

التنصيبات الركحية وتناسج الفنون

محمد جلال أعراب

كلية الآداب أكادير

التنصيب الركحي L'installation scénique

خرج مفهوم التنصيب installation من رحم الإصلاحات التي عرفها فن النحت خلال سنوات السبعينيات من القرن الماضي، ممثلة في تجاوز تيار القلائدية (1) le minimalisme القائم على استعمال مواد أولية وحصرية، وفق أساليب مبسطة ومحدودة في الزمان والفضاء. يعتبر النحت هو المكان الطبيعي للتنصيب، لكن هجرة هذا المفهوم إلى فنون أخرى مجاورة، جعلته يكتسب أبعادا وخصائص أخرى لم يكن يملكها من قبل. والثيء الذي زاد من اتساع رقعته، هو ارتباطه بفنون العرض، ودخوله الخشبة من باهما الواسع. تبرز مكونات التنصيب في استعمال مواد مثل، الفيديو، ومكبر الصوت، والأحجام العملاقة، وابتكار أساليب جديدة، تخرج عن مألوف المتلقي. ويعتمد في ذلك على إخراج مسرحي مركب تركيبا مهجنا. ويدعو المتفرج إلى إنتاج تلقيات جديدة، عبر تفاعله مع التنصيبات. وترسيخ هذا الأسلوب في العمل الفني.

في السبعينات من القرن الماضي، حين قام الفنانون الأمريكيون بالثورة على المساحة الثنائية الأبعاد (2) surface bidimensionnelle التي تتجسد من خلال علاقة المؤدي بالمتلقي، حلت التنصيبات هذه العلاقة، لتخترق المتن المتناغم للأشكال الفنية الأخرى، بواسطة خلق تنصيبات جديدة غير متناغمة وغير مستقرة. وتتجلى في تأسيس ما يسمى بـ"بلاغة التنافر الجمالي". من هنا تأسست تفاعلات التنصيبات على تنصيبات الفيديو، وتنصيبات الفوتوغرافيا، وتنصيبات الصباغة والتشكيل، وتنصيبات

النحت، وأشكال أخرى إبداعية محتملة، تفترض سيبرنتيكية العلامات والمواقع في سيرورة التنصيبات الركحية. ويمثل التنصيب الركحي هندسة معمارية عضوية تتطور طيلة العرض. تقترح أماكن متعددة تبعاً لتغيرات المنظور الركحي. يرتكز مبدؤها على تثمين المؤهلات المتعددة لنفس الموضوع الركحي الذي يحول ويكيف بطريقة تظهر معه مختلف الأشكال المرجعية⁽³⁾. فمن بين المميزات الأساسية للتنصيب الركحي، هو أنه لا يشتغل مستقلاً في الفضاء، بقدر ما يؤسس تناسجات بنائية، تساهم في إغناء السيميوسيز Sémiosis للعمل الفني بكامله. وتؤثر هذه الوضعية الجديدة، لا محالة على المتلقي الذي يجد صعوبة كبيرة - أحياناً - في قراءة العلامات وتفكيكها من موقع الانتماءات الفنية المتعددة، ومرجعيات مختلفة، ف"يضعنا الحقل الفني المعاصر أمام اللاتناغم الممثل في الممارسات والأشكال التي تعيق قدرتنا على التفكير في المجموع المنسجم، وأيضاً على قدرتنا في التحكيم"⁽⁴⁾.

التنصيبات الركحية والوضعية الجديدة للمتفرج:

يعزو هيرفي كواي Hervé Guay أسباب تطور الدراما المعاصرة إلى ثلاث عوامل أساس:

- أزمة الدراما الحديثة.

- التطور السريع للتقنيات والتكنولوجيا الركحية.

- تناسج الممارسات الفنية⁽⁵⁾.

