Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 1

# The Chaos of Surrealist Thought in the Futurism Incubator "A Play of Rebuke as a Model"

**Musaab Ibrahim Mohammed**[1,a]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: dr.musab_ibrahim@uomosul.edu.iq

Received: 13 February 2024 Revised: 25 April 2024 Published: 30 April 2024

**Abstract:**

The modern era has witnessed significant scientific developments. It has achieved qualitative leaps at the technological and technical levels. The era was called the Machine Age. Necessarily, these developments cast a shadow on the social reality in all its details, especially the artistic ones. Theater took that aspect and formulated it as a creative style that imitates the directors of the era, represented by the futuristic movement. This movement was deeply concerned with technology and speed and celebrated speed and machines to a degree that paralleled and even exceeded its interest in human personalities. At the same time, Futurism contributed to the production of other innovative movements at the theory and applied practice level.

It is worth noting that the Surrealist movement emerged from the womb of futurism, which imitated the mechanics of theatrical preparation on the formal level of its fun. However, on the content level, it rejects those developments that futurism celebrated. From this standpoint it is a call for nostalgia. He rejected the machine age, which brought devastation and destruction .

Based on the fundamental difference in goal between what futurism conceals and what Surrealism calls for, it did not deny the possibilities of futurism mechanisms to reach its goal. It can be pointed out that the receptive space was an incubator for other movements, even if they were among the movements protesting the movement's ideology, as in surrealism, so that a different concept could be established in dealing with the show, which began to allow the intersection and fusion of styles. From here, the researcher found the possibility of studying surrealist thought's branches in the futurism incubator. The researcher also took the performance of the play "Rebuke" as a model for the study. To apply to it, he came up with two indicators of artistic interference at the theoretical level, which governed the sample in the analysis at the applied level and was explained in detail in the results and conclusions of the research.

**Keywords:** Chaos, surrealism, futurism



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## فوضى الفكر السريالي في حاضنة المستقبلية "مسرحية توبيخ انموذجاً"

مصعب إبراهيم محمد[1]

**الملخص:**

شهد العصر الحديث تطورات علمية كبيرة، حققت قفزات نوعية على المستوى التكنلوجي والتقني، حتى سمي العصر بعصر الآلة، وبالضرورة القت تلك التطورات بظلالها على الواقع الاجتماعي بكل تفاصيله، لاسيما الفنية منها، وقد اخذ المسرح ذلك الجانب وصاغه كأسلوب فني يحاكي مخرجات العصر تمثل ذلك بالحركة المستقبلية، تلك الحركة التي اهتمت اهتماماً بالغاً بالتقانات، واحتفت بالسرعة والآلة لدرجة توازي اهتمامها بالشخصيات الإنسانية بل وتتجاوزتها، وفي ذات الوقت أسهمت المستقبلية بإنتاج حركات تجديدية أخرى على مستوى التنظير والممارسة التطبيقية،

ومن الجدير بالذكر ان الحركة السريالية واحدة من تلك الحركات التي خرجت من رحم المستقبلية، والتي حاكت آليات الاعداد المسرحي، على المستوى الشكلي لمرجعها، غير انها على المستوى المضموني فهي رافضة لتلك التطورات التي احتفت بها المستقبلية، من منطلق دعوتها للحنين الى الماضي، ونبذ عصر الآلة الذي جلب الخراب والدمار.

واستناداً الى لاختلاف الجوهري في الهدف بين ما تحتفي به المستقبلية، وما تدعو له السريالية، الا انها لم تنفلت عن ذات آليات المستقبلية للوصول الى هدفها، حيث يمكن الإشارة الى ان الفضاء المستقبلي شكل حاضنة لحركات أخرى حتى وان كانت من الحركات المحتجة على فكر الحركة، كما في السريالية ليتأسس مفهوم مغاير في التعامل مع العرض الذي غدى يبيح تداخل الأساليب وانصهارها، من هنا وجد الباحث إمكانية دراسة فوضى الفكر السريالي في حاضنة المستقبلية، كما اتخذ الباحث من عرض مسرحية توبيخ انموذجاً للدراسة، ليطبق عليها ما خرج به من مؤشرات لذلك التداخل الفني على - المستوى التنظيري- الذي حاكم العينة في التحليل على -المستوى التطبيقي- وتم توضيحه تفصيلياً في نتائج البحث واستنتاجاته.

**الكلمات المفتاحية:** فوضى، السريالية، المستقبلية.

**مقدمة:**

كشفت التطورات المستمرة والمتواصلة لتيارات المسرح ومذاهبه عن تداخل ملحوظ بينما هو سابق وما هو لاحق، فضلاً عن توالد تلك التيارات لتشكل بآليات عملها ارهاصات لتيارات مستحدثة تتمخض عنها، لاسيما الحركة المستقبلية التي نتجت عنها الدادائية ونتج عن الدادائية الحركة السريالية والتي شكل كل منهما تقاطعات جوهرية على مستوى الكتابة النصية والإخراج واعدادات العرض، لتولد عروضاً مسرحية تمتزج خلالها تلك التيارات وتؤسس لعرض مسرحي هجين على مستويات الفعل الادائي وتمفصلات تأسيس الفضاء بعناصره الشكلية وابعاده الجمالية والمضمونية، وقد لقت تلك المزاوجة صداها في عروض مسرح ما بعد الحداثة، على المستوى العالمي، والعربي، كذلك العراقي لاسيما في عروض المخرج العراقي انس عبدالصمد، وتأسيساً على ذلك يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل التالي:

(كيف اسس المخرج المسرحي العراقي انس عبدالصمد لفوضى الفكر السريالي المستقبلية في حاضنة المستقبلة وتحديداً في مسرحية توبيخ.

**أهمية البحث والحاجة اليه:** تكمن أهمية البحث في الغور في العمق التنظيري للتيارات المسرحية الحديثة والكشف عن التقاطعات المركزية بينها لإنتاج عروض مسرحية تنتمي لما بعد الحداثة، اما الحاجة الى البحث فإنها تكمن في ان البحث يعد دراسة اكاديمية تفيد الدارسين في مجال المسرح عموماً والإخراج المسرحي على وجه الخصوص.

حدود البحث: حد الزمان: ٢٠١٣، حد المكان: العراق بغداد، حد الموضوع: دراسة فوضى الفكر السريالي في حاضنة المستقبلية (مسرحية توبيخ انموذجاً)

[1] جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

**تحديد المصطلحات:**

فوضى اصطلاحاً: يعرفها لالاند بانها " أ- اختلال نظام او بالضبط الاختلال الناجم عن غياب السلطة ب- مذهب سياسي تكمن سمته المشتركة في رفض كل نظام دولة"( لالاند، اندريه،٢٠٠٨م، ٦٧- ٦٨). كما يعرفها صليبا بانها "الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة، او عن تقصيرها في القيام بوظائفها، او عن تعارض الميول والرغبات، او نقص التنظيم."( صليبا، جميل،١٩٦٦م، ١٦٨-١٦٩ ).

فوضى اجرائياً: يعرف الباحث مصطلح فوضى بأنه العشوائية وعدم الانتظام المقصود في الاعدادات التي تتركب عنها بنية العرض على مستوى الفعل، واللغة، وتشكيلات الفضاء، والبعد المضموني الحدثي، عبر جمع المتناقضات وازاحة المألوف عن مألوفيته.

