[٢]

تقنيات كتابة النص البصري في مسرح ما بعد الحداثة (مسرحيات فاضل السوداني نموذجاً)

أ.م.د. سماح خميس مسعود
أستاذ الدراما والنقد المساعد
قسم الدراسات المسرحية
كلية الآداب– جامعة الإسكندرية

مجلة الطفولة والتربية – العدد الثاني والخمسون – الجزء الثاني – السنة الرابعة عشرة – يوليو ٢٠٢٢

تقنيات كتابة النص البصري في مسرح ما بعد الحداثة (مسرحيات فاضل السوداني نموذجاً)

أ.م.د. سماح خميس مسعود ★

الملخص

وصلت الصورة الى احتلال مركز عظيم الأهمية فى مسرح ما بعد الحداثة فى إطار تجديد هيكلة المسرح، فأصبحت الأحداث تستبدل بالصور والشخصيات تستبدل بالأصوات، والحركات والاشارات بدلا من المواقف والحالات. وفى هذا السياق طال هذا التغيير جسد النص أيضاً وكذلك طريقة الكتابة للنصوص المسرحية مما أسفر عنه تراجع الحوار اللغوي.

لذلك فالنص في مسرح الصورة هو مجرد فكرة يبنى عليها نص العرض الذي يبدعه المخرج وهنا بدأت سلطة المؤلف في التلاشي؛ انشغل المسرحي العراقي فاضل السوداني بالتنظير لخلق نص بصري يتماشى مع التطورات ما بعد الحداثية؛ حيث عكف على استعادة بعض من سلطة المؤلف وذلك بتأليفه لنصوص بصرية مقروءة؛ يرى السوداني أن النص قادر على استنطاق الجانب البصري للمخرج، وقادر على البقاء في وجه هجمة الصورة، فلا يقف مهزوماً أمامها ابدا.

Summary

The image has reached a position of great importance in the postmodern theater within the framework of the restructuring of the theater, so events are replaced by images and characters are replaced by sounds, movements and signs instead of situations and situations. In this context, this change affected the body of the text as well as the way of writing for theatrical texts, which resulted in a decline in linguistic dialogue.

Therefore, the text in the theater of the picture is just an idea on which the text of the show created by the director is built, and here the author's authority began to fade away; The Iraqi playwright Fadel Al-Sudani was preoccupied with theorizing to create a visual text in line with postmodern developments; Where he worked to restore some of the author's authority by composing readable visual texts; Al-Sudani believes that the text is capable of interrogating the visual aspect of the director, and is able to survive the onslaught of the image, so that he never stands defeated in front of it.

★ أستاذ الدراما والنقد المساعد– قسم الدراسات المسرحية– كلية الآداب– جامعة الإسكندرية.

مقدمة:

المسرح ما بعد الحداثي هو ذلك المسرح الذي يقوم على خلخلة القناعات، وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة، مع استحالة تحديد المعنى الواحد، وكذلك التلاعب الواعي بالصور الخيالية، وأنماط تصوير الواقع بالرموز والدلالات.

تاريخياً كاتب النص هو سلطان العرض المسرحي، فكان الكاتب المسرحي هو الأول في العرض والمتسيد عليه وعلى بقية عناصره، فلم تكن بارزة سوى أسماء الكتاب، ولم تظهر ملامح لمخرج أو لممثل. ولكن الكاتب المسرحي بدأ يغيب بوصفه مبدعاً لنص العرض بعد تسيد المخرج على العرض، وبدأ النص نفسه شيئاً فشيئاً يخفت وهجه ويخبو خلف سطوة المخرجين، خاصة مع ظهور التقنيات التكنولوجية وتوجهات ما بعد الحداثة، التي تعنى بالجانب البصري وتختزل الجانب المنطوق على خشبة المسرح؛ بالتالي تقلص دور النص المكتوب تدريجياً مع ابداعات المخرجين وتجريبهم المتواصل خاصة على الجانب البصري.

وصلت الصورة الى احتلال مركز عظيم الأهمية فى المسرح فى إطار تجديد هيكلة المسرح في ضوء تغيير دورها ووظيفتها، وتجديد طريقة التأثيث لفضاء المسرح، وفى هذا السياق طال هذا التغيير جسد النص أيضًا مما أسفر عنه تراجع الحوار، لذلك فالنص في مسرح الصورة هو مجرد فكرة يبنى عليها نص العرض الذي يبدعه المخرج وهنا بدأت سلطة المؤلف في التلاشي.

انشغل المسرحي العراقي فاضل السوداني بالتنظير لخلق نص مسرحي بصري في ظل تطورات ما بعد الحداثة؛ حيث عكف على استعادة بعض من سلطة المؤلف، وذلك باعتماد بصريات النص كتابة من قبل المؤلف، واعتماد الرؤيا الإخراجية البصرية من قبل المخرج البصري؛ مما سيساعد على إمكانية استعادة مجد الدراما المكتوبة ومشاركة المؤلف والمخرج معا في عملية الابداع.

وبذلك يتطلب من المؤلف المسرحي المعاصر فهم الوسائل التعبيرية الخاصة بالمسرح، والتعمق في الوسائل الإبداعية البصرية للعرض المسرحي واستخدامها في الكتابة المسرحية للعرض، حتى تصبح العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة فهم متبادل لقوانين عملية إبداع كل منهما؛ فاللغة الأدبية البصرية والتداعي البصري

للأنساق هما اللذان يعيدان خلق اللغة الفنية بصرياً، سواء أكان ذلك في النص أو العرض، فمن خلالهما يمكن أن نعيد الكلمة وأبعادها الأدبية السردية والحوارية إلى كينونتها التأويلية والدلالية والبصرية في زمن جديد هو زمن النص والعرض البصري. لتصبح الكلمة إحدى الوسائل البصرية المهمة لتحقيق النص البصري إذا أُحسن انتقاؤها بحيث تتحول إلى جزء من بصريات المشهد لتساهم في تحقيق المشهدية البصرية في العرض.

كتب السوداني عدة نصوص بصرية ليقدمها للمسرح العربي في كتاب مقروء يظل في المكتبة المسرحية دون اندثار، وهو نص لا يختلف عن تلك النصوص التي يصفها بالمغلقة، إذ أن نصوصه البصرية ملزمة ولا يمكن لأي مخرج أن ينفذها من دون وصايته، فمسرحية هاملت قدمت آلاف المرات حول العالم على مدى عمر النص، وقدمت برؤى إخراجية تنتمي لتيارات المسرح التي ظهرت على مر التاريخ، ومنها مسرح الصورة؛ وذلك باختزال المخرج للنص مع الإضافة والحذف والتبديل والتعديل تحقيقا لرؤيته. ولكن يرى السوداني أن النص قادر على استنطاق الجانب البصري، وقادر على البقاء في وجه هجمة الصورة، وتسيد المخرج، فلا يقف مهزوماً أبدا.

ولذلك قام السوداني بتأليف عدة نصوص بصرية تأكيدا وايضاحا لنظريته؛ وترسيخا لفكرة أنه لأي عرض مسرحي لا بد من نص، فهو القاعدة التي يقوم عليها مبنى هذا العرض مهما اختلف نوعه ومدرسته، وذلك رغم دعاوى موت المؤلف وتغييب كاتب النص المسرحي.

وتكمن أهمية البحث في كونه يلقي الضوء على ضرورة إستعادة سلطة الدراما المكتوبة من منظور ما بعد الحداثة، ودعوة لاقتفاء دور العراقي فاضل السوداني واثراء الحركة المسرحية العربية بنصوص بصرية مقروءة.

وتتجلى مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

- ماهي أسس مسرح ما بعد الحداثة؟
- هل مسرح الصورة أعلن موت سلطة المؤلف والدراما المقروءة؟
- هل تمكن الكاتب العراقي فاضل السوداني من إرساء أسس تنظيرية لاستعادة دور النص في العملية المسرحية في ظل هيمنة مسرح الصورة؟

- هل تمكن السوداني أن يطرح نصوصا بصرية مقروءة مستخدما أسس الكتابة في مسرح ما بعد الحداثة تأكيدا لنظريته؟

وللإجابة على تلك التساؤلات اعتمد البحث على المنهج الوصفي للتحليلي لرصد الفكر ما بعد الحداثي وتأثيره على المسرح، وكيفية كتابة النصوص باتساق مع هذا الفكر لاستعادة مجد النص المسرحي وذلك بالإشارة لنصوص العراقي فاضل السوداني.