وترتبط هذه التحولات في الدراما المعاصرة بمضاعفة استعمال المواد في النشاط الدرامي⁽⁶⁾ وتضخيمها، والمرور من دراما متمحورة على العلاقات بين الإنسان والإنسان إلى دراما متمحورة حول علاقة الإنسان بالمحيط (الإنسان والأشياء، الإنسان والماديات،.....). تسببت هذه الوضعية في خلق أزمة في الحوار⁽⁷⁾. والتواصل بين المؤدي والمتلقي، لتعقد العملية الإبداعية، وغرايتها، كما سنرى لاحقاً عند بعض المبدعين.

أتاحت التنصيبات الركحية إنتاج ما يسمى بـ "التقنو- إستيطيقي" في المسرح، فالإفاضة في استعمال المادة والأحجام والموسيقى والمكبرات الصوتية الضخمة

والشاشات الكبرى أثناء العرض شكلت لحظة غير عادية وصادمة. تعتبر هذه الاستعمالات غير العادية، والتحويلات الكبرى في استخدام التقنيات والتكنولوجيا المتقدمة نقط تأثير قوية على علاقة العرض / الفرجة / الأداء بوضعية المتلقي التي يمكن تحديدها في التصاميم والمخططات الثلاثة الآتية:

- تفاعل المتلقي مع الممثل المؤدي.
- تفاعل المتلقي مع الفضاء والتكنولوجيات.
- نشاط المتلقي أثناء تلقيه للفرجة(8).

في هذه الحالة، يمكن أن نميز بين تنصيبات ركحية، مجالها الخشبة والفضاء المغلق والتغييرات المحدثّة، بواسطة وسائل التنصيب، من فيديو وخيال الظل والبث المباشر للعرض والنحت والمكبرات الصوتية والفنون التشكيلية.... إلخ. وتنصيبات الفضاء العام، المرتبطة بالتفضية spacialisation. وهي عملية تحويل فضاء عام إلى تنصيبات ركحية وفق تصور مخطط الهيئة conception du plan d'aménagement ليصبح فضاءا فرجويًا بالأساس، وأمثلة كثيرة من هذا النوع، مثل تهيئة الممرات، والغرف القديمة، ومحطات القطار، والمواقع الأثرية(9).... ونجد المتفرج في النوعين معا مطالبًا بوضعية جديدة. وتختلف هذه الوضعيات من الفضاء المغلق إلى الفضاء المفتوح. ولعلها الأكثر تغييرًا في تقاليد الفرجة، هو فرجة الفضاء العام الخاضع للتهيئة.

وفي هذا السياق، تضع جوسلين لوبيا Jocelyne Lupien محددات للوضعيات الجسدية الجديدة للمتلقي في تعامله مع التنصيبات الركحية خارج الفضاء المغلق، منها: تنقلات المتلقي وسريان جسده داخل العمل الفرجوي، حيث ينتقل المتفرج من محطة إلى أخرى وفق المنظور الإخراجي للعمل في الفضاء العام، تبادل المواقع بين المؤدي والمتلقي، حيث يصبح المتلقي منتجًا للفرجة والمؤدي متلقيًا لها، وفي هذه الحالة يصبح المتلقي في وضعية كينزائية جمالية situation kinesthésique.

ثبت في العديد من التجارب المسرحية المعاصرة اشتغال التنصيبات الركحية التجريبية في أعمال تلجأ جماليا وتقنيا إلى خلق نسيج من الهجنة hybridation، تتأسس

من تناسج الفنون التشكيلية والفيديو والسينما والنحت والمكبرات الصوتية. ويعتبر روبر لوباج⁽¹⁰⁾ ومارلو دونيز Marleau Denis في مسرحية "نم يا صغيري" "Dort mon enfant" و مسرحية "Les aveugles" "العميان"، من المخرجين المتمردین على القوالب الإخراجية الجاهزة والمستهلكة، وعلى المنظور التقليدي للعملية المسرحية، وسلطها المتواترة - تاريخيا - بين سلطة المؤلف، وسلطة الممثل، وسلطة المخرج، وسلطة الدراماتورج. ولرصد الخصائص المميزة لتجربة دونيز مارلو، ونزعتها التدميرية، نطل على مسرحيته/تنصيبه "العميان"، حتى نعطي صورة عن هذه التجربة.