السريالية اصطلاحاً: مصطلح فرنسي يعني (فوق الواقع)، ظهرت السريالية في العشرينات كتيار، وقد ابتدع التسمية الشاعر الفرنسي غيوم ابولونير، ثم نظر لها بيانيا اندريه بريتون الذي يعد رئيس الحركة ومؤسسها." (الياس، ماري، وحنان قصاب حسن، ٢٠٠٦م،٢٥١).

السريالية اجرائياً: يعرف الباحث مصطلح السريالية بأنها أسلوب اخراجي متمرد، ورافض للمنطق، يعتمد آليات جديدة في صياغة العرض المسرحي، من خلال تأثره بنظرية التحليل النفسي والارتكاز على مكنونات اللاشعور بغموضها وعشوائيتها بوصفها الجانب التعبيري الصادق.

المستقبلية اصطلاحاً: حركة فنية ظهرت في الفنون التشكيلية، ثم انتقلت الى بقيت الفنون، وقد نشأت على يد الرسام الإيطالي فيليبو مارتيني، الذي صاغ بيانها التنظيري الأول، والذي نشر في صحيفة الفيجارو الفرنسية عام ١٩٠٩." ( الصباغ، رمضان، ٢٠٠١م، ٢١٤).

المستقبلية اجرائياً: يعرف الباحث المستقبلية بانها أسلوب اخراجي ذهب باتجاه محاكاة التطور العلمي والتكنلوجي، واعتماد الاتمتة والآلية في تأثيث فضاءات العرض المسرحي بالعناصر والمفردات الثابتة والمتحركة، وتصوير الفتور الاجتماعي لروح العصر الحديث.

**المبحث الأول: المستقبلية من التنظير الى الممارسة المسرحية**

تؤسس الحركة المستقبلية لتيار فني رافض ومقوض لمجمل الممارسات التقليدية السابقة عليها، اذ انها أحدثت حراكاً تنظيرياً وتطبيقياً متجاوزاً لحدود الثوابت المنطقية التي بنيت عليها الحركات الفنية قاطبةً، وقد ظهر تيار المستقبلية "في إيطاليا وروسيا معاً، وقام على رفض كل ما هو من الماضي، وابتكار أشياء وصيغ جديدة في الفن والادب تتناسب مع عصر الاله والسرعة، وكل ما يشكل مستقبل الانسان المعاصر." (الياس، ماري، وحنان قصاب حسن، ٢٠٠٦م، ٤٢٠). وقد أشار مارتيني الى ذلك الرفض الراديكالي في مطلع البيان التأسيسي للتيار، وانعكاس ذلك التنظير بشكل مباشر على آليات العمل في الممارسات الفنية بشكل عام، وعلى الفن المسرحي على وجه الخصوص، من خلال تغيير الصياغة الشكلية للعرض المسرحي، والتقنيات الفنية، وحتى على مستوى التسلسل الحدثي والبعد المضموني، اذ رفض المستقبليون "عرض شريحة من الحياة على الخشبة، والذي يقوم على طرح حدث متكامل ومتسلسل، ودعوا الى استبداله بمفهوم التزامن والتداخل غير المنطقي لقصص مختلفة ومختزلة تتوزع في مقاطع لا تشكل حدثاً منطقياً، وانما تتراكب في العرض على شكل مونتاج. كما دعوا الى الابتعاد عن الموضوعات التقليدية بما فيها من عواطف إنسانية، كما رفضوا البعد النفسي للشخصيات التي تحولت لديهم الى مجرد قوى تختزل الصراع بينها الى الحد الأدنى"(الياس، ماري، وحنان قصاب حسن، ٢٠٠٦م،٤٢١).

تكشف الحركة المستقبلية عن تيار تغيير وتجديد بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فقد سعت الى ترسيخ روح العصر ومفرداته، من خلال طمس الواقعية الحديثة بمنطقيتها نحو تعميق جمود الحياة وعدم جدوائيتها، ومن هنا نجد المستقبلية "مجدت الحداثة، ودافعت عن الحضارة الآلية، وانساقت وراء التطور العمراني، وآمنت بعمل السرعة ... وقد تأثرت المستقبلية بالتشكيل التكعيبي، وتقنية التقسيم، وتهجين الاشكال والايقاعات والألوان والاضواء، من اجل التعبير عن إحساس ديناميكي مليئ بالطالقة الحيوية." (حمداوي، جميل،٢٠٢٠م، ٥٣-٥٤). ولم تكتف الحركة المستقبلية بالانقلاب على الصيغ والممارسات الفنية السابقة عليها، وانما تمردت على مجمل المثل والايقونات السلطوية، فضلاً عن ضرب كافة الرموز التي أطاحت ذاتها بهالة

قدسية، اذ انها "تقف ضد سلطة الكنيسة، وتعادي الاشتراكية، وتدعوا الى الحرب والتوسع، وتتحالف مع الفاشية، وتقف ضد حركات التحرر، وقد كان ذلك واضحاً في جميع بياناتها. "(الصباغ، رمضان، ٢٠٠١م، ٢١٥).

تشكل الرؤية المضطربة التي تسعى الحركة المستقبلية لتصويرها عملية اقتناص مباشرة لاضطراب العصر الذي ترشحت عنه، حيث انها تشير بصورة غير مباشرة الى ان ذلك الاضطراب والتخبط ما هو الا انعكاس عن المجتمع الإنساني وما يعانيه، وهي بذلك تنحى منحاً مثالياً وميتافيزيقياً رغم جمود آليات عملها، وتحقيقاً لهدفها ركزت المستقبلية على تصوير "العالم الوجداني الخاص بالإنسان مما اكسب بعض هذه الاعمال صفات الشاعرية والرمزية، واهتم كتاب هذه المدرسة في أعمالهم بتصوير الحالات الوجدانية المضطربة، قالباً مناسباً لتجسيد معان فلسفية وميتافيزيقية تجسيداً شاعرياً، مستخدمين الرمز والاستعارة ... وقد نتج عن التركيز الشديد على النفس البشرية باعتبارها المكان الوحيد الذي يمكن ان يكون مسرحاً لأي احداث حقيقية وظهور مسرحيات لا تنتمي الى أي بيئة موضوعية سواء واقعية او متخيلة."( صليحة، نهاد،١٩٩٧م،٣٣). وعلى الرغم من التأكيدات المستقبلية على تصوير عوالم النفس البشرية والفعل الوجداني، غير انها صورته بصيغة مغايرة للحركات التي تناولت هذا الجانب الشاعري، حيث انها امعنت بتمثيل الجانب الجليدي منه ملقيةً عليه بظلال الآلية، التي انتجها عصر السرعة والتطور التكنلوجي، وعلى وفق ذلك فقد بين البيان الثاني للحركة المستقبلية "ان حرارة قطعة من حديد او خشب الآن أكثر اثارة لنا من ابتسامات امرأة او دموعها، وكان هذا تأكيداً على سيطرة الآلة، وغياب العنصر الإنساني." (الصباغ، رمضان، ٢٠٠١م، ٢١٤).