المبحث الأول:

مسرح ما بعد الحداثة:

" رغم أن أعمال تيار مابعد الحداثة، في الفنون بشكل عام تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دائماً، فإن المسرح مابعد الحداثي هو ببساطة شديدة ذلك المسرح الذي يقوم على خلخلة القناعات، وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة، واستحالة تحديد المعنى، والتلاعب الواعي بالصور الخيالية، وأنماط تصوير الواقع بالرموز والدلالات، وسمات المفارقة والدلالات المتناقضة، وكذلك من نظرية رقص مابعد الحداثة وتجاربه التي تطورت في فترة ستينات القرن الماضي، واعتمادا على النشاط التأويلي الذي يقوم به المتلقي.

بعض نقاد المسرح في الغرب وخاصةً باتريس بافيس يرى أن مفهوم المسرح مابعد الحداثي مفهوم غامض، فاقد الذاكرة، سريع الزوال، ولكي يجري تذوّق العرض المسرحي بافتراض أنه لا يمكن استيعابه أو تفسيره لا بد من فهم طريقة أدائه لوظيفته، والتمييز بين أداة الإنتاج والنشاط التأويلي الذي يقوم به المتلقي. إن فن مابعد الحداثة يعيد استثمار وإنتاج المعنى قي كل مكان وكل لحظة في الإخراج، لتنفصل في كل مرة رافضةً دلالةً شاملةً أو مركزيةً.

وبناءً على ذلك فإن مسرح مابعد الحداثة حسب بافيس يرفع المسرحية إلى مرتبة النشاط العابث، ويقترح القدرة على إعادة تمثيل الماضي بدلاً من التظاهر بإعادة خلقه وامتصاصه كميراث وحيد. وفي ضوء هذه النزعات لم تعد مابعد الحداثة تشعر بالحاجة إلى إنكار أي دراماتورجيا، إنها تعطي لنفسها مهمّة إحداث تفكيكها الخاص كطريقة لتجسيد نفسها لا في تراث شكلي أو موضوعي، بل في وعي ذاتي

متأمل للنفس، ومن ثم بأدائها لوظيفتها كما لو أن كل الأشكال والمضامين قد فقدت أهميتها بالنظر إلى الوعي بالأداء الوظيفي والتلفظ. أما العلاقة بين مسرح مابعد الحداثة والميراث الكلاسيكي فإنها تمضي، ليس عن طريق التكرار أو رفض المضمون، بل من خلال الابتكار والابداع.

من أبرز أشكال المسرح مابعد الحداثي ما اصطلح عليه بالمسرح مابعد الدرامي في منحاه العام، وهدفه مسرحة عمليات التفكير في مجموعة من الصور عالية التعقيد لإنتاج مسرح تجريدي يقوم المشاهد فيه بممارسة الاستغراق الذهني وسط هيستيريا تطلقها الصور المتلاحقة، في حين يقف الممثلون مجرد متحدثين خلف إطارات لإيصال الأفكار حيث تميزت المسرحية بكونها خاليةً من أيّ بناء سردي، ومفتقدةً إلى أيّ نقطة يمكن اعتبارها بدايةً أو نهاية أو ردة فعل.

إن هذا الشكل المسرحي ينهض على التشظي والتنافر والتقويض انطلاقاً من مفهوم جاك دريدا للطريقة التي تعمل بها اللغة، ولوظائف العلامات ونسق عملها (عبر علاقات الاختلاف والإرجاء التي يستحيل معها تحديد معنى الدوال بصورة نهائية)، وهو أيضا وليد التفتت الاجتماعي للمجتمعات المعاصرة والتشابك العالمي، حسب توصيف الفيلسوف الفرنسي ليوتار للوضع مابعد الحداثي.

لقد نظّر لمفهوم المسرح مابعد الدرامي الباحث والناقد المسرحي الألماني هانز– تيز ليمان (أستاذ الدراسات المسرحية في جامعة غوته بفرانكفورت) عام ١٩٩٩ في كتاب له بالعنوان نفسه لخّص فيه عدداً من الخصائص والسمات الأسلوبية التي ميزت المسرح الطليعي منذ أواخر الستينات من القرن الماضي. ورغم أن المفهوم ليس جديداً بشكل جذري (إذ أن المسرحي الأميركي ريتشارد شيشنر استخدم المصطلح أول مرة عام ١٩٧٠ لوصف الأحداث)، فإن ليمان طوره ليصبح نظريةً شاملةً"[١].

"ان الثقة التي عبر بها ما بعد الحداثيين تأثرت إلى حد هائل بقراءة أعمالَ جاك درايدا الفلسفية في تعريف التفكيكية، فإن أحد مبادئها الرئيسية هي نسبية الأنظمة الفكرية، وإنكار إمكانية الوصول إلى تعريفات حقيقية أو نهائية، فعلاقة الواقع باللغة علاقة لا يعتمد عليها، فالأنظمة اللغوية بنى ثقافية لا يعول عليها"[٢].

المحور الأول: سمات مسرح ما بعد الحداثة:

" على الرغم من كل تلك الاشكالات أو الأحوال التى أصبح يعيشها النص المسرحى إلا أن البعض لا يقر بإعلان موته بوصفه جنساً أدبيا له تاريخه العريق، ايمانا بدوره الفاعل فى صياغه الذهن الانسانى الواعى على مر العصور، ومهما تكن الصعوبات التى يواجهها فى توالى فقدانه لخصائصه، إلا أن ثمة ما لا يمكن انكاره فى امكانية تمييزه عن غيره من الاجناس الادبية الاخرى، تلك الروح الخاصة بالكلمة المسرحية وبالحوار المتعاشق مع الأحداث وبصلابة وحدة النص، وبمباشرته بقصد الهدف ووضوح طرح الموقف تجاه القضية المعنية وبحرارته وبحيويته شكلاً ومضموناً، حيث الاستعداد العالى لتقبل اختلافات زوايا التناول، حيث الغوص بعيداً فى مسيرة استكشافاته العميقة، وذلك ليس على صعيد العرض المسرحى فحسب، وإنما فى كونه نصاً صالحاً للقراءة كما هو صالح للعرض المسرحي.

وصلت الصورة الى احتلال مركز عظيم الأهمية فى المسرح فى إطار تجديد هيكلة المسرح، وفى هذا السياق طال هذا التغيير جسد النص ايضاً وكذلك طريقة الكتابة للمشاهد مما أسفر عنه تراجع الحوار، وأصبح ممكناً التعبير عن أشياء كثيرة دون الحاجة إلى الكلمة.

ولهذا من الضرورى فى المسرح التأكيد على البعد البصرى كأثر من التأكيد على اللغة المشهدية، فعندئذ تتغير المفاهيم الثابتة بانتقالها إلى النص المسرحى الما بعد حداثى بسماته الشائعة، والتي تتمثل في:

- **المحاكاة الساخرةParody**: وتحدث المحاكاة الساخرة عندما يتم رفع جميع العناصر من عمل واحد أصلي خارج سياقها، وإعادة استخدامها بشكل آخر يخل بالعمل الاصلى شكلاً ومضموناً، وقد تضمن استخدام ما بعد الحداثة لذلك فى المعارضة الأدبية فى النصوص والكتابات، ودمج شخصيات تاريخية لا علاقة لها بسياق العمل المسرحى واقحام أساليب من تيارات فنية سابقة داخل عمل فنى ما بعد حداثى وغيرها من أشكال المحاكاة الساخرة.
- **(نوستالجيا)** Nostalgia: العودة الى الماضى: وغالباً ما يتم استخدامها كحنين ما يذكر الفرد بحدث أو عنصر من ماضيه، وهذا يفسر اقتباسات متعددة فى تيار

ما بعد الحداثة لشخصيات وأحداث وتراث وأساليب من الماضى داخل الأعمال الفنية والأدبية.

