الموسيقي ، وعبر المنظومة الضوئية التي يتعامل معها الممثل في فضاء العرض المسرحي "(33) ، كل ذلك يُصنع بوساطة التمرين ، بوصفه عامل تحفيز على اكتشاف الذات واستحضار الأدوات الخاصة بالممثل بعد تعرفه على حيثيات الدور الأولى ، فضلاً عن المناقشة والتحاور والجدل الذي يقيمه مع المؤدين الآخرين ، فالتمرين في هذه الفرقة يكون بمثابة " مناخ يمنح الثقة والافتتاح لا الغطرسة والخنوع ... وهو الذي سيوفر تلك الحرية التي ستقود بلا شك إلى خلق مناخ صحي وصحيح ، يزيل مناطق التوتر الجسدية والنفسية "(34) ، لذا تكشف هذه الحرية وهذا المناخ عن أداء غير نمطي يحمل بين جنباته فرضيات تمرين متتالية خالقة لأشكال صورية يسودها الانسجام إثر فعل التركيب الحدتي والأدائي المتقن لمحمولات الجسد المحلية والمكتسبة ، أداءً يكون فيه الجسد هو القضية التي ينطق عبر تعبيراتها المُرْتَجَلَة ومجازاتها اللغوية مشاكل إنسان العصر الراهن ؛ لتقوم ثنائية (التمرين/العرض) بشكلها النهائي في فرقة (فضاء التمرين المستمر) على فرضية من " التجربة والمعاشية والمشاركة الجادة لكل المشاركين داخل هذه الورشة الحية ، فطابع عمل الفريق سمة أساسية ، إضافةً إلى خبرات ذاتية ويوميات الحياة وإرتجالاتها مركزة على اشكاليات إنسان (ما بعد الحرب) ، والبحث في البيئة المتناقضة للمجتمع ، وابرار عناصر التعبير فيه عن طريق بحثها في : اللغة - المهن - الشخصيات - الصراعات - المكان ، وعكس الظروف التابعة لذلك المحيط الاجتماعي كتعبير عن ثقافة شعبية وفلسفة حياتية "(35) ، ومن خلال ما تقدم يلحظ سعي الفرقة في عروضها إلى المحافظة على مرونة الاتصال بين الفن والحياة التي تتمكن بوساطته من جعل المتلقي يخرج بهوية جديدة تنتمي لزمن ما بعد العرض ، فضلاً عن توظيفهم لمختلف الأشياء والمواد المحلية في صناعة عرض يعتمد على التنوع الحدتي والتلوين الأدائي ، ليخرج الأداء لديهم من سطوة الأجندات الثابتة ، ذاهباً لمحطات قادرة على تخليق شكل مسرحي محلي خاص بتوجهاتهم .

(المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري)

- 1- تقوم التركيبية كمفهوم على الحوارية وجمع المتعدّد (المنسجم/المتنافر) في نص واحد ؛ بوصفها نقطة تلاقي ثقافية وفضاءً مرناً لإجراء عديد من الاختبارات العلمية والفنية .
- 2- تستدرج التركيبية تقانة (الهدم/البناء) لتحفيز الدافع الأدائي .
- 3- يشغل التجريب في التركيبية موقعاً مركزياً يتم من خلاله قياس القيم النفعية والمعنوية للأشياء بعد تعرضها للشك ، وتكون النتائج فيه مستندةً إلى مدركات حسية إثر نقل المعرفة من وضعها (التأملي) إلى (المختبري) الذي يُعيدُ صياغة الأشياء ببعضها .

- 4- يستند المتن التركيبي للغة على جملة قواعد نحوية ولهجات (فصيحة/عامية) وفونيمات صوتية وعبارات حاملة لدلالات تُظهر خصوصية تكوينها المحلية والعالمية من خلال الاتفاق المعرفي والتناقض ساعيةً لتحقيق التوازن النفعي والجمالي بين المنطوقات .
- 5- تقوم التركيبية في أداء الممثل على تشغيل الأشكال المتنافرة كوسيلة للثورة والإطاحة بالنقاء الأدائي القائم على الجمال المطلق الذي يُحقِّقه المنهج الواحد .
- 6- تستقطب التركيبية في تشكيل خطابها تقنيات من الفنون المجاورة ك(المونتاج ، الإعداد ، الكولاج) لخلق أحداثٍ ومواقفٍ عديدةٍ تصبو تشظي أداء الممثل في بؤرٍ مختلفةٍ قابلةٍ لتأويلاتٍ مُرجَّنةٍ إثر تَشَنُّتِ المعنى .
- 7- تُرُشِّح التركيبية (الصدمة ، الاستفزاز ، التشاركية) من خلال فعل أداء الممثل مع المتلقي كبديل تقني عن فعل التطهير ؛ لتفريغ خطاب العرض من سراب الإيهام .
- 8- تستنهض التركيبية في صناعتها لصور أداء الممثل الرقصات والحركات والإيماءات الاجتماعية والمظاهر الشعبية الأخرى ، مُحاولَةً منها هُنْدَسَةٌ (نصٍّ أدائيٍّ) مستقل عن المناهج والنظريات السابقة .
- 9- يتجادل (الضوء) كمؤدي بصري ديناميكي مع تكوينات (الظل) لإظهار صور الدلالة البونية على جسد الخشبة بين المؤدين ودوائر العلاقات الأخرى .
- 10- يحضر (الزي ، الماكياج ، الإكسسوار ، الديكور) كدالٍ بصري ذو طاقةٍ إشاريةٍ يفصح عن اقتفائه لتراكمات الإرث المحلي ، وتمثيله لآثار الإيديولوجيات المتعاقبة .
- 11- تَنَجَّرِد (الموسيقى/المؤثرات الصوتية) كعلامةٍ سمعيةٍ صوريةٍ من وظيفةٍ دعم الموقف العاطفي ؛ لتشكّل بحضورها رديفًا مجابهاً للحوار وسانداً أدائياً لفلسفة العرض الكلية .
- 12- تلتجأ الفرق المسرحية العراقية المعاصرة في صناعة أداء الممثل إلى التركيبية كأسلوب عمل يسهم بتفتيت فكرة (المخرج الأوحده ، الممثل البطل ، الأمانة النصية) في تأسيس مَقوِّمات العرض المسرحي .
- 13- تعزم الفرق المسرحية العراقية المعاصرة على تصعيد إرهابات الحروب والأزمات السياسية والاقتصادية والدينية كمستثار موضوعي لذهن وتفكير المؤدي في منظومة العرض التكوينية
- 14- تتخذ صناعة أداء الممثل في الفرق المسرحية العراقية المعاصرة مساراً تحديثياً مغايراً يحاول التناغم مع التركيبية العالمية عبر أساليب وصور (الصمت ، التكرار (الحركي/الحواري) ، المايم (الصوتي/الجسدي) ، فنون الأكروباتك ، الارتجال) .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

