جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

السريالية في الخطاب المسرحي العراقي

رسالة تقدّم بها الطالب

ثابت رسول جواد الليثي

إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية

بإشراف

الأُستاذ المساعد:

الدكتور عباس محمد إبراهيم

رجب ١٤٢٩هـ تموز ٢٠٠٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

ن والقلم

وإنك لعلى خلق عظيم ﴿١﴾ ما أنت بنعمة ربك بمجنون

فلك لأجراً غير ممنون ﴿٢﴾ وإن

وإنك لعلى خلق عظيم ﴿٣﴾

صدق الله العظيم

سورة القلم الآيات ١-٣

الإهداء

إلى : ك . ك .

ما زالت عباءتك سقف العالم .

إلى : والدي .

ثابت

الشكر والتقدير

وبعد أن قضيت أجلا كان مقدرا في كتابة هذا البحث، لا يسعني أن اعبر عن شكري وتقديري لمن وقف إلى جانبي وساعدني وصوب ناظري إلى ما غفلت عنه، فكل ما سأقول هو كلمات، ولكن عزائي أنها نبضات قلب بالعرفان.

أتقدم بالشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور عباس محمد إبراهيم الذي كان مخلصا في نصحه وسديدا في رأيه وإرشاده ومصوبا أخطائي وهفواتي حتى ظهر البحث بما ظهر عليه. كما وأشكر أستاذي الدكتور محمد أبو خضير الذي علمني القراءة بذهن جديد لما كان يثيره لدي من أسئلة معرفية، وكذلك الأستاذ الدكتور عبود المهنا الذي لم يبخل علي بتعاطفه العلمي والإنساني، والأستاذ الدكتور حميد علي حسون بما وفر لي من مصادر. واشكر الأستاذ المساعد الدكتور علي محمد هادي الربيعي لما أرشدني إليه من كتب فضلا لما وفره لي منها، والأستاذ الدكتور سمير اللبان، وجميع أساتذتي الأفاضل في قسم الفنون المسرحية. ولا أنسى أستاذي الدكتور ضياء شمسي الذي أشكره وأتمنى له الشفاء.

وأتقدم بالشكر والعرفان إلى أساتذتي الأجلاء من الخبراء لتصويباتهم وملاحظاتهم التي ساعدت في البحث وإجراءاته، الاستاذ الدكتور صلاح القصب، والأستاذ الدكتور فاضل خليل، والأستاذ الدكتور عادل كريم، والأستاذ الدكتور عبد الكريم عبود، والأستاذ الدكتور عبود المهنا، والأستاذ الدكتور سمير اللبان، والأستاذ المساعد الدكتور طارق العذاري، والأستاذ المساعد الدكتور حسن عبد المنعم الخاقاني، والأستاذ المساعد الدكتور محمد أبو خضير.

واخص بالشكر الزميل ياسر البراك، الفنان، والإنسان، وزميل الدراسة، وكذلك الزميل والفنان سامي الحصناوي.

وأشكر الزملاء الفنانين في دائرة السينما والمسرح، والفرقة القومية للتمثيل، لتعاونهم الطيب وتوفير ما استعصى علي من مادة أرشيفية، واخص بالشكر الدكتورة إقبال نعيم، والدكتورة عواطف نعيم. والفنان أنس عبد الصمد

ولا أنسى رفاق محنتي الجميلة، السيد عبد اللطيف هاشم، والسيد علي الحمداني، والسيد أيمن عبد اللطيف، والسيد علي المالكي، والسيد ثائر هادي سلمان، والسيد أياد خضر إلياس، والمهندس هادي محمد ناصر(أبو آية)، والمهندس خالد فاضل. من قلب ممتلئ بالعرفان شكرا لكم.