امعن المستقبليون في تعميق دور الآلية، التي غدت من وجهة نظرهم الملجأ الوحيد للفنان في التعبير عن احداث عصره بمصداقية، وبهذا عمدوا الى تجسيد مجمل المعالم الإنسانية والحيوية مانحين الحياة للآلة، ليخلقوا مقاربة جوهرية بين انسنة الآلة وآلية الانسان، وقد وجدوا سبيلهم لتجسيد تلك القيم عبر التقنيات التي تسهم في تأثيث فضاء العرض المسرحي، حيث "استخدموا التماثيل والدمى المتحركة، وفن الكولاج، والضجيج، المهم لديهم هو الجانب البصري ... وتبنوا تقنيات التسليات الشعبية وما فيها من ابداع ذاتي ومفاجئات سريعة، وتبادل الأدوار بين الممثل والمتفرج، ودعوا الى مسرح تركيبي يجمع لحظات محددة وحالات عديدة، رموز، واحساسات وكلمات قليلة اعتماداً على التلقائية، واللامنطق، واللاواقعية."( عبد الحميد، سامي، ٢٠٢٢، ١٤١). وبهذا فان المستقبليون غالباً ما يكسون شخصياتهم بطابع لامنطقي، من خلال تصوير حالات الجنون والهوس والهذيان، مع اضعاف الجانب اللغوي الحواري مقابل ابراز ديناميكية الفعل الحركي لتغدوا عروضهم اشبه ما تكون بعروض المسرح الايمائية، غير انها لا تعتمد انتظاماً متسلسلاً في ذلك الفعل ويتم ذلك من خلال تحطيم التراكيب اللغوية للجمل وضرب نمطية الاوزان وموضوعية الأفعال وايقاعاتها معاً، كما عج فضاء العرض المسرحي المستقبلي برموز جديدة، وادخلت الضوضاء والزعيق واصوات الآلات على الحدث.( راغب، نبيل، ٢٠٠٣م،٦٠٢-٦٠٣). أي ان الحركة المستقبلية تسعى جاهدةً الى ضرب كل المركزيات وتقنيتها متخذةً من مصطلح التشظية معولاً هادفاً للمفاهيم الراسخة التي كانت تشكل بترابطها ومنطقيتها الركن الرئيس لبنية العرض التركيبية، لتشكل التشظية الملمح الرئيس للحركة المستقبلية، حيث ان "حماسها المتدفق للحركة او النظرية التي عرفت بالتشظية التي رات في الفعل والحركة هدفين في حد ذاتها هما اهم دليلين ملموسين على الوجود الحقيقي للإنسان الإيجابي والمؤثر." (راغب، نبيل، ٢٠٠٣م، ٦٠٠).

كما ان مصطلحات (الآلية، واللامركزية، التشظية) التي وظفتها المستقبلية في صياغة عروضها المسرحية، فضلاً عن الحركة والسرعة والاصوات وعدم التراتبية، أنتج مصطلحي (الديناميكية) و (التزامنية) الذين كان لهما مساحة اشتغال واسعة في العروض المسرحية التي تبنت اليات عمل هذه الحركة، اذ ان " مصطلح الديناميكية هي دوامية الحركة وترابطها بينما مصطلح التزامنية هي تعددية الحركات في الآن ذاته وبما يجسد مشهد الماكنة الكلي التي تندمج فيه كل تجزيئات العالم العقلي الواقعي في وحدة العالم/ الماكنة. وهي الرؤية المستقبلية التي تسقطها على العالم باعتباره وحدة الماكنة الشاملة." (الليثي، ثابت،٢٠١٩م، ٧٣-٧٤).

سعت الحركة المستقبلية من خلال ذلك التصوير الى احداث صدمة على المتفرج وازعاجه، وما هي من وجهة نظرهم الى وضع المرآة امام وجهه، ليعي حياته التي يعيشها من دون ان يعي ما الت اليه من جهود، وانحطاط أخلاقي، حيث انها هدفت من ذلك التصور الى "تحدي الجمهور، وذلك من خلال استفزازه، بطريقة مباشرة او غير مباشرة، والميل نحو العدمية بإنكار الأخلاق

والقيم والوجود ضمن رؤية فلسفية عابثة." (حمداوي، جميل،٢٠٢٠م، ٥٤-٥٦). ومن هنا يمكن القول ان الحركة المستقبلية كتيار واكب الحداثة، غير انه من اهم المرجعيات المرجعيات الفنية التي أسست لتيار ما بعد الحداثة، لاسيما عملية التفكيك لآليات العمل التراتبية، وضرب مركزية العقل، واستبعاد التحليل المنطقي من التراكيب الجزئية التي تشكل صورة العمل النهائية.

ان المركز الحداثي الذي انطلقت منه الحركة المستقبلية وآليات عملها، التي تعد ارهاصاً وتمهيداً لما بعد الحداثة ومناهجها التقويضية الرافضة لمجمل السياقات المتحفية القديمة، غدا قاعدة انطلاق اسستها الحاضنة المستقبلية ليتوالد عنها حركات وتيارات جديدة، فقد " شجعت التيار التجريبي والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة مما أدى الى نشأت مدارس أخرى تتميز بانفصالها عن الواقعية والموضوعية مثل الدادائية والسريالية، والبنائية الروسية، ومسرحيات العبث، وكان ظهور هذه المدارس له اكبر الأثر في اثراء وتنويع الحركة المسرحية في اوربا في القرن العشرين." (صليحة، نهاد،١٩٩٧م،٣٧) ومن اهم الملامح التي بنيت عليها الحركة المستقبلية في المسرح والتي تحدد معالمها على مستوى الممارسة التطبيقية هي:

١. عملية خلق فضاءات واجواء سرية.
٢. كسر حاجز التلقي من خلال تحقيق المواجهة المباشرة التامة مع المتفرج
٣. توظيف الآلية والتكنلوجيا الرقمية والوسائط المتعددة في فضاء العرض.
٤. تشظي البؤرة من خلال خلق أكثر من بؤرة في ان واحد
٥. ضرب مركزية العقل واستخدام التأثيرات الحسية اللامنطقية.
٦. كسر الحواجز بين الفنون. (عبد الحميد، سامي، ٢٠٢٢، ١٤١).

**المبحث الثاني: المبادئ الرئيسة لفوضى الفكر السريالي وعلاقتها بالمستقبلية**

تعد الحركة السريالية-كحال الكثير من الحركات الحديثة في الادب والفن – من الحركات المتوالدة عن الحركة المستقبلية، بوصفها حركة رافضة ومقوضة لمجمل المبادئ الأساسية والتقاليد الثابتة السابقة، فقد جاءت الحركة السريالية "كرد فعل على الاتجاهات التي سبقتها، فهي تقف بالضد من العقل الادائي، وتحاول الاعتماد على التلقائية الخالية من أي تفكير عقلي"(عباس، راوية عبد المنعم،٢٠٠٥م، ٣٥٠). وبهذا فإنها تكشف عن مقاربة اصيلة وجوهرية مع الحركة المستقبلية في تركيزها على ضرب الواقع بكل مركزياتها المنطقية، من خلال إنزال العقل من برجه العاجي وتحطيم سيادته، وعلى وفق تلك المبادئ المشتركة مع المستقبلية قامت فلسفة السريالية التي توجهت نحو "معادات الواقع والعقل، والنظم المألوفة التي يخضع لها الفن والادب، واعتبارها جميعاً غير قادرة على التعبير عن الحقيقة. ثم العودة الى ملكات الانسان الفطرية، ذلك ان نمو العقل وخضوعه لما تفرزه العادات والتقاليد والوعي، من شئنه ان يعوق خيال الانسان ويفسد فطرته السليمة." (العشماوي، محمد زكي،١٩٩٤، ٢١٤).