1- **مجتمع البحث** : حدد الباحثان مجتمع بحثهما والمكون من عروض فرقة (فضاء التمرين المستمر) ، والتي بلغت (10) عروض مسرحية ، وضمن حدود البحث الزمكانية ، وكما مبين في الجدول الآتي :

الجدول رقم (1) ، يبين مجتمع البحث

ت	اسم العرض	المؤلف/المعد	المخرج	سنة العرض
1-	أعتذر استاذي لم اقصد	عواطف نعيم	هيثم عبد الرزاق	2004
2-	هي التي تأتي	هيثم عبد الرزاق	مشترك	2005
3-	باننظار المطر	مثال غازي	هيثم عبد الرزاق	2006
4-	الموت والعذراء	اربييل دوفمان	هيثم عبد الرزاق	2007
5-	هاملت بلا هاملت	خزعل الماجدي	هيثم عبد الرزاق	2008
6-	الظلال	هيثم عبد الرزاق	هيثم عبد الرزاق	2009
7-	مرض الشرق ديمقراطي	ميللر/هيثم عبد الرزاق	هيثم عبد الرزاق	2011
8-	موت المكان	هيثم عبد الرزاق	هيثم عبد الرزاق	2012
9-	موت مواطن عنيد	هيثم عبد الرزاق	هيثم عبد الرزاق	2013
10	ثلاثية الاوريستا	اسخيلوس/هيثم عبد الرزاق	هيثم عبد الرزاق	2016

2- **عينة البحث** : قام الباحثان باختيار عينة البحث ، وكما مبين في الجدول رقم (2) ، من مجموع العروض التي شكلت مجتمع البحث ، وقد تم انتقاء العينة بشكل قصدي بوصفها (أنموذج) يتجانس مع باقي العروض ، فضلاً عن المسوغات الآتية :

- 1- حصلت على جوائز عربية وعالمية ومنها جائزة أفضل عرض جماعي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وجائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان مسرح الهواة في تونس ، فضلاً عن مشاركته في مشروع بغداد-برلين الذي تبنته الفرقة عام 2007 ، فضلاً عن عرضها على خشبة مسرح الرور في ألمانيا عام 2008 .
- 2- إنها الأفضل في تمثيل مجتمع البحث بعد ما تسنى مشاهدة عدداً من عروض الفرقة واللقاء بمخرجها والتحاور معه فيما يتعلق بموضوع البحث الحالي .
- 3- توفر المصادر السمعية البصرية التي أتاحت تمعن أكثر خلال مرحلة تحليل العينة .

الجدول رقم (2) ، يبين عينة البحث

ت	اسم العرض	المؤلف/المعد	المخرج	سنة العرض
1-	أعتذر استاذي لم أقصد	عواطف نعيم	هيثم عبد الرزاق	2004

3- أداة البحث : اعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث .

4- منهج البحث : اتخذ الباحثان (المنهج الوصفي) طريقاً علمياً ، لملائمته وطبيعة موضوع البحث .

5- تحليل العينة :

اسم العرض : أعتذر استاذي لم أقصد^(*) .

تأليف : عواطف نعيم .

إخراج : هيثم عبد الرزاق^(□) .

سنة العرض : 2004م .

تمثيل : (عزيز خيون ، اقبال نعيم ، سنان العزاوي ، فرح طه ، مخلد راسم ،

أزل يحيى ، حسن خيون ، فاضل عباس) .

إنتاج : فرقة فضاء التمرين المستمر .

(*) قُدِّمَ العرض لأول مرة في العراق على خشبة المسرح الوطني عام 1998م . وفي عام 2004م تم إعادة إنتاجه بشكل مختلف على كافة المستويات الفنية والأدائية ، ففصل العرض من (50) ممثلاً إلى (8) ممثلين وبتقنيات مواكبة لروح العصر ، وعرض بصيغته الجديدة في بغداد على خشبة المسرح الوطني ، ثم شاركت به الفرقة بمهرجان مسرح الهواة في تونس وحصل على جائزة أفضل عرض مسرحي ، وعرض في العام ذاته بدولة مصر في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وحصلت فيه الفرقة على جائزة أفضل عرض مسرحي جماعي ، وقدم أيضاً بمهرجان مسرح الفوانيس المقام في الأردن عام 2005م ، وعرض عام 2006م في مهرجان أيام عمان المسرحية - الأردن ، وشارك العرض بمشروع بغداد- برلين الذي تبنته الفرقة ، وفي عام 2008م قدم على خشبة مسرح الرور بألمانيا .

(¹) هيثم عبد الرزاق : مخرج وممثل مسرحي وتلفزيوني عراقي وأستاذ مساعد دكتور في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ولد في كركوك عام 1953م ، دخل كلية الفنون الجميلة قسم المسرح - فرع التمثيل ، وحصل على شهادة البكالوريوس عام 1977م ، ثم على شهادة الماجستير عام 1997م ، وبعدها حصل على شهادة الدكتوراه عام 2003م ، وعمل كمدرس في معهد الفنون الجميلة عام 1984م ، ثم أصبح رئيس قسم الفنون المسرحية في المعهد ذاته عام 1989م ولغاية 1993م ، وقد حصل على جوائز ابداعية على مستوى العراق والبلدان العربية منها الجائزة التقديرية من الجامعة الامريكية في لبنان ، وجائزة الابداع للدولة العراقية لثلاثة مرات متتالية لجهوده المتميزة في المسرح العراقي والتلفزيون . كذلك حصوله على شهادات ابداعية من بلدان فرنسا وألمانيا . مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة - بغداد ، مصدر سابق .