- **دمج الأساليب Pastiche**: سمة من ضمن سمات ما بعد الحداثة وفيها يتم استخدام عدة أساليب داخل العمل الواحد سواء فى الأدب أو الفن، وذلك بدوره يؤثر على الوحدة والهيكل الموحد للعمل ويزيد من الغموض للمتلقى، وهذا يفسر أيضاً رفض ما بعد الحداثة لوضع الحدود والمعايير الثابتة للتيار.
- **استعادة الأحداث Anamnseis**: تشبه سمة العودة إلى الماضى، ولكن هنا تختلف لفظياً فتعنى المساعدة على تذكر أحداث مضى عليها فترة زمنية داخل الأعمال المنتمية لتيار ما بعد الحداثة.
- **الإلغاز بتوظيف قصص رمزية غامضةEnigmatic**: تعنى لغوياً أنها نوع من اللغز ومرتبط بشكل مجازى أو رمزى بموضوع ما فيتطلب براعة فى التفكير والتحليل لاكتشاف ذلك، وقد استخدمت الحركة تلك السمة لاستثارة ذهن المتلقى بإلغاء أي سبيل للوصول الى تفسير واضح وباستخدام ألفاظ أو رموز مجازية تحمل اكثر من Double Coding الشفرة المزدوجة.
- **اقتراح (سرد قصة)** Suggested Narrative: سرد قصة داخل عمل ما وذلك بوصف سلسلة أحداث خيالية، أو أحداث غير مكتملة يتم سردها وتعترض مسار العمل، فلا يكون من الضرورة أن ترتبط به.
- **التورية الساخرة Irony**: صراع على اثنين من المعانى على أن يكون لديهما بنية درامية غريبة كرسائل كتبها مؤلف تحمل فى مظهرها شكل موحد. ولكن فى سياق المعنى تتكشف الحقيقة أنها متضاربة وتحمل السخرية أو معانى متعددة.
- **الغموض والتباس المعنىAmbiguity**: وهو فهم أو تفسير المعلومات بأكثر من طريقة واحدة وينم عن عدم الدقة الواردة أو المتاحة فى المعلومات (تتكون فى تفسيرها وجود أكثر من معنى واحد فى اللغة التى تنتمى اليها الكلمة). وتعتبر احدى السمات الهامة فى التيار لارتباطها الوثيق بعدم الكشف عن التفاصيل الدقيقة والكيان الواضح مما يثير المزيد من الحيرة والتساؤلات من الجمهور والنقاد.

- **التناقض Contradiction:** يحدث التناقض نتيجة لاستخدام الشيء وضده وعدم التوافق بينهما، فقد قام تيار ما بعد الحداثة باستخدام هذا النوع من السمات للتضليل والتباس المعنى.
- **التناسق القائم على التنافر:** وهذا من خلال استخدام أكثر من تضاد فى العمل الواحد بذلك ينشأ نوع من التناسق فى الشكل العام.
- **الاقتباس الانتقائي Adaptation Eclectic:** بمعنى الأخذ من الأعمال الفنية، والأدبية السابقة التى سبقت الحركة، وقد يكون نصا كاملا، أو جزءاً منه انتقائياً لخدمة فكرة أو رؤية خاصة بالفنان"[٣]".

المحور الثاني: تحديات ما بعد الحداثة في المسرح العربي:

جرنا الحديث عن مسرح ما بعد الحداثة في الوطن العربي إلى شيء من الالتباس حيث يمتزج الالتباس مع المفهوم ذاته، ومع الرغبة في ملاحقة ركب التقدم الحضاري للمسرح الغربي، غير أن هذه الملاحقة تثير غالباً مشكلاتنا مع هويتنا من جهة، ومع المواكبة الفنية المتسارعة. وفي هذا السياق، يدعونا (حسن عطية) إلى التريث في إصدار الأحكام حتى لا نقع في خطيئة التعسف، فنفرض ما طرحته عقلية ما ذات جغرافية وتاريخ معينين من مفهوم على إبداع أنجزته عقلية مغايرة ذات طبيعة جغرافية وتاريخية مختلفة.

وانطلاقاً من مسؤولية المؤلف نحو نصه والعالم، وموقفه تجاه مجتمعه ولغته، أخذ المؤلفون المسرحيون بعدما استفادوا من قيم التواصل الحضاري والانفتاح والتفاعل وهضم كل ما هو جديد؛ الاهتمام بالتجديد في الكتابة المسرحية العربية، فتميّز التأليف بعدة مميزات، منها: تأمل الوجود الإنساني، والماهية التاريخية والحضارية، والسعي إلى كشف المكوّن الداخلي للإنسان وما يعتريه من مشاعر متناقضة وأحاسيس متباينة نحو ما يؤرق إنسانيته.

استفادت الكتابة الدرامية الجديدة من تجليات الحداثة وانتقاداتها، وما بعد الحداثة وتشظياتها. ولا غرو في هذا العصر المضطرب أن بعض التجارب المسرحية في الوطن العربي صنفت نفسها (تجارب ما بعد حداثية) مستندة إلى سلسلة التعارضات النمطية بين الحداثة وما بعد الحداثة، بوعيّ منها، أو من دون

وعيّ؛ كالفوضى، والتفكيك، والغياب؛ وعند هذه النقطة، نجد أنفسنا إزاء هذا السؤال: ما دور النصّ؟ وأين مكانته من الحركة الإبداعية في مسرح ما بعد الحداثة.

"كانت صيحة فن ما بعد الحداثة تجيز بصورة صريحة التداخل بين الفنون، وتفتيت القواعد الصارمة والتقسيمات التقليدية للتيارات. وقد تبدى هذا التفتيت في الكتابة الدرامية الجديدة عبر أسلوب (الكولاج). يستشهد لنا (يونس لوليدي) في هذا السياق تجربة عرض (تراجيديات رومانية) الذي قُدم سنة ٢٠٠٨ بمهرجان (أفنيون) من إخراج الهولندي (Ivo Van Hove) واستغرق العرض ست ساعات، حيث جمع فيها المخرج بين ثلاث تراجيديات شكسبيرية هي: (أنطونيو وكليوباترة، ويوليوس قيصر، وكوريولان). ومن الواضح لنا، من نموذج تراجيديات رومانية هروب هذا الشكل من التصنيف.

وفي المسرح العربي ارتبط التجريب بمفهوم ما بعد الحداثة في المسرح، وأصبح التجريب يلامس الإخراج المسرحي وتلاشت سلطة المؤلف، بينما وافقت صيحات العروض التجريبية في المهرجانات صدى كبيراً لدى بعض المؤلفين المسرحيين، فأصبحت الاشتغالات الإخراجية المتطورة توجه المؤلفين إلى كتابة نصوصهم لتلائم وجهات نظر المخرجين، واتجهت الكتابة الدرامية على وجه الخصوص إلى الإرشادات الخاصة بتقنيتي الصوت، والإضاءة، وتقنيات الفيديو، والسينما، والشرائح الضوئية؛ كأن يكتب المؤلف المسرحي للمخرج على سبيل المثال عبارة: «يتم تجسيد المشهد بوساطة الإضاءة فقط». أو يكتب: «في هذا النص– المحتكر– فرصة كبيرة لاستخدام الضوء والصوت، والحركة، وبالتالي الخروج بمشهدية بصرية، أعتقد أنها الأهم في العمل، إلخ.»"[٤]

المبحث الثاني:

أسس كتابة النص البصري:

تاريخياً كاتب النص هو سلطان العرض المسرحي، فكان الكاتب المسرحي هو الأول في العرض والمتسيد عليه وعلى بقية عناصره، فلم تكن بارزة سوى أسماء

الكتاب، ولم تظهر ملامح لمخرج أو لممثل. ولكن الكاتب المسرحي بدأ يغيب بوصفه مبدعاً لنص العرض بعد تسيد المخرج على العرض وبدأ النص نفسه شيئاً فشيئاً يخفت وهجه ويخبو خلف سطوة المخرجين، وأصبح المخرج هو المؤلف خاصة مع ظهور التقنيات التكنولوجية وتوجهات ما بعد الحداثة، التي تعنى بالبصري وتختزل المنطوق على الخشبة، بالتالي تقلص دور النص المكتوب تدريجياً مع ابتكارات المخرجين وتجريبهم المتواصل خاصة على الجانب البصري.

في الوطن العربي، ورغم بروز دور المخرج، وتضاؤل وهج الكاتب المسرحي، انطلق مخرجو المسرح المعاصر في وضعهم الصورة موضع الكلمة، فالصورة لغة لا تحتاج إلى شفرات وأبجديات لتقرأ، هي لغة عالمية لا نحتاج لأن نتقنها كما نتقن اللغة المنطوقة، فللصورة أهمية كبيرة في نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصاراً وإيجازاً، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية.