استناداً الى تلك المنطلقات يجد الباحث ان هناك مقاربة وتقاطع بين السريالية والحركة المستقبلية في ان، حيث تكمن المقاربة كما اسلفنا في رفض القيم الساندة وضرب مركزية العقل، والخروج عن الواقع ومألوفيته في اليات عمل كل من المستقبلية والسريالية، في حين يكمن التقاطع الواضح بينهما في ان المستقبلية تتجه بتقادم نحو جمود الحياة المستقبلية، وفتور قيمها، وفي المقابل تنادي السريالية بالعودة الى حنين الماضي، وفطرة الانسان، وعلى وفق ذلك صورت السريالية في اعمالها "الفنتازية، والاحلام، والهذيان، والهستيرية، والتأرجح بين الوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور، والواقع وللاواقع ويلاحظ على الحركة السريالية ان حركة بعيدة عن الواقع المادي الحسي، لأنها تتأرجح بين الوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور." (حمداوي، جميل،٢٠٢٠م، ٦٢). وعلى الرغم من ذلك التناقض بين الحركتين الا ان الجانب الاعمق والذي خلق هوة كبيرة بينهما وبين التيارات والحركات السابقة هو ضرب المدرسة الواقعية التي سادة وانتشرت بشكل شاسع على مستوى العالم اجمع، والتي ارست قواعدها بالفن والادب بشكل راسخ وعميق يوحي بعد امكانية التزحزح والانزياح عن مكانتها، حيث ضربت الحركتين صميم المنهج عبر تأكيد الحركة السريالية على "الخروج عن الامر الواقع كما إعتاده البشر، لكنها في الوقت نفسه تتخذ من هذا الواقع منطلقاً لكل الافاق الجديدة التي تسعى لبلوغها، حتى لو اتخذت شكل الشطحات التي لا تخطر ببال متلق."(عبد العالي، ايناس عادل عمر،٢٠١٧م، ١٧).

إن اعتماد الحركة السريالية على فوضوية التصوير مأخوذ من فعل الهدم الذي تبنته الحركة الدادائية، اذ ان السريالية كحركة منشقة عن الدادئية، ومجمل الأفكار والموضوعات التي انتجتها السريالية في اصلها افرازات مترشحة عن سابقتها، غير ان السريالية مثلها مثل المستقبلية كانت تسعى الى إيجاد بدائل وهذه هي نقطة الخلاف في الدادائية والتي سببت ظهور السريالية، حيث ان الدادائية ضربت مجمل المفاهيم السائدة واعتمدت التقويض والهدم بشكل متطرف من دون تقديم بدائل، وبهذا بدأ نجم الدادائية بالأفول، وعلى هذا الأساس " فقدت الدادائية معناها تدريجياً بحكم طبيعتها العدمية خلال الأعوام القليلة التي أعقبت انتهاء الحرب العالمية الأولى، اصبح عام ١٩٢٢ واضحاً ان الشباب المعروفين بمزاجهم المتمرد لا يمكنهم ان يقنعوا بمجرد رفض الثقافة القديمة، بل انهم يريدون ان يكافحوا ضد هذه الثقافة بقوة كما يريدون بالوقت نفسه خلق قيم فنية جديدة." (التكريتي، جميل نصيف، ١٩٩٠م، ٢٣٩). ان تلك التوجهات السريالية حدت الى إزاحة الحركة الدادائية، بعد ان وجد الفنانون ان المنطلقات الجديدة التي قدمتها السريالية تتطابق مع رؤيتهم واهدافهم، من خلال إيجاد البدائل التي لم تحققها الدادائية، رغم ان الحركتين قد خرجتا من رحم المستقبلية كما انهما اتجهتا نحو خلق الفوضى، غير ان الدادائية كانت " قد سعت بشكل رئيسي لإلغاء الفن بإخضاعه للفوضى، فان السريالية عملت على تشذيب تطبيق المبادئ الدادائية بالكشف عن جميع اسرار العقل اللاعقلاني من خلال الفنون، كانت الدادائية تريد للمصادفة وحدها ان تتحكم بالسلوك الإنساني، اما السريالية فكانت اكثر غاية، وتريد ترتيب فوضى الحواس."( ستيان، ج. ل، ١٩٩٥م، ٢٦٧).

ترسخت مكانة السريالية كونها قد ارتكزت على أسس منطقية رغم الشكل الفوضوي الذي اعتمدته، حيث انها قدمت معطيات تبريرية لفوضاها المقصودة، لاسيما ما تلقفته من علم النفس وبخاصة تلك النظريات التي كانت مواكبة لها، والتي حدت بروادها الى التخلي عن الدادائية، وتأسيس السريالية لاسيما التأثر الكبير لمؤسس الحركة (اندري بريتون) بعالم النفس النمساوي زيجمون فرويد، حيث انه كان "يتابع باهتمام اكتشافات ونظريات فرويد في عالم الطب النفسي، ان نظريات فرويد عن الاحلام واللاشعور تعطيه رؤية اكثر ثراءً، ورأى برايتون ان اعتناق نظرة فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية كفيل بإنتاج تجارب فنية خلاقة ثرية ، وثورية في نفس الوقت"(صليحة، نهاد،١٩٩٧م،٦١) وبهذا وجد السرياليون مرتكزاً اساسياً وعلمياً في تنظيرات فرويد النفسية، الامر الذي ساعدهم في ولوج مساحة جديدة في الانسان تهدف الى نبش دواخله، لتستحضر من بواطن اللاشعور تلك العقد الغائرة في القدم، من خلال عدة مكامن طرحها فرويد في مجال علم النفس وطبقها السرياليون على الادب والفن، " فبمجرد ان وجد فرويد مفتاحاً لتعقيدات الحياة في مادة الاحلام، وجد السرياليون افضل الهام لهم في ذات الحقل، والمسألة ليست في انه يقدم تمثيلاً صورياً لصورة الحل، فهدفه على الاغلب هو اية وسيلة تساعده على الاقتراب من محتويات اللاوعي المكبوتة"( ريد، هربرت، ١٩٨٦م، ٩٥-٩٦). وقد تنحو تلك الاليات الى تصوير جوانب القسوة الغريزية والعنف المكبوت داخل النفس البشرية، وهي تماثل توجهات الحاضنة المستقبلية التي أسهمت في بلورة رؤية السريالية في تصوير العنف، غير ان هدف الحركتين من ذلك التصوير مختلف، حيث ان لجوء المستقبلية لتصوير العنف بهدف محاكاة عنف الحياة وتوجهاتها في المستقبل، الذي يكاد يؤدي بالحياة نحو الجمود والقسوة، في حين جاءت اهداف السريالية عبر توظيف " الاحلام والغرائز، والعنف والدم، والصراحة الجنسية المكشوفة، والتعبير عن الحياة المكبوتة، لتحرير الانسان من كوابيسها."( الأصفر، عبد الرزاق،١٩٩٩م، ١٨٢).

