دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد: 12 العدد: الأول (2025) ص 121 / 141

المتفرج وحدود المسرحة في العروض الأدائية المعاصرة

عرض "شفاه توماس" لمارينا أبراموفيتش أنموذجا

The spectator and the boundaries of theatricality in contemporary performance art: a case study of Marina Abramovic's "lips of Thomas"

حسام المسعدي[1]

[1] المعهد العالي للفن المسرحي بتونس/ جامعة تونس

houssemmessadi@outlook.fr

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2025 / 11 / 04
تاريخ القبول:
2025 / 11 / 05

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الكلمات المفتاحية: المتفرج
- ✓ الكلمات المفتاحية: المسرحة
- ✓ الكلمات المفتاحية: الأداء

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

نهدف من خلال هذه الورقة البحثية إلى البحث عن كيفيات اكتمال الفعل الأدائي، وذلك عبر التنقيب في مسألة حضور المتفرج ومنزلته وموقعه في العروض الأدائية المعاصرة، التي أعادت طرح سؤال التلقي من جديد وبشكل مختلف. فاكتمال الفعل هو اكتمال "الحضور"، والمقصود هنا هو ذاك الحضور النوعي والفعلي للمتفرج داخل المنجز الفني. فنحن هنا لا نتحدث عن الحضور الشكلي الذي يرتبط بمفاهيم "التناظر" و "الناظر" و "المنظور"، أو مفردات "الباث" و "المتقبل"، بل نروم الوصول إلى ذاك "اللقاء" و"الحدث" الذي يجمع بين هذين الطرفين، بكل ما فيهما من اختلافات وتناقضات. لقاء تتلاقي فيه الطاقات على نحو شعري وجمالي لا شيء فيه غير الجسد، وهو يواجه احراجاته القصوى، وهو ما نعثر عليه في جماليات الأداء المعاصرة، التي معها تحول العرض إلى "حدث" يتم بين طرفي العملية الإبداعية أي بين المؤدي والمتفرج، وخاصة في عرض "شفاه توماس" لمارينا أبراموفيتش الذي يعتبر عرضًا أدائيا يمكن من خلاله طرح موضوع ورقتنا.

Article info

Received
……..
Accepted
……..

Keywords:
- ✓ *Keyword: Spectator*
- ✓ *Keyword: Theatricality*
- ✓ *Keyword: Performance*

Abstract : (not more than 10 Lines)

This research paper aims to explore the ways in which the performative act attains its completion, by examining the question of the spectator's presence, status, and position within contemporary performance art, which has reintroduced the question of reception in a renewed and different manner. The completion of the act signifies the

completion of “presence” — a qualitative and actual presence of the spectator within the artistic creation. We are not referring here to a formal presence linked to the notions of “symmetry,” “observer,” and “observed,” nor to the dichotomy of “sender” and “receiver.” Rather, our focus is on that “encounter” and “event” that bring these two poles together, with all their divergences and contradictions. It is a meeting where energies converge poetically and aesthetically, where nothing remains but the body confronting its utmost vulnerabilities. Such an encounter is found within the aesthetics of contemporary performance, where the show transforms into an “event” occurring between the two sides of the creative process — the performer and the spectator. This is particularly evident in Marina Abramović’s performance Thomas’s Lips, which serves as a central example through which we can address the theme of this paper

المؤلف المرسل: حسام المسعدي

مقدمة:

دخلت الممارسة المسرحية منذ منتصف القرن الماضي في تحديات ورهانات جديدة وضعتها أمام ضرورة تغيير شكلها والتنويع في أساليبها وتقنياتها وأدواتها الجمالية، وهذا نابع من كون المسرح بوصفه ظاهرة فرجوية تتحول وتتغير وفقا للالتحام والتشابك الذي يقع بينها وبين باقي الفنون. ذلك أن المسرح كغيره من الحقول قد دخل في منطق السؤال عن هويته أمام التغييرات التقنية والتكنولوجية الهائلة التي كانت تحصل في تلك الفترة، والتي غيرت بدورها من كل الأجهزة المفاهيمية والجمالية للعرض المسرحي. كما ساهمت في ظهور تجارب فنية جديدة تهدف إلى نسف عملية السرد التقليدي بشكل شامل وكامل، لتعيد بذلك إلى الواجهة عدّة أسئلة تنتظر إجابات مختلفة ومغايرة وأهمها سؤال الأداء الذي دخل منذ منتصف ستينيات القرن الماضي في منعطف جمالي آخر، تم تسميته جماليات الأداء التي فتحت أفقا جديدا في سياق الممارسة المسرحية المعاصرة. وهي منعطف جديد لم يكن خارجا عن المنعرجات العامة التي كان يسير فيها الفن المسرحي منذ فجره الأول عند الإغريق، بل كانت جزءا منها باعتبار أنها قد أتاحت للمسرح فرصة التعامل مع المتفرج بشكل مختلف أثناء العملية المسرحية. حيث صار هذا الأخير مشاركا فعالا في خلق المنجز عبر الدخول فيه والتغيير من مساراته واتجاهاته. لهذا، لم يعد صناع العرض ينظرون إلى المتفرج بوصفه مشاهدا فقط، وإنما بوصفه نواة أساسية وحقيقة في عملية التشكيل والإنشاء. هذا التصور سنحاول معاينته في ورقتنا البحثية من خلال عرض "شفاه توماس" لمارينا أبراموفيتش، حتى نبين عبره موقع المتفرج ومنزلته في سياق العروض الأدائية المعاصرة،

وحتى نفهم أيضا تأثيرات جماليات الأداء على سياقات الممارسة المسرحية المعاصرة وخاصة مسرح ما بعد الدراما. وهو ما يدفعنا إلى طرح الأسئلة التالية:

ما ماهية فن الأداء؟ وما الفرق بينه وبين التمثيل؟ هل يمكننا اعتباره ضربا من ضروب الممارسة الخيالية التي تتعلق بالشخصية والنص والإخراج المسرحي، أم أن الأداء يتجاوز هذه الممكنات التقليدية ليتحول إلى مادة حقيقية تتجاوز التمثيل في كل أبعاده؟ وما حدود المسرحة في العروض الأدائية المعاصرة؟ وما هو موقع المتفرج فيها؟ هل هو مشارك حقيقي في العرض أم أن دوره لا يتجاوز المشاهدة فقط؟ وما هي تأثيرات فن الأداء على سياقات الممارسة المسرحية المعاصرة؟

تتعلق فرضيتنا البحثية بذاك اللقاء الذي يحدث بين المتفرج والمؤدي. إذا كان المسرح في عمقه هو لقاء بين طرفين في مكان ما وفي زمان ما، فهل يمكن اعتبار العروض الأدائية هي تنويعة من تنويعات الممارسة المسرحية، أم هو فن مستقل بذاته له خصوصيته وهويته وتركيبته الجمالية، كما له أساليبه وتقنياته ومفرداته؟ وبالتالي فنحن نروم الوصول إلى إجابة نتبين عبرها الأجهزة المفاهيمية الجديدة التي بدأت ترافق الفعل المسرحي، متبعين في ذلك منهجية تحليلية وتأويلية لعرض "شفاه توماس" لمارينا أبراموفيتش.

1) في ماهية فن الأداء

يعود مصطلح الأداء إلى **"نظرية الأفعال الانجازية"**[1]. لجون لانغشو أوستين التي حدّدها في كتابه الفعل بالكلمات الصادر سنة 1955. والذي يؤكد فيه على أن اللغة قادرة بشكل ما على تغيير العالم، وهذا راجع بالأساس للأقوال التي ندلي ونصرح بها والتي تأتي لا لغاية وهدف تفسير العالم، بل من أجل تغييره وبالتالي فهي تحمل في عمقها شكلا من أشكال الفعل والأداء. على هذا الأساس نجد أوستين يقيم فرقا واضحا بين ما يسميه التفوه الأدائي والتفوه اللفظي.

فالتفوه الأدائي هو ذاك الكلام الذي يتحول إلى فعل وهو القادر على تغيير العالم أي تغيير وضعية ما من حالة نحو حالة أخرى، ما يعني أن التصريح بشيء ما يجب أن يتحقق حتى يكون التفوه هنا أدائيا ولا بدّ له أيضا من ظروف اجتماعية وسياسية وأخلاقية حتى يكون ضربا من ضروب الأداء. يضرب هنا أوستين جملة من الأمثلة وهي: **"أريد (أي أريد أن تكون هذه المرأة زوجتي الشرعية التي أقترن بها) –يتم الإدلاء بها في أثناء حفل الزواج/ "أسمي هذه السفينة الملكة إليزابيث"–يتم الإدلاء بها في حفل كسر قنينة زجاج على هيكل السفينة/ "أعطي أخي ساعتي وأورثها إياه"–ترد في وصيّة"**[2]. ليبين لنا عبرها معنى التفوه الأدائي. ففي الجملة الأولى التي تتحدث عن الزواج مثلا يرى أوستين أن تمامها وكمالها وشروط تحققها لا يتم إلا بالرضاء بين الطرفين حيث يتوجب على كل واحد منهم أن يتفوه بأنه موافق على الطرف الثاني. أي أن الإدلاء والتصريح هنا سيغير من وضعية هذين الشخصين (الرجل والمرأة). ولاكتمال هذا الفعل لا بدّ أيضا من توفر مؤسسة يقام فيها هذا الزواج وهي الكنيسة. كما أن وجود القس الذي يطرح الأسئلة مهم جدا في هذه الوضعية. معناه أننا أمام حالة كاملة من الشروط التي لا بدّ لها أن تتحقق حتى يكون التفوه اللفظي أدائيا.

---

[1] بافيس، باتريس، (2022)، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر، ترجمة أسامة غنم، مراجعة نبيل الأسود، البحرين، منشورات هيئة البحرين للثقافة والأثار، ص56.

[2] لانغشو أوستن، جون، (2019)، الفعل بالكلمات، ترجمة طلال وهبه، البحرين، منشورات هيئة البحرين للثقافة والأثار، ص32.

في هذا السياق يقول أوستين "**ما الاسم الذي يمكن أن نطلقه على هذا النمط من الجمل أو المقولات؟ إنني أقترح أن نسميها جملاً أدائيّة أو مقولات أدائيّة (performative utterance)، أو اختصارًا أدائيّة**"[3]. مضيفا أن مصطلح أدائي هو مفهوم مشتق "**من "أدى"، الفعل المستخدم عادة مع الاسم "فِعْل": إنها تشير إلى أن صدور المقولة هو أداء فعلٍ–وليس من الاعتيادي أن يعتبر قول شيء ما وحسب**"[4]. ما يمكنا فهمه هنا هو أن اللغة حسب أوستين قادرة بشكل ما على تغيير العالم وتحريك السواكن والثوابت. هاهنا نعثر على فكرة أساسية وهي أن اللغة ليس شرحا وتفسيرا لشيء ما، بل هي قوة اقتدار وطاقة فعل وأداء قادرة على التغيير أي تحويل العالم من وضعية نحو وضعية أخرى.