وفي السنوات الأخيرة كان الاهتمام بمسرح الصورة الذي يولد للجمهور دلالات ورسائل، فظهر ما أطلق عليه بمسرح الصورة الذي ارتبط بالمسرحي العراقي صلاح القصب. وهذا المسرح كما يعرفه الدكتور جميل حمداوي في مقاله المعنون(بسيميائية الصورة المسرحية)بأنه حزم من الشعر والفلسفة والتشكيل، وبالتالي فهو مسرح سيميائي حركي طقوسي شعائري سحري يعتمد على توليد مجموعة من المفردات البصرية، والتي تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تسهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، وذلك عن طريق خلخلة أفق انتظار المتلقي، مسرح الصورة هو مسرح يستخدم الحركة والإيماءة والإشارة والرمز، فيقدم المعنى باللغة البصرية، عوضاً من استعمال الكلمة.

لذلك فالنص في مسرح الصورة هو فكرة يبنى عليها نص العرض الذي يبدعه المخرج وهنا تتلاشى سلطة المؤلف، فعلى سبيل المثال لا يبقى المخرج صلاح القصب أثناء الاستعداد لعرض عمل مسرحي من مئة ورقة تمثل نصاً مسرحياً لأحد النصوص العالمية سوى بعض أوراق، وذلك عن طريق استعمال الهدم والبناء والحذف والاضافة وتحويل المنطوق الى صورة مرئية بالإضافة الى الرقص التعبيري والتشكيلات الجسدية والسينوجرافيا وكل ما يتعلق بالصورة المسرحية؛ حيث يتم توظيفه عوضا عن الكلمة في سياق يناسب الفكر ما بعد الحداثي.

هذه الوسائل قد لا يكون لها دور مباشر على تحييد النص وتحييد الكلمة، ولكن المخرجين الذين استأنسوا بالصورة في العملية المسرحية ورأوا فيها بديلاً للكلمة المسرحية، أدت إلى تحول المحتوى المسرحي من نص تقليدي إلى نص يوضح اطار الصورة، ومن ثم فقد حدث تغير ملحوظ في دراما النص، واتجهت جماليات المسرح إلى التركيز على الناحية البصرية.

المحور الأول: تقنيات كتابة النص البصري عند فاضل السوداني:

انشغل المسرحي العراقي فاضل السوداني بالتنظير لخلق نص بصري لمسرح الصورة في عدد من مقالاته التي نشرها في صحف ومواقع إلكترونية، كمقاله المنشور في موقع الحوار المتمدن بعنوان:

(دلالات الصورة في المسرح البصري.. رؤيا تطبيقية)، والذي أوضح فيه مفهومه لنص المسرح البصري، وفيه يؤيد ما ذهب إليه الدكتور فاضل الجاف في مقالته في صحيفة القدس العربي عن مواصفات نص المسرح البصري، وهو الذي يتسم بطغيان الشكل على المضمون؛ وعليه يقوم المؤلف بتجزئة النص والابتعاد عن تسلسل الأحداث، بمعنى عدم اعتماد السببية والنتيجة في التحليل. أما الزمان والمكان فهما دائماً غير محددين ولهما سلطة الأحلام، والعرض المسرحي يكون متعدد الأصوات، إضافة إلى التزام عدم الاتصال المباشر بين ما يحدث في الفضاء على خشبة المسرح والجمهور، أو بين الشخصيات ذاتها، لهذا السبب فإنها تبدو مشلولة الفعل، وكأن كل واحد منها منغمس بعالمه الخاص الذي يشكل جوهر وجوده. ولما كان للمؤثرات البصرية دوراً أساسياً أصبح إضافة الشرطية لما هو مكتوب بالنص أهم ما يعتمج عليه المخرج لتحديد الحركة والصورة في العرض.

وأوغل السوداني أكثر في تبنيه لهذه النظرية حيث عكف على استعادة بعض من سلطة المؤلف، وكان في إصداره المسرحي الرحلة الضوئية، الذي احتوى على أربعة نصوص بصرية، وهي الرحلة الضوئية، النزهة أو النار المتوحشة، أغاني جلجامش، و(النزهات الخيالية)، طريقا لاعتماد أسس النص البصري في الكتابة، بما

يفرض رؤيا إخراجية لتأكيد ما ورائية الأحداث التي يقصدها المؤلف. وايضاحا للنص البصري الذي يدعو له السوداني فإنه يصنف النص المسرحي غير البصري بالنص الأدبي المغلق لأنه النص الذي يتحدث بالوسائل الأدبية عن كل شيء، ويقدم الأسباب والنتائج لمختلف المشكلات، من دون أن تكون هنالك مساحات يمكن ملؤها بالرؤيا البصرية، ومثل هذا النص الأدبي السردي المغلق على ذاته لا يكتب بلغة مسرحية بصرية، ولا يتعامل مع فضاء العرض البصري، وإنما يتعامل مع فضاء الأدب والتباساته السردية ويمنع أي تأويل بصري ظاهراتي، ولا يُعني إطلاقاً بميتافيزيقيا الخيال البصري أما النص البصري الذي قدمه السوداني للمسرح العربي تميز بأنه موضوع في كتاب مقروء، هو نص لا يختلف عن تلك النصوص التي يصفها بالمغلقة، إذ إن نصوصه البصرية ملزمة ولا يمكن لأي مخرج أن ينفذها من دون وصايته، فمسرحية هاملت– مثلا– قدمت آلاف المرات حول العالم على مدى عمر النص، وقدمت برؤى إخراجية تنتمي لتيارات المسرح التي ظهرت على مر التاريخ، ومنها مسرح الصورة، ولكن يرى السوداني ان النص قادر على استنطاق الجانب البصري، وقادر على البقاء في وجه هجمة الصورة، فلا يقف مهزوماً أمامها أبدا.

.ويرى فاضل السوداني أن النص الأدبي المغلق في المسرح يعمق الفجوة بين النص والعرض في ظل متطلبات مسرح الصورة لأنه كُتب بهيمنة الأطر الأدبية على فضاء العرض وإهمال الوسائل البصرية وجعلها ثانوية، أو جعلها تخدم البعد التفسيري للصياغات الأدبية ومن ثم الانشغال بالمضامين الفكرية فحسب، وبهذا فإن النص الأدبي المغلق يحدد أفق خيال المخرج في الإمكانات البصرية التي يتطلبها العرض هنا لا يسمح بالإمكانيات البصرية للمخرج بتشكيل لغة تجسيدية ودلالية وتأويلية لخلق التأثير والاتصال. لذلك فان المزاوجة بين النص البصري والعرض البصري في مسرح ما بعد الحداثة تفرض أدوات ووسائل ومفردات لغة بصرية جديدة، تختلف جوهريا عما كانت عليه في النص المسرحي الأدبي المغلق.

فالتعاون بين المخرج واشتغالاته البصرية (مؤلف وخالق الفضاء البصري للعرض) والمؤلف (مبدع النص البصري الذي أوحي بالعرض البصري) ينتج رؤيا اخراجية جديدة تعتمد على النص، ومن هذا نستنتج بأن المؤلف والمخرج صاحبا

الرؤيا البصرية يستطيعان أن يخّلصا النص والعرض من الاغتراب من خلال التأليف بالبصريات، ويتم تجاوز الاغتراب بتكييف النص البصري لتحقيق التأثير المطلوب. ولا تعني دعوة فاضل السوداني لكتابة النص البصري إلى إلغاء الكلمة أو الوسائل اللغوية الأخرى عموما، وإنما على العكس فإن الكلمة تصبح إحدى الوسائل البصرية المهمة لتحقيق النص البصري إذا أحسن انتقائها، وإذا استطاع المؤلف أن يحولها من كلمة أدبية إلى بصرية تصبح جزءا من تحقيق المشهدية البصرية في العرض، وهذا كله يفرض أسس كتابة النص البصري في زمن ما بعد الحداثة.

إن اعتماد بصريات النص كتابة من قبل المؤلف، واعتماد الرؤيا الإخراجية البصرية من قبل المخرج البصري سيساعد على إمكانية استعادة مجد الدراما المكتوبة، وذلك يتطلب من المؤلف المسرحي المعاصر فهم الوسائل التعبيرية الخاصة بالمسرح، والتعمق في الوسائل الإبداعية البصرية للعرض المسرحي واستخدامها في الكتابة المسرحية للعرض، حتى تصبح العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة فهم متبادل لقوانين عملية إبداع كل منهما؛ فاللغة الأدبية البصرية والتداعي البصري للأنساق، هما اللذان يعيدان خلق اللغة الفنية بصرياً، وبذلك يمكن أن نعيد الكلمة وأبعادها الأدبية السردية والحوارية إلى كينونتها التأويلية والدلالية والبصرية في زمن جديد هو زمن مابعد الحداثة. لتصبح الكلمة إحدى الوسائل البصرية المهمة لتحقيق النص البصري إذا أُحسن انتقاؤها بحيث تتحول إلى جزء من بصريات المشهد لتساهم في تحقيق المشهدية البصرية في العرض.