الباحث

ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة المؤثرات السريالية في الخطاب المسرحي العراقي، وفتح تلك المؤثرات، لتبيان طبيعة الحضور السريالي في الظاهرة المسرحية العراقية، ومستويات ذلك الحضور وعمقه، وبما يمكن إجماله بالسؤال التالي:

- ما هي التأثيرات السريالية في الخطاب المسرحي العراقي؟

وذلك بقصد الإفادة من الوقوف على تقنيات وأساليب المعالجة التي خضعت للتأثير السريالي، والتي أفرزتها التجربة الإبداعية للمؤلف والمخرج المسرحي العراقي، وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو:

- تعرف الملامح السريالية في الخطاب المسرحي العراقي.

فيأتي البحث في حدوده الزمنية، والمكانية، والموضوعية، المبينة في إطاره المنهجي، لملاحقة الظاهرة موضع الدراسة، للتعرف عليها، وضبطها، وتوظيفها توظيفا إنسانيا.

وتناول الباحث بحثه في أربعة فصول:

أ- الفصل الأول، وهو الإطار المنهجي الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وكذلك حدد مصطلحاته تحديدا إجرائيا.

ب- الفصل الثاني، وضم الإطار النظري والدراسات السابقة. حيث توزع الإطار النظري على ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: السريالية ومرجعيات التأسيس، والذي هدف إلى تعرف السريالية، ومرجعياتها، والمؤثرات فيها، وآلياتها ومنطلقاتها الجمالية والفكرية.
- المبحث الثاني: السريالية في الخطاب المسرحي، وهو اشتغل على محورين هما، مقاربة سريالية النص المسرحي، ومقاربة سريالية العرض المسرحي.
- المبحث الثالث : التأثيرات السريالية في المسرح المعاصر، وهو رصد الملامح السريالية في المسرح العالمي المعاصر، وكذلك التجارب في المسرح العربي المعاصر والعراقي ضمنا، ومنتهيا إلى المؤشرات من الإطار النظري.

ولم يوفق الباحث في العثور على دراسة سابقة لموضوعه وضمن حدود بحثه الزمنية والمكانية والموضوعية، فعد دراسته هي الأولى في هذا الميدان.

ج- الفصل الثالث، وضم إجراءات الباحث على عينة بحثه، التي ضمت خمسة عروض مسرحية عراقية، هي: في أعالي الحب، ماكبث، الدرس، حلم في بغداد، كرستال.

د- الفصل الرابع، وضم نتائج، واستنتاجات، وتوصيات، ومقترحات، تقدم بها الباحث كحصيلة لبحثه.

وخلص الباحث من بحثه بجملة استنتاجات منها:

١. إن حضور السريالية في الخطاب المسرحي العراقي كان مقصورا على التراسلات الجمالية والمزاج، دون الاقتراب من مضمون الخطاب السريالي المعروف بمنطلقاته وفضاءاته التي تتقاطع مع الأنساق الثقافية المحلية.

٢. تظهر تأثيرات السريالية في الخطاب المسرحي وعلى مستويات النص والعرض بشكل متفاوت، وتكون إما ملامح سريالية هي معالجات سريالية، أو مزاج سريالي هو الطابع الحلمي الخيالي.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
ملخص البحث	ج – د
ثبت المحتويات	هـ – و
الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث	١ – ١٠
مشكلة البحث	٢ – ٣
أهمية البحث والحاجة إليه	٤
هدف البحث	٤
حدود البحث	٤
تحديد المصطلحات	٤ – ١٠
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	١١ – ١١٧
المبحث الأول : السريالية ومرجعيات التأسيس	١٢ – ٤٣
المبحث الثاني : السريالية في الخطاب المسرحي	٤٤ – ٧٨
المبحث الثالث : التأثيرات السريالية في المسرح المعاصر	٧٩ – ١١٣
مؤشرات الإطار النظري	١١٤ – ١١٦
الدراسات السابقة	١١٧
الفصل الثالث : الإطار الإجرائي .	١١٨ – ١٨٣
مجتمع البحث	١١٩
عينة البحث	١١٩ – ١٢٠
أداة التحليل	١٢٠ – ١٢١
منهج التحليل	١٢١