تتكون مسرحية "العميان" les aveugles للكاتب موريس مايتيرلينك Maurice Maeterlink (1862 - 1949)، وإخراج دونيز مارلو Denis Marleau (ولد سنة 1954)، من اثني عشر شخصية "عمياء"، ضائعة في الغابة، تنتظر المرشد للذهاب بهم إلى الفندق الذي يقطنون به. وفي لحظات الانتظار، تمر الشخصيات بمجموعة من الأحاسيس الخاضعة لتأثير المحيط الذي يوجدون به. بينما هم في وضعية ثابتة من شدة الخوف والانتظار، يتبادلون كلاما يوحى بالخوف والوحشة والاحباط، قبل أن يكتشفوا أن المرشد الذي ينتظرونه، هو ميت بينهم، منذ ساعات طوال. وهم في حالة من اليأس، ينتظرون التهم الثقيلة التي ستوجه إليهم بسبب وفاة المرشد. ينتظرون الموت الذي يسمعون قدومه إليهم. يقترب منهم: في عمق هذه الوضعية الدرامية، يوجد سؤال الخوف الميتافيزيقي للرجل المواجه بفكرة اختفائه.

تشبه هذه المسرحية بأسلوب الكاتب موريس مايتيرلينك المعروف بأعماله الأدبية والدرامية في اعتماد ما يسميه بـ "شعرية الشبح" "la poétique du fantôme"، حيث يصبح التفكير في اللامرئي l'invisible والموت رهان عميق⁽¹¹⁾. فمن المؤكد أن تعامل دونيز مارلو مع هذا النص، ينم عن رغبة كبيرة في خلق تنصيب ركحي متميز، سخر له كل طاقته، وإبداعه، وانشغاله، لأن الشكل الذي انجز به، والأسلوب الذي اصطنعه المخرج لمقاصد عدة، توحى بمنهجه القائم على الموسيقية Musicalité. فلم يتردد دونيز في كل مناسبة من المناسبات في الإعلان عن أن المسرح الذي يريد هو "مسرح يبحث عن

وسيلة للدخول إلى أكبر إمكانيات من الموسيقية" (12). وبنفس الاقتناع، يردد في مكان آخر: " ما يهمني في المسرح، هو الوصول إلى وضع صوتيات النص في الفضاء، كأنها مادة حقيقية، انطلاقاً من النطق العالي والذكي للممثل" (13).

تتأسس عملية الإخراج في تنصيب "العميان" لصاحبه دونيز مارلو على تقنية الفيديوغرافيك، وهو فن إظهار المواد غير الواقعية في غرفة مظلمة أو ما يسمى بالفرنسية بـ "Fantasmagorie". شكل هذا العمل موقع التقاء وتفاعل وتناسج العديد من الفنون، مما يمكن تصنيفه ضمن الأعمال المتعددة الاختصاصات Polydisciplinaire، حيث يتميز بخاصية أساسية، وهي تحول مفهوم التمسرح Théâtralité، من ارتباطه الشديد بدراماتورجيا الممثل إلى ارتباطه بمركزية التقنيات وغياب الممثل، " على أساس أن الممثل غائب في هذا التنصيب، وتم تعويضه بإرسالات الفيديوغرافيك" (14).

يقوم النسق الركبي في عمل دونيز مارلو "العميان" على مبدأ "البحث عن المضاعفة والشبح في المسرح" (15). يسجل هذا المبدأ لدى مارلو فضاءة في تدمير المنظور التقليدي للمسرح، ونفي أبدي له، وخلق منظور مستقبلي لهيمنة التنصيبات على الخشبة والفضاءات العامة، بدل النص والحوار، وكل العناصر الممكنة في بناء العرض المسرحي، باللجوء إلى فن الفيديوغرافيك لـ "بث أشكال رمزية" (16)، وأقنعة تم تحريكها وتنشيطها بواسطة هذا الفيديو.