ولقد أوضح السوداني في تنظيره لوضع أسس للنص البصري الفرق بين النص المغلق والنص البصري لتحديد الاختلافات الجوهرية بين السرد في النص الدرامي الادبي وبين النص والعرض البصري على الشكل التالي:

السرد الدرامي والنص الادبي المغلق:

- خطاب تأويل أدبي.
- نص مغلق (يناقش العديد من المشاكل لكنه لا يفسح مجالا للتأويل البصري).

- اعتماد الزمن الواقعي (الماضي الحاضر المستقبل).
- واقعية ذاكرة المؤلف وذاكرة الممثل.
- حضور الشخصية والممثل والظروف الواقعية المقترحة من قبل المؤلف.
- الواقع والطبيعة.
- اللغة الادبية. تشجع الثرثرة في الفضاء.
- الكلمة علامة مكتوبة ومسموعة.
- رؤيا المؤلف الواقعية وتفسير المخرج.
- الإيقاع المسموع.
- صيغة سردية.
- المروي له أي المتفرج الساكن.
- جاهزية الاجوبة.
- اغتراب المتفرج عن العرض وامتلاكه.

النص والعرض البصري المفتوح:

- تأويل بصري دلالي– رمزي.
- نص وعرض بصري مفتوح.
- اعتماد الزمن البصري، (تلامس الازمنة الثلاث+ميتافيزيقيا الذاكرة المطلقة للجسد والمخيلة البصرية).
- بصرية ذاكرة جسد الممثل وتداعي فكر للمخرج.
- حضور الممثل وميتافيزيقيا ذاكرة الاشياء وفكر المخرج البصري في ظروف الفضاء البصري.
- الواقع الفني البصري ممزوجا بميتافيزيقيا الخيال.
- ميتافيزيقيا الصورة وديناميكية اللغة البصرية.
- الكلمة والإيماءة والحركة والصورة البصرية علامة مرئية ومسموعة.
- التداعي البصري للمخرج لخلق الرؤيا الجديدة للنص البصري.
- إيقاع الزمن الفني البصري المسموع والمرئي.

- تأويل رؤيوي بصري مادي في الفضاء البصري.
- البصيرة التأويلية للمتفاعل.
- ديناميكية الاسئلة
- تكييف العرض البصري للمتفرج المتفاعل عن طريق المواءمة

إذن نستطيع القول بأن النص البصري وليس النص الادبي يمكن أن يؤول كشفرة تؤسس بصرية العرض المسرحي المستقبلي ضمن المفهوم السميائي والظاهراتي. وهذا التأويل الشفري للعرض تكونه أنساق بصرية تجوهر ذاتها وتتحول وتتغير وتتطور باستمرار، وتستقل عما يربطها ببعضها في الكيان الكلي البصري للعرض، ولكنها في ذات الوقت تشكل مجتمعة صورة العرض البصري.

وتتكامل استقلالية النص نتيجة للقراءات التأويلية الغنية المختلفة التي يسمح بها مما يؤدي إلى أن يتحقق زمنه وكينونته في فضاء العرض البصري (الزمن الابداعي) وليس في الفضاء النثري (الأدبي على الورق) وبمعنى آخر يخضع النص للبصريات التي يفرضها مفهومنا للبعد الرابع للزمن والفضاء في العرض المسرحي.

ولكن النص البصري ما أن يبدعه المؤلف وينتهي من كتابته حتى تنتهي علاقته به انطلاقا من اللحظة التي يصبح فيها النص منجزا يكون المعنى النصي قد انفصل عن قصديات المؤلف، ويلقي كل منهما قدره بمنأى عن الآخر"[٥]

وفيما يلي تستعرض الباحثة نماذج من النصوص المسرحية للكاتب فاضل السوداني لتوضيح قصدية النص البصري الذي يدعو له..

المحور الثاني، نماذج تطبيقية من النصوص البصرية لفاضل السوداني:

نص مسرحية الرحلة الضوئية:

" كتب السوداني هذا النص كمثال للنص البصري المقروء والملزم للمخرج لاستعادة أهمية الدراما المكتوبة واستعادة دورها حيث قال: " كتب بيكاسو مرة (ان مآسي فان كوخ هي الدراما الحقيقية للأنسان) أحقا هذا؟ إذن أين تكمن هذه الدراما التي يمكن أن تشكل عرضا دراميا،هل تكمن في حياة فان كوخ أم في طموحاته

الفنية؟ أم في سؤال آخر له علاقة بالتطهير من العنف الذي مورس ضد الفنان او أي فنان آخر؟. هل يمكن كتابة عمل مسرحي عن هذه النار المتوحشة التي كان فان كوخ يتلظى بجحيمها؟ وكيف يجب ان يكون عليه الفضاء المسرحي؟.

إذن أي نص مسرحي يؤسس عرضا ضمن هذا المفهوم يتناول موضوع العنف الاجتماعي ضد الذات المبدعة وعنف الذات ضد كينونتها للتعبير عن جوهر الالتباس والغموض في عالمنا المعاصر، وهذا ما دفعني لاعتماد أسس ما أدعوه بالنص البصري في الكتابة والذي يفرض رؤيا اخراجية لتأكيد ماورائية الأحداث وانعكاسها على واقعنا، رؤيا تتناسب مع حجم خراب الانسان وضياعه المعاصر.

وبالتأكيد فإن تأسيس عرض مسرحي بهذا المفهوم سيبتعد عن تقديم حياة فان كوخ كسرد تاريخي وسيتعمق في تلك الرؤيا التي تسببها نوبات الوجد الوحشية التي يعانيها الفنان جراء العنف الاجتماعي الذي يمارس ضده، وسيتعمق في أحلام الفنان الشاردة في الذاكرة، وفي تلك الرؤى القلقة التي توجد صداها في العنف وفي الفوضى الكونية. ومن أجل كتابة نص مسرحي لتقديم عرض بصري عن الانسان والعنف كتبت مسرحية باسم الرحلة الضوئية (عرضت في كوبنهاكن بعد أن ترجمت وعرضت في بلجيكا باللغة العربية) وهي تناقش أزمة فان كوخ وبالذات أزمة المثقف عموما، وقد احتوى النص على الطقوس التالية:

الطقس الاول: القربان:

يلامس نزلاء مستشفى المجانين روح وجسد الفنان فان كوخ بزهور عباد الشمس وسنابل القمح، ليقوم من غيبوبة موته وقبره الذي هو حوض الاستحمام. يقوم الفنان مندهشا ليجد نفسه في مستشفى المجانين الذي سجن فيه يوم نبذه الجميع باعتباره خطر عليهم. يستيقظ الفنان كما في ظلام كابوس الأحلام الشاردة ليرى خيالات كالأشباح تهمس أجسادها وتتلوى وكأنها تدور في فضاء لازوردي موهوم يحول هذه الخيالاتإلى كينونة في السديم. الذي علقت في فضاءه دمية طائرة هاربة من عفونة الكون، إنها الحبيبة التي تحولت إلى نجمة أبدية تائهة في خيالات الفنان التي يختلط فيها الواقع بالحلم ونوبات الوجد والشعور..

بالعنف الذي يمارس ضده وفي بصيرة الرماد تترائى إمراة بدوية مجللة بنقابها الاسود، شيطانية الملامح ومليئة بالأسرار، تنتظره ريثما تأخذه إلى مملكتها في اللامكان واللازمان، وهي رمز لأحد رموز العنف الذي يمارس ضد الفنان وقد يؤدي به إلى الموت. وامرأة أخرى كالملاك تحنو عليه وتحاول أن تدله حتى لا يقع في متاهة الضياع والعنف ضد نفسه، لكن أمرها يختلط عليه فتبدو وكأنها حبيبته التي أضاعها في دروب الحياة المليئة بالأسى. وأمامه ينبثق قرينه، الذات الأخرى (هو).الفنان المندهش لا يفهم لماذا هو في بيت المرضى هذا؟. وفي مثل هذا الكابوس– الواقع، وعلى ضوء الشموع يتذكر فان كوخ حياته الماضية وأخيه ثيو من خلال رسائله التي هي المنفذ الوحيد لاتصاله بالعالم الخارجي. ويشعر باختناق المكان فيحاول الخروج صارخا ومحرضا المرضى (افتحوا الابواب .... افتحوا الابواب) إلا أنهم يسخرون منه، لأنه ما من قوة أخرى تفتحها إلا من أغلقها. وفي حالة من الاستسلام السكوني، تختلط عليه الوجوه والماضي بالحاضر فيصاب بوهم الحب.