استخرج أوستين هذه الكلمة "**من الفعل الأنجليزي to perform، ويعني أنجزَ أو فَعَلَ أو أدَى أو مثلَ أو عرضَ... أي شخص يقدم فعلاً أو حدثاً من خلال سلوكه أو تصرفاته**"[5]. يكون التفوه أدائيا هنا إلا إذا ارتبط ارتباطا وثيقا بالفعل والإنجاز فهو لا يهدف لتفسير تصرفات وسلوك شخص ما، بقدر ما يتجاوز ذلك ليكون بمثابة الإجراء الذي يغير من الواقع والوضعيات "**فعندما يقذف رجل بزجاجة نحو مؤخرة السفينة وهو يقول في نفس الوقت: "سأعطي هذه السفينة اسم الملكة أليزابيث"، أو عندما يقول رجل في مراسم الزواج: "لقد قبلتك زوجاً لي"، أو أن يقول المسؤول في نهاية مراسم الزواج: "أعلنكما زوجا وزوجة"، هذه الجمل والتصريحات ليست مجرد وصف لمواقف بعينها؛ لذا لا يمكن أن نصفها بأنها صحيحة أو خاطئة، ولكن أهمية هذه التصريحات تكمن في أنها تخلق واقعا اجتماعيا جديدا، فهذه السفينة تحمل منذ الآن اسم الملكة أليزابيث، والسيد س والسيدة ص قد أصبحا منذ هذه اللحظة زوجين، فالتفوه بهذه الجمل قد غير العالم؛ لأن هذه الجمل لا تخبر فقط، ولكنها تفصح عن إجراءات، وتشير إلى أفعال سلوكية لما تفصح عنه**"[6]. لقد تحولت اللغة مع أوستين من وسيط للتواصل وقالب للخطاب إلى أداء بحيث يمكن لها أن تغير من واقع ما ومن وضعية ما. ما يعني أننا لم نعد نتحدث على تفوه لفظي فقط، وإنما أيضا على تفوه أدائي يتجاوز التصريحات القائمة على وصف حالة بعينها ليكون بمثابة الإجراء الذي يرتبط ارتباطا، وثيقا بالفعل، والإنجاز، والأداء.

لقد قام أوستين بتطبيق مصطلح الأداء على "**أفعال اللغة، وهذا لا يستبعد سحب نفس المصطلح على الأفعال الفيزيائية**"[7]. فمنذ سبعينيات القرن الماضي دخل مفهوم فن الأداء إلى مختلف الممارسات الثقافية والعلوم الإنسانية وخاصة علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، الأمر الذي ساهم بشكل ما في إعادة النظر في دراسة المسرح بوصفه عرضًا لا نصًا أدبيا. وذلك نابع من التركيز الكبير الذي أعطته جماليات الأداء للحضور الجسدي للمؤدين والمتفرجين داخل العرض.

وبالتالي فالأداء هو الفعل والانجاز، بالإضافة إلى أنه يمكن له أن يأخذ تعريفات عدّة منها ما هو ضيق وما هو وموسع حسب جوزيف دانان حيث يعتبر أن "**الأداء بمفهومه الموسع ممارسة متأصلة ومستدمجة في فعل المسرح بينما يحيل الأداء بمفهومه الضيق على ممارسة**

---

[3] لانغشو أوستن، جون، (2019)، الفعل بالكلمات، مرجع مذكور، ص33.

[4] نفس المرجع السابق، ص33.

[5] فيشر–ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، ترجمة مروى مهدي، القاهرة، منشورات المركز القومي للترجمة، ص41.

[6] نفس المرجع السابق، ص42.

[7] نفس المرجع السابق، ص45.

عرفت تطورها الأساسي داخل حقل الفنون التشكيلية وتتوجه بؤرة ارتكازها نحو الصورة والجسد وليس النص"[8]. فالأداء هنا يمكن ربطه بالمسرح باعتبار أن الممثل يؤدي دورا ما داخل العملية المسرحية، ولكن ومع ظهور جماليات العرض منذ سبعينيات القرن الماضي أصبحنا نتحدث عن مفهوم الأداء بشكله الضيق والذي يحيل إلى أنشطة وممارسات فنية تركز على الجسد والصورة، فالعروض الأدائية المعاصرة لم يعد تركيزها مثل المسرح على إنتاج عرض خيالي غير حقيقي ومزيف وزائل، بل صار تركيزها منصبا على خلق وإبداع عرض أدائي متشيع للجسد والحركة، عبر تقديم منجز أدائي حقيقي لا شيء فيه غير الواقع بكل تفاصيله. فكل ما يحدث في العرض هو مادة واقعية وحقيقة لا يمكن تجاهلها أو تجاوزها. ومن هذه الزاوية تم إعادة النظر في موقع ومنزلة المتفرج داخل العرض.

وبالتالي يمكن لنا تعريف الأداء على أساس أنه فعل وإنجاز لشيء ما، وهو تأكيد يأتينا من جهة غروتوفسكي الذي يعرف البيرفورمير (Performer) على هذا الأساس حيث يقول **"هو رجل فعل، وليس ذلك الذي يقوم بدور رجل أخر. إنه الراقص، إنه المحارب: وهو خارج كل الأطر والأجناس الفنية"**[9]. فالبيرفورمير هو المؤدي، وهو ذاك الذي يهب جسده أثناء العرض. وفي هذا المسار لا يقوم البرفورمير بعملية التمثيل ولا يتوجه نحو المحاكاة، وإنما يذهب نحو أقاصي ذاته من أجل البحث عن تلك الطاقات الصافية والنقية التي فقدت وتم دفنها بفعل الاجتماعي والثقافي والأخلاقي، فالمسرح بهذا الشكل هو شيء ما منسي ومفقود وما على المؤدي إلا بالبحث عليه لا هناك أي في الخارج، بل هنا أي في دواخل الداخل، وفي عمق أعماق الجسد.

ولتحديد مفهوم واضح لفن الأداء لا بدّ من إقامة ضرب من المقارنة بينه وبين المسرح، حتى نبتعد عن التشويش والالتباس الذي يلف جسد هذين المفهومين، ذلك أنهما **"ممارستين منفصلتين ومتمايزتين: يرجعنا الإخراج، وهو ذروة التقليد الغربي في المسرح، إلى فكرة العرض على خشبة تحت إدارة مخرج، أما العرض الأدائي فهو عملية إنجاز فعل بالأشكال المتخيلة كافة في العروض كما في الحياة الاجتماعية"**[10]. فالعرض المسرحي بهذا الشكل هو عرض زائل، ينتهي بانتهاء عملية الفرجة وهو يأخذنا نحو التمثيل بوصفه محاكاة باعتبار أن **"تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان ملموس يعني تجسيدها، فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات"**[11]. وبالتالي فالتمثيل يحيلنا دائما وبالضرورة إلى الشخصية المسرحية وما تحمله من صراعات داخلية وخارجية. كما يحيلنا أيضا إلى منظومة التلقي التقليدية، القائمة على الباث والمتلقي والرسالة.

أما العرض الأدائي فهو فرجة راسخة في الذاكرة، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال نسيانها أو تجاوزها، باعتبار أنها ممارسة فرجوية تكسر قواعد التلقي والاستقبال الكلاسيكية عبر تشريكها للمتفرج في عملية صناعة وابتكار المشهد، فمنه تنطلق الفرجة وإليه تعود، وفي هذا السياق تقول مارينا أبراموفيتش أن **"المسرح مزور، علبة سوداء، تقتني تذكرة لترى شخصًا يقدم حياة شخص أخر، السكين غير حقيقي، الدم غير حقيقي، الانفعالات كذلك، الأداء على النقيض من ذلك تمامًا، السكين حقيقي، الدم حقيقي، الانفعالات**

---

[8] خلادي، كمال، (2014)، المسرح والأداء: فرضيات أولى للاتصال، ورد ضمن كتاب جماعي تحت عنوان "الدراماتورجيا الجديدة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، المغرب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ص101.

[9] بياتلي، قاسم، (2012)، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، القاهرة، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ص31-32.

[10] بافيس، باتريس، (2022)، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر، مرجع مذكور، ص56.

[11] بوعتو، خيرة، (2024)، تحولات في مسار العرض المسرحي، دراسات فنية، المجلد 11، العدد 01، ص 104-114، ص106.

كذلك، إنه مفهوم مختلف، إنه الحقيقة"[12]. معناه أن كل الأشياء والمواد في العروض الأدائية حقيقية، عكس المسرح الذي تكون فيه الفرجة وصناعتها مرتبطة بالخيال، فعطيل لا يقتل دزديمونة حقيقة فوق الركح، ولكن كريس بوردن يطلق على نفسه رصاصة حقيقية أثناء العرض، ذلك أن **"الإصابات كانت حقيقية، الفعل حقيقي تمامًا كأي فعل وقع في العالم الحقيقي، هذا ليس له علاقة بالتمثيل والمحاكاة، ليس هناك أثر واقعي، ليست هناك شخصية، وليس هناك سرد وليست هناك حكاية... حدث خام نشارك فيه أو نعيشه على الأرجح"**[13]. ففي العروض الأدائية يتم الدفع بالفعل نحو أقصاه، باعتبار أن ما نشاهده أمامنا هو الحقيقة في دراجاتها القصوى. فالقتل والعنف والضرب والإصابات كلها أفعال حقيقية وليس سلوكيات نابعة من الخيال. لذلك فالعرض المسرحي هو ضرب من التقديم "لأثر الواقع" أما العرض الأدائي فهو تقديم وإنجاز "لأثر واقعي".

على هذا الأساس أصبح فن الأداء منذ ستينات وسبعينيات القرن الماضي ظاهرة فنية وذلك لكونه يعتمد ويحتوي على خصوصيات مختلفة ومغايرة لتلك التي نعرفها في المسرح. فالعروض الأدائية المعاصرة لا يمكن تحديدها بكونها أثارا فينة وإنما بوصفها لحظة لتشكيل حدث ما لا يمكن إعادته أو تكراره، إنه حدث متفرد، ولا يمكن التحكم فيه نظرا لردود الأفعال الممكنة التي يمكن للمتقبل أن ينجزها. فالعرض هنا هو حدث يعتمد أساسا على الحضور الجسدي المتزامن للمؤدين والمتفرجين، حيث يلعب المتفرج دورا أساسيا في حلقة التغذية الراجعة، عبر مشاركته في بناء الحدث، فهو لا يكتفي كما كان سابقا بالمشاهدة والمتابعة فقط، بل صار شريكا فعالاً وفاعلاً في عملية البناء والتشكيل.