تحليل العرض المسرحي :

تبدأ نقطة شروع العرض المسرحي من انبعاث النظام الضوئي من سقف المسرح ببطء وفي صورة تدلل على أنه أشبه بجسد ضوئي هندسي يتحدث عبر تكويناته عن حالات (الكبت ، المضايقة ، التحجيم) التي تُمارَس على الذات العراقية ، فالشكل البصري الذي يطرحه فكر (الضوء) المرافق لـ(سكون الفضاء) ولزمن يتجاوز لـ(60) ثانية ، يشهر حالة من القلق والابهام ، إذ يتم توزيع الضوء في هذا المشهد بأسلوب مشتت وعلى شكل (مربعات ، مستطيلات) متباينة على جسد الخشبة المسرحية ؛ وتتنافس تلك الأشكال البصرية مع الخطوط والمساحات الظلية البينية ، ليعلن العرض عن طريق هذا التوزيع المشتت عن تفكك وانشطار (الذات/المجموع) في مجتمع وفدت إليه عديد من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في مرحلة ما بعد التغيير . فضلاً عن تباري فكر الضوء المُهندَس مع تكوينات الظل بأسلوب يعكس تركيبية اللوحة البصرية الاستهلاكية في تصدير المعنى ، ففي المشهد ذاته وبعد شغل الصمت الذي يعتره الغموض يبدأ الممثلون بالدخول والانضمام تحت بقعة الضوء التي تقع في أسفل وسط الخشبة ، ويتقدّم من العمق مؤدي شخصية الأستاذ الذي كان يرقب ذلك الدخول ليقف معهم في منتصف البقعة ، ليتوالى بعدها مؤدو شخصيات (الطلبة) بالاصطفاف إلى جانبه ، لكن الجميع يأتون من مواقع يتصّدرها (الظل) ، فمقولة الظل تؤكد حالة تغييب الفكر والوعي ، ووجود الأستاذ في هذا المشهد ما هو إلا محاولة لانتشال تلك الأجساد من واقعها المظلم ، وهنا يتجسد سعي الأداء في مقولة الاختيار التي يشدو عبر بواعثها الأستاذ تحرير تلك الذوات وإعادة تركيبها لترميم واقعهم المرتبك ، بعدها يتقدّم الأستاذ والطلبة من العمق إلى المقدمة وفي حالة يكون فيها شكل الأداء مرتكزاً على حالة التكرار القصدي المنظّم في تكوين معطى الحدث المعروض وعلى المستوى الحركي ، إذ يكشف هذا التكرار عبر وقع الأقدام والسير المستقيم والحركة المتصلبة البطيئة عن فعل الإقصاء والفوضى التي تعانيتها تلك الشخصيات وسط تردّي الحياة لديهم ، فالجميع ينوي الانفكاك من هذا الواقع والشروع نحو أهدافهم (برفع أيديهم للأعلى) والتقدم بسرعة من منتصف المسرح إلى مقدمته ، لكن الإضاءة كمؤدي بصري ديناميكي تشهر في تعاملها مع الفضاء عن وجود عائق (سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي أو تعليمي) يقف للحيلولة دون تحقيق ما يصبو إليه أولئك المؤدين ، فكلما اتجهوا صوب المتلقين لتوجيه رسالتهم ينسحب الضوء من رقعة تواجدهم ، ويتكرر فعل التقدم ليكشف عن صراع أداء الأجساد والسينوغرافيا البصرية المتمثلة بـ(الضوء) لتنعيد المعنى وبث الدلالة التي تقول بأن تلك الأجساد لا يمكن لها أن تتوحد إلا عن طريق مقاومتها للتفرقة والتشتت الذي تمكن من اختراق خارطتهم الاجتماعية .

يبدأ المشهد الثاني بدخول مؤدي شخصية الأستاذ إلى الصف حاملاً معه (حقيبة) ذي حجم متوسط وعمود حديدي ، ثم يدخل بعده الطلاب إلى الصف حاملين معهم كتب وكراسي يؤثثوا بها الصف ويجلسوا عليها بأشكال مختلفة . وقبل أن يبدأ الأستاذ بالشرح يقوم الطلبة بأطلاق أصوات مختلفة تدل على عدم الالتزام والاكتراث بوجود استاذهم ، وهنا تظهر عبر الأداء المحاكاة الساخرة تجاه الأستاذ ، فالأصوات جاءت تعبيراً عن مزاحهم وعراكمهم وقهقهتهم وعدم المبالاة بالعلم ، إذ تُعبّر تلك السخرية في الأداء عن عوالم تلك الطلبة التي تصيبها الفوضى والتي تعيشها تلك الشخصيات في حياتهم ، لينتهي المشهد بتعبير أدائي صوتي يجسده المؤدون وصولاً للحظة سقوط صاروخ ومن ثم يبدؤوا ب(السعال (الكحة) ، البكاء ، أصوات غريبة) كرد فعل على تلك الحالة ، ويُظهر هذا المشهد تركيبية الأداء الصوتي الذي يتبنى مفردات ومظاهر منطوقة متباينة تقف كحاجز مجابه للحوار ، وهي في الوقت ذاته جاءت تمثيلاً لحالة الإقصاء والكبح التي تعانيها تلك الذات . يخرج بعد ذلك الطلبة من الصف ليتحول المكان إلى عالمين منفصلين عبر الإضاءة وهما :

1- عالم المعرفة والممثل بالمدرسة وما تمنحه تلك المنظومة من (علم ، تربية ، قيم أخلاقية ...) ، مع بقاء كراسي الطلبة على حالها .

2- العالم الاستهلاكي والممثل بالسوق وما يوجد فيه من (الباعة المتجولين ، المتسولين ، العمال ، عادات ومظاهر يومية ...) .

فقد ركّز العرض بواسطة الضوء كمؤدي بصري ديناميكي إلى إبقاء العالمين في الخشبة لتبيان حالة صراع المؤدي بين عمله الأول كأستاذ ، وعمله الثاني في السوق كبائع (شاي) ، ليبدأ بعدها الأستاذ بتأنيث سينوغرافيا فضاءه الثاني (عالم الاستهلاك) عبر اشارات اجتماعية يحملها هو ك(إبريق الشاي ، كرسي ، الأقداح ، ملاعق ، قطعة قماش للتنظيف ، قطعة قماش يلبسها تحت حزامه ، عمود يضعه كمظلة واقية من الشمس) وهنا جاء التأنيث لتأكيد هوية الأستاذ ، فعبر تبديل (الزي) يظهر الطابع التركيبي لمؤدي شخصية الأستاذ وهو ينتقل بين وضعين اجتماعيين في آن واحد ، ثم يتغير أداءه الصوتي بعد أن أثت فضاؤه وبيئته وفق الشخصية الاخرى ؛ أي تحول المؤدي وأدائه من كيان إلى آخر ، وبهذا تتجادل قيم الأداء التركيبي بين ارسالياتها الصوتية والحركية التي تختبئ وتعود بحسب تحول الدور من أستاذ إلى بائع شاي ، وكما في الحوار الآتي :

((الأستاذ : شaaaaاي (صمت) ، شaaaaaaaaااي شaaaaaaaaااي (صمت)))

خوش شاي (صمت)

يكلي ارض الله واسعة (يجلس)

تكرر تعرف مساحة الضيق إليّ أكعد بيها هنا ؟ حتى تعرف شلون ارض الله واسعة !!!
(صمت)

تايه وغركان بشبر إصغير ، شلون متريد تلزمه يزيك من ايدك .)) .