تتجلى قدرة المخرج دونيز مارلو في خلق تنصيبات صوتية وضوئية بالتركيز على الوضعيات الثابتة للممثلين. في "العميان"، الفضاء الركبي بكامله أسود، مستثمراً الإضاءة السوداء لتعميم العتمة الكلية، ولا تظهر إلا وجوه الممثلين في وضعية ستاتيكية، تظهر بالتناوب عند الحوار والمونولوج فقط. مما يجعل المتلقي في تحرك دائم تجاه الظهور والاختفاء لهذه الوجوه. وفي العمل الثاني "نم يا صغيري"، قام المخرج بتنصيب أربعة أجساد قزمية بواسطة النحت، وفي أعلى هذه الأجساد يظهر

رأس الممثل في وضعية ستاتيكية، تتناوب المونولوجات، بالتركيز على تعابير الوجه les expressions faciales دون الجسد.

تقف اختيارات دونيز مارلو الجمالية والتقنية والتمسرحية في تنصيباته المدهشة، على أساس وضع المتلقي في تجربة قلق ومربكة، حتى يصبح عنده التلقي مبنيا على الاندهاش والغرابة، وأزمة التجنيس، فيعجز المتلقي كذا مرة في تجنيس ما يشاهد وتصنيفه، هل هو مسرح أم شيء آخر؟.

وفي تجربة ثانية، خرج كريستيان بولتانسكي Christiane Boltanski من غرفة منحواته ولوحاته التشكيلية إلى الفضاء العمومي، ليحوّله إلى تنصيبات فنية وجمالية أذهلت المتبوعين ورواد هذا الفضاء على امتداد شهرين متتاليين.

"أشخاص" "Personnes" (17) هو العنوان الذي أطلقه بولتانسكي على عمله التنصبي. يصعب إطلاق كلمة مسرح على هذا العمل، كما يصعب إطلاق كلمة أداء، فالأقرب إلى الظاهرة والمعنى هو كلمة فرجة Spectacle. والفرجة (18) أعم من المسرح والأداء. وقد نهج بولتانسكي نفس الطريقة في أعماله الأخرى: No mans land – Après – Les archives du cœur، مما يعني أن الرجل له تصور واختيارات عملية في تجربته الإبداعية. وتحوله من النحت إلى الفرجة بواسطة التنصيبات، سواء عن طريق الصوت كما هو في عمل "أرشيف القلب"، أو عن طريق الأشياء، مثل ما هو وارد في عمل "الأشخاص". أنجز تنصيب "أشخاص" بمناسبة الدورة الثالثة للأثار MONUMENTA من 13 يناير إلى 21 فبراير 2010. ينظم هذا الحدث الفني الكبير من لدن وزارة الثقافة الفرنسية مع شركاء آخرين بالمتاحف الوطنية (القصر الكبير) بباريز، حيث تكلف إدارة المهرجان في كل دورة أحد الفنانين المعاصرين المرموقين بإنجاز عمل ضخم في فضاء المهرجان. وكانت دورة 2010 خاصة بالفنان كريستيان بولتانسكي.

يرمي تنصيب "أشخاص" إلى إبراز التحولات الأخيرة المرتبطة بالحقل الجمالي. و هي نفس التحولات التي أثرت على موقع المتلقي في الفرجة التي أخذ فيها موقعا جديدا. وأصبح يعيش لحظة حاسمة تتجلى في انتقالات " نظام العرض للفنون" إلى " النظام

الجمالي للفنون" (19). تحول تنصيب "أشخاص" إلى مسرح التجربة théâtre de l'expérience وجمع بنجاح بين فنون الزمان les arts de temps المكان les arts de l'espace ، أدى هذا الجمع إلى نجاح التجربة في فضاء مفتوح، أثري، يتوافد عليه الجمهور طيلة وجود هذا التنصيب.