من هذا المنطلق أصبحنا نتحدث منذ ستينيات القرن الماضي على ما سمته إريكا فيشر ب **"منعطف العرض"**[14]. والذي معه تم توجيه الدراسات المسرحية نحو دراسة ظاهرة الفرجة المسرحية بوصفها عرضًا لا نصًا أدبيًا. يحدث كل هذا في العروض الأدائية المعاصرة من خلال الموقع الذي يحتله المتفرج في حلقة التغذية الراجعة، والتي تحولت فيها العلاقات بين الذات والموضوع، فلم يعد المتلقي يؤول ويفسر ما يشاهده أمامه من علامات ورموز بقدر ما أصبح هو نفسه موضوعًا **"حيث لم يعد هناك اندماج بين المادة والعلامة (الدال والمدلول)، لأن المادة انفصلت وبنت لنفسها حياة خاصة، وهذا يعني أن "الأثر" الذي يخلقه "الموضوع" أو الحدث ليس مرتبطًا بأي شكل من الأشكال "بالمعنى"، الذي قد تفسر به العلامات، ولكنه أثر الحدث الذي يفتح إمكانية الإبداع والتدخل لكل المشاركين، بمعنى أنه يعطي للاعبين والمتفرجين إمكانية تبادل الأدوار عن طريق معايشة صيرورة التحولات التي يفرزها العرض، الذي يعطي الفرصة لكل المشاركين لتجربة التحوّل"**[15]. فما يقع بين المؤدين والمتفرجين من تحولات في مستوى الأدوار داخل صيرورة العرض هو ما ينتج في الحقيقة هذا الحدث الذي هو العرض الأدائي. فالمتفرج مشارك ومتورط بشكل من الأشكال في كل ما يقع أمامه من أفعال وسلوكيات يقوم بها المؤدون.

---

[12] Danan joseph (2016) entre théâtre et performance, Paris France, Edition actes sud-papiers, p18.

[13] خلادي، كمال، (2014)، المسرح والأداء: فرضيات أولى للاتصال، مرجع مذكور، ص102.

[14] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص67.

[15] نفس المرجع السابق، ص39.

في هذا السياق تعتبر الفنانة اليوغسلافية مارينا أبراموفيتش من رواد "فن الأداء" ومن بين الفنانين الذين توجهوا نحو هذا المسار محاولة استنطاق الجسد وما فيه طاقات وقدرات تحمل يمكن عبرها تأسيس الحدث، حيث قامت بالعديد من العروض التي تهدف إلى كسر حلقة التغذية المرتدة بمعناها التقليدي لتؤسس لجملة جديدة من المبادئ التي ستمثل نقلة نوعية في سياق الممارسة المسرحية ومن بين العروض التي قامت بها نذكر على سبيل المثال لا الحصر "Rhythm0"، "Rhythm2"، "Rhythm4"، " Rhythm10 "، "Lips of Thomas"، "Relation in space"، "The Artist is Present"، "Rest energy"...

2) موقع المتفرج في عرض "شفاه توماس" لمارينا أبراموفيتش

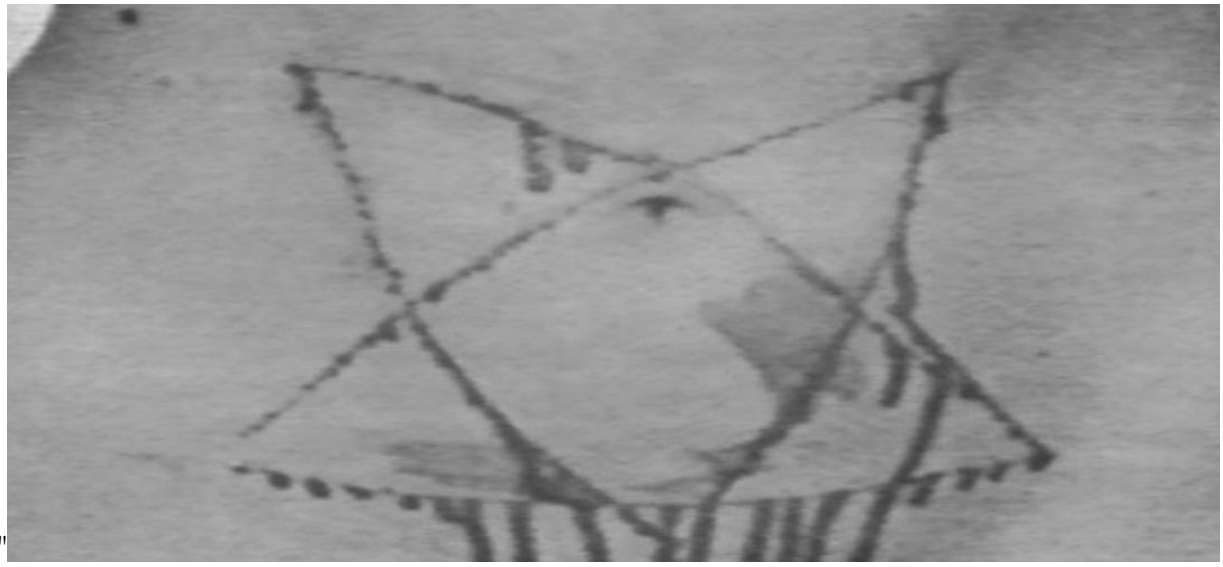
النمسا في الرابع والعشرين من أكتوبر سنة 1975، في معرض كريتينجر، قدمت الفنانة مارينا أبراموفيتش عرضها "شفاه توماس". سنقوم هنا بتقديم توصيف مطول نسبيًا لهذا العرض الأدائي حتى نستطيع في مرحلة موالية أن نقوم بتحليله لغاية استيعاب المفاهيم التي تأسس عليه لا سيما الموقع الذي احتله المتفرج داخله. نقرأ تحت قلم إريكا فيشر حول العرض ما يلي:

"بدأ العرض بتحرر الفنانة اليوغسلافية من جميع ملابسها، ثم ذهبت إلى الحائط الخلفي للمعرض لترسم صورة لرجل بشعر طويل يشبهها، ووضعت إطارا عاما للصورة على شكل نجمة خماسية. ليس ببعيد عن الحائط الخلفي للقاعة توجد منضدة مغطاة بمفرش أبيض، وعليها زجاجة نبيذ أحمر، وكوب عسل، وكأس من الكريستال، وملعقة فضية، وبجوار كل هذه الأشياء سوط مغطى. جلست إلى المنضدة وأخذت كوب العسل والملعقة الفضية، وبدأت في التهام العسل ببطء شديد، حتى أفرغت الكوب تماما، ثم سكبت النبيذ في الكأس الكريستالي، وأخذت ترشف رشفات صغيرة متكررة ببطء، حتى أفرغت الزجاجة تماما، بيدها اليمنى حطمت الكأس، وبدأت يدها بالنزيف المستمر، نهضت الفنانة واتجهت إلى الحائط الخلفي للقاعة؛ حيث الصورة التي لم تكملها، وقفت بمواجهة الجمهور وظهرها للحائط، وبدأت في رسم النجمة الخماسية بشفرة حلاقة حادة على بطنها، وأخذت تنزف بقوة، ثم أتت بالسوط وأعطت ظهرها للجمهور، راكعة تحت اللوحة التي لم تكتمل، وأخذت تجلد نفسها بقسوة، وتنزف أكثر وأكثر، ثم علقت جسدها على ألواح من الثلج على شكل صليب، ذراعاها متباعدتان، وبطنها في مواجهة سقف الحجرة، الذي علق به مصباح براق حاد السخونة؛ مما زاد من النزيف، واستقرت لفترة تزيد على ثلاثين دقيقة على ألواح الثلج ثابتة بلا حراك، حتى ذاب الثلج من فعل المصباح، وكأنها اختارت تعذيب نفسها على الصليب، واستمرت دون أن تظهر عليها رغبة في إنهاء المشهد القاسي، حتى إن بعض المتفرجين لم يتحملوا تعذيبها لذاتها، فصعدوا حاملين الفنانة بعيدا عن ألواح الثلج؛ لينهوا بذلك عذابها ويضعوا نهاية للعرض الذي استمر حوالي ساعتين من الزمن"[16].

إننا أمام عرض استثنائي، لا شيء فيه غير الجسد وهو يواجه احراجاته القصوى، فالمؤدية هنا في حالة استنفار كامل مكنتها من تقديم عرض خاص، غير متوقع، متجاوز لكل التقاليد والأنماط والأجناس الفنية. فلا خيال يشكل الحدث ولا فانتازيا تحكم المشهد، فما هو موجود أمامنا هو الحقيقة، وهو أثر واقعي وليس أثرا للواقع وهنا تكمن خصوصيته وهويته الحقيقة.

[16] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص17-18.

فنحن لا نشاهد صورا مأخوذة من الواقع قد أعادت المؤدية تشكيلها من جديد، بل نحن نرى بأعيننا الواقع كما هو. مؤدية في معرض فني تقوم بتعذيب نفسها لمدة ساعتين من الزمن، تشرب الخمر، تأكل العسل، تكسر الكأس، تنزف، تمارس العنف على جسدها، ترسم نجمة خماسية على بطنها بواسطة شفرة حلاقة، تصلب نفسها على ألواح من الجليد. ليتدخل المتفرج في النهاية، معلنا عن وعي منه أو عن غير وعي على نهاية هذا الحدث الاستثنائي.



"صورة

الصورة عدد 01: "الفنانة ترسم النجمة الخماسية على بطنها"

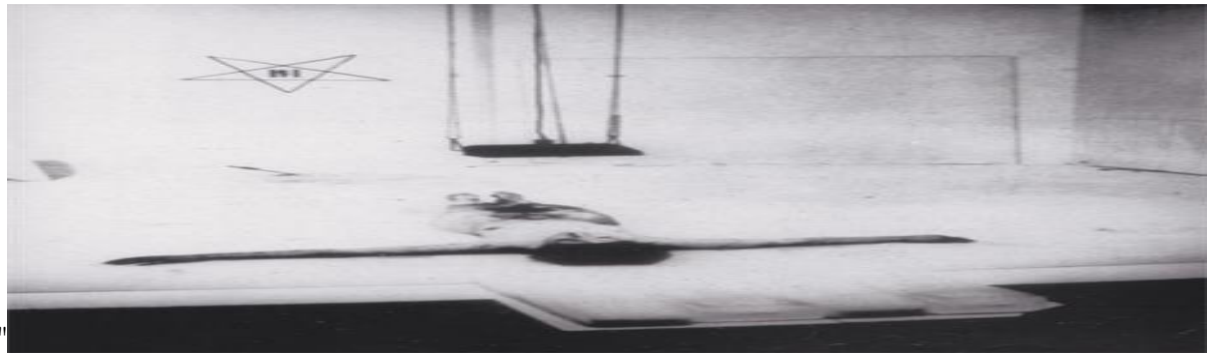
بهذا المعنى فالمؤدية هنا **"لم تمثل دورًا، ولكنها جرحت نفسها الواقعية، لقد أساءت التعامل مع جسدها، بقرار اتخذته، بتجاهل الحدود الجسدية البشرية، لقد كان إيذاؤها لنفسها واقعيًا، ملأت جسدها بجرعات ضخمة من العسل والنبيذ. كان من الممكن أن تستمتع بجرعات صغيرة منهما، ولكنها تعدت حدود جسدها؛ لتصل إلى شعور الغثيان وعدم الارتياح، دون أن تظهر على وجهها أو جسدها ملامح التعب أو الإعياء، هادفة إخفاء مشاعرها، دون إبداء أي علامة على الرغبة في الاستغاثة"**[17]. وبالتالي فهي تزيح العلامات عن الحدث الذي تقدمه، محاولة تقديم الواقع والحقيقة، ومن ثمة الإمساك على وقعه عند المتفرج، الذي يتدخل في النهاية ليوقف هذا النزيف من الألم. وهي اللحظة التي يدخل فيها بوصفه عنصرًا مشاركًا في تغيير مسارات الحدث.