يؤشر هذا الحوار على حجم الألم الذي يقاسيه ذلك المؤدي ، وإنّ لجوء المؤدي إلى اللغة الشعبية هو لأجل تقويض الجب السردى واستبدال السرد الطويل بإشارات شعبية تعمل على ازالة حواجز اللغة وأدبيتها ، مما أتاحت تلك التنويعا الشعبية عبّر الأداء طابع أدائي يتواصل فيه المؤدي وباسترخاء واضح مع الحدث والمتلقي . ليستذكر بعدها المؤدي صراعه في مكان العمل والبحث عن فراغ يضع أقدامه فيه ليبيع منتجه ، ثم يذكر شخصية (حامد) الطالب الذكي الذي لطالما رفع العلم ، وهو ينتقل بين بقعة ضوئية وأخرى ، وهنا عمل العرض على استخدام المشهدية ، أي بمعنى استفادام تقنية الهدم والبناء لتحفيز الدافع الأدائي للمؤدي وفق انتقالاته النفسية وكذلك الفضاء ، إذ ذهب الأداء بدوره كفعل منتج لقيم جمالية وفعلية إلى التركيبية إثر مونتاجه لجملة حالات تحتكم إلى فكرة مفادها بأنّ السرعة في ايصال الفكرة عبّر أداء متسارع ومنتقل من حالة إلى أخرى أهم من البناء الذي يوقره المنهج الواحد طيلة العرض ، فالاختزال واللعب الذي تتخذه التركيبية عن طريق الاستعارات والرغبات واللوعي هو حالة صحية لعرض أحداث عدة تسندها موحيات الارتجال في مشهدية واحدة .

في المشهد الثالث يبدأ وقت العمل في السوق ، وما يبين ذلك هو جو العرض الذي تتداخل في فضاءه مؤثرات (ضجيج الناس ، أصوات السيارات ، مُنبّه السيارة) ، لتدخل أولى الشخصيات المجسدة إلى مكان العمل ، فيظهر مؤدي شخصية المغترب مرتدياً زياً ونظارة شمسية معاصرين وقصة شعر حديثة ، حاملاً معه أدواته الجديدة لبيع الشاي (غلاية شاي ، شاي لبتون ، كرسي عصري ، خيمة لشخص واحد) وهنا تبدأ حالات الشد والتوتر بين (المغترب) و(الأستاذ) بعد إزاحة المغترب للأستاذ من مكانه وتحويله لمكان آخر برمي أدواته ، مطالباً إياه بحجة أو اثبات أو دليل على أنّ هذا المكان مكانه . فالصراع في هذا المشهد ليس فقط بين الشخصوص بل بين الأدوات المستخدمة لكل منهما ، إذ يلحظ عبّر هذين المشهدين بأنّ الجسد في هذا العرض هو مؤدي سينوغرافي ، أي كل مؤدي يقوم بإنشاء فضاءه الخاص عبّر استفادامه لقطع الديكور واللوازم المسرحية الخاصة بالدور ، وهذا ما يجعل المؤدي أشبه بالرسم التشكيلي الذي يصيغ فراغ لوحته بالألوان وفق كتل ومساحات معينة ، ليكون الأداء مكتسباً صفة التركيبية عبّر الأنساق الذاتية الخاصة بالمؤدي ، وكذلك علاقته مع المؤدي الآخر ، وقد ترشح في هذا المشهد شكلاً من الأداء يمكن تسميته بـ(الأداء اليومي) ، أي المتخلص من صيغ الإنفعال العاطفي والترانيم النفسية الحادة ، ويتنافس ذلك الأداء مع مساحات الصمت التي تشغل الفضاء عبّر تحاور الشخصيتين . أما ما

يؤشره أداء (المغترِب/المُرَوِّج) فما هو إلا عملية نضال لأجل إثبات هويته والعودة إلى مكانه من جهة ، ومن جهة أخرى هو قد أتى لإلغاء تقاليد وأدوات البيع القديمة واستبدالها ، لينبئ العرض بمعطيات العولمة والتطورات الحاصلة في البلاد بعد مرحلة التغيير ، فالذي جاء على لسان المغترِب هو أنه يبيع الـ (tea) بينما الأستاذ يبيع الـ (الشاي) ، ليدخل (الأصل/الوافد) في حالة تنافس وصراع لأجل تصدير الثقافة الاستهلاكية الجديدة ، وقد طُفِح في أداء المؤدِّين عِبْرَ هذا المشهد صور الصِّدام والتهكم والسخرية عِبْرَ اللغة وعبر حركات راقصة وعبارات (إنكليزية) مُغْنَاة وافدة يلفظها المغترِب والتي بدأت تتواجد في الساحة العراقية الحالية عِبْرَ استعراض المنتج الغربي ، كل هذا يتداخل واللغة الشعبية التي تستولي على العرض ، ما جعل الأداء يكتسب سمة التركيبية إثر مونتاج عديد من اللغات والأفعال والحركات التي تطيح بالأنموذج الأدائي الأفقي ، لتؤسس لفعل فني جمالي مغاير .