ومن هنا يرى الباحث ان الحركة السريالية اخذت من المستقبلية الصياغة الشكلية، وتجاوزتها في أهدافها، أي انها تتقارب معها في الية العمل، وتختلف في بعدها المضموني من تلك الآلية، وقد جاء هذا التوجه من منطلق رصد الحقيقة والوقوف عليها، في مقابل الزيف الذي يقدمه الواقع بالاستناد الى العقل الواعي وتأكيداً على ذلك فإن " السرياليون عندما يلجئون الى العقل الباطن يتخطون بذلك الوعي المحكم ... الى السبات الذي تكمن فيه الحقيقة، حيث تفلت من سلطات العقل." (عبد العالي، ايناس عادل عمر،٢٠١٧م، ١٧). وهكذا شكل اللاوعي نقطة اختلاف رئيسة بين المستقبلية التي اعتمدت على الدقة والقوة في الضبط والتشظي المقصود والمدروس، في مقابل التشويه والتشظي غير المقصود الناتج عن اللاوعي، حيث ان السريالية " أعطت الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية واستنطاق اللاوعي، لذا تعتبر ان الفن نابع من الفوضى والهذيان على غرار التحليل السايكولوجي القائم على تداعي المعاني تداعياً حراً، بدون رقابة او محاسبة عقلية من قبل الاناء الأعلى."(حمداوي، جميل،٢٠٢٠م، ٦٢). وعلى هذا الأساس قدمت السريالية معطياتها على منحنيين الأول: جاء متأثرا بحركات سابقة كالمستقبلية

والدادائية والفكر الماركسي، اما الثاني: فقد كان تجديدياً مبتكراً على مستوى الفن، ذلك الذي استعارته السريالية من علم النفس، وبناءً على ذلك " جلبت للأدب مواد لم تستعمل من قبل، كالأحلام، والتداعي الآلي، وتأليف العقل الباطن، ينظم الفنان فيها عمله بطريقة تعارض المنطق، ويعد اندريه بريتون السريالية آلية ذاتية خالصة تستهدف التعبير قولاً او كتابتاً او باي طريقة أخرى، عن سير الحقيقي للفكر، وهي املاء من الذهن في غياب كل رقابة للعقل." (عبد العالي، ايناس عادل عمر،٢٠١٧م، ١٧).

ان المعطيات والقيم التجديدية التي سعت السريالية الى اعتمادها ضمن آلية عملها سواء من علم النفس او من الادب والفكر، لم يحولها عن ارتباطها العميق بحاضنتها الرئيسية المتمثلة بالحركة المستقبلية، حتى نكاد ان نقول ان الحركة السريالية هي نسخة معدلة عن المستقبلية فهي متقاربة في منهجها بنسبة كبيرة، عدا بعض الاختلافات التي اضافتها السريالية، الامر الذي خلق تداخلاً بين المذهبين على مستوى الممارسة لدرجة ان اعمال كلا الجنسين تحتوي على مضامين فكرية وايدلوجية وفنية تمتزج في العمل الواحد، فعلى مستوى المسرح مثلاً: كانت العروض السريالية " تتألف من مشاهد سريعة عديدة، وتقدم شخصيات تضع الأقنعة، وتتحرك كالإنسان الآلي، الربوت، ومثل المستقبلين الايطاليين تجنب السرياليون الفرنسيون كل ما هو تقليدي." (عبد الحميد، سامي، ٢٠٢٢م، ١٤٣).

خلاصة القول فان السريالية ضمن ممارستها الادائية سعت الى خلق عملية مزاوجة وربط بين أشياء لا صلات بينها او علاقات متداولة، حيث يشكل هذا التوجه اسقاطاً نموذجياً لمجمل الاعتبارات المنطقية، وعودة الى فوضة التشويش بل وانها تتقصد تحطيمه ، لأنه يتقاطع مع عوالم النفس الداخلية تأثراً بفرويد، كما هدفت السريالية الى المزاوجة بين الأيدولوجيات السياسية بالثورة الاجتماعية من خلال تأثر روادها بالحركة الشيوعية، وهذا ما أدى بها الى الدعوة المباشرة الى الثورة المطلقة، والتمرد، مستخدمةً وسائل التمرد والتخريب، وهي كلسان حال المستقبلية لا تجد طريقاً الى ذلك بغير العنف، ومن ناحية الأسلوب او المنهج او الطريقة، فقد اعلنوا ايضاً عن تمردهم الواضح على القالب الواحد ويرفضون التقيد به. ويمكن تلخيص اهم سمات الحركة السريالية بالآتي:

١. الانفلات من مجمل القيود والضوابط التي يتقيد بها المجتمع والعرف.
٢. ضرب مركزية العقل ورفض امكانياته التي أودت بحياة الانسان وجلبت له الدمار.
٣. الاعلاء من القيم القديمة والحنين الى الماضي.
٤. المزاوجة بين عالمي الحلم والواقع.
٥. تصوير عوالم غرائبية وفتنازية مدهشة.
٦. تصوير حالات الجنون والهذيانات والهلاوس والابهام في الرسائل المنتجة.
٧. ضرب منطقية اللغة والادب.
٨. الدعوة الى الثورة المطلقة والرفض التام.

**المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري**

١. ضرب مركزية العقل وتحطيم سيادته، من خلال تحييد الواقع وقطع البنية التركيبية للحدث واستبعاد تركيباته المنطقية المألوفة، بالاعتماد على مفهومي التزامن والتداخل غير المنطقي لحوادث مختزلة لا رابط بينها، تتراكب على شكل مونتاج.
٢. الارتكان الى الآلية والسرعة المشهدية مع توظيف التقنيات التي تحاكي التطور التكنلوجي عبر أنسنة الآلة وآلية الانسان.
٣. نبش العالم الوجداني الإنساني المضطرب، من خلال تصوير حالات الجنون، والهلاوس، والهذيانات المضطربة بالاستناد الى رمزية الاستعارات التي توحي بفطرية الانسان وحنينه الى الماضي.
٤. مسخ وتهجين الاشكال والشخصيات والألوان والاضواء، وزج التماثيل والشخصيات التي تضع الأقنعة، والدمى المتحركة، لمحاكاة جمود الحياة وآليتها.
٥. اعتماد التشظية بوصفها معولاً هادماً للمفاهيم المركزية الراسخة مع ضرب مجمل الرموز الأيقونية المقدسة (السلطة، الدين، العرف).

٦. تداعي المعاني تداعياً حراً من دون رقابة وتقويض الجانب اللغوي والحواري، بالاعتماد على ديناميكية الفعل الحركي.
٧. توظيف الضوضاء، والزعيق، والضجيج، وصكيك المعادن، لتصوير جمود الحياة وآليتها.
٨. ترسيخ التمرد، والقسوة الغريزية، والعنف المكبوت، والتخريب والدمار.
٩. تشكيل عوالم ميتافيزيقية تمتزج خلالها الفنتازيا بالأحلام، والأجواء الغرائبية والكابوسية.
١٠. تشتيت بؤرة المشاهدة من خلال احداث انشطارات تقدم بؤر متعددة في اللحظة المسرحية.