يقع كل هذا عبر ما تسميه إريكا فيشر ب "الحضور" الجسدي للمؤدين والمتفرجين. فالمتفرج في العروض الأدائية هو مشارك في عملية بناء العرض الأدائي وليس مشاهدا فقط، معناه أن العروض الأدائية المعاصرة قد قوضت كل منظومات التلقي التقليدية، وأضحى معها المتفرج هو صانع العرض بدرجة أولى، فالعرض يخلق نتيجة للتفاعل بين اللاعبين والمتفرجين. هذه المشاركة الفعالة للمتفرج نابعة من عملية الكسر لحدود الخيالي والواقعي داخل العرض، فالعنف والقتل والدم والسكين هي مواد موجود بشكلها الحقيقي، وهو ما يخلق ضربًا من الالتباس في مسألة التلقي، فهل ما نشاهده هو عرض للخيال أم عرض للحقيقة؟ أي بين ما يتطلبه الفن من تفاعلات ممكنة وبين ما هو موجود في الواقعي واليومي، فالمتفرج هنا في أزمة وشك يجعله في منطقة حيادية بعض الشيء، فهو يطرح على نفسه أسئلة من قبيل هل عليّا أن أتدخل في كل ما يقع أمامي أم عليّا أن أكتفي بالمشاهدة؟

[17] فيشر ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص18.

على هذا الأساس استطاعت مارينا أبراموفيتش **"أن تخلق من خلال عرضها موقفا، يجعل المتفرج عالقا بين قواعد ومعايير الفن، وقواعد ومعايير الواقع اليومي، بين الضرورات الجمالية والضرورات الأخلاقية، لقد أغرقت المتفرج في أزمة لا يمكن التغلب عليها بالحلول والسلوكيات المعروفة والمعتادة، فقد تحرك المتفرج لاتخاذ رد فعل ملموس فقط عندما أدرك الإصابات الجسدية والروحية للفنانة"**[18]. تنتفي هنا حدود التلقي التقليدية، ليحصل ضرب من اللبس في مستوى فهم المتقبل لما يدور ويحصل أمامه. وبالتالي هناك حالة من الارتباك والتشويش تحصل في ذهنه، باعتبار أن ما يشاهده ليس عرضًا خياليا، وإنما أثرا واقعيًا.

هذا الحضور المختلف للجسد في العروض الأدائية يهدف إلى خلق موقف يتورط فيه المؤدي والمتفرج، واللذين يدخلان في عملية معايشة لحالة واقعية وحقيقية تتجاوز حدود المعقول والمنطق الذي يقوم عليه الفعل الفني بشكل عام، لهذا نجد العديد من العروض التي تعمل على إحداث نوع من الرجة والصدمة عند المتلقي، بحيث إن تدخله فيه والإعلان عن نهايته يدفعنا إلى اعتبار أن العرض بهذا الشكل لا يمكن التحكم فيه وفي مساراته وثناياه، أو حتى مدته الزمنية، فهو مفتوح بدافع الموقع الذي يحتله المتفرج فيه. فداخل هذه العروض تسيطر **"مادية الحدث على معنى الحدث"**[19]. فما يراه المشاهد هو الحقيقة بعينها، الأمر الذي يساهم في خفوت المعنى وتلاشيه. فتدخل الجمهور في الحدث ليس نابعا من عملية تحليل للعلامات وتفكيك لها، بل هي نتاج للريبة والصدمة التي يتلقاها. لهذا، فإن **"العمل الفني يخرج عن ماديته التي يغلفها نوع من التعالي ومحيط من الصفوة المتميزة من البرجوازية والخاص، إلى الخروج نحو مجال جديد يسمح للمتلقي باستقباله، وهذا يعني أنه قد حدث تغيير عاتي، وتصفية للعنصر التقليدي، وتم بعثه من جديد وفق قيم العصر الحاضر، غير تلك التي عرفت في ما مضى"**[20]. فالمتفرج هنا يتلقى عناصر جديدة، ليتعاطى معها بشكل جديد ومختلف، باعتبار أن ما يشاهده أمامه في الحقيقة في عينها وليس الخيال أو التخييل الذي عادة ما يلف جسد العروض المسرحية.



"صورة

الصورة عدد02: "الفنانة تعلق جسدها على صليب من الثلج".

في هذا السياق فإن تدخل المتفرج لإنهاء العرض لا يتم عن طريق مرجعية الواقع، بل عبر مرجعيته الذاتية، فهو لم ينه العرض لأنه قام بتحليل معنى النجمة الخماسية، أو بتفكيك فعل شرب الخمر أو العسل، بل من خلال قسوة الأفعال التي مارستها المؤدية على جسدها،

---

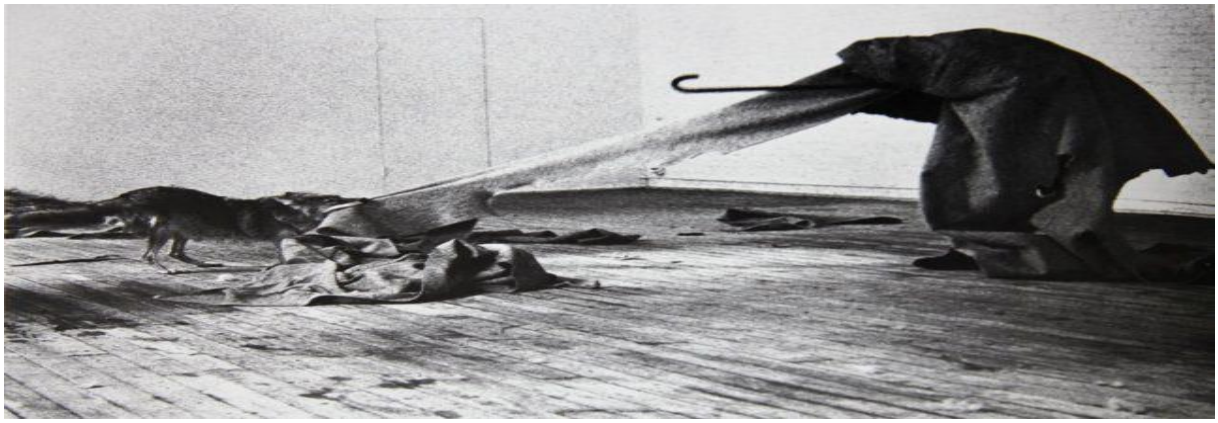
[18] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص20.

[19] نفس المرجع السابق، ص30.

[20] بن فلامي، خالد سيف الإسلام، خالدي، محمد، (2021)، تحولات العمل الفني غفي عصر الاستنساخ التقني بفلسفة والتر بنيامين وتمظهراتها في فن البوب آرت، دراسات فنية، المجلد 06، العدد 01، ص367-384.

ما يعني أن هناك تغيير ما قد حصل في علاقة الذات بالموضوع، أي طبيعة علاقة المتلقي بالأثر الفني. ما يعني أن هذا العرض **"يخرج عن نطاق نظريات علم الجمال التقليدية، ويقاوم بشدة شروط نظريات التأويل التي تهدف لفهم العمل الفني؛ لأن العرض هنا لا يدور حول فهم الأحداث التي قدمتها الممثلة، وإنما حول الخبرات التي خلقتها، والتي حفزتها لدى الجمهور، باختصار: إن محور العرض هو تحولات الأداء للمشاركين فيه من لاعبين ومتفرجين"**[21]. يحدث كل هذا عبر فعل المعايشة، فالخبرة التي يكتسبها المتفرج نابعة من معايشته لما يحصل أمامه من أفعال وأحداث، فعرض "شفاه توماس" لا يدفع الجمهور إلى الخروج منه، بل إنه يورطه فيه بشكل من الأشكال، فما خلقته مارينا أبراموفيتش هو حدث يهم كل الحاضرين.

ففي العروض الأدائية المعاصرة نشاهد المؤدين بشحمهم ولحمهم، وهم يمارسون شتى أنواع العنف الحقيقي على أجسادهم مثل ما بينا ذلك في عرض "شفاه توماس"، أو في عرضها الأخر "الإيقاع 0" سنة 1974 والذي أعطت فيه الحرية للجمهور لأن يفعلوا بجملة من المواد المعروضة أمامهم (سكين/ أحمر الشفاه/ سلاسل/ مسدس...) بجسدها أي شيء، ليتحول العرض إلى اختبار وامتحان للمتفرج في طاقة العنف التي يمكن أن يمارسها، أو في عرضها الأخير "الفنان حاضر" عندما كانت تجلس في المعرض لمدة سبع ساعات متتالية دون أكل أو شرب لمدة ثلاثة أشهر كاملة ليقابلها في كل مرة إنسان في الجهة المقابلة. بالإضافة إلى أن هناك العديد من العروض الأدائية التي تجعل من المشاهد متورطا فيها بشكل من الأشكال، ولعل أهمها عرض جوزيف بويس I Like America and America Like Me عندما أتى بثلاث ذئاب من صحراء تكساس وبقي معهم لمدة ثلاثة أيام في صندوق، دون أن يملك أي شيء سوى عكاز ومصباح صغير، وقد ظلت الجماهير تتابع العرض من وراء الصندوق أو من خلال شاشات كبيرة وضعت داخل "جاليري" René Block في نيويورك.



الصورة عدد04: "صورة من عرض I Like America and America Like Me لجوزيف بويس".

[21] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص26.



"صورة

الصورة عدد05: صورة من عرض "الفنان حاضر" the artist Is présent لمارينا أبراموفيتش".

يحيلنا عرض "شفاه توماس" إلى أن طبيعة العلاقة بين المؤدين والمتفرجين قد تغيرت، حيث أصبح المتفرج جزءًا أساسيا من تكوين العرض، فهو لم يعد يلعب دور المراقب والمترجم للعلامات التي تصدر عن أفعال المؤدي، بل صار شريكًا ومساهمًا في إنشاء وتكوين الحالة والحدث، عبر الجسد الذي تحول من مادة حاملة للعلامات إلى وسيط حقيقي بين المؤدي والمتفرج، وهنا أساسا نفهم الفرق بين العرض الأدائي والعرض المسرحي حيث لم يتم في عرض "شفاه توماس" التعامل مع **"جسد الممثلين في فضاء الخشبة باعتباره حاملا للمعنى، كما ساد منذ القرن الثامن عشر، ولكنه تعامل مع الجسد في المقام الأول باعتباره "هيئة مادية"، والتي تشكل بنية العرض، دون الشخصيات والفضاءات الوهمية"**[22]. فالمؤدي هنا يلفت نظر المتفرج إلى جسده الواقعي لا جسد الشخصية، كما أنه يقدم لنا أثرا واقعيا لا أثر الواقع، أي أن ما يحصل أمام الجمهور هو الواقع وهو ما يخلق في الحقيقة "حدثا" لا "عملا فنيا".