قبل ولوج الجمهور للفضاء المخصص للتنصيب الفني "أشخاص"، وضع حائط ضخمة يضم خمسة آلاف وستمئة علب صلبة حديدية وصدئة من البسكويت.. ألقى بهذه العلب في صهريج كبير، وأضيف إليها الماء القاطع لتصدأ وتتفسخ بسرعة... ويعتبر الحائط بالنسبة إلى المخرج لحظة فاصلة بين عالمين متباينين: العالم الخارجي، والعالم الداخلي. يؤسس بولتانسكي بهذا التصور، قطيعة بين العالم الخارجي الذي جاء منه المتلقي، والعالم الداخلي الذي يسميه بعالم "جهنم".

بمجرد تجاوز الحائط، يجد الجمهور نفسه أمام أرضية بالإسمنت، شكلت فوقها تسعة وستون مستطيلاً كبيراً، ويحوي كل مستطيل ستون معطفا مستعملاً، فيما مجموعه أربعة آلاف ومائتا معطفا. وضعت المستطيلات بطريقة سيمترية، صنفت إلى مجموعتين: الأولى، عبارة عن ثلاثة صفوف أفقية، والثانية عشرات من المستطيلات العمودية، يتجول الجمهور بين هذه المستطيلات، ويوجد عمود من الحديد الصداً في منتهى كل مستطيل. ووضعت الملابس المستعملة فوق الأرض. ووضع في كل عمود حديدي صداً، مكبر صوت، أصوات متباينة لـ"دقات القلب"، تصل إلى سبعين دقة مختلفة. ولخلق طقس مسرحي معين، تم الاستعانة، بإضاءة خافتة ألقيت على الملابس المستعملة.

في مدخل المكان، يوجد درجان، وضع أمامهما ركمان كبيران من الثياب المستعملة، في الوقت الذي تقوم فيه آلة تنزل من الأعلى للإمساك ببعض الثياب ورفعها إلى الأعلى، ثم تعيد إطلاقها فوق الركمان الكبير، بطريقة ميكانيكية، وسيزيفية. يتحدث التنصيب "أشخاص" عن الموت، وحين تلقي الآلة الميكانيكية بالملابس المستعملة من الأعلى إلى

الأسفل، دون وجود جسد يستعمل هذه الملابس، فهي تتعامل مع الغياب، مع الموت(20).

يحمل تصور بولنتسكي للتنصيب نزوعا نحو خلق ملتقى لفنون الزمان وفنون المكان، والميل إلى الإبهار والإدهاش، من خلال اللامتوقع في الترتيبات الإخراجية للتنصيب، وإضفاء نوع من الورع والهيبة على أعماله، للانتقال بها من العادي إلى المدهش. ويجسد تنصيب "أشخاص" هذا التصور، وهذه الغايات، ليضطلع بمهمة خلق مناخ خاص داخل فضاء التنصيب، حيث تصبح الأشياء والأحجام والآلات والكم والدورة السيزيفية القتالة، وإقبال الجمهور وإدباره، عنصرا به وله ومنه، يتشكل التنصيب وتحيا وتموت "الأشخاص" على يد دخول الجمهور إلى اللعبة، وبواسطة أصوات "أرشيف القلب" المندلعة من مكبرات الصوت التي تعني الحياة والموت في نفس الوقت. فبالنسبة إلى بولتانسكي "لابد من وضع شرطية لإرباك المتلقي، مثلا، تقدم كل معارضي في الظلام، على اعتبار أن المتلقي لا يشاهد الأشياء في الضوء والظلام بنفس الطريقة، فالإنسان هش. وهو الآن في مناخ آخر. أنا أعطي أهمية كبيرة للطقس في أعمالي. هناك أعمال ينبغي تقديمها في طقس بارد، وأخرى في طقس حار. وهو عامل مهم لمعرفة مدى حرارة أو برودة رؤية المعرض"(21). تؤثر شرطية المناخ على طبيعة تلقي العمل. وهذا حذو آخر، يحذوه بولتانسكي في تنصيباته وأعماله الفنية – سواء التي تم تقديمها في المعارض والفضاءات المغلقة، أو التي قدمت في إطار التنصيبات والفضاءات العمومية.