الطقس الثاني: وهم الحب:

عندما يرى الفنان المرأة الملاك التي تشاركه المصحة تشبه حبيبته المومس (سين) فيتذكر حياته معها عندما منحته حبا حقيقيا، فتختلط الأزمنة، وتحاول الممثلة أن تتماهى معه شفقة به، لكن الحوار بينهما يبدو وكأنه حوار مسرح بداخل مسرح، يؤكد على إبراز هذا التناقض في الأزمنة، بمعنى أن الممثلة (المرأة الملاك) تمثل وهي في الحاضر، من خلال التركيز على كونها خارج ماضيه، أما فان كوخ فيعيش لحظة الماضي، وفي الاخير ترفض ماضيه القاسي عندما يحاول بلجاجة ان يقنعها للسفر معه الى ارض اخرى، بعيدا عن اؤلئك الذين يمارسون العنف ضده. لكنها تخبرخ بانها ليست حبيبته وانما هي مثله في المصح. وعندما تختفي الممثلة من بصره يجزم بان حبيبته المومس (سين) عندما تركته في الماضي لأن فنه لا يدر مالا. ويصاب بالاندهاش أيضا عندما يرى دمية حمراء لامرأة معلقة في سماء المسرح فيتوهم بأنها تحولت إلى نجمة بعيدة في سماء تائهة، نجمة.. نجمتان.. ثلاث نجوم.. نجوم كالمرايا في البحر.

الطقس الثالث: ملاك وشيطان يتخاصمان على جسدي:

في النور المشع يترائى للفنان المرأة الملاك والبدوية وهن يرقصن بوحشية وكأنهن شيطان وملاك يتخاصمان على جسد الفنان وروحه، الشيطان (البدوية) يريد أن يسلب طاقة التعبير عن الخير والجمال في روحه، أما المرأة الملاك فتحاول إنقاذ روحه. وينتهي الرقص والمرأة البدوية تسحر عينا المرأة الملاك فتفقدها البصر لتعيش حتى النهاية في ظلام دامس.

الطقس الرابع: الاعتراف:

إن هدف الفنان هو تشخيص الانسجام والهارمونيا والجمال في الحياة، لذا فان الفن كتراجيديا وموضوع وحركة وفضاء يسعى إلى تحويل اللون إلى نور أو نار متوحشة كرد فعل من الفنان ضد الفوضى الكونية والعنف في عالمنا. وكذلك رغبته في الوصول إلى الاجابة على الأسئلة الصعبة مثل لماذا يمارس الانسان العنف الوحشي؟ إن قرينه أو الذات الاخرى في داخل الفنان تجبره بعنف (العنف ضد الذات) على اللجوء الى المرأة البدوية لمساعدته في الدخول إلى علم الاسرار هذا. المراة البدوية الغريبة بعد ان ترقص رقصتها الطقوسية التنبؤية، تقرر مساعدته في القيام برحلة الأسرار الضوئية وكشف المستور والماورائية، بشرط ان يصبح ملكا لها في نهاية الرحلة غير معروفة النتائج. وبتحريض من قبل الذات الاخرى يوافق الفنان على هذا الميثاق بالرغم من تحذير المرأة الملاك له من خطورة الرحلة الغريبة.

الطقس الخامس: البابان الضوئيان:

بعد أن يهيئ الممثلين الفنان ويطهرون جسده بطين الحياة وتشنجات الروح وذوبان الجسد، والآهات القدسية من قبل المرأة الملاك التي تمنحه الشارات المقدسة ضد حسد العين، يبدأ الفنان بالقيام برحلته الضوئية وعليه أن يعبر ثلاثة أبواب، وعند كل باب يرى رؤيا جديدة.

الباب الاول: زهرة الشعراء وقداس النقاد:

وعندما يلج الفنان الرؤيا الاولى يلتقي بمجموعة من نزلاء مشفى الجنون فيرى حالات مختلفة أدت بهؤلاء البشر أن يكونوا مصابين بالشعور بالاضطهاد، ويرفضون انتماءه لعالمهم لانهم يعتقدون بأنه غير مجنون. وعندما تظهر على الشاشة لوحة

الفنان المعروفة (آكلو البطاطا) يتذكر الرسم، فينعزل ليرسم بيديه على الشرشف، إلا انهم لا يفهمون ماذا يفعل، فيصبح كل من البدوية والمرأة الملاك و"هو " الى نقاد مزيفون، لا يرون إلا الجمال المزيف وبما أن " هو" يعبر عن الجانب العنيف في روح الفنان، فيقوم بالسخرية من لوحات الفنان ولا جدوى عمله أو حياته، ويبدأ الجميع بممارسة السخرية والعنف ضد الفنان من خلال احتقارهم ورفضهم له، يذكرونه ساخرين بانه لم يبع سوى لوحة واحدة بحياته، وبأن الدكتور فليكس ري الذي كان يطببه فسد الثقب في الدجاج بالبورتريه الذي رسمه له، خوفا عليها من البرد، ويصرخون ككلاب مسعورة في وجه الفنان: إن لوحاتك تحمي الدجاج من البرد. والبدوية تتنبأ له بنهاية مأساوية غلا فإن دمه الذي سيسيل سيسقي حقول القمح فتتوهج. وبما أن الفنان يسمع دائما طبول الخواء في هذه الفوضى ويشم رائحة الزيف، يقرر أن يرسم لوحته الاخيرة. فيجمد النزلاء والنقاد ويتحولوا الى صورة فوتوغرافيه من الماضي.

الباب الثاني: عينا البدوية الجميلتان:

تبدو المرأة البدوية وكأنها ميدوزا التي تحول البشر إلى حجر عندما تحل نقابها وتريه وجهها. نرى رقصا وحشيا بينها وبين الذات الأخرى (هو)، والفنان فان كوخ في زاوية ينظر ما يدور بينهما كما في الكابوس. ولأن الذات الأخرى (هو) قد آمن بجمالها الزائف، لذلك فانه لم يستطيع مقاومة غرائزه، فيبدأ صراعهما الجسدي الذي يتحول الى لغة الغرائز والأسرار، وفي كل مرة يقفز ليلتصق بصدرها تقذفه أرضا، لكنه يقاوم، إنها غريزة الحياة والديمومة، وفي النهاية تحيله الى حجر بعد أن تريه وجهها وتجثم عليه لتحيله إلى لا شئ، إلى فراغ روحي، إلى كتلة من اليأس وكومة كالنفاية، والفنان ينظر الى مصيره مرعوبا.

الطقس السادس: السّديم في مرآة الاسرار:

ذات الفنان الأخرى (هو) مهزوما مستلبا منكسرا، تحاول المراة الملاك لملمة بقاياه في مساعدته على ستر روحه التي تعرت أمام المرأة البدوية (الشيطان).

وعندما ينظر الفنان في المرآة يتم مشهدا كأنه في السديم فيتعرف الفنان على ذاته المهزومة الاخرى، ويتم حوارا بينهما حول الجمال وحرية الموت وعن الأسئلة المصيرية الاخرى التي لم يحصل الفنان على أجوبة لها أثناء رحلته، فيؤمن بأنه خدع وأن رحلته كانت عبثا، لكن هو (الذات الاخرى) يضئ له شعاع أمل جديد عندما يمنحه زهور عباد الشمس التي ستساعده على توسيع رؤياه.