تحليل العينة	١٢١
في أعالي الحب	١٢٢ – ١٣٤
ماكبث	١٣٥ – ١٥٠
الدرس	١٥١ – ١٦٢
حلم في بغداد	١٦٣ – ١٧٤
كرستال	١٧٥ – ١٨٣
الفصل الرابع	**١٨٤ – ١٩٩**
النتائج	١٨٥ – ١٩٥
الاستنتاجات	١٩٦ – ١٩٧
التوصيات	١٩٨
المقترحات	١٩٩
المصادر والمراجع	**٢٠٠ – ٢١٠**
الملاحق	**١،٢،٣**
خلاصة البحث باللغة الانكليزية .	**A-B-C**

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

مشكلة البحث

يُقرأ التاريخ عبر النشاط البشري الذي تحكمه لزاماً انساقٌ معرفيةٌ مؤسسةٌ، حيث أن تلك الأنساق تتشكل مدارساً ومذاهب ، فتأتي دراسة المجتمعات البشرية ، نشاطها ، وفعلها التاريخي من خلال البحث في البنية التكوينية لتلك المدارس والمذاهب .

وبذلك فأن نشأت المدرسة والمذهب بذاته لا يمكن أن يكون خارج تمثلات عصره وظروفها الثقافية والبيئية وباقي مستويات ذلك التمثل ، الذي لابد أن تحضر فيه هوية يستند إليها ذلك التمثل بما ينتج من خطاب ، إذ أن " الاتجاهات والمدارس الفنية على اختلاف أنواعها ما هي إلا صدى لأثر العلاقة المتبادلة بين الفنان وقضايا الواقع ، وهي اثر لجملة من الأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية ، فضلاً عن النمو العقلي والتقدم السريع على شخصية الفنان "[١]

ومع تصاعد إيقاعات أزمة العصر الحديث ، كان الانفتاح الهائل على عصور الذات الفردية بمذاهبها المتداخلة من التكعيبية ، والمستقبلية ، والتعبيرية ، و الدادائية ، والسريالية.

وقد شكلت السريالية نسقاً شاملاً فكرياً وجمالياً حتى باتت تمثل موقفاً ممتداً في نواحي الحياة المختلفة قائماً على الرفض والنزوع نحو التحرر من اجل تحقيق عالم طوبائي فوق مستوى الواقع الزائف [٢] . حيث أفادت السريالية من معطيات مدرسة التحليل النفسي وما جاءت به من مفاهيم عدت جزءاً من أسس الرؤيا السريالية و آليات تحقيقها ، من اللاوعي ، والتداعي والكتابة الآلية ، والحلم ، والهذيان والجنون ، والغرابة " فبمجرد أن وجد فرويد مفتاحاً لتعقيدات الحياة في مادة الأحلام ، وجد السريالي أفضل إلهام له في نفس الحقل . والمسألة ليست في انه يقدم تمثيلاً تصويرياً لصور الحلم ، فهدفه على الأغلب هو أية وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة"[٣]. وكذلك معطيات فلسفة القوة لنيتشه بما يطرح من مبدأ تحطيم الأصنام و التغيير الشامل وضرب المنطق العقلي وخلق عالم قائم على الأصالة في الغريزة البشرية المجاوزة لمحددات الضعف نحو إطلاق الإنسان الخارق [٤] . وكذلك الماركسية وانتصار الثورة البلشفية، وظهور الاتحاد السوفيتي.