الكل في هذا العرض يبحث عن مكان . تدخل في هذا المشهد مؤدية شخصية (بائعة الهوى) ، والتي تبحث عن مكان تتبع فيه الكلمات لسائقي العربات في سبيل كسب قوتها اليومي ، والذي يعلن عن دخولها هو مؤثر صوتي لسيارة وصراخ أنثى ترمى حقيبتها خارج السيارة ، إذ تقف تحت بقعة ضوئية في أعلى المنتصف وتبدأ بالحديث ، أما على جانبي المسرح يوجد مؤدي شخصية الأستاذ في وسط اليسار ومؤدي شخصية الغريب يحتل أسفل يمين الخشبة . فالجملة البونوية التي خلقها زي المؤدية والاضاءة تثبت مدى تباعد تلك الشخصيات عن بعضها ، وبالرغم من اقترابها للسؤال أو توطيد الحدث إلا أنها تبقى محتفظة بمكانها حيث تفرز تلك المسافة التباعد (الفكري ، الطبقي ، الثقافي) بينهم . لتدخل بائعة الهوى في حالة شد وجذب أدائي مع المغترِب ، وقد وظف المؤدي هنا اللغة المهموسة والحركات الإيرونيكية لإقناع بائعة الهوى ، إلى أن يتمكن من ممارسة الجنس معها في خيمته الصغيرة ، ليعلن الأداء في هذه الحالة عن القسوة التي يتعرض لها الجسد النسوي من قبل ذكورة مقبلة ممثلة جسدها بالشهوة العارمة ، لتعبر تلك المرأة عِبْرَ صوتها وحركات جسدها المتصلبة عن القسوة من خلال التأوهات ثم الصراخ ضاربةً المغترِب ليسقط ارضاً .

يعم الشارع المتواجدة فيه الشخصيات المؤدية حالة من الخوف والهلع عقب رمي إطلاقات النار وصافرات الإنذار ليدخل العرض بمشهده الرابع والأخير ، إذ تتسلل في هذا المشهد مؤدية شخصية الأم بائعة (الشاي والكعك) وابنها الأصم والمخبول إلى الخشبة لتبحث عن مستقر لها في هذا الشارع لسد جوعها وابنها الذي لا يفقه في الحياة شيئاً ، جالسةً إلى جوار بائعة الهوى ، في تلك اللحظات يتعرض المغترِب لهذه المرأة ويبدأ بضرب ابنها ويقسوة مدعياً بأنها تجاوزت المكان الذي يروم المشي من خلاله للوصول إلى مكانه . يعم في هذا المشهد اللغة الشعبية وهي تصف حالة

ابنها المخبول ، ليعرض جسد المرأة كمؤدية مرجعياته وذاكرته ، فهي تضرب بيدها على وجهها
وقدميها مكررةً عبارة :

((المرأة : رحلت اشترى طحين حتى اخبز لهم

حته ياكلون خبز حار وشاي

وراح الطحين ويه الشاي ويه الماي ويه الدرب .)) .

ففي جملة (راح الطحين ويه الشاي ويه الماي ويه الدرب) تظهر حالة التكرار اللغوي والحركي للألم فهي تردد هذه العبارة لأكثر من (7) مرات ممتزجة بفعل حركي يشير إلى استدعائها للمظاهر الشعبية القابعة في جسدها عبر فعل (اللطم) المتكرر ، إذ تعلن هذه الحالة عن ذاكرة الجسد الممتلئة بالحروب والفقر ، وأدائها هذياني يفصح عن الوجود الإنساني المأزوم الذي يعتره التيه في تلك الرقعة من العالم . لينتهي هذا الحدث بطلب مؤدي شخصية (الغريب) من المرأة بأن تعيد ما سردته من وقائع ، ليؤكد بعد ذلك عبر بكائه وضربه على جسده بأن الألم والحزن حالة ملازمة للذات العراقية على مر الأزمان ولا يمكن أن تعلن نهايتها في يوم ما .

في مجمل أحداث العرض المسرحية لم تحضر الموسيقى كحضور ديناميكي يوازي فعل الاضاءة أو الزي أو الاكسسوارات ، فكانت الإيحاءات النغمية منتجة أدائياً من خلال أصوات المؤدين ك(الصفير ، الصراخ ، الهمهمات ، الهلاهل ، اللطم ، طقطقة وقع الاقدام) ، ما يؤكد اعتماد العرض على المنظومة الجسدية الخاصة بالمؤدين ، فالجسد هو مؤدي سينوغرافي يرفد الفضاء المسرحي وبما يحتاجه الحدث عبر جسده وصوته وأدواته في كافة المشاهد . ما يعزز التركيبية في الأداء عبر تداخل الأصوات المتباينة الدلالة التي تنتجها أجساد المؤدين ، خالقة بفعلها أشكال أدائية ذات تراسيم مغادرة للخطابية المتداولة .

يعلن الشارع عن دخول شخصية غريبة الأطوار إليه ، شخصية تعاني من تهميش واقصاءات في واقعها الذي يرفض الفن الوافد ، فهو مغني راب وراقص اكروباتيكي ، يأتي بزى غريب وقصة شعر غريبة ويرتدي حذاء ملون ، مردداً عبارة :

((المغني : حجية ، أجمل شي بالدنيا تغضين عينج عن مساوئها وتركصين

أجمل شي بالدنيا إديكين الكاع بكل ثقلج ، بكل غضيج ، وتركصين .)) .

يلقي هذه العبارة على جميع الحاضرين على الخشبة ، ويقوم بعدها بغناء مقطع من اغاني الراب الأمريكي مؤدياً بجسده حركات اكروباتيكية تكسر منظومة الأداء التي يسودها العرض ، خالفاً بجسده أشكالاً لا تذهب إلى معنى واضح ؛ ولكن يمكن حصرها بأنها أداءات مركبة غير

خاضعة للمنطق ، أي مجرد نزاع بين أشكال متباينة . ويرافق الحدث الأدائي هذا حالة التشبث البؤري ، فالمدرس ينظف بأدواته ، والأم تحكي وتضحك مع ابنها ، وبائعة الهوى تجلس وجهاً لوجه مع الغريب تتوسطهم حالة الشهوة والكلام الناعم . هذا التشبث في الأداء يخلق حالة قرآنية مفتوحة المعنى ، أي يمكن قراءتها بأدبها دليل ذوبان الهوية بين عدة مسميات وأشكال وافدة . وتستمر هذه الحالة من التشبث إلى فترة زمنية تبلغ (4) دقائق .