على هذا الأساس يتحول العرض إلى "تجربة اجتماعية" يساهم المؤدين والمتفرجين، فالعرض هو **"تشكيل لحدث خاص ومتفرد وغير قابل للتكرار، وإمكانية التحكم فيه محدودة، عندما تتجمع مجموعة من البشر من لاعبين ومتفرجين، مختلفي الأهواء والأحلام والتصورات والمعارف... إلخ، في زمن محدد وداخل مكان بعينه، متواجهين، تخلق من ثَمَ تلك العملية الحيوية التي تطورها كل الأطراف المشاركة"**[23]. وبالتالي فالعرض هو لقاء خاص ومتفرد بين مجموعة من الناس التي يحمل كل فرد منها خصوصية معينة، ممّا يجعل ردود الأفعال متباينة، فرّد الفعل هنا مبني على المرجعية الذاتية كما في عرض شفاه توماس وبالتالي فإننا سنلاحظ اختلافا في تركيبة ردود أفعال الجمهور، ففي العرض لم يتدخل كل الحاضرين لإنهاء تعذيب المؤدية لنفسها وإنما تدخل البعض منهم.

هذا التداخل بين المؤدي والمتفرج يدفع العرض الأدائي لأن يأخذ مسارات عدة، فيمكن له أن ينتهي في ساعتين كما حصل في عرض شفاه توماس كما يمكن له أن يتواصل لساعات طويلة وهذا رهين في الحقيقة للحظة التي يتدخل فيها المتفرج ليعلن عن نهاية العرض. من هذا المنطلق تجاوز حضور المتفرج مسألة المشاركة في بناء الحدث ليتحول إلى لاعب له مهمة تغيير ووضع العرض في مسارات جديدة، فالعرض بهذا الشكل استطاع أن يخلق ما سمته إريكا فيشر بالجماعة، وهي مجموعة المؤدين والمتفرجين، اللذين يلتقون داخل فضاء ما

---

[22] [22] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص62.

[23] نفس المرجع السابق، ص65-66.

وزمن ما من أجل أن يعيشوا حدثا فنيا خاصا وفريدا، وهو ما يؤكده جورج فوكس بقوله **"اللاعبون والمتفرجون، الخشبة والصالة (...) في أصلهم واحد لا يمكن تقسيمه؛ لأنهم يمثلون معًا وحدة"**[24]. فالتوجه نحو محو الحدود الفاصلة بين القاعة والركح، وبين المؤدي والمتفرج، إنما هي لحظة من لحظات فسخ التخوم بين الواقعي والخيالي، فالفصل بينهما سابقا كان من أجل رفع مصاف الخيال إلى حدود الرؤية، فالمتفرج هنا هو مشاهد ومتابع ومترجم لكل العلامات التي تصدر عن الممثلين من فوق الركح، عكس العرض الأدائي الذي يكون فيه مشاركاً فعالا، فهو قادر داخل هذه الجماعة من لمس المؤدية، ومسكها كما في عرض "شفاه توماس"، أو القيام ببعض الأفعال على جسدها، كأن يرسم أو يخدش الجسد المقابل له، كما في عرض "الإيقاع 0"، وهو ما يقلل في الحقيقة من مسألة حضور الإيهام لديه.

3) حدود المسرحة في العروض الأدائية المعاصرة

تقول إريكا فيشر حول عرض "شفاه توماس" أن الفنانة خلقت مع الجمهور **"حدثًا خاصًا، غير متوقع، مخالفًا لتقاليد الرؤية البصرية المعتادة، ولا يستمد شرعيته من تقاليد الفنون المسرحية أو البصرية. لم تنتج الفنانة بسلوكها الغريب عملاً فنيًا للجمهور بالمعنى التقليدي للفن، وكذلك لم تقدم عرضًا تقليديا بذات المعنى؛ لأنها لم تتعامل كممثلة تؤدي دورًا دراميا لشخصية امرأة تأكل الكثير من العسل وتشرب الكثير من النبيذ، وتنتهي بإصابة نفسها"**[25]. معنى ذلك أن العرض هنا قد استمد شرعيته الجمالية من كونه عرضًا ينافي كل تقاليد الفرجة المتعارف عليها، والتي تقوم على فعل التمثيل وبناء الشخصية المسرحية، وأداء الحدث. لقد قدمت المؤدية حدثًا يتجاوز هذه المفاهيم التي تؤسس بشكل ما للفعل المسرحي.

يكشف لنا عرض "شفاه توماس" على أن العروض الأدائية المعاصرة قد قطعت مع كل منظومات الفرجة المسرحية، وفي كل المستويات، فالعرض هنا هو صيرورة متكاملة من الأفعال التي تتحول وتتطور وتتغير في كل لحظة، وهذا راجع لعملية التدخل التي يقوم بها الجمهور على جسد العرض، باعتبار واقعية الحدث الذي يشاهده. هذه الواقعية هي الحدث في حقيقته المطلقة وصورته الواضحة، ما يعني أنه هناك انتفاء لمفهوم الخيال والتخييل الذي يرتكز عليه فعل التمثيل المسرحي. بالإضافة إلى أن هناك عملية اتحاد واشتباك بين الدال والمدلول والمادية أي الحضور الجسدي للمؤدي، معناه أن المتفرج هنا لا يتلقى علامات مسرحية نابعة من جسد الممثل ليقوم بتحليلها وفهمها أي بإرجاعها إلى الواقع، ومن ثمة القيام بالتدخل في مسار العرض والحدث، بل إن المتفرج هنا يتقبل الشيء في ذاته أي كما هو. فحدود المسرحة يمكن الإمساك بها في هذا الحيز الذي سقطت فيه الرموز والمعاني والعلامات من وظيفتها الكلاسيكية ليتوجه المتفرج نحو ما تسميه إريكا فيشر بمرجعية الذات. وهذا نابع من كونه لا يستطيع أن يفهم من هو الموجود أمامه، هل هو ممثل يقوم بأداء دور مسرحي أم الممثل دون قناع الشخصية المسرحية؟ الأمر الذي يحدث عنده ضربًا من التذبذب الإدراكي، فعرض "شفاه توماس" يخلق في الحقيقة حالة من التشويش في ذهن المتلقي، حيث يجد نفسه دائما في وضعية "البين-بين"، أي بين الواقع والفن، بين الممثل والشخصية، بين الموضوع والجسد.

---

[24] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص96.

[25] نفس المرجع السابق، ص18.

بهذا المنطق فإن إنشاء المعنى المبني على مرجعية الذات يقع في ذات اللحظة التي يحصل فيها الحدث، أي أن هناك تزامن في مستوى الإنتاج والتلقي. فالمتفرج بهذا الشكل يتقبل الأشياء والأفعال في جوهرها المادي لا في معانيها الباطنة بوصفها علامات صادرة عن جسد ما، معناه أنه يتلقى الشيء في ذاته أي كما هو، فتدخله في عرض "شفاه توماس" وانهائه له ليس نابعًا من كونه فكك معنى النجمة الخماسية التي رسمتها الفنانة على جسدها.

هذا التوّجه يتعارض مع مسألة انبثاق المعنى بشكله التقليدي، حيث كانت السيميولوجيا مرتبطة بالنص الدرامي، فكل المعاني والدلالات موجودة فيه بشكل ما، لهذا فإن التمثيل ظل حبيسا للتعريفات التي تقدمه بوصفه مترجمًا لهذه المعاني، **"ومن ثم تم التقليل من شأن الجوانب الأدائية في العرض بشكل أو بآخر، وكانت العلاقة بين العارضين والمتفرجين معتمدة بشكل أساسي على قدرة العارضين على توصيل المعنى الصحيح للنص إلى المتفرجين"**[26]. على هذا الأساس يدعو ماكس هيرمان إلى دراسة المسرح بوصفه عرضًا لا نصًا أدبيا، أي التركيز على منظومة العلاقة وطبيعتها بين الممثل والمتفرج دون الانزلاق في مربع البحث عن المعاني التي قدمها العرض. لهذا، تم التوجه نحو الأداء والتركيز عليه في العرض، وهو الأمر الذي جعل من مسألة التلقي تتحول ضمن صيرورة شاملة من التغييرات المفتوحة على الصدفة، العرضي، التيه، غير المتوقع، وفي هذا المسار يصبح الجسد ومادية الحدث الذي ينتجه هو مركز الاهتمام، فالمتفرج هنا يتلقى الشيء في ذاته كما بينا أعلاه لأن المادية وهي جملة الأفعال والسلوكيات التي ينجزها جسد المؤدي والتي **"لا تتصرف بوصفها دلالة تنتظر فك شفراتها، بل بوصفها دلالة لا بدّ من تلقيها كما هي"**[27].

إن تلقي الأشياء في ذاتها نابع من عملية تجزئة العناصر التي توجد في الحدث، فالتركيز في عرض "شفاه توماس" يبين لنا كيف أن أجزاءه كلها في حالة تامة من التشظي، فلا رابط يمكن إيجاده بين عملية شرب الخمر أو احتساء العسل وبين رسم النجمة الخماسية أو صلب المؤدية لنفسها على صليب من الثلج، فكل عنصر حدثي هنا له غاية في ذاته، بحيث يغيب منطق التسلسل في الأفعال، لنجد أنفسنا أمام عرض له إيقاع خاص وفريد، ذلك أن العروض منذ ستينيات القرن الماضي قد حاولت **"فك العناصر المسرحية واستخدامها بشكل منفصل، بمعنى فكها من منطق التسلسل الحدثي أو النفسي وتحريرها من التسلسل السببي؛ لكي تتبع نموذجًا إيقاعيًا أو هندسيًا مختلفًا أو تتبع عملية الصدفة"**[28]. وذلك لأن المتفرج قد أصبح جزءًا لا يتجزأ من بنية العرض ككل، فهو ليس شريكًا فحسب، وإنما فاعلا في عملية تغيير مسار العرض، على هذا الأساس فإن الصدفة هي الميزة التي تتحرك فيها هذه العروض، فكل شيء مرتبط بلحظة تدخل الجمهور في الفعل كما رأينا ذلك في عرض "شفاه توماس". بمعنى أخر فنحن لسنا أمام عرض مسرحي متسلسل البناء ومنظم ومحبوك، بقدر ما نحن أما شذرات غير مترابطة وعناصر ممزقة.

إن سقوط العلامة وتراجعها خلف جسد المؤدي يؤكد لنا أن فنون الأداء قد أخرجت من سياقها كل ما له علاقة بالتمثيل والمحاكاة وهو ما يذهب فيه كريستيان بيبه وكريستوف تريو بقولهما إن فن الأداء صار **"يقصي بالضرورة فكرة التمثيل من نطاقه، يفعل ذلك عنوة ما دام أنه لا يقدم دورا، وما دام أن الديكور لا يشخص عالما آخر، وحده المؤدي الموجود في زمن ينمحي سريعًا وفي مكان خاص.**

---

[26] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص251.

[27] نفس المرجع السابق، ص256.

[28] نفس المرجع السابق، ص254.