يتأكد من خلال الحديث عن التجربتين السابقتين أن انفتاح المسرح على الوسائطية وفنون العرض المتنوعة، وحقول تعبيرية أخرى، نتج عنه بعدين، الأول اغتناء المسرح بهذا الانفتاح، وتنوع تجاربه، فتكسرت الحدود بين الأجناس، وتعددت فرص التجريب والتنوع في الممارسات المسرحية والفنية، وهجرة الكثير من الخاصيات غير المسرحية إلى المسرح لتخلق تحاورا وتجاوبا وتناسجا. والثاني، أن الانفتاح، نتج عنه ضيق في تحديد المسرح باعتباره جنسا أو إطارا حاضنا لكل هذه التحولات والانتقالات

والهجرات. وعليه، أصبح من الأفضل الحديث عن الفرجة بدل المسرح، لأن الفرجة - كما ذكرنا - هي أعم وأشمل.

المسرح من الفنون الحية إلى الاختراق الوسائطي:

عادة ما يدرج المسرح ضمن الفنون الحية les arts vivants. وهي صفة، رافقت المسرح منذ القدم. وتنبني على مكونات أساس، تتمثل في الراهنية والآنية للوجود المشترك بين الممثل والمتلقي، ووحدة المكان الذي يؤم العمل الفني والمتلقي لهذا العمل، والتزامنية في الإنتاج والتقبل، بالإضافة إلى كون المسرح فن تقليدي art artisanal، يعتمد في صنعته على المكونات المنحدرة من هذا الفن نفسه (الممثل، الخشبة، الديكور، والأكسسوارات...). ويضمن حياته ولقاءه المباشر مع المتلقي من خلال غياب الوسيط الذي يتحكم في هذه العلاقة، ويحول طبيعتها من اللقاء الحي إلى اللقاء المتوسط médiatisant. وهذا ما يتنافى مع طبيعة المسرح ومسارته التاريخية. لكن كيف نفسر تحولات المسرح من الفنون الحية إلى الفنون الوسائطية؟ وهل أصبح متجاوزا أن نتحدث عن المسرح باعتباره فنا حيا؟ وهل صار بالإمكان أن نعتبر المسرح مجبورا على تأسيس علاقات تناسجية مع حقول جمالية أشكال تعبيرية أخرى؟

تعرف الممارسة المسرحية الراهنة تغيرات عميقة، نتيجة ظهور وسائط إعلامية، وتقنيات رقمية جديدة. كما أصبحت تتحكم في إنتاج العديد من العروض المسرحية المعاصرة وتلقمها دراماتورجيا بصرية ومؤثرات رقمية. فلا يمكن إخضاعها للنص الدرامي. تخضع الصيرورة الوسائطية اللغات الواصفة موضع تساؤل، كما تستلزم الدفع بالجمهور إلى اختيار هاوية التمثيل représentation باستحضار وسيط معين ضمن وسيط آخر (22).

تعود مسألة توظيف الوسائط في المسرح - حسب بافيس (23) - إلى مايرخولد سنة 1923 في مسرحيته الأرض الخفية "la terre caché". واستعمل بيكاتور الشاشة لإرسال الصور في مسرحيته الرايات "les drapeaux" في سنة 1924. وقام والتر غروبتويوس في سنة 1927 بتأسيس مشروع مسرحي كلي ينفث على وسائل الاتصال السمعي البصري.