تعود حالة فوضى الأجساد بعد سماع الغارات الجوية والأستاذ يمنع حالة التدني في سلوك مغني الراب تجاه بائعة الهوى ، ليظهر الأداء مرةً أخرى عن الدلالة البونية عبر الإضاءة ، فعلى يمين المسرح توجد (المرأة ، بائعة الهوى ، مغني الراب) تحت بقعة ضوء معلنين اجتماع قمة لآلية بيعهم المنتج أثناء مجيء الشاحنات وقيادة المغترب ، وبأساليب اغرائية من خلال جسد بائعة الهوى ، وعلى يسار المسرح يوجد الأستاذ تحت بقعة الضوء وهو يغطي رأسه ووجهه ب(قطعة قماش) حتى لا يستمتع لكلامهم الساذج وأسلوب مزاحهم الفج . مسافة بونية تملؤها الظلمة بين المنطقتين لأن المغترب هو المتحكم ، حالة من الصمت تملأ المكان لينطق الأستاذ بعدها (متخليهم تحت أمرتك .. إفتهمت) لتشتد حالات الجدل والحوار بينهم حول البيع عبر تركيب أدائي مُتشبث على الخشبة ، ليدخل بعدها المغترب إلى خيمته لوهلة ، معلناً وبأداء كوميدي بأن القادمين إلينا من الخارج هم من حولوا الأرض إلى بقعة دم ، فالمغترب يخرج مرتدياً حزام ناسف يخيف به من معه في الشارع ومهددهم أيضاً ، كل هذا يثبت الأداء عبر حوار للمغترب قائلاً فيه : (أني شخصيتي ضعيفة) ، كاشفاً عن رثاة العقول التي تقوم بهذا الفعل عبر أداء يتصدر فيه اليومي وبأسلوب تلقائي محقق لحالة من التواصل بين المؤدين فيما بينهم وبين المؤدين والمتلقين ، فما يحدث في الساحة العراقية ما هو إلا رصيد الجسد وذكرته . وينتهي العرض باعتذار الجميع من الأستاذ ، ليبداً الدرس الجديد حاملاً لصور من القيم يتسببها المحبة ونبذ الصراع .

الشك يقود الفكر إلى إعادة صياغة الأشياء ببعضها من خلال التجريب ، وعبر مرجعيات الفرقة يلحظ إن مساحة الارتجال الممنوحة للمؤدي في فضاء (البروفة/ العرض) هي من جعلت المشاهد تتمتع بتركيب أدائي مختلف الأبعاد ، وبما أن الجسد هو مؤدي سينوغرافي فهذا يخلق حالة من اللعب في تكوين المعنى الكلي القائم على استدعاء الأحلام ويوميات المدينة وصور مواقع التواصل الاجتماعي ، والتي ساهمت في خلق حساسية أدائية مغايرة ذهبت خارج اطار العرف الأدائي المتعارف عليه .

الفصل الرابع

أولاً : النتائج .

- 1- ظهرت تركيبية أداء الممثل في عينة البحث كمفهوم قائم على تحاورية المكونات الأدائية وفق تعدد نصي تماهت فيه ضمن معطى وحدّ تلاقحها الفني والثقافي بفعل استعمال (الغناء ، اللغو ، الأصوات الشعبية ، اللغات واللهجات المتعددة ، الأهازيج ، التراتيل ، الأصوات الغامضة ، الصمت ، السكون ، التشكيل الجسدي) ، ما ساعد في تكوين مساحة تأويلية - جمالية متعددة .
- 2- تظاهر التجريب في تركيبية أداء الممثل عبر وجود معالجات أدائية مُغايرة تخطت نسقها التقليدي نحو مديات فكّ الاشتراطات الجسدية والصوتية السالفة ، وتعزيد الصياغة الجماعية للعرض في تخوم الفرقة ، وتقصي تأثيرات فنية تقع تحت تناقضية جماليات القبح لمنظومة الأداء والسينوغرافيا ، فضلاً عن أسلوب تداخل النصوص واعادة صياغتها في عينة البحث .
- 3- كرسّت تركيبية أداء الممثل أساليب (التشتيت البوري) الصانعة لمشهدية بصرية تمكنت من كشف إمكانات اعادة صياغة الأداءات المتنوعة ، فضلاً عما وفرته من مساحة في طرح الموضوعات والمواقف المتعددة التي أرادت العينة معالجتها.
- 4- فُعلّ عبر الأداء التركيب اللغوي واللهجوي (الفصيح ، العامي) ، مع تغليب اللهجة العامية لتحقيق الاسترخاء والتواصل الحر بين (المؤدي/المؤدين) ، (المؤدي/المتلقي) .
- 5- تمكّنت تركيبية أداء الممثل من عرضها لمفرزات اليومي المعاش عبر تطويع (صور المدينة ، مفردات الصناعة العولمية ، شبكات التواصل الاجتماعي) لصياغة النسق التركيبي المتداخل للجسد .
- 6- أفصحت تركيبية أداء الممثل عن حرية التعاطي المرن واعادة صياغة العلاقات بين مختلف المناهج والنظريات الأدائية ، حيث جاء أداء الممثل مركباً بين الوثيقة والدراما ومواقف الاجساد الحقيقية .
- 7- حقّقت التركيبية عبر وسائل (الصدمة ، التشاركية ، الاستفزاز) فعلاً أدائياً تخطت بوساطته بنية التطهير التقليدية ، ما جعل عينة البحث تتناوب بين الإيهام الجزئي واللايهام الذي أدخل المتلقي في منظومته التركيبية كتكوين متداخل وفاعل ذهنياً في كتابة خطاب العرض .
- 8- استندت التركيبية إلى لصناعة أداءً تعبيرياً ذا بعد واقعي يومي ، أصبح المؤدي فيه وثيقة للتعبير عن واقعه الشخصي ومجساته الاجتماعية في ذات اللحظة ، فالمؤدي هو كتلة مُركّبة في العرض تُؤول وجودها .
- 9- استعملت التركيبية تقنية (الهدم/البناء) في انشاء النص الأدائي للعرض للتنقل بين الأساليب واستخدام الارتجال المتعدّد القابل للتحديث في التعاطي مع الدور الواحد .
- 10- أشهرت تركيبية أداء الممثل نوعاً من التكرار المنظم ؛ لتأكيد المواقف وتعزيز حضورها التركيبي بوصفه لازمة ايقاعية جمالية ومعطى فكري حافزي ، كما في عينة البحث .

- 11- ساهمت (الاضاءة) كمؤدي بصري في تأكيد التركيب الشكلي للأداء وتقديمه كحالة سينوغرافية متعاضدة ، ما وفّر أشكال أدائية ولمسات سينوغرافية تخطت المؤلف .
- 12- عبّرت الدلالات المركبة لـ(الزبي ، الإشارات الاجتماعية ، الإكسسوار) في عينة البحث عن الآخريّة وصراع الهويات .
- 13- أسهم أداء (الموسيقى ، المؤثر الصوتي) في رقد الفعل التشاركي للعطاء السمعي التركيبي ، متخطياً النسق التقليدي لمديات التحفيز الذهني ومنح الجسد طاقة سواء في الحركات الثابتة أو التعبيرية .