يتصرف، يتكلم، يغني، يفعل ذلك ظاهريا، دون اسم معين، يضع ذاته الخاصة وكل ما يملك من خبرة ودربة، يقترح حضوره الخاص، يتوجه نحو أجساد من يشاهدونه، ينصت إليهم، يلمسهم... يجتمع معهم من خلال ظاهرة تتطور تفاعليًا"[29]. ففن الأداء هنا هو فن صناعة الحدث والحالة بين مجموعة المؤدين والمتفرجين، ففيه تغيب الشخصية وتنتفي المحاكاة ويتحول جسد المؤدي إلى موضوع للعرض. لذلك فهي تقترح منجزًا قائمًا على مفاهيم جديدة ومختلفة ومغايرة لتلك التي يمكن عبرها تشكيل الفرجة المسرحية.

على هذا الأساس فتحت فنون الأداء المجال لإمكانية إقامة بنى سردية جديدة للعرض، قائمة على الحضور المتفرد لجسد المؤدي الذي لم يعد يهتم بالشخصية ولا بالمعاني التي تحملها والتي عليه إيصالها، **"بل بلور وعيًا خاصًا بجسده وخبرته الخاصة بالعالم بما جعل هذا الجسد مكتفيًا بذاته، ب "حضوره" الخاص sa propre présence، نافيا الحاجة ل "التمثيل" Représentation"**[30]. على هذا الأساس أصبح التركيز على الجسد الواقعي للممثل مسألة أساسية في العروض المسرحية المعاصرة، باعتبار أن وظيفته قد تحولت من كونه حاملاً للمعنى إلى كونه مادة في ذاتها أي جسد واقعي كما نعرفه ونراه، وهو الأمر الذي يدفع بطبيعة الحال نحو تكسير الايهام والتقمص، أي أننا وصلنا إلى مرحلة انتفاء الشخصية الدرامية بمعناها التقليدي.

لقد قدمت لنا فنون الأداء منذ ستينيات القرن الماضي فضاءًا دراماتورجيا جديدًا ومختلفًا، حيث لم نعد نتعامل مع هذه العروض مع الشخصية، أو المحاكاة، أو النص، أو التمثيل، بل إنها توجهت نحو محوها من دائرتها، لذلك أصبحنا نتحدث عن ما يسميها باتريس بافيس الدراماتورجية البديلة وهي **"كل أنواع العروض الفرجوية الجديدة التي لا تنطلق من بنية مسرحية نصيّة/ أدبية محضة، وتتطور من حيث هي عروض وأشكال فرجوية، لفظية وغير لفظية، تختلط بالأدوات الوسائطية، والكوريغرافيا، والرقص، والارتجال..."**[31].

أي أنها دراماتورجيا تنتصر لكل أشكال الفرجة التي لا تعتمد على النص كعنصر أساسي وإنما تتوجه نحو الجسد وباقي العناصر غير اللفظية لبناء الخطاب وإيصاله للمتفرج. ففن الأداء بهذا الشكل هو ظاهرة تسعى بشكل ما إلى تقويض سلطة إنتاج المعنى بمعناها التقليدي أي عبر التمثيل والشخصية والنص. وبالتالي فإنها تفتح الباب نحو الدراماتورجيا البديلة التي تسعى بدورها إلى محاولة إيجاد **"طرق بديلة لاستفزاز منظومة الحضور وإعادة النظر في أدوار المؤدين والمتفرجين والنقاد على حدّ السواء. ناهيك عن تفكيك المفاهيم الكلاسيكية الجديدة الخاصة بدراماتورجيا/ الشخصية/ الوحدة العضوية، وذلك من خلال محاولة تعطيل ونقض جميع أشكال التراتبية الكامنة في تخوم آليات صناعة الفرجة، وإيجاد بدائل دراماتورجية قادرة على التعبير بشكل أفضل عن انشغالات انسان القرن الحادي والعشرين"**[32].

---

[29] Biet Christian Triau Christophe (2019) qu'est-ce que le théâtre, Paris France, Edition gallimard, p69.

[30] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص100.

[31] أمين، خالد، (2014)، ورد في، عتبة كتاب الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، المغرب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ص12.

[32] نفس المرجع السابق، ص12-13.

هذا التفكيك الحاصل في مستوى العرض منذ ستينيات القرن الماضي كان نابعا من طرح السؤال حول موقع المتفرج داخل بنية العرض، فالمسرح المعاصر توجه نحو إيجاد بدائل دراماتورجية جديدة ومختلفة، تنحو نحو أن تجعل من وجودها **"لا يكون إلا على أنقاض وجود آخر، ولا يكون إلا بطرد دراماتورجيا أخرى من فضائها، إلا بطرد "الدراما" و"النص" و"التمثيل"، إلا بطرد "المسرح" عمومًا"**[33].

4) أثر فنون الأداء على الممارسة المسرحية المعاصرة

استفادت الممارسة المسرحية منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي من فنون الأداء التي عبدت الطريق للمسرح نحو البحث عن أفاق جديدة يكون فيها الجمهور حاضرا بشكل مختلف، ويكون فيها جسد الممثل هو المركز الذي عليه يتأسس عليه العرض المسرحي. في هذا السياق يؤكد جوزيف دانان على أن هناك حدثين رئيسيين يمكن عبرهما مقاربة تأثيرات فن الأداء على الممارسة المسرحية وهما:

- الأول: عرض مسرحية "سب الجمهور" (Outrage au public) لبيتر هاندكه سنة 1966.
- الثاني: عرض مسرحية Catherine لأنطوان فيتز عن رواية les cloches de Bâle سنة 1975.

هذين الحدثين تم عبرهما فتح المجال حسب جوزيف دانان لمقاربة مسرح الأداء، ففي عرض سب الجمهور تم تجاوز لعبة التلقي التقليدية، التي يتم فيها فصل القاعة عن الركح، وبالتالي فصل المتلقي عن العرض ووضعه في رتبة المشاهد فقط، ليتحول العرض بأكمله إلى لعبة بين المتفرجين والمؤدين، حيث سعى عرض "سب الجمهور" إلى تكوين جماعة تعيد صياغة العلاقة بين المتلقي واللاعب المسرحي، حيث **"يتمحور الحدث المسرحي حول خلق حدث بين اللاعبين والمتفرجين، خلق نوع جديد للاتصال المسرحي، وفي مركز هذه العملية العلاقة الجدلية بين الممثل والمشاهد؛ حيث يختبر العارضون علاقتهم بالجمهور عن طريق التحدث المباشر مع المتفرجين، ومهاجمتهم وسبهم بأنهم مخادعون وملحدون ومدعون... ومن خلال حركة اللاعبين في الصالة نشأت علاقات مكانية جديدة، واستجاب المتفرجون لاستفزاز اللاعبين، وقدموا ردود أفعال متباينة: التصفيق، والقيام من أماكنهم، وترك الصالة، والتعليق الصاخب، أو التشاجر مع الممثلين... إلخ."**[34]. لقد خلق العرض جدالاً واسعًا بين الممثلين والمتفرجين، كما أنه استطاع أن يخلق ردود فعل متباينة ومتنوعة ومختلفة، ففي هذا العرض صعد الجمهور فوق الركح، ممّا أجبر المخرج آنذاك كلاوس بيمان على التدخل سريعًا لإنهاء العمل. يتحول العرض هنا إلى "حدث" يقع بين المؤدين والمتفرجين، وهذا التوجه يظهر كيف أن المسرح قد أعاد منذ ستينيات القرن الماضي طرح سؤال التلقي من جديد عبر توجهه نحو إمكانية إيجاد تقاطعات ونقاط التقاء مع التصورات التي جاءت بها فنون الأداء وخاصة في كل ما يتعلق بالتلقي ومسألة حضور الجسد داخل العرض.

فعرض "سب الجمهور" لم يستهدف **"زعزعة انتظارات الجمهور فقط، بل وتوجه نحو إنكار مطلق ليس للدراما الأرسطية فحسب، ولكن لكل الأشكال المسرحية التي أسست مسرح القرن 20"**[35]. وهذا نابع من تقويض العرض لمنظومة التلقي التقليدية، فالمشاهد هنا ليس متابعًا ومتفرجًا فقط، بل هو في حالة فعل باعتبار المنطق الاستفزازي الذي انبني عليه العرض والذي نجد صداه في النص أيضا حيث تقول شخصيات المسرحية منذ البداية ما يلي:

---

[33] خلادي، كمال، (2014)، المسرح والأداء: فرضيات أولى للاتصال، مرجع مذكور، ص97.

[34] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص36.

[35] خلادي، كمال، (2014)، المسرح والأداء: فرضيات أولى للاتصال، مرجع مذكور، ص 101.

- **"Ce qu'on va vous montrer n'est pas un spectacle.**
- **Vous risquez fort de rester sur votre faim.**
- **Ce que vous allez voir n'est pas une pièce.**
- **Ce soir on ne joue pas.**
- **On va vous montrer un spectacle où il n y'a rien à voir.**
- **Vous ne vous attendiez quand même pas à une histoire.**
- **Nous ne sortons pas d'un personnage pour nous adressez à vous.**
- **Nous n'avons pas besoin de recourir à l'illusion pour tenter de vous désillusionner.**
- **Vous ne pouvez pas vous reconnaitre en nous[36]".**

هذا النص نتبين من خلاله المنطق الذي انبني عليه العرض، وهو استفزاز الجمهور أكثر ما يمكن. فهذا النص هو تصريح بشكل ما على أن المسرحية لا تهتم بالمحاكاة ولا بالشخصية ولا بالحكاية، فما ستشاهدونه ليس عرضًا مسرحيا، فما هو إذن؟ إنه "حدث" يقع نتيجة التفاعل بين المؤدين والمتفرجين. من هذا المنطلق يمكن لنا أن نفهم تأثيرات جماليات العرض والأداء على العروض المسرحية المعاصرة، التي أصبحت تتوجه نحو قلب المنظومة السردية التقليدية وتقويضها، عبر تشريك المتفرج من جهة وعبر التعويل على الجسد في تقديم وبناء الخطاب من جهة ثانية.

فلم يعد المتفرج في هذه العروض المسرحية يبحث عن المعنى طيلة رحلة الفرجة، بل صار مشاركًا في صناعته وخلقه، فهذه العروض التي تتوجه نحو فن الأداء لتركز عليه في بلورة خطابها أصبحت تحاول تجريب **"أن تستعيض عن أنساق تقليدية في لبناء المعنى بأنساق جديدة. إنها تستعيض عن "التمثيل" ب "الحضور" و"الحدث"، وتستعيض عن "أثر الواقع" l'effet du réel ب "الأثر الواقعي" l'effet réel. بتعبير وجيز ودقيق، تروم هذه التجارب الجديدة صناعة حدث حقيقي دون محاكاة"[37]**. هذه التوجهات الجديدة التي أصبحت تميز الممارسة المسرحية منذ ستينيات القرن الماضي كان الهدف منها هو خلق حالة اتصالية وتواصلية مختلفة بين المتفرج والعرض المسرحي، فما يراه أمامه ليس تمثيلا للواقع بقدر ما هو الواقع بعينه، فالعرض لم يعد يعتمد على المحاكاة بشكلها التقليدي، بل صار يباشر فعل الإبداع بوصفه حدثًا وحالة يتشارك في إنجازها مجموعة الحاضرين في العرض من مؤدين ومتفرجين. ما يعني أنه قد تم تقويض سلطة المنطق السيميائي القائم على تحليل وتفكيك العلامات المسرحية الصادرة عن الممثل.