وتتداخل الرؤية السريالية و آلياتها مع المذاهب السابقة التي شكلت انساق عصر الأزمة والصدمات الحضارية المتراكبة في مطلع القرن العشرين تداخلاً انتقائياً تبني فيه

---

[١] عباس، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن (الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥) ص٣٤٠

[٢] ينظر: المرتجي، أنور : سيميائية النص الأدبي (الدار البيضاء : أفريقيا للنشر، ١٩٨٧) ص ١٨

[٣] ريد، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، ط٢ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص ٩٥ – ٩٦

[٤] ينظر : نيتشه : العقل وسقراط والغرائز : الفلسفة الحديثة- نصوص مختارة ، ت: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العال (الرباط : دار الأمان للنشر والتوزيع ،١٩٩١) ص ١٤١

آلياتها وتكامل رؤاها الشاملة لتحضر خطاباً عنيفاً ضد خطاب المركز : المؤسسة ، الدولة ، النظام رافق مراحل بيانات السريالية مابين البيان الأول عام ١٩٢٤ ، والثاني عام ١٩٣٠ ، ومقدمة لبيان لم يظهر عام ١٩٤٢، وحتى غيابها في الخمسينيات مع انقضاء عصر المذاهب الكبرى، فكانت السريالية رد فعل لاحتواء الصدمات الحضارية الناتجة عن التحولات الهائلة في الواقع والسلوك البشري في ضوء وعي ومعارف وعلوم وتقنية القرن العشرين .

وكانت الحرب الباردة في النصف الثاني من القرن العشرين وتوابعها في خلق عالم الحروب الصغيرة الإقليمية والأهلية بدل حروب العالم الكونية ، وشراسة رأس المال والنمط الرأسمالي، كلها تهديدات داهمة لمصير الجنس البشري، تصدت له الحركات والاتجاهات والأساليب المتنوعة التي خرجت بانقضاء عصر المذاهب الكبرى وتشظي المذهب السريالي، إلا أنها حملت في خطابها المضاد لتلك التهديدات حملية سريالية هي تشظيات الخطاب السريالي واندراجه ضمنا في خطابات تلك الاتجاهات، وبما يجعل للسريالية حضوراً، في التجربة الجمالية في الفنون من مسرح ورسم وعمارة وسينما والآداب من شعر ورواية وقصة بدرجاتٍ متفاوتة اقتراباً أو ابتعاداً.

وبفعل حتمية العصر في معرفة الآخر و الانفتاح على تجربته ، وبديهة التأثير والتأثر، كان أن انفتح المسرح العراقي على تجربة الآخر الإبداعية ، وتلمس حدود الهوية الإنسانية المشتركة، خاصةً في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. وإن ذلك الانفتاح على الآخر وتجربته الإبداعية أوجدت في التجربة المسرحية العراقية مشتركاً أساسياً مع الآخر، أدى إلى حضور الملامح السريالية بتفاوت في تجارب المسرح العراقي في العقود الأخيرة من القرن العشرين كنتاج لحتمية ذلك الانفتاح .

إلا انه رغم الانفتاح على الآخر وتجربته الإبداعية ، وتمثل تجربته ، نجد تمثل التجربة في الجانب النظري ، بينما اعترى الجانب التطبيقي والإجرائي في التجربة المسرحية العراقية الاشتباه والخلط والتداخل . وبهذا المشكل التقني نلج إلى موضوع البحث ومشكلته التي تتناول السريالية وآلياتها في التجارب المسرحية العراقية ، ومدى حضورها، وتجسداتها في العرض المسرحي . وبذلك يمكن أن نلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي :

- **ما التأثيرات السريالية في الخطاب المسرحي العراقي ؟**

أهمية البحث والحاجة إليه :