**إجراءات البحث:**

- مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بعرض مسرحي واحد وبحسب ما جاء في عنوان البحث.
- عينة البحث: تم اختيار عرض مسرحية (توبيخ) اختياراً قصدياً، وتم الاختيار على وفق المسوغات الاتية:

١. اقتراب العينة من هدف البحث.
٢. يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
٣. تمت مشاهدة العينة بشكل حي.
٤. توفر العينة مسجلة على موقع اليوتيوب مما يسهم بدراستها دراسة متمعنة.
٥. حصول العينة على عدد من الجوائز المحلية والدولية.

- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي في تحليل العينة.
- أداة البحث: اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار الذي يحكم العينة.
- التحليل العينة

عرض مسرحية توبيخ* تأليف وإخراج: أنس عبدالصمد**

فكرة العرض: تدور احداث العرض حول فكرة التمرد والرفض لمجمل اشكال التخلف الثقافي وفساد المنظومة السلطوية بوصفها منظومة قامعة وحائرة، تتحكم بمصائر الافراد من دون أي وازع أخلاقي، وقد تم تقديم العرض في إطار استهجاني وعبر أجواء ترسخ كل ما هو لامنطقي وغير مألوف، فضلاً عن تقديم المشاهد عبر سلسلة من الاحداث المتقطعة التي لا رابط يربط بينها.

يمزج العرض مجموعة من الافكار المتداخلة والمتعارضة والمشتتة التي تعتمد الاحداث والافعال المبهمة والملغزة في دلالاتها ومعانيها، فضلاً عن الارتكاز على مبدأ تآلف الأضداد، فلا يمكن اتباع خط منتظم ومتسلسل لمسيرة الاحداث فقد شهد العرض تشتيت وتشظي لامتناهي مؤكداً على ترسيخ مفهومي التزامن والتداخل غير المنطقي، فالمعنى الحدثي ينبثق من الصورة ليتحرر ويولد معاني ومعاني ليتمخض عنها معاني جديدة، فإن كل مركز هو مركز في اللحظة الآنية التي ما تلبث ان تضرب ذلك المركز ليزاح الى الهامش، ليحل محله مركز جديد وحتى المركز الجديد ما يلبث ان يضرب ويزاح لتحل مكانه مراكز أخرى وبشكل متواصل، وبهذا لا يمكن تحديد معالم التفاصيل الدقيقة لكل فعل أو صورة، وجل ما يمكن أن يتلقفه المتلقي مفاهيم عامة تشير الى عصر السرعة والتطور التكنلوجي وهيمنة الاتمتة والآلية، وفي ذات الوقت تشير الاحداث الى نفور الانسان من هذه الآلية التي أودت بحياة البيئة الاجتماعية وقتلت معنى الحياة الانسانية كدعوة الى الحنين الى الماضي مما جعل النفس البشرية تشعر بحالة من الاغتراب وعدم جدوائية الحياة.

التحليل:

*** مسرحية توبيخ: عرض مسرحي ينتمي الى مسرح ما بعد الحداثة، من تأليف وإخراج وسينوغرافيا انس عبد الصمد، عرض في بغداد على خشبة المسرح الوطني عام ٢٠١٣، وتمت إعادة تقديمه على ذات المسرح عام ٢٠١٨، كما عرض في مهرجانات دولية عديدة: في الجزائر وتونس وتركيا في السنوات ما بين ٢٠١٣-٢٠١٨.**

**** انس عبد الصمد: مخرج مسرحي عراقي، ولد عام ١٩٧٤، تخرج من اكاديمية الفنون الجميلة في بغداد أسس فرقة مسرح المستحيل عام ١٩٩٦، ولازال يدير اعمال الفرقة ويخرج اعمالها.**

يبدأ العرض عبر إضاءة المنصة بأربعة بقع منتشرة في الفضاء بصورة عشوائية ثلاثة منها موزعة بشكل مستوي في أعلى الخشبة، تشتغل الاولى منها امرأة محجبة ترتدي نظارات وتحمل مجموعة من الملفات المكتبية، وبجانبها بقعة أخرى يشغلها رجل يرتدي بدلة حديثة ويحمل حقيبة، أما الثالثة فقد احتوت على ملابس ملقات في الارضية، في حين يقبع في البقعة الرابعة رجل يرتدي زي أشبه بالزي التاريخي لكنه لا يمت لأي حقبة تاريخية او جغرافية بصلة، كما وظف المخرج الخلفية لتبث صورة المكتب وكرسي حديث وفخم، تشير صورة العرض الى عملية تشتيت لبؤرة المشاهدة عبر ثبات التشكيل حيث عدم وجود فعل أو حركة لأي بؤرة يجعل المتفرج في حيرة يتنقل بين بؤرة وأخرى، كما أضاف المخرج عنصر استفزاز لأحداث ملل مقصود من خلال ترك ثبات الصورة لوقت طويل من دون أن تنبس الشخصيات ببنت كلمة أو تطلق أي إشارة .

تدخل فضاء الحدث شخصية رجل عاري يجوب أعلى المسرح ذهاباً وإياباً بحركة آلية مثني الركب، وهو عاري الملابس وتظهر على فعله الادائي سيماء الضياع، ثم يدخل في لبقعة التي تحتوي على الملابس، ويبدأ بارتداء القطع الواحدة تلو الاخرى بطريقة هيستيرية تصوره في حالة من الجنون، وخلال ذلك الحدث الآلي الذي يبين بشكل صريح بؤرة المشاهدة التي تزامنت مع مركز الرجل لوهلة، ليعود المخرج لقطع البنية التركيبية للحدث وتشظية الصورة عبر خلق حدثين متضادين في آن واحد يؤكدان مفهومي التزامن والتداخل غير المنطقي لحدثين لا رابط بينهما بل هما متعارضين تمام التعارض، حيث في ذات الوقت الذي يعمد الممثل الى ارتداء الملابس في المقابل تبدأ المرأة بخلع الملابس لتتعرى في الوقت الذي تستر فيه الرجل، وهي علامة التناقض الذي يشهده العصر الحديث الذي مُسخ في اعرافه ومبادئه.

يشهد فضاء العرض فجأة دخول مؤثر صوتي لأزيز ذباب، ومع انبلاج الصوت تظهر في أعلى السايك صورة لذبابتين ضخمتين وهما في حالة تزاوج، وقد عمد المخرج الى جعل الصوت يرتفع بدرجة تزعج المتفرجين بشكل مقصود، وهنا يشرع كل من الممثل والممثلة الى اجراء حركات هستيرية وهذيانات مضطربة وهما يكافحان بفعل ايمائي هجوم الذباب، وهي صورة مختزلة وتناص عن مسرحية الذباب لسارتر تلك التي تشير الى ضرب كل ما هو مقدس ومواجهة المصير، وفي الآن تدخل مجال الفعل شخصية الرجل التاريخي الذي يخرج من عباءة ( كاميرا) حديثة ويبدأ بتصوير الحدث، ثم يخرج شريط قياس المسافات ويحدد مجالاً أدائياً على شكل مربع. إن التقنيات الحديثة التي يتعامل معها ممثل الشخصية التاريخية تؤكد لا منطقية الحدث وضرب مركزية العقل عبر تحييد كل ما هو واقعي ومألوف بالإرتكان الى لا مألوفية الحدث وتصويره تصويراً سريالياً، وفي المقابل يعمد كل من الممثل والممثلة الى تحديد حركاتها على وفق المسار الذي حددته وحدة القياس وبحركة آلية منتظمة تشير آليتها وانتظامها الى البعد المستقبلي والتواتر الجامد الذي خلا من التنويع الجمالي مرتكزاً على عناصر الحياة المادية الحديثة.