ساهمت هذه العروض المسرحية في تفجير بنية ومنظومة السرد التقليدية القائمة على المحاكاة وبناء المعنى، وتقديم الشخصية المسرحية لتستبدلها بالحضور الجسدي للمؤدين والمتفرجين، أي أن هناك ضرب من الانفتاح بين الفنون، وهو توجه ساد الممارسة المسرحية منذ ستينيات القرن الماضي، والتي توجهت نحو مفهوم "منعطف العرض" والذي تمت عبره صياغة منظومة علاقات جديدة بين المؤدين والمتفرجين، الأمر الذي أدى إلى **"تراجع سلطة السيميولوجي للحدث، الذي يفرض تقصيًا وراء المعاني الممكنة، وبدلاً من ذلك**

[36] Danan joseph (2016) entre théâtre et performance, ibid, p14-15.

[37] خلادي، كمال، (2014)، المسرح والأداء: فرضيات أولى للاتصال، مرجع مذكور، ص103.

سادت سيطرة فكرة الحضور الفعلي للمشاركين من لاعبين ومشاهدين، ورصد أثرها على الحضور، وردود أفعالهم الانعكاسية العاطفية أو الفسيولوجية، ورصد الخبرة الجمالية والحسية المكثفة التي يقدمها العرض لكل المشاركين"[38]. بهذا المنطق نفهم أنه قد تم إزالة الحدود التقليدية بين الفنون، ممًا ساهم في انفتاح المسرح على دراماتورجيات جديدة وبديلة تستهدف القدرات الجسدية والحسية والنفسية لكل المشاركين في العرض الذي تحول من كونه عرضا للواقع إلى عرض واقعي، الأمر الذي يفرض في جزء ما تدخل الجمهور في صناعته، وصياغته، وتغيير مساراته، وثناياه.

هذه الدراماتورجيات البديلة نمسك بها في عرض مسرحية "كاثرين" عن رواية نواقيس بال (les cloches de Bâle) ل لويس أراغوان والتي أخرجها أنطوان فيتز حيث لم يقم باقتباس الرواية، بل قدمها كما هي، الممثلون موجودون حول طاولة كبيرة، يقومون بالأكل بشكل عادي ويتبادلون الرواية بين أيديهم، على أن يقرأ كل واحد منهم مقطعًا، وهو الأمر الذي يعتبره جوزيف دانان مفتاحًا لبداية المسرح السردي، ففي هذا العرض تم تشكيل منظومة سردية جديدة، فالأداء بهذا الشكل يتجاوز منطق التمثيل المبني على الشخصية المسرحية، لنرى أمامنا الممثل بجسده الحقيقي وحركاته لا حركات الشخصية وهو يتحرك ويأكل ويقرأ الرواية دون أن يتماهى مع أحداثها أو يأخذ منها موقفا ما.

تهدف هذه العروض المسرحية إلى إرساء نوع من التعاقد الجديد بينها وبين المتفرج، أي إقامة علاقة قائمة على المشاركة الفعالة في بناء المشهد والحدث، وهي لحظة تتم فيها عملية معايشة الجمهور للحدث، والتي تموت وتنتفي فيها مسألة التأويل بشكلها الكلاسيكي، فلم يعد العرض هو ورشة تأويلية مفتوحة يقوم بها المتفرج على جسد العرض ونصه، بل أصبح المتفرج هو المادة الأولى والأخيرة، التي تصنع هذا العرض وتطرز نسيجه، ما يعني أن التأويل بمفهومه التقليدي والذي لا يرى المتفرج إلا في موقع الناظر والمشاهد فقط، ولا علاقة له بما يحدث، ولا يمكن له أن يتدخل أو أن يقوم بأي تعديل قد ولى وانتهى.

استفاد المسرح بطبيعة الحال من هذه التطورات الجمالية والمنعطفات الفكرية التي كسرت قواعد التلقي التقليدية وسارت بمنطق تلقي العرض نحو أفق أخر، لا شيء فيه غير المشاركة الفعالة والتفاعلية للمتفرجين في بناء العرض. وهذا ما نمسك به في مسرح ما بعد الدراما وخاصة عند روبرت ويلسون الذي يركز على جسد الممثل بوصفه محورًا أساسيا من محاور العرض، حيث كان سعيه الدؤوب متوجها نحو إظهار **"فردية جسدية العارض من خلال إبطاء الحركة أو تكرارها داخل إيقاع ما وداخل أنماط هندسية بوصفها وسيلة لإزالة وتفكيك فئات الشخصيات الدرامية، خاصة الحركة البطيئة والتكرار، وكذلك التحقق الواقعي للشخصيات عن طريق عارضين مختلفين، وبذلك لا يستقبل المتفرج حركة وإيماءات العارضين باعتبارها علامات للشخصية الدرامية، حتى لو ارتدى العارض أزياء الشخصية، وظهر اسمه مقابل اسمها في برنامج المسرح؛ حيث يتركز اهتمام المتفرج أكثر على الإيقاع والشدة والطاقة والقوة والاتجاه... إلخ أي: لمادية فردية أجساد العارضين بخصوصيتها"**[39]. لقد تم وضع جسدية العارض مركز الاهتمام هنا وهو مبدأ غرضه الأساسي هو تحرير طاقات الممثل وتنظيفها من الشوائب والأدران التي خزنت في الجسد. هذا التركيز والاهتمام المتزايد بالجسدية مكن

[38] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص38.

[39] نفس المرجع السابق، ص159.

من خفوت بريق الشخصية المسرحية وموتها فلم يعد التركيز متوجها نحوها كما هو الأمر في المسرح الدرامي. ما يعني أن العلامات التي كانت تنتجها قد تراجعت إلى الوراء لأن تركيز المتفرج أصبح مبنيًا على الأداء والأفعال.

لقد أعطى مسرح ما بعد الدراما أولوية قصوى لما سماه هانز ليمان "الجسدية" (Corporalité) والتي يأخذ فيها الجسد مركز الاهتمام، لا من جهة وجوده المادي الذي يخدم الخطاب من جهة ويحمل المعنى من جهة أخرى، بل إن الجسد قد تخلى في مسرح ما بعد الدراما عن هذه المهام، ليظهر علينا في حلة جديدة لأن وجوده الفيزيقي والمادي من حيث هو علامة ونسق داخل العرض لم يعد يخدم الدلالة. إنه في رحلة بحث دائمة عن نفسه فقط ووجوده مرتبط بتحقق أفعاله الداخلية والخارجية، فهو هنا غير مرتبط بإنشاء الدلالة، بل يعمل على كسرها وتحطيمها عبر القيام بالعديد من الحركات والعديد الإيماءات محاولا في ذات الوقت الاشتغال على إبراز طاقاته العميقة، الأمر الذي ساهم بشكل ما في موت الشخصية المسرحية وتراجعها باعتبار أن الجسد لم يعد في حالة خدمة لها.

يقف الممثل هنا عاريا في الفراغ، أمام جمهور لا يشده النص ولا الكلمات بقدر ما يشاهد جملة من الانفعالات الجسدية القصوى التي يتلاشى عبرها المعنى، ذلك أنه في مسرح ما بعد الدراما أصبح الجسد مركز الاهتمام **"ليس بوصفه حاملا للمعنى، ولكن باعتباره حضورا فيزيقيا وحركيا. فجسد الممثل من حيث هو علامة مسرحية مركزية أصبح يرفض خدمة الدلالة"**[40]. يغامر الممثل بجسده لا ليخلق المعاني بقدر ما يؤسس لوجوده المادي والفيزيائي. وبما أن مسرح ما بعد الدراما هو ضرب من ضروب "الحالة" أو "الموقف" فإن الجسد هنا يحضر ليؤكد على هذه الحالة ويعمل على تشتيت العرض وتمزيقه إلى جملة المواقف التي تترك المجال أمام المتقبل ليفكر فيها كل واحدة على حدة. فالمتفرج هنا لا يشاهد أحداثا متتابعة ومتلاحقة ولا يشاهد شخصيات بمنطقها التقليدي. وإنما يجد نفسه دائما أمام معنى في حالة تأجيل مستمر، فالمعنى في حالة هروب أو هو متواري خلف ظلال جسد الممثل. ما يعني أن هناك عدم وضوح للرؤية وهناك ضبابية يخلقها العرض على نفس المتفرج.

إن حضور الجسد بهذا الشكل يؤكد لنا من جديد التوجه المختلف الذي يسير فيه مسرح ما بعد الدراما. إنه مسار يتم فيه التركيز على منطق التلاقي والتقاطع مع الرقص والموسيقى والغناء وهو طريق تتلاشى فيه المعاني وتنزاح فيه الدلالة عن الجسد عكس المسرح الدرامي الذي يأتي فيه الجسد بمعانيه ودلالته الراسخة والثابتة والتي وجدت لغاية وهدف حمل المعنى والخطاب، حيث لم يعد التركيز حول ما ينتجه الجسد من معاني ودلالات، بقدر ما أصبح مسرح ما بعد الدراما يتناول الدوافع الخفية والحقيقية وراء الحركات والأفعال والإشارات والإيماءات والرقصات التي ينتجها الجسد ويشتغل عبرها. فكل حركة لها دوافعها ولها خلفيتها الثقافية والاجتماعية ولكل متفرج خلفية يفكر عبرها، ما يعني أن التركيز على الدوافع يخفت من حضور الدلالة ويضعها في موقع خلفي لا يستطيع المشاهد تتبعه أو اقتفاء أثره.

إن ما يمكن استنتاجه هنا هو أن هناك عملية اختراق للنتوءات التي كانت موجودة في العرض الدرامي بداية بالجمهور الذي أصبح له مع جماليات الأداء المعاصرة حضور نوعي ومختلف وصولا إلى الفضاء الذي أصبح بعيدا عن الركح وعما به تتأسس الممارسة المسرحية، حيث انفتحت فنون الأداء على فضاءات جديدة تجعل من المؤدي والمتفرج قريبين من بعضهم البعض، حيث **"يمكن أن يكون داخل قاعة**

[40] أمين، خالد، سيف، محمد، (2020)، مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، العراق، دار الفنون والآداب للنشر، ص40.

متحف، أو مقهى، أو غرفة نوم، أو حافلة، أو سوف عمومي، أو ساحة... إلخ"[41]. وهو ما يدفع نحو بناء نوع من اللقاء الحي والحيوي بين طرف العملية الإبداعية. فكلما تغير الفضاء كلما تم فتح إمكانات أخرى لشكل العلاقة بين المؤدي والمتفرج. الأمر الذي يساهم في خلق جماعة أي وحدة بين مجموع الموجودين في العرض. وبالتالي فإن خلق جماعة ما داخل فضاء ما وفي زمن ما هو في الحقيقة خلق لوحدة ولمجموعة طاقية وأدائية تتفجر فيها طاقات الجموع على نحو شعري، وهو ما يجعل من الفضاء فضاءا أدائيا كما تقول إريكا فيشر.