وانطلاقاً من سنة 1990 بلغ مجموعة من المخرجين المسرحيين على رأسهم لوباج من افتتاح مرحلة جديدة من استعمال فن الفيديو. ولم يعد استعماله هامشياً من أجل إثارة المتفرج، واستمالتة نحو تقنيات جديدة وسائطية بل أصبح يحتل قلب الفرجة وطريقة للحكي بجوار وسائل المسرح. لم يعد استعمالاً في ذاته، بل هو انطلاقة جديدة ترنو من مناطق مجهولة لم نعهدها في المسرح من قبل ف عند روبر لوباج وزملائه الأوروبيين كانت وسائل الاتصال دائماً في خدمة التاريخ المحكي بكثير من الأريحية والمباشرة... كانت هذه الوسائل المستعملة جد إيجابية ومندمجة في وظيفة دراماتورية: فن يحكي، وبحث عن هوية الشخصية(24).

تستجيب التكنولوجيا إذن لحاجياتنا وضرورياتنا، خاصة بالنسبة إلى عملنا المركز على الصوت والصورة. وباعتباري متلقياً أركز دائماً في العروض على أكبر قدر من التكنولوجيا، وأجعل الصوت على قدر عال لخدمة الصورة حتى أتجاوز الصورة بدون روح، وأصوات بدون عمق(25).

عرفت طبيعة الفرجة المسرحية تحولات مست أبنيتها ومكوناتها المعمارية باحتضان هجرة الفنون إلى المسرح والعمل على انصهارها وتكاملها وتناسجها، بحيث أصبحت الفرجة ملتقى العلامات والحساسيات الفنية والتقنية المنحدرة من فنون السينما والفيديو والنحت والتشكيل. يرصد Marie-Christine Lesage هذا النسيج المؤسس للفرجة المعاصر، مبرزاً تلاقي وتفاعل هذه العناصر، يقول: نلاحظ في عدد من الأعمال المسماة بالمعاصرة وجود مشترك للفنون والخطابات، باعتبارها ثمرة انتقال لسيرورات إبداعية نحو الفنون والتقنيات intermédialité، وحوار الثقافات interculturalité، وأيضاً نحو حوار الاختصاصات interdisciplinarité، المتجلي في حوار الخطابات وطرائق التفكير(26).

هذا الغنى في الحوارات بين الوسائط والفنون والتقنيات والثقافات وطرائق التفكير، جعلت من الفرجة المعاصرة موطناً يستوعب كل هذه الكفاءات لكون الإبداع المسرحي يتميز بالبعدين: البعد المطواعي flexible والبعد التعاوني collaborateur... على الرغم من ذلك، فإن التحدي الحقيقي الملقى على الفرجة الحية، جاء منذ سنوات 1980، حيث

دخول وسائل الاتصال السمعية البصرية إلى قلب الفرجة الحية، مما أدى إلى نتائج في منظورنا، بالإضافة إلى تغيير سلم الصورة بواسطة الصورة والسينما فوق الخشبة أسفرت عن تغيير الاتجاهات الفضائية والجسدية للمتلقى (27). يتطلب تحدي الفرجة - إزاء هذه المتغيرات - أن تطور من ديناميتها، ومن صيغ تلقيها، لأن علاقات المسرح بفنون أخرى أفرزت اليوم أنماطا جديدة من الاشتغال الركبي، لم يألفها بعد المتلقي، مثل دمج أداء الممثل بالإرسال المسجل، وجود منطقتين للتعبير فوق الخشب، واحدة مباشرة، حية، والثانية موطن médiatisé ... أصبحنا مطالبين بتغيير منظورنا للفرجة، والارتقاء بدور التحليل والنقد المسرحيين في خلق توازن حيوي بين المسرح باعتباره فنا حيا، والمسرح باعتبار اشتغاله بالوسائط.