تأتي أهمية البحث كونه يسلط الضوء على جانب مهم من جوانب التجربة المسرحية في العراق في العقد الأخير من القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، متناولاً التأثيرات السريالية فيها ، ساعياً إلى فرز الملامح السريالية في التجربة المسرحية العراقية، وتصنيفها، وبيان مرجعياتها الجمالية. وتأتي الحاجة الماسة إليه كونه يبحث في تقنيات وأساليب المعالجة السريالية، التي اعتمدها المؤلف المسرحي العراقي ، والمخرج المسرحي العراقي ، إذ لم تسبق دراسة – على حد علم الباحث – تتناول البحث في الملامح السريالية في المسرح العراقي . وهي تفيد ذوي الاختصاص في مجالي التأليف والإخراج المسرحي ، كما يمكن أن تشكل حافزاً للباحثين لتناول هذا الموضوع من زوايا عدة، وخاصة المعنيين بالتجربة المسرحية العراقية بشكل مباشر .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى :

- **تعرف الملامح السريالية في الخطاب المسرحي العراقي**

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بالحدود التالية :

١. الحدود الزمنية : انتاجات المسرح العراقي الممتدة خلال الفترة من(١٩٩٧– ٢٠٠٧)
٢. الحدود المكانية : الفرقة القومية للتمثيل – بغداد ، فرقة جماعة المستحيل–بغداد، فرقة جماعة الناصرية للتمثيل– ذي قار، فرقة دمى للتمثيل الصامت–كلية الفنون الجميلة/بابل.
٣. الحدود الموضوعية : ملامح السريالية في المسرح العراقي ومرجعياتها الجمالية.

تحديد المصطلحات :

١. **السريالية (Surrealism) اصطلاحاً :**

- وهي كما وردت في بيانها الأول لزعيمها اندريه بريتون "هي آلية نفسية ذاتية خالصة يستهدف بواسطتها التعبير، إن قولاً، و إن كتابة، وان بأية طريقة أخرى، عن السير

الحقيقي للفكر. هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي"[١]

- ويعرفها هربرت ريد "فن بلا أي نوع من الحدود . فكرتها الأساسية هي استخدام الوسيلة التي دعاها بريتون – هبوط دواري إلى أعماق ذواتنا – لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها . إنها تؤمن بأن هنالك ينابيع خفية في اللاوعي ، وان هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا ، إذا ما سمحنا للفكر بأن يكون تلقائياً"[٢]

- ويرى آلان باونيس في السريالية بأنها "نزعةٌ إلى الحياة ، نوع من الديانة ، إذا فهمها الإنسان وتقبلها ، وفَّرت له كما يعتقد تحرراً اقتصادياً وروحياً . إن أفكارها في كل أجزائها ثورية طوبائية ... رومانسية في روحها أكثر من كونها كلاسيكية ، رجحت سجايا العاطفة والبداهة والإحساس على العقل والانسجام والنظام"[٣]

- أما فردينان آلكيه فيرى السريالية بأنها "بحثٌ عن طريقٍ للمعرفة وللخلاص ، فهي اهتمام بكل ما يسمو بالإنسان فوق ذاته أو على الأقل يبدو انه يحمله خارج نفسه. إنها تريد التخلص – من القيود التي تثقل الفكر المراقب – ومن استبداد قوانين العالم الحسي ، والفكر المنقاد ، ومحرمات الأخلاق اليومية ، وكل ما يصحح أو يحجز العثور مرة أخرى على حرية الإنسان الكاملة"[٤]

- ويراها جوزيف أميل مولر إرثا دادائياً تتأصل فيه نزعة الرفض النهلستية (العدمية) تقدمت بالظهور عند روادها المتجاوزين للدادائية بسبب "الحاجة إلى تجاوز مرحلة النفي إلى التخلي عن الاكتفاء بتمجيد اللامعقول، مع إنهم ظلوا يعلنون سوء ظنهم بالعقل والمنطق، لم يعودوا يقنعون بمجرد تجريحهما، بل أرادوا أن يجابهوهما بخصب اللاعقلانية الذي كان فرويد قد لفت الأنظار إليها... هم يريدون أن يسبروا غور مادون الوعي ، وأن يستثمروه"[٥]

---

[١] بريتون، اندريه : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨) ص ٤١

[٢] ريد، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، ط٢ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص٩٦