يذكرنا هذا التوجه نحو فضاءات جديدة ومغايرة للبناءات المسرحية، بتجربة كلاوس ميشال جروبر الذي كان يشتغل في أغلب عروضه المسرحية في أماكن وفضاءات غير مسرحية، ومن هذه الفكرة نفهم التأثيرات الكبرى التي أحدثتها جماليات الأداء في الفن المسرحي. ما نلاحظه هنا هو أن رواد مسرح ما بعد الدراما قد تأثروا بشكل لافت بجماليات الأداء المعاصرة وعمدوا إلى فتح مشاريعهم المسرحية على التجريب أكثر في مستوى الأداء والجسد والفضاء، والإيقاع، والصوت، والزمن. هاهنا نفهم أن كل تغيير يقع في مستوى من المستويات ينجر عنه بطبيعة الحال ضرب من ضروب التغيير الهيكلي والترتيبي للعرض. فالعروض المسرحية بهذا الشكل لم تعد تنجز وتقدم في القاعات المخصصة للفن المسرحي، بل على العكس من ذلك صارت كل الفضاءات قابلة لتنفيذ مشروع مسرحي ما على غرار الشوارع والكنائس والمتاحف والفنادق... إلخ.

لم يعد العرض مع جماليات الأداء المعاصر له مسار زمني واضح المعالم، بل صار مبنيا على صيرورة أي على تلك الأحداث التي من الممكن أن تقع في مسار العرض، والتي عادة ما تكون مفتوحة على كل ما له علاقة بالصدفة والعرضي والتيه ونستحضر هنا تجربة جون كايج في عرضه 4.33 حيث **"دخل عازف البيانو ديفيد تودور إلى خشبة المسرح، في بذة سوداء، وجلس على البيانو ثم فتحه، وبقي جالسا بجانبه في صمت دون عزف لوهلة من الزمن، ثم أغلق البيانو وفتحه مرة أخرى بعد 33 ثانية، ثم أغلقه مرة أخرى ليفتحه بعد دقيقتين وأربعين ثانية هذه المرة، ثم أغلقه للمرة الثالثة لمدة دقيقة وعشرين ثانية، ثم عاود فتحه للمرة الأخيرة، وانتهت المسرحية بذلك، لم يقدم العازف أية نغمة على البيانو ثم وقف وانحنى ليحيي الجمهور"**[42]. هذه الشذرة تفيدنا بأن هناك تخطيط محكم لما سيقوم به المؤدي من أفعال (دخل، جلس، فتح، بقي، أغلق، فتح، أغلق، فتح، أغلق، فتح، أغلق، فتح، انحنى للجمهور). ما يمكننا فهمه من خلال هذه الأفعال هو أن هناك ضرب من ضروب التكرار للفعل والحركة وهناك أيضا تزمين واضح لهذه الأفعال إذ يقسمها المؤدي على ثلاث مراحل أساسية تمت المرحلة الأولى خلال 33 ثانية أما المرحلة الثانية فتمت في دقيقتين وأربعين ثانية والمرحلة الثالثة في دقيقتين وعشرين ثانية حتى نتحصل في النهاية على عرض يدوم أربع دقائق وثلاثة وثلاثين ثانية.

إن وجود عازف بيانو ما في صالة ما وأمام جمهور ما لا يأخذنا إلا نحو العزف واللحن والنشيد، ولكن ما فعله المؤدي هو عزف الصمت فهل يكون العزف صامتا أم أن الصمت هو أشد أنواع الكلام خطورة على حد تعبير فتحي المسكيني؟ يبدو أن المؤدي هنا قد حاول تقديم معزوفة صامتة وساكتة، ولكنها متحركة وحيوية فما لا ينتجه البيانو من ألحان يمكن للجمهور أن ينتجه بطريقة أخرى. ما يبدو واضحا عند مشاهدة العرض هو أن العزف الحقيقي والصوت الرنان الذي أنتجه العرض قد كان نابعا من الجمهور ولم يكن أبدا مرتبطا

[41] أمين، خالد، (2019)، المسرح والهويات الهاربة: رقص على حد السيف، مرجع مذكور، ص18.

[42] فيشر-ليشته، إريكا، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، مرجع مذكور، ص227.

بأي آلة من الآلات. لم يعد العزف عند الفنان هو الهدف، بل الغاية الرئيسية هي خلق عزف أخر من طرف الجمهور عن طريق ما يقولونه وما ينتجونه من أصوات وهمهمات وتأتأت داخل الفضاء.

خاتمة

توصلنا من خلال هذه الورقة البحثية إلى أن فعل التلقي هو نفسه فعل إنشاء المعنى. ذلك أنه قد تم تغيير التعريفات التقليدية التي ترتبط بالتلقي، ليخرج هذا المفهوم من دائرة الاستقبال الكلاسيكي الذي يبحث فيه المشاهد عن معنى ما طيلة العرض. وبذلك، تسقط كل العلامات وتنتفي الرموز وتنتهي مهماتها المعهودة والمعروفة، وهذا نابع في الحقيقة من ذاك التشظي الذي أصبح يلف قالب العرض منذ ستينيات القرن الماضي، فكلما كان هناك أكثر تجزئة للعرض كلما تحصلنا على نوع من التفجير والتمزيق للعناصر، أي الاشتغال على كل عنصر لوحده، وهو ما يجعل المتفرج يتلقاه بوصفه شيئا في ذاته، أي كما هو وهي لحظة يتم فيها اتحاد كل الدوال وكل المدلولات وكل الماديات التي تشكل العرض، ضمن وصفة واحدة متكاملة. لقد تم مع جماليات الأداء تحطيم كل ما له علاقة بانبثاق المعنى وطرق توليده، لتسقط بذلك الدلالة وتنتفي وتنتهي المدلولات، ليحل محلهما الشيء في ذاته أي أن نستقبل ما يقع أمامنا كما هو، لا كما توحي به دلالته، ففي عرض شفاه توماس لا يمكن أن نتحدث عن دلالة، وأو عن دال، بل نحن أمام عملية انصهار وتجانس وتلاحم واتحاد بين هذه المفاهيم، وهو ما يساهم بشكل ما في اسقاط المعاني. لقد أنتجت لنا عملية تشظي العروض وتجزئتها بعض الأفكار الأساسية التي مثلت الرحى الذي عليه يدور الفعل المسرحي منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي والتي يمكن أن نوردها في بعض النقاط:

- أولا: تلقي الشيء في ذاته، أي أن هناك عملية اتحاد بين الدال والمدلول والمادية التي تكون عناصر العرض.
- ثانيا: استقلالية العناصر المسرحية معناه أن كل عنصر داخل العرض له خصوصيته وهويته وله مهامه داخل العرض. لذلك لا بد من التركيز على عنصر واعطاءه الأهمية القصوى خدمة لمنطق التشظي والتجزئة.
- ثالثا: خلق ديناميكية في مستوى التلقي قائمة على التذبذب في مستوى الادراك، أي أن هناك عملية تشويش تقع للمتفرج لحظة استقباله للعرض، وهي نابعة من ذاك التركيز على العناصر، فمثلا لا يستطيع المشاهد التفريق بين الممثل والشخصية، باعتبار مفهوم المادية الذي يشتغل عليه في علاقة بالجسد، فما يقدمه الممثل لا يمكن فهمه على أساس أنه جسد الشخصية أم جسد الممثل، وهو ما يحدث نوعا من الارتباك في ذهن ووعي المتلقي.
- رابعا: إنشاء المعنى والتلقي المسرحيين هما عمليتان تحدثان في نفس الوقت، فالممثل لم تعد مهمته إنشاء المعنى، بل صار تركيزه منصبا على جسده وما يمكن له أن ينتجه من طاقات وتفاعلات، وهذه الفكرة تضع المتفرج في حالة من "البين-بين"، أي بين الواقع وبين الفن، بين مرجعية الواقع ومرجعية الذات، بين جسد الشخصية وجسد الممثل، أي بين الشخصية وبين الممثل.
- خامسا: مع جماليات الأداء المعاصرة تم تقديم تصور مختلف عن حضور المتفرج وموقعه داخل سياق الممارسة المسرحية، فلم يعد مجرد مشاهد، بل صار مشاركا في تشكيل العرض بشكل أكثر فاعلية من قبل. لم تعد مهمته فهم العرض والمعنى فيه، بل تحولت مهمته المركزية نحو المشاركة في بنائه. لقد صار متورطا بشكل من الأشكال في خلق المعاني اعتمادا على مرجعية الذات وتلقي الشيء في ذاته، والقصد بمرجعية الذات هنا هو ذاك الأخلاقي الذي يتغلب على الجمالي ويتفوق عليه، لتصبح هذه الثنائية

مصدرا لفعل التلقي، لأن تدخل المشاهد في عرض "شفاه توماس" لإيقاف العرض هو ضرب من ضروب التدخل الأخلاقي، ما يعني أننا نتحدث عن عملية تداخل بين الجمالي والأخلاقي، وبين الواقعي والفني.

قائمة المراجع

- أمين، خالد، (2019)، المسرح والهويات الهاربة: رقص على حد السيف، المغرب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.
- أمين، خالد، (2014)، ورد في، "عتبة كتاب الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة"، المغرب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.
- أمين، خالد، سيف، محمد، (2020)، مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، العراق، دار الفنون والآداب للنشر.
- بافيس، باتريس، (2022)، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر، ترجمة أسامة غنم، مراجعة نبيل الأسود، البحرين، منشورات هيئة البحرين للثقافة والأثار.
- بن فلامي، خالد سيف الإسلام، خالدي، محمد، (2021)، تحولات العمل الفني غفي عصر الاستنساخ التقني بفلسفة والتر بنيامين وتمظهراتها في فن البوب آرت، دراسات فنية، المجلد 06، العدد 01، ص367-384.
- بوعتو، خيرة، 2024، تحولات في مسار العرض المسرحي، دراسات فنية، المجلد 11، العدد 01، ص 104-114
- . بياتلي، قاسم، (2012)، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، القاهرة، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب.
- لانغشو أوستن، جون، (2019)، الفعل بالكلمات، ترجمة طلال وهبه، البحرين، منشورات هيئة البحرين للثقافة والأثار.
- ليشته، إريكا فيشر، (2012)، جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض، ترجمة مروى مهدي، القاهرة، منشورات المركز القومي للترجمة.
- كمال الخلادي، المسرح والأداء: فرضيات أولى للاتصال، (2014)، ورد في، **"الدراماتورجيا الجديدة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة"**، المغرب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

المراجع الأجنبية

- Biet Christian Triau Christophe (2019) qu'est-ce que le théâtre, Paris France, Edition Gallimard.
- Danan joseph, (2016) entre théâtre et performance, Paris France, Edition actes sud-papiers.