ثانياً : الاستنتاجات .

- 1- أشهرت فرقة فضاء التمرين المستمر عن خصوصية نسبية في تركيبية أداء الممثل عبّر تفعيلها (الأداء الساكن والسينوغرافي ، محمولات انثروبولوجية ، اللهجة العامية ، مسرحية يوميات الأجساد ، المظاهر الشعبية المختلفة) .
- 2- غلّب على فرقة فضاء التمرين المستمر الطابع التجريدي لمنظومة العرض ، فضلاً عن انخفاض حضور الديكور والوسائيات الرقمية الحديثة ، ما عزّز تركيبية الأداء المتعدد للأجساد على تركيبية شغل الأنساق البصرية .
- 3- ميل فرقة فضاء التمرين المستمر نحو تركيبية الأداء المتداخل والبؤري بغية تحفيز مستدلات المعنى المتنوع وبتّ التأثير الذهني والنفسي كقوة فاعلة للتغيير عبّر الجدال الفكري - الجمالي الهادف لمعالجة مشكلات أنية معيشة .
- 4- انخفاض منسوبة استعمال النص العالمي والعربي في عروض الفرق المسرحية العراقية المعاصرة بسبب شيوع (تركيبية النصوص المحلية والعالمية ، التأليف الجماعي ، الارتجال ، المؤلف/المخرج) .
- 5- استنزاف أداء ممثل الفرق المسرحية العراقية المعاصرة للجسد بفعل المبالغة في طرحه للمعاناة والألم عبر مجموعة انحناءات والتواءات جسدية وتصعيد التكرار المنظم ، والتي أتت بمجملها مُعبّرة عن رتابة وتناسخ الحدث اليومي الممتلئ سأمًا .
- 6- تغليب (الأداء التعبيري) على الدرامي والتقديمي في فرقة فضاء التمرين المستمر جاء نتيجة الضغط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يمرّ به أفراد الفرقة .
- 7- سمح نظام عمل فرقة فضاء التمرين المستمر بفكّ الاشتراطات الصارمة في التعامل مع الأجساد ، ما منح جسد المؤدي حرية كافية في التعبير عن هويته .

ثالثاً : التوصيات .

1- وجوب دعم الدولة ومؤسساتها الأكاديمية للفرق المسرحية المستقلة وذلك لأجل دوام استمرارية نشاطها المسرحي ، وتوفير مساحة للانفتاح على (الآخر) والتواصل معه ، والذي بدوره سيطور من قابليتها ويفرز أداءات جديدة معاصرة .

2- إرسال مؤدين الفرق المسرحية في بعثات إنثروبولوجية محلية ودولية ، للإفادة منها في تطوير الأداء عبر التجربة الحقيقية لجسد المؤدي مع تلك المناخات .

رابعاً : المقترحات .

1- إشكالية الصمت الأدائي في عروض الفرق العالمية المعاصرة .

(المصادر والمراجع)

- (1) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج 1 ، (بيروت ، دار الكتاب اللبناني : 1982) ، ص 268-269 .
- (2) التيجاني الصلعاوي ، رمضان العُوري ، معجم اللغة المسرحية ، (الرياض ، منشورات مركز الملك عبد بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية : 2017) ، ص 68-69 .
- (3) راوية عبد المنعم ، الحس الجمالي وتاريخ الفن : دراسة في القيم الجمالية والفنية ، (بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر : 1998) ، ص 352 .
- (4) باتريس بافيز ، معجم المسرح ، تر : ميشال ف . خطار ، (بيروت ، منشورات المنظمة العربية للترجمة : 2015) ، ص 385 .
- (5) أوجينيو باربا وآخرون ، طاقة الممثل : مقالات في أنثروبولوجيا المسرح ، تر : سهيل الجمل ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : 1999) ، ص 8 .
- (6) كامل محمد محمد عويضة ، لدفيج فتجنشتين : فيلسوف اللغة الحديثة ، (بيروت ، دار الكتب العلمية : 1993) ، ص 99 ، 100 .
- (7) ينظر : نجيب بلدي ، نوابغ الفكر الغربي : ديكارت ، ط 2 ، (القاهرة ، دار المعارف : 1987) ، ص 87 .
- (8) جون سيرل ، العقل واللغة والمجتمع : الفلسفة في العالم الواقعي ، تر : سعيد الغانمي ، (الجزائر ، منشورات الاختلاف : 2006) ، ص 66 .
- (9) ينظر : محمود زيدان ، كانط وفلسفته النظرية ، ط 3 ، (القاهرة ، دار المعارف : 1979) ، ص 53-56 .
- (10) صلاح السيد بيومي ، أعلام الفكر الحديث ، (القاهرة ، دار المعارف : 2015) ، ص 87 ، 89 .
- (11) ينظر : جان بول سارتر ، الماركسية والوجودية ، تر : جورج طرابيشي ، (بيروت ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر : 1964) ، ص 49 .
- (12) ماري أن بافو ، جورج إليا سرفاتي ، النظريات اللسانية الكبرى : من النحو المقارن إلى الذرائعية ، تر : محمد الراضي ، (بيروت ، منشورات المنظمة العربية للترجمة : 2012) ، ص 134 .
- (13) ينظر : ألسندرو دورانتي ، الأنثروبولوجيا الألسنية ، تر : فرانك درويش ، (بيروت ، منشورات المنظمة العربية للترجمة : 2013) ، ص 406 .
- (14) ينظر : جان بول سارتر ، الأدب الملتزم ، تر : جورج طرابيشي ، ط 2 ، (بيروت ، منشورات دار الآداب : 1967) ، ص 17-20 .
- (15) تيسير أبو عودة ، المثقف الطباقى : إدوارد سعيد وغواية المنفى ، موقع مدونات الجزيرة ، 2016 .