[٣] باونيس، آلان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠) ص ٢٢٥

[٤] آلكيه، فردينان: فلسفة السريالية ، ت : وجيه العمر (دمشق : وزارة الثقافة و الإرشاد ، ١٩٧٨) ص ٣٥-٣٦

[٥] مولر، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهاة فرح الخوري (دمشق : دار طلاس ، ١٩٨٨) ص١٣١

- جاكوب كورك يرى في السريالية بأنها غاية مسعى السرياليين نحو "تحقيق حالة نفسية يمكن فيها التوفيق بين جميع المتناقضات لاسيما تلك التي بين الرغبات الإنسانية والضرورات الخارجية وتحويل التجربة (الحياتية) كلها إلى ذهب الرغبة المتحققة .وكان الأدب والرسم القنوات الرئيسة لهذا المسعى، وقد اتسم الإهمال السريالي للاعتبارات الجمالية بأنه سمح بالتحرر المطلق من الشكل"[١]

- ويرى جون برتملي السريالية أشبه بالديانات الشعائرية السرية بجانبها الرؤيوي، فنزعة الرفض تشكل موقفاً أخلاقيا شاملاً ينيط بالذات المفردة مسؤولية أخلاقية ومهاماً ثورية حيث "السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف، ولم يلقوا جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان خاطئ للمنطق، إلا لكي يبدعوا تصوفية من نوع جديد مثلها مثل جميع أنواع التصوف، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا أو بما وراء المعلوم العادي، أو بمجهول ذي هيبة خاصة، لكن لا ينبغي أن نبحث عن هذا المجهول بعيداً عنا، فليس هناك شيء عندنا غير اللاشعور"[٢]

- وترى راوية عبد المنعم عباس السريالية بأنها الاتجاه في الفن الذي يناظر اتجاه الوجودية في الميتافيزيقيا (الماورائيات) ، فهي "النزعة التي تعبر عن الإنسان وتحاول تأكيد ذاته وإبراز معاناته وضياعه في وسط عالم متغير قبيح ومشوَّه"[٣] وتستطرد نحو إبراز أهم ملامح الرؤيا السريالية فتورد التالي[٤] :

١. الدعوة إلى التحرر الكامل من قيود وضوابط المجتمع والعرف والتقاليد وكذلك التحرر من تقاليد النزعة التكعيبية بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع إلى أية قواعد عقلية أو جمالية
٢. الدعوة إلى رفض العقل الذي تسبب في جلب الدمار والخراب على الإنسان
٣. الدعوة إلى تمجيد القيم القديمة والعودة إلى حياة الطبيعة البسيطة الأولى

---

[١] كورك، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، ت : ليون يوسف و عزيز عمانوئيل (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩) ص ١١٨

[٢] برتملي، جون: بحث في علم الجمال ، ت : احمد عبد العزيز (القاهرة مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠) ص٧٤

[٣] عباس، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن (القاهرة : دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥) ص٣٥٠

[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٣٥٠

- إبراهيم فتحي يعرف السريالية بأنها "أسلوب في الأدب والرسم يؤكد الجوانب اللاشعورية و اللاعقلية في الوجود الإنساني ... فقد تأثر عدد من الكتاب بالفرويدية وهالتهم وحشية الحرب فابتدعوا صورهم الفنية عن طريق تأكيد التأثيرات العرضية وتقديمها بلا ترتيب في موكب مبعثر الصفوف، وقد زعم هؤلاء الكتاب أن ذلك قريب الشبه من السياق العشوائي للأحداث والذكريات التي يخبرونها في الأحلام"[١]