الهوامش

- 1- حاولنا أن نترجم مصطلح minimalisme ب"القلائمية. وهو تيار فني كبير، ظهر في بداية الستينيات بالولايات المتحدة الأمريكية، ويعتمد على مبدأ الحد الأقصى من الاقتصاد في استعمال المواد المتاحة.
- 2- Jocelyne Lupien, l'installation, une modélisation singulière d'un contenu (surplus) plastique, p. 13.
- 3- Marie-Christine Lesage, installations scéniques, le cas du théâtre UBU et du collectif Recto Verso, l'annuaire théâtral, revue Québécoise d'études théâtrales, n°26, 1999, P38.
- 4- Marie-Christine Lesage, ibid., p.39
- 5- Hervé Guay, Technologie et spectateur : observations diverses, jeu, n°= 144, 2012, p. 74
- 6- Ibid, p. 74
- 7- Ibid, p. 74
- 8- Ibid, p. 7-8
- 9- تجدر الإشارة هنا إلى المصنف الجماعي الذي أصدره المركز الدولي لدراسات الفرجة في موضوع: "الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية وإسلامية"، مارس 2011.
- 10- تتميز تجربة روبر لوباج بالكثافة والتنوع، وبالمعالجة الدرامية الفردية و الجماعية، ويتنوع مصادره الثقافية والفرجوية، العودة إلى الأصول، وتقديمه بطرق الوسائط والتقنيات التكنولوجية المتطورة.
- 11- Denis Marleau, Intermédialités, p. 1, 2005, p. 1, 80 n°=6, presse de l'université de Montréal,
- 12- Héléne Jacques, un théâtre d'acteurs vidéographiques: les aveugles de Josette Féral, "je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur. Entretien avec Denis Marleau", Jeu, n°= 62, 1992 ? p. 112
- 13- Denis Marleau et stéphanie jasmin, « la non – action comme terrain fertile pour un travail d'acteur. Témoignage », L'annuaire théâtral, n°=36, automne 2004, p.101.
- 14- Héléne Jacques, ibid, p. 81
- 15- Denis Marleau, « les aveugles l'utopie et. A partir du projet d'une instalation-theatre », Puck°=13, octobre 2000, p. 83
- 16- Ibid, P.85

- 17- يحمل العمل اسم "أشخاص" في حين لا يوجد ولو شخصا واحدا في هذا التنصيب، فالعمل كله عبارة عن ملابس مستعملة، وألة تحرك هذه الملابس، وأحجام وموسيقى، وأصوات دقات القلب.
- 18- خصص المركز الدولي لدراسات الفرجة العديد من الندوات والمؤتمرات الدولية منذ ما يزيد عن عقد من الزمن في الموعد السنوي المعروف ب "طنجة المشهدية"، لتدارس مفهوم الفرجة، والأداء، والتناسج، والكثير من المفاهيم المؤسسة لنقد جديد بالمسرح المغربي.
- Véronique Hudon, l'installation : une expérience limite du théâtre ? Le cas de PERSONNES de -19
Christian Boltanski, mémoire, Maitrise en théâtre, Université du Québec à Montréal ? 2013, p. 3
Véronique Hudon, Ibid, p. 12 -20
- Entretien avec Christian Boltanski, réalisé par Alain Fleischer et Didier Semin, « l'œuvre au -21
noir », in Art press, n°363, janvier 2010, p.59
- 22- خالد أمين، المسرح والوسائط، كتاب جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2012، ص: 8.
- 23 Patrice Pavis, la mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives, Armond
colin, Paris 2010, 2ème édition, p. 141.
Patrice Pavis, p. 142.--24
- Hélène Jacques, les processus singuliers d'UBU, masques tragiques et installations ludiques, -25
entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, Spirale : arts, lettres, sciences humaines, n°236,
2011, p. 53.
- Marie-Christine Lesage, mémoire des arts et scène contemporaine ; l'annuaire théâtral, revue -26
québécoise d'études théâtrales, n°52, 2012, p. 40.
Patrice Pavis, p. 137. -27

صدر حديثا