- (16) هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، تر : فارس متري ظاهر ، (بيروت ، دار القلم : 1985) ، ص 11 .
- (17) إ. م . بوشنسكي ، الفلسفات المعاصرة في أوروبا ، تر : عزت قرني ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : 1992) ، ص 113 .
- (18) جاكوب كورك ، اللغة في الأدب الحديث : الحداثة والتجريب ، تر : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، (بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر : 1989) ، ص 25 .
- (19) إيناس حسني ، جسر الصورة ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة : 2016) ، ص 49 .
- (20) ينظر : سارة نيوماير ، قصة الفن الحديث ، تر : رمسيس يونان ، (القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية : 1960) ، ص 139-140 .
- (21) ينظر : سمير رحمة ، بيكاسو وتوظيف القص واللصق في النحت التكعيبي التركيبي ، مجلة (جامعة دمشق للعلوم الهندسية) مج (30) ، ع (1) ، دمشق ، منشورات جامعة دمشق ، 2014 ، ص 414 .
- (22) ألان باونيس ، الفن الأوربي الحديث ، تر : فخري خليل ، (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 1994) ، ص 192 .
- (23) ينظر : محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 471 .
- (24) فاروق سلوم ، عنزة روبرت روشنبيرغ : فن خارج الشروط ، مقال منشور في (موقع الزقورة للفن العربي) ، 2008 ، <http://www.arabsart.com/inp/view.asp?ID=41> .
- (25) محمد كامل القليوبي ، السينما والفن التشكيلي : تأثيرات متبادلة ، مجلة (الفن المعاصر) ، ع (7-8) ، القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون ، 2008 ، ص 60 .
- (*) ورشة فضاء التمرين المستمر : فرقة مسرحية أسسها الدكتور (هيثم عبد الرزاق) في العاصمة بغداد عام 2003م مع مجموعة من الأكاديميين وهم (إقبال نعيم ، ميمون الخالدي ، سنان العزاوي ، مخلد راسم ، فرح طه) ، ومن أبرز عروضها (اعتذر استاذي ، الظلال ، مرض الشرق ديمقراطي) ، وشاركت الفرقة في عدة مهرجانات أهمها (القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، قرطاج الدولي ، أيام عمان المسرحية ، حمام سوسة ، الفجيرة الإماراتي ، بيروت ، فوانيس الأردني) ، وكان أهم مشاريعها هو مشاركتها بورشة (رؤى بغداد - برلين) في ألمانيا ، ومشروع مسرح للسلام بالتعاون مع منظمة بالما في السويد ، وورشة إنعكاس الحرب على العروض بالتعاون مع معهد غوته الألماني . مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة - بغداد ، يوم الخميس : 2017/4/27 ، الساعة العاشرة صباحاً .
- (26) هيثم عبد الرزاق ، بيان (ورشة فضاء التمرين المستمر) ، مكتوب على آلة الطباعة ، بغداد ، 2003
- (27) ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط 2 ، (بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون : 2006) ، ص 513 .
- (28) مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى المسرح الوطني - بغداد ، يوم الاثنين : 2017/5/7 ، الساعة الخامسة والنصف عصراً .
- (29) ينظر : هيثم عبد الرزاق ، الأداء السينوغرافي اتجاهاً لصناعة المنظور البصري للممثل في الفراغ ، مجلة (نابو) ، ع (2) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2008 ، ص 28-29 .
- (30) مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة - بغداد ، مصدر سابق .
- (31) ينظر : روبرت كوهن ، مقدمة في التأثير الطاعي لفن التمثيل ، تر : سامي صلاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : 2003) ، ص 24-25 .
- (32) هيثم عبد الرزاق ، فرضية التمرين وإشكالية البيئة المعمارية لتدريس مادة فن الممثل (ورشة فضاء التمرين المستمر نموذجاً) ، مجلة (الأكاديمي) ، ع (47) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 ، ص 120 ، 121 .
- (33) مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى المسرح الوطني - بغداد ، مصدر سابق .

(34) جون ل . جروفيك تيدسكو ، التمثيل من خلال التمارين : توليفة من المداخل الكلاسيكية والمعاصرة ، تر : سامي صلاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : 2004) ، ص 26 ، 38 .
(35) إقبال نعيم ، الجروتسك في العروض المسرحية ، (الشارقة ، منشورات دائرة الثقافة والإعلام : 2005) ، ص 159-160 .

(*) فُدمَّ العرض لأول مرة في العراق على خشبة المسرح الوطني عام 1998م . وفي عام 2004م تم إعادة إنتاجه بشكل مختلف على كافة المستويات الفنية والأدائية ، فقلص العرض من (50) ممثلاً إلى (8) ممثلين وبتقنيات مواكبة لروح العصر ، وعرض بصيغته الجديدة في بغداد على خشبة المسرح الوطني ، ثم شاركت به الفرقة بمهرجان مسرح الهواة في تونس وحصل على جائزة أفضل عرض مسرحي ، وعرض في العام ذاته بدولة مصر في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وحصلت فيه الفرقة على جائزة أفضل عرض مسرحي جماعي ، وقدم أيضاً بمهرجان مسرح الفوانيس المقام في الأردن عام 2005م ، وعرض عام 2006م في مهرجان أيام عمان المسرحية - الأردن ، وشارك العرض بمشروع بغداد- برلين الذي تبنته الفرقة ، وفي عام 2008م قدم على خشبة مسرح الرور بألمانيا .

(36) **هيثم عبد الرزاق** : مخرج وممثل مسرحي وتلفزيوني عراقي وأستاذ مساعد دكتور في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ولد في كركوك عام 1953م ، دخل كلية الفنون الجميلة قسم المسرح - فرع التمثيل ، وحصل على شهادة البكالوريوس عام 1977م ، ثم على شهادة الماجستير عام 1997م ، وبعدها حصل على شهادة الدكتوراه عام 2003م ، وعمل كمدرس في معهد الفنون الجميلة عام 1984م ، ثم أصبح رئيس قسم الفنون المسرحية في المعهد ذاته عام 1989م ولغاية 1993م ، وقد حصل على جوائز ابداعية على مستوى العراق والبلدان العربية منها الجائزة التقديرية من الجامعة الامريكية في لبنان ، وجائزة الابداع للدولة العراقية لثلاثة مرات متتالية لجهوده المتميزة في المسرح العراقي والتلفزيون . كذلك حصوله على شهادات ابداعية من بلدان فرنسا وألمانيا . مقابلة أجراها الباحث مع مؤسس فرقة فضاء التمرين المستمر (هيثم عبد الرزاق) ، في مبنى كلية الفنون الجميلة - بغداد ، مصدر سابق .