- يعرِّفها عبد الرزاق الأصفر بأنها "التجسيد الفنّي والأدبيّ لمنهج فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطنيّ اللاشعوري. وهذا ما يعتبره السّرياليون الواقع النفسيّ الحقيقيّ. وقد تجلّت في الأدب والمسرح والفنون التشكيليّة والسّينما. وكانت هذه المدرسة تحاول دوماً الغوصَ في الأعماق النفسيّة والاغتراف منها ومشابكتها مع معطيات الواقع الواعي. مجافيةً معطيات المنطق والعلم الموضوعي ورقابة الفكر، وغير مكترثة بالواقع الاجتماعي وما يفرضه من المواصفات الأخلاقية والنظم وما يسوده من العقائد والفلسفات"[٢]

- وتعرف السريالية نهاد صليحة بأنها "تلك الحركة التي أكدت قصور المنطق والعقل الواعي، وقدمت الحلم واللاوعي، ثم الأسطورة، كركائز أساسية في فهم حقيقة النفس البشرية، وأكدت أن النفس حياة كامنة وثرية، مليئة بالأضداد والمتناقضات، وكسرت قواعد التعبير المعروفة في شتى الفنون"[٣]

<u>السريالية التعريف الإجرائي</u> :

يعتمد الباحث تعريف اندريه بريتون للسريالية كتعريف إجرائي.

٢. الخطاب المسرحي

<u>الخطاب لغةً</u> :

- وقد ورد في (لسان العرب) لابن منظور في مادة [خ. ط. ب] أن" الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا. وهما يتخاطبان.

---

[١] فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية (تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدة ، ب ت) ص ٢٠٤

[٢] الأصفر، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق :منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) ص ١٧١

[٣] صليحة، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة : منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١) ص ٦١

والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن."[١]

- وفي معجم تاج العروس من جواهر القاموس وتحت باب [خ.ط.ب] ورد أن "الخطاب: الشأن، وما خَطْبُكَ ؟ أي ما شأْنُك الذي تخطبُه، و الخَطْبُ : الأمر الذي تَقَعُ فيه المُخاطَبَة. وجلّ الخطبُ أي عَظُمَ الأمر والشأن"[٢] ويورد في الخطبة عند العرب إنها "الكلام المَنْثُورُ المُسَجَّعُ ونحوُهُ. والخُطْبَةُ : مثل الرِّسالةِ التي لها أوّلٌ وآخر"[٣]
- ويرى الزمخشري بمعنى الخطاب "القصد الذي ليس فيه اختصار مخل، ولا إشباع ممل"[٤]

الخطاب اصطلاحاً (Discourse) :

- يعرف أميل بنفنست الخطاب بأنه "كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع، وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفيةٍ ما"[٥].

- ومن حيث انتهى تعريف بنفنست يستطرد محمد الباردي فيرى أن "الخطاب قوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها وهدفها، شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية.... فالخطاب يوظف كل الأزمنة... كذلك يتعامل الخطاب مع صيغ الضمائر المختلفة ... و مفهوم الخطاب يمكن أن يتّسع ليشمل كلّ الأجناس الأدبية التي يخاطب فيها شخص شخصاً آخر ويعلن عن ذاته باعتباره متكلّما وينظّم كلامه وفق مقولة الضمائر"[٦]
- جسبن معرفاً الخطاب بقوله: "هو تعبير يخضع لآليات وشروط متحكمة، فإذا ما رمنا الدراسة اللسانية لشروط إنتاج نص ما كنا بصدد دراسة خطابه، وإذا ما ألقينا نظرة

---

[١] ابن منظور ، لسان العرب المحيط (بيروت : دار لسان العرب ، د . ت) باب خ ط ب

[٢] الزبيدي، مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : علي هلالي ، مراجعة : عبد الله العلايلي و عبد الستار احمد فراج ، ط٢ (الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٨٧) ج ٢ ، ص ٣٧١

[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٣٧٢

[٤] الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، تحقيق وتعليق : محمد مرسي عامر ، ج /٥-٦ (القاهرة : دار المصحف ، ب . ت) ص ١٢٥

[٥] المديني، احمد : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ط٢(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٩) ص ٣٩