تبدأ المراة الملاك بتطهير جسده وروحه بالنور وزهور عباد الشمس المنقوع بالماء المقدس.. الماء الزلال، ماء الحياة الذي يحيل ظلام البصيرة إلى رؤيا جديدة استعدادا للعودة إلى المكان الذي جاء منه. وفي الفجر عند شاطئ بحيرة العبور إلى وطنه عليه أن يمسح عينيه بزهور عباد الشمس ليرى الجمال في الغابة البنفسجية المعلقة بين السماء والبحر، ومن أجل هذا تقترح عليه أن يسلك طريق المرآة هناك يرى ما لم تشاهده البصيرة والبصر من مغريات حياتية، ومن أجل أن يرى الجمال يرتقي سلالم اللازورد والكرستال الأخضر، لكنه لايستطيع حيث يقذف في الفراغ ويظل يتساقط من الأعلى حتى الأرض من جديد (الواقع).وعندما يستيقظ الفنان من حلم المرآة، كان قد نسى وهو في زحمة حياته هذه المرأة البدوية، امرأة الأسرار التي تنتظره لتنفيذ شروط الميثاق بينهما، وتحاول امتلاك روحه فتدعوه الى مملكتها. وعندما ينقاد خلفها كالذبيحة يرى ذاته الأخرى (هو) في زاوية مظلمة من الوجود، فيرفض البدوية وتنفيذ شرطها، ويلتحم مع ذاته الأخرى (هو) بصمت ليعم سلام الروح الابدي".[٦]

برع الكاتب في وضع أسس لدراما بصرية ينطلق منها المخرج ليستكمل رحلة الابداع المسرحي البصري. ففي النص استخدم الكاتب أسس مسرح ما بعد الحداثة والتي تمثلت في الحنين إلى الماضي واستعادة الأحداث والإلغاز والغموض والتباس المعنى وتقنية المسرح داخل المسرح، وذلك من خلال عرض مأساة فان جوخ في الماضي وتأثيرها في الحاضر ومعاناته وتشتته ومحاولاته لاستعادة توازنه في عالم الفوضى والعنف واليأس والزيف. عالج السوداني موضوع المسرحية بأسلوب الكوميديا السوداء واعتماد المفارقة كأسلوب وسمة أساسية في فعل الشخصيات ومسار الأحداث. لذا فان المؤلف بنى موضوعه على الماضي كمنطلق جوهري لابراز ذلك التمرد وتلك السخرية والحنين إلى الجذور الطيبة، والى ذاكرة الماضي

الذي يشدنا دائما ويقلق حاضرنا. فها هو فان جوخ يعيش الحلم مع الكثير من الدموع ... والرؤى ... والأحلام ... والخوف ...والحيرة ...والألم ... والأمل ... واليأس ... وذلك من خلال براعة الكاتب في تجاوز الزمن الواقعي في كل مرحلة فكرية يمر بها فان جوخ وكأنه يعبر عن رفض الانسان لخيباته ونكساته.. ومعاناته مع الوحدة والخوف من المستقبل وكذلك الماضي الذي تلاشى وراء الهزيمة واليأس.

إن عودة فان جوخ للماضي إلى منبت الوعي الأول، هي عودة نحو الهاوية التي تشكل مأساته الحاضرة من جديد. فتاريخية الشخصية هي ماض مرتبط بالحاضر، أي الحضور الآني المرتبط بالماضي المتكدس الذي يخلق أوهام البطل وقلقه وعدم توازنه في عالم غير متوازن.. إذن هذا النص يحاول أن يتناول شاعرية الماضي وعذابات الذاكرة وتداخلها مع الحاضر والمستقبل الممتزج بالوحدة والخوف. وقد حاول الكاتب خلق تلك الحياة التي تتسم بالشفافية والحنين والحلم واستحضار الماضي كمعادل موضوعي لواقع حياة الانسان التي تتسم بالخشونة والقسوة.

وهنا شكل النص حجر رئيس للمخرج ينطلق منه لتشكيل رؤيته الإبداعية في تشكيل الذكريات الكابوسية وخلق ذاكرة الماضي الضبابي وتوظيف الأماكن على خشبة المسرح لعرض الأحداث بأماكنها وأزمنتها المختلفة، وهنا يبدأ دور المخرج لخلق الصورة البصرية للنص البصري، ويتجلى إبداعه في وجود هذا التداخل بين الماضي والحاضر باستخدامه لأدواته اعتمادا على النص الذي وضح مضمونه وابرازه للأطر البصرية للمخرج المسرحي.

" **مسرحية سر التجسد (نص بصري):**

موسيقى الغجر

- منتظر
- كنجمة في سماء نائية عن موسيقى الكواكب.
- احلم.. أنا ربيب الأرض
- والنجوم المبحرة في فضاءات هلامية.

- عشت مدني.
- مدن الكبرياء.
- يتشرد أمام بواباتها آلهة المساء.
- يبحثون نهارا عن ظلال في الأفق.
- وأمام قلعتها انتظرت.
- إشارة صوفية.
- في الغبش ارتفعت خيمة في سماء الحلم.
- و بين اعمدتها تلامست النجوم.
- جلستُ أمام سيدة المراثي الصامتة.
- هبطتْ بي خيمة السماء.
- ارتفعت.
- هبطت.
- ارتفعت.
- وهبطت.
- همس الصوت.
- (روح السيدة).
- ارتفعت.
- (فهبطت الخيمة).
- وفي ساحة مدني انبثق سرير من عاج ابيض.
- أعمدته العالية من خشب الابنوس.
- عيون تلتهب في قناع نار.
- حشرجة صدى في المجرات الاخرى.
- "لم امت، أحترق انا في تحول الكائنات".
- قالت سيدة المراثي.
- انظر..... انظر جسدا باكرا عار.
- وقزم يغزل بمغزل فضي.
- (انظر.. انظر.

- قالت سيدة المراثي.
- انظر.. انظر.
- في طريق العودة تركني الغجر احلم منزويا.
- رحلوا صوب الابدية،

همسوا غناء:

- (غريب انت وتبصر في ظلام اللازورد..
- .اذن سر بنا بعيدا
- بعيدا ايها الغريب
- (ولأنني اعرف أولئك الذين يعيروننا النار السماوية،
- سأهديهم الالم المقدس."

حديقة الشعراء:

- من أي ازمنة يأتي الحلم؟
- أمن عنفوان الحاضر، أم غيبوبة الماضي؟.
- أم تماهى أشتات الماضي
- في بحر يتلألأ بنجوم تفتته بسريتها؟
- من يطرق طبول الزمان ليلا؟
- ياليلي..
- ليل الشعراء
- يرسمون اقدارهم بلا مبالاة
- امام بحيرة الرب
- تنبت اجنحة خضراء.
- قبل ان يدخلوا الغابة السرية بدماثة الحكماء
- يمنحون الحوريات سر الفردوس.
- النار أصل الوجود حالما تسكن البيت.
- كل رؤيا نار ولا شئ أكثر توهجا
- من بريق الجمال.

- النار أصل الوجود
- تتوهج بالرماد
- ولا تنتظر مجئ الشعراء.
- فلا العيون ترى،
- ولا نخل الشعراء ينحني أمام الندى.
- ولا المطر يهمس أغنيته،
- إ الريح ولا شئ آخر.
- النار اصل الوجود.
- (من يطرق في الليل؟)

قصر الموتى:

- لم تشع في الزمان السرمدي
- سوى المرايا
- وفضاء يتناسل فيه الحضور النقي–
- أو غياب ممالك تهمس كالغثيان.
- يراقب آدم من خلل قناعه ممالك ماضيه،
- غياب شفيف في افق الحضور وافق الافول.
- في الفجر كون المرايا تغيب في ممالك آتية،
- أو ممالك آفلة،
- غياب الحضور وحضور الغياب؟
- هناك في قصر الموتى

البحر:

- ابدية تستفيق مع الندى
- تبارك البحر
- ليرحل بامواجه متصوفا
- عبر دروب الموتى
- في ظهيرة الصفر.

- ايها القدسي،
- لم نر ديدان الماضي ابدا
- تتمرى بمرايا امواجك.
- ومنذ ان ناديتنا...
- هبطنا سلالم المجرات،
- أيقظتْ سهولها
- شمس الظهيرة ودفء البحر.
- انحدرنا مبتهجين في بئر الزمان،
- تابوت الأحياء،
- والموتى نفخوا في الصور.
- الارض كابوس آدم،
- وانت من اوحى
- بالنبوءة

النبي المهرج:

- واهما ينتظر مرور قوافل الموتى.
- مدن مضيئة
- تلهث في غاباتها افعوانات
- تستبيح اناثها بإناة.
- ضربها بعصاه،
- تحولت بثديين طويلين.
- ومن صليب الجلجلة
- رآها وقد تحولت رجل.
- منتشيا جرب الحياتين
- شهوة وعنفوان.
- وتحت أسوار بغداد
- جلس يتنبأ كقديس غريب
- ملأ عينيه رمادا،

- وفي جحيم مدن الوهم،
- عُلق على وتد كساعة وسط المدينة،
- او في غابة
- او حفرة نار،
- إمتلا المعبد برائحة الشواء.
- وانتظر المهرج واهما.