يتحول الحيز الفضائي الى منظومة آلية متكاملة عبر ادخال مجموعة من الاجهزة والسلالم وجهاز الاستنساخ، كما يرافق في هذه الاثناء صوت أزيز الذباب اصوات مرتفعة لحركة الآلات وصكيك المعادن وارتطامها، فضلاً عن الصوت الذي تظهره خطوات الممثلة بكعبها والذي ظهر أشبه بصوت الآلة الطابعة، إن ذلك التداخل في الاصوات المرتفعة وقصدية احداث الضوضاء والزعيق الذي يعزى الى آلية الزمن من جانب قد أدى الى تقويض الكلمة المنطوقة مقابل ديناميكية الفعل الحركي من جانب آخر.

يعود المخرج الى احداث عمليات تشظي ينفصل خلالها فعل الممثل عن فعل الممثلة اللذان ينشطران بأفعالهما التي زاوجت بين الالية المنتظمة احياناً والعشوائية الهستيرية في أحايين أخرى، إذ يعمد الممثل الى إجراء أفعال الزحف على الارض والتلوي والتأوه إذ تبدو عدم سيطرته على جسده الذي ينقل صورة مشوهة وممسوخة تقدم على افعالها على ايقاعات الاصوات المتداخلة، وكذلك المرأة التي تدور بدوامة وهي تطرق بكعوبها بخطوات قصيرة وسريعة في آن، اذ تدور بحلقة مفرغة لانهاية لها.

وفي بؤر اخرى يظهر ممثل آخر وهو يرتقي السلم بحركة فنية، حيث أنه لا يصل الى نهاية السلم رغم سرعة حركته، وفي بؤرة مقابلة يظهر ممثل وهو يجري أفعاله الهستيرية باللعب برأس مقطوع يدحرجه ويحتذيه ويصارعه المرة تلو الاخرى، تشاركه بؤرة المشاهدة الممثلة وهي في حالة صراع محتدم على الرأس، يجري الصراع بفعل آلي دون أن يتلامس الممثلان، الى

أن تستحوذ شخصية المرأة على الرأس وتبدأ بأفعال حركية تدل على فعل غريزي وقسوة ووحشية بدائية وكأنها ممارسة طقسية لإحدى شعائر السحر، إذ ارتكن المخرج الى محاولة نبش العمق الوجداني المضطرب الذي يشير الى الحنين الى الحياة البدائية.

مقابل مجمل ذلك تظهر كتلة ضخمة من الممثلين متراكمين فوق بعضهم أجساداً فوق أجساد، ومع عودة صوت أزيز الذباب يتفكك تركيب تشكيل الاجساد تباعا، إذ تبدأ الاجساد بحركة زحف تستخدم خلالها الاذرع مع ثبات الارجل التي تجر جراً، وهي توحي الى التشوه الخلقي متوافقاً مع تشوه وتهجين مجمل الفضاء برمته ( الوان الاضاءة ، والاصوات ، والركام من المفردات الملقاة على المنصة). وفي ذات أثناء ذلك الصخب الحركي في أقصى يمين الخشبة تظهر شخصية امام جهاز الاستنساخ وهي تعمد الى عملية استنساخ متواصلة ومرافقة لكل الافعال دون توقف وبسرعة مبالغ فيها وهي إشارة الى العالم التكنلوجي الذي يقدس الالة وما يكتنفها من سرعة.

تبدأ خشية المسرح بالدوران لتنبئ بذروة الفعل الآلي الذي يرسم الجانب التكنلوجي ويعزز التشظية التي اعتمدها المخرج كمعول لهدم كل تركيب منطقي، إذ تدور تلك المفردات غير المترابطة كال (السلم، حاوية القمامة، ثلاجة ماء، ركام من الاحياء، ملفات مكتبية على شكل تل، البسة، منضدة، جهاز الاستنساخ) مع دوران المنصة تظهر موسيقى غربية صاخبة (راب) مع إشارة الاجساد المتراكمة الى رفع يديها في اجواء ابتهاليه تدعوا طالبةً الخلاص، وفي المقابل آلة الاستنساخ تخرج الورق بشكل مستمر لتتلقف شخصية المرأة كل ما يخرج من الجهاز وتمزقه في آنه، وهو دلالة منفلتة ومتحررة تشير الى الرفض والتمرد وعدم الجدوائية .

يعود المخرج الى ادخال صوت أزيز الذباب مع اخفات الموسيقى الغربية، ومع الصوت يتفكك التشكيل ليضرب الفضاء الآلي والتكنلوجي مرة اخرى ليعود الى تجسيد الاجواء البدائية، وهنا تعود شخصية الرجل التاريخي مع ظهور شخصية لامرأة وهي تتلوى بطريقة بدائية موحية بأنها تحمل طفل مع ارتداء الممثل لقطعة قماش وقناع وكأنه يجسد شخصية قديس في الازمان الغابرة، كما تظهر شخصية اخرى وهي ترتدي قناع لحمار وهي إشارة واضحة لامتهان السلطة لحياة البشر ليتحول الفضاء الى اجواء طقسية تمتزج خلالها العوالم الغرائبية بكابوسية الشعائر وميتافيزيقيا الاحلام، وهنا تعمد الممثلة الى تنظيف المنصة من الاحياء المتراكمة التي تبدأ بالتدحرج امام المكنسة، ليشير المخرج الى تقديم فكرة مركزية تبين ضئالة الانسان وانعدام قيمته امام الآلة، فقد تأسس الفضاء على مفاهيم تزاوج بين ما هو تقني وتكنلوجي، وما هو بدائي ليخلق المخرج عبر الصورة المشهدية صراعاً ابدياً بين عصر الآلة والتطور مقابل الحنين الى الماضي البدائي. إذ يتم خلالها الصراع ان تجر الشخصيات جهاز الاستنساخ بواسطة سلسلة وكأنه حيوان مفترس لترميه خارج فضاء الحدث.

يتوزع تشكيل الكتلة الاكبر لمجموعة الاحياء على فضاء المسرح بشكل كامل وهي في حالة من الوجد الطقسي، لتجسيد شعائر وابتهالات حول كيس قمامة في مقدمة اسفل المسرح، لتحدث عملية ولادة شخصية جديدة من داخل الكيس الذي يفض لتظهر شخصية عارية تتحرك وكأنها جنين في رحم امه، وخلال عملية الولادة يطغي على فضاء الحدث اصوات زمجرة وصراخ مقابل تجسيد الشخصية المولودة لفعل دورة الحياة ( الزحف، المشي على أربعة، الوقوف) غير أن حركته مشوهة، إذ بدى أحدب القامة ممسوخ الجسد ليواجه الرجل ذا الزي العصري إشارة الى استمرار الصراع.

**النتائج والمناقشة:**

١- عمد المخرج الى إزاحة التراكيب المنطقية التي أطاحت بمفهوم مركزية العقل، من خلال استبعاد التراتب المنظم للأحداث والافعال، التي بدت مختزلة، وغرائبية، ومشوهة في بعدها المضموني، إذ تتشكل الصور في فضاء العرض تباعاً على شكل مونتاج منفلت وعشوائي.

٢- خلق المخرج فضاءً مسرحياً تتماهى خلاله الآلة والانسان بشكلٍ متساوق يجعلهما بذات المستوى والفاعلية، ليقدمان فعلاً تشاركياً يصور ضعف الانسان امام الآلة، فضلاً عن التأسيس لمجال تبادل الادوار الذي يرسخ مبدأ أنسنه الآلة وآلية الانسان، تلك التي تمخضت عن الحركة الآلية للممثلين، والديناميكية والسرعة في حركة المجاميع، فضلاً عن

سلطة الآلة التي هيمنت على الفعل الإنساني وجعلته قابعاً خاضعاً لها، كما في عمليات النسخ المستمر التي قام بها جهاز الاستنساخ، والدوران الآلي للفضاء الذي اظهر الممثل هائماً ضائعا.

٣- سعى المخرج الى الغور في أعماق الذات الإنسانية، عبر الولوج الى العلم الوجداني المضرب ليجسد ممثليه افعالاً هستيرية وهذيانات وهلاوس، تلك التي تصوره هائماً في عصر التطور التكنلوجي الذي اودى بحياته، لتخلق هوة بينه وبين حاضره ورفضاً لمستقبله امام حنينه الى الماضي.

٤- صرح المخرج عن رفضه المباشر للمنطلقات المستقبلية، رغم انه أسس فضاء العرض ضمن حاضنتها، إذ صور الشخصيات وهي ممسوخة، وهجينة في هيئتها الجسمانية، وفعلها الحركي، فضلاً عن استخدام الأقنعة المرعبة، وقناع الحمار، غير انه لم يوظف التماثيل والدمى المتحركة، ومع ذلك فقد عبرت المفردات المستخدمة في اعدادات العرض عن جمود الحياة وآليتها.

٥- أسس المخرج لمفهوم التشظي الذي نال الفضاء، والشخصيات، والاحداث، لضرب مجمل المركزيات وعلى رأسها السلطة القاهرة، موظفاً عدم جدوائية الأفعال الادائية وفوضى الصورة المشهدية.

٦- مزج المخرج تراكيب لتشكيلات حركية شكلتها أجساد الممثلين، وهي مبنية على عبثية الفعل ممزوجة بالجانب الوجداني الذي يحاكي اللاشعور، لتظهر جانب اللاوعي للشخصيات الامر الذي حيد بدوره اللغة المنطوقة طوال فترة العرض مكتفياً بدينامية الحركة الجسدية.

٧- أكد المخرج سلطة الآلة وهيمنتها امام ضئالة الانسان وضياعه، عبر توظيف مؤثرات صوتية تعمق البعد التكنلوجي، كما ظهر في استخدام صوت جهاز الاستنساخ واصوات الآلات والساعة، وحتى صوت أزيز الذباب جاء بتراتبية آلية، كما عمد المخرج الى جعل الصوت مرتفعاً بشكل مبالغ فيه لترسيخ تلك الهيمنة.

٨- أعلن المخرج عبر شخصياته عن مبدأ التمرد والرفض لمجمل الأيديولوجيات من خلال تصوير حالة الفوضى ليترشح عنها أفعال تخريب وعنف وقسوة غريزية ومنها اللعب بالرأس المقطوع وإظهار اكداس من البشر تكنس وهي خاضعة تتدحرج امام رموز العصر الحديث، فضلاً عن فورة المجموعة وهي تعوث وتخرب كل المفردات المؤثثة للفضاء، وتحيلها الى ركام في نهاية العرض.

٩- أهمل المخرج رسم سينوغرافيا لفضائه المشهدي، تبنى على وفق العوالم الميتافيزيقية والاحلام، غير انه اكتفى بخلق أجواء غرائبية غير مألوفة.

١٠- بالغ المخرج في احداث انشطارات في بؤرة المشاهدة، لدرجة غدت خلالها بان تكون شبه متواصلة، فغالباً ما يكون هناك أكثر من فعل وفي أكثر من موقع على منصة الاحداث في الآن الواحد.

**الاستنتاجات:**

١- اتجه جزء كبير من عروض المسرح المعاصر نحو مزج الأساليب مع بعضها، والذي أدى الى انتاج عرض مسرحي هجين يحاكي تداخل الأنواع المسرحية.

٢- اذكت أفكار التمرد والرفض لـ انتونين آرتو تنظيرات التجريب في مسارح ما بعد الحداثة، تلك التي غذت اعدادات العروض المسرحية وصبغتها بأجواء غرائبية.

٣- رغم ان المستقبلية كأسلوب مسرحي لم يدم طويلاً، غير انها غدت مرجعاً تجذرت من خلاله اغلب الحركات الفنية التي جاءت بعدها.

٤- افاد المسرح من الممارسات المستقبلية في تجديد تعامل المخرج مع العملية الاخراجية، بغض النظر عن الأسلوب الذي يتبعه المخرج، حيث انها سهلت بإضافاتها التكنلوجية انتاج الجانب التقني من العروض.

٥- غدت عمليات التشظي الدلالي، وطمس الهويات، والاحداث، مع ابهام التفاصيل والمعاني اسلوباً مسرحياً سائداً في عروض التجريب الحديثة.

**References:**

Lalande Andre, Lalande Philosophical Encyclopedia - Dictionary of Terms of Critical and Technical Philosophy

Saliba, Jamil, The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English and Latin Words, Part 2,( Qom ,thewe alkrba, publications, 1966).

Elias Marie and Hanan Kassab Hassan, Theatrical Dictionary, concepts and terminology of theater and arts The Show, 2nd edition,( Beirut: Library of Lebanon Publishers,2006).

Al-Sabbagh Ramadan, Art and Aesthetic Values between Idealism and Materialism (Cairo: Dar Al-Wafa Ladunia Printing and Publishing,2001).

Hamdawi Jamil, Western Theatrical Schools( Kingdom of Morocco Dar Al-Rif for Printing and Publishing A electronic. 2020).

Abdul Hamid Sami, Innovations of Playwrights in the Twentieth Century,( Baghdad ,Dar AL-Funun wa AL-Adab for printing and publishing ,2022).

Saliha Nihad, Theater Schools (Cairo: Egyptian General Book Authority ,1997)

Ragheb Nabil, Encyclopedia of Literary Theories,( Al Jazeera, Egyptian General Publishing Company, 2003).

Al-Laithi Thabit, Surrealism, Aesthetic Dimensions and Contemporary Correspondence (Approaches in Contemporary Iraqi Theater), (Babylon: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation 2019).

Abbas, Rawya Abdel Moneim, The Aesthetic Sense and the History of Art,( Cairo :Dar AL- Marifa,2005).

Al-Ashmawy, Muhammad Zaki, Studies in Contemporary Literary Criticism (Cairo: Dar AL-Shorouk ,1994).

Abdel-Aali, Enas Adel Omar, Theater of the Absurd (Damascus ,Pages House, 2017).

Al-Tikriti Jamil Nassif, Literary Schools( Baghdad: House of General Cultural 1990).

Stian J .l, Modern drama between theory and practice, translated : Muhammad Majoul,(Damascus: Ministry of Culture Publications, 1995).

Reed Herbert, Present art , translated : Samir Ali ,Edition 2 Baghdad ,house of general cultural affairs,1986).