أغنية

- على ضفاف نهر آبد
- تنتظر نخلة سامقة
- أن يمر الغريق
- طافيا
- عاريا من الأشتات.
- اكليل الصفصاف
- على الجبين،
- تتلألأ أحلام في عينيه.
- فيطرد القمر
- السمك التائه،
- حتى يصغي الغريق،
- لهمس اغنية مع الريح
- (أيهلا النهر
- دعني اتم نشيدي
- قبل حلمي الاخير.
- يانهر دعني....حلمي الاخير
- انطفأ القمر"(٧)

برع الكاتب في استخدامه لأسس مسرح ما بعد الحداثة والتي تجلت في التداخل بين الواقع والأمل والغموض والتباس المعنى والتناقض ودمج الأساليب وتوظيف قصص رمزية غامضة وسرد قصص والمحاكاة الساخرة.

وبالرغم من أن النص بمجمله مبنيا على القصص الرمزية، فقد كان واضحا في جوهر النص أن الكاتب يطمح أن يكون كل شئ فيه واقعيا. تتحرك فيه الشخصيات بحيويتها وايقاعها، ومادام الحلم أو هو الذي يشكل جو النص، فاللغة فيه تتحول إلى كلمات وأصوات وهمهمات وآهات لها مدلولاتها واحالاتها، وهنا يأتي دور المخرج المسرحي ورؤيته لهذا النص البصري وتشكيلات السينوجرافيا وحركة الممثلين لاحياء قصدية الكاتب برؤيته الإبداعية.

فمسرح ما بعد الحداثة يعتمد على غنى علاقة الممثل بالاشياء والمواد المحيطة به، وتتغير وظائفها عادة بتغير ايقاعها نتيجة لطبيعة تعامل الممثل معها، أي العلاقة بين جسد الممثل وهمس الاشياء، فيصبح لها كيانها وجوهرها ورموزها من خلال مدلولاتها في الفضاء المسرحي، ليعبر عن الحالة الداخلية للشخصية في زمن غير زمنها الآني، وكذلك يركز على الرسم في الفضاء وعلى جسد الممثل وأدائه الصوتي، وكذلك تعبير الموسيقى لدلالاتها التعبيرية.

إن حركة الممثل في العرض المعاصر يجب أن تبنى على انتاج المعنى أو اللامعنى في الفضاء، وكذلك انتاج الدلالات لاكتشاف اللغة المسرحية البصرية المكتوبة. فيندهش المتلقي لتلك الصورة الطبيعية والواقعية والحياتية التي تعودنا عليها ولم تعد تدهشنا. ولكن العرض ورؤية التناول هي التي تساعدنا على أن نراها من جديد عند ذلك فقط تثير هذه الأشياء الغرابة لدينا. وهنا يمتزج الواقع بالحلم. وبذلك فإنه لأي عرض مسرحي لا بد من نص، فهو القاعدة التي يقوم عليها مبنى هذا العرض، على أن يتمازج النص والعرض ليكونا خطاباً واحدا، ويصبح النص وسيلة لتوصيل افكار المؤلف للمخرج ومن ثم يبدع المخرج في ايصاله للمتلقي باستخدام أدوات العرض المسرحي، أي أن النص ومكونات فضاء العرض هما وسيط بين المؤلف/المخرج والمتفرج. وعليه فقد أكد السوداني بنصوصه أنه لا يمكن أن يبني أي مخرج مسرحي أياً كان توجهه الإخراجي عرضه دون فكرة نص مكتوب، رغم دعاوى موت المؤلف وتغييب كاتب النص المسرحي.

وبالنسبة لمسألة التلقي، فقد يكون هناك متلق متفاعل مع المسرح البصري، ولكن هذا المتلقي يصنف كنخبة، ولكن الشريحة الأكبر هي الشريحة من المتلقين

الأمناء على المسرح التقليدي، مسرح الحكاية والدراما، والذين قد لا يستوعبون تجاوز هذه التقليدية، وهذا ما يجعل النص المسرحي يملك ممكنات البقاء بظهور أشكال من الكتابة المسرحية المعتمدة على السيناريو وتشكيل الصورة، ولكنها لا يمكن في الوقت الحاضر على الأقل أن تشكل تياراً جارفاً في المسرح العربي.

النتائج والتوصيات:

- المسرح مابعد الحداثي هو ذلك المسرح الذي يقوم على خلخلة القناعات، وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة، واستحالة تحديد المعنى، والتلاعب الواعي بالصور الخيالية، وأنماط تصوير الواقع بالرموز والدلالات.
- تاريخياً كاتب النص هو سلطان العرض المسرحي، فكان الكاتب المسرحي هو الأول في العرض والمتسيد عليه وعلى بقية عناصره، فلم تكن بارزة سوى أسماء الكتاب، ولم تظهر ملامح لمخرج أو لممثل. ولكن الكاتب المسرحي بدأ يغيب بوصفه مبدعاً لنص العرض بعد تسيد المخرج على العرض وبدأ النص نفسه شيئاً فشيئاً يخفت وهجه ويخبو خلف سطوة المخرجين، خاصة مع ظهور التقنيات التكنولوجية وتوجهات ما بعد الحداثة، التي تعنى بالبصري وتختزل المنطوق على الخشبة، بالتالي تقلص دور النص المكتوب تدريجياً مع ابداعات المخرجين وتجريبهم المتواصل خاصة على الجانب البصري.
- وصلت الصورة إلى احتلال مركز عظيم الأهمية فى المسرح فى إطار تجديد هيكلة المسرح، وفى هذا السياق طال هذا التغيير جسد النص أيضاً وكذلك طريقة الكتابة مما أسفر عنه تراجع الحوار ليصبح النص في مسرح الصورة من ابداع المخرج فقط، ويكون عبارة عن فكرة يبنى عليها نص العرض الذي يبدعه المخرج وهنا بدأت سلطة المؤلف في التلاشي، وغابت النصوص المسرحية المقروءة.
- انشغل المسرحي العراقي فاضل السوداني بالتنظير لخلق نص بصري لهذا المسرح، حيث عكف على استعادة بعض من سلطة المؤلف، وذلك من خلال المزاوجة بين اعتماد بصريات النص كتابة من قبل المؤلف، واعتماد الرؤيا الإخراجية البصرية من قبل المخرج البصري، مما سيساعد على إمكانية استعادة

مجد الدراما المكتوبة والمقروءة والتي ستسمح لأي مخرج إضافة ابداعه في أي زمن طالما ظلت الدراما في صورة نص مقروء.

- يرى السوداني أن النص قادر على استنطاق الجانب البصري، وقادر على البقاء في وجه هجمة الصورة، فلا يقف مهزوماً أمامها أبدا؛ فقام بتأليف نصوص بصرية تأكيدا وايضاحا لنظريته مرتكزا على أسس ما بعد الحداثة ايمانا بأنه لأي عرض مسرحي لا بد من نص، فلا يمكن أن يبني أي مخرج مسرحي أياً كان توجهه الإخراجي عرضه دون نص مكتوب، وذلك رغم دعاوى موت المؤلف وتغييب كاتب النص المسرحي وتلاشي النصوص المسرحية المقروءة.
- وتوصي الباحثة بدعوة المسرحيين العرب لاستعادة سلطة الدراما المكتوبة من منظور ما بعد الحداثة، واثراء المكتبة المسرحية العربية بنصوص بصرية مقروءة تسمح بتناولها ابداعيا من قبل المخرجين.

الهوامش:

١- عواد علي، المسرح ما بعد الحداثي، مجلة الجديد، فبراير ٢٠١٧.

٢- كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢، ص٢٢.

٣- هاني أبو الحسن، الكتابة المسرحية المعاصرة، الحوار المتمدن، ٢٠١٥/٨/١٦.

٤- ايهاب حسن، الكتابة الدرامية الجديدة وتحدياتها.. تقاطعات ومقاربات، مجلة نزوي، مسقط، عمان، مايو ٢٠١٩.

٥- فاضل السوداني، النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة في مسرح ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن، ٢٠٠٧/٨/١٨.

٦- فاضل السوداني، الرحلة الضوئية طقس مسرحي عن العنف وامل الانسان، الحوار المتمدن،٢١/ ٨/ ٢٠٠٧.

٧- فاضل السوداني، سر التجسد (نص بصري)،الحوار المتمدن، ٢٠٠٧/١٠/١٧.