[٦] الباردي، محمد : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠) ص ٨

على ذلك النص من وجهة نظر تركيبه أو بنائه اللغوي كنا بصدد دراسة منطوقه"[١]

- بول ريكور يعرف الخطاب "ليس مجرد واقعة تختفي ووحدة لا عقلية، كما يوحي التضاد بين اللغة والكلام. فالخطاب ذو بنية خاصة به ليست هي بنية التحليل البنيوي، أي بنية الوحدات المنفصلة المعزولة عن بعضها، بل بنية التحليل التأليفي، أي التواشج والتفاعل بين وظيفتي التحديد والإسناد في الجملة الواحدة. الخطاب إذا من حيث هو واقعة أو قضية أو خبر، أي من حيث هو وظيفة إسناد متداخلة بوظيفة هوية، هو شيء مجرد يعتمد على كلٍّ عيني ملموس، هو الوحدة الجدلية بين الواقعة والمعنى في الجملة"[٢]

- ويرى سعيد علوش الخطاب بأنه "مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي"[٣]

- ويستعرض ميجان الرميلي وسعد البازعي مفهومين للخطاب : المفهوم اللغوي البحت ويرى الخطاب "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً"[٤]، والمفهوم الثقافي المتعلق بالدراسات التاريخانية أو مابعد البنيوية حيث الخطاب "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي يُنتَج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[٥]

- ويستعرض جابر عصفور مفاهيم عدة لمصطلح الخطاب، منها أن الخطاب يشير "إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً، أو تتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد"[٦] وكذلك يورد الخطاب بأنه "مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها

---

[١] عبد الجليل، منقور: علم الدلالة – أصوله ومباحثه في التراث العربي (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١) ص ٢٠٣

[٢] ريكور، بول : نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣) ص ٣٧

[٣] علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية ، ١٩٨٤) ص ٤٨

[٤] الرميلي، ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط٣ (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢) ص ٥٥ – ٥٦

[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٥

[٦] كيرزويل، اديث : عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور (بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥) ص ٢٦٩ – ٢٧٠

مجموعة من العلامات"[١] ويورد أيضا "بأنه مساق من العلامات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينة"[٢]

- ويورد يوئيل يوسف عزيز تعريفاً للخطاب بأنه "جزء مكتوب أو منطوق من اللغة، وهو وحدة عضوية حية للاتصال ترتبط بالسياق الزماني والمكاني والاجتماعي والثقافي"[٣]

وجد الباحث أن تعريفات مصطلح الخطاب الواردة علاه تنطلق من مفاهيم لسانية لغوية تنظر إلى الخطاب باعتباره نصاً لغوياً مكتوباً أو منطوقاً . لذا عمد الباحث إلى اشتقاق التعريف الإجرائي التالي للخطاب المسرحي كونه يخدم البحث وينطبق مع المفاهيم فيه .

الخطاب المسرحي إجرائيا :

وهو وحدة عضوية حية للاتصال تتألف من السمعي والبصري، ترتبط بالسياق الزمني، والمكاني، والثقافي، تتجه نحو غائية ما على وفق رؤية وآليات يتمثلها الإنتاج المسرحي نصاً وعرضاً.

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٠

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٠

[٣] راي، وليم : المعنى الأدبي – من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت : يوئيل يوسف عزيز (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩) ص ١٣٢

الفصل الثانـي

- الإطار النظري :

- المبحث الأول: السريالية ومرجعيات التأسيس
- المبحث الثاني:السريالية في الخطاب المسرحي
- المبحث الثالث:التأثيرات السريالية في المسرح المعاصر

- الدراسات السابقة

المبحث الأول : السريالية ومرجعيات التأسيس

المرجعيات الفكرية والسياسية والاجتماعية :

مثلت سنوات الحرب العالمية الأولى الحافة للعصر الحديث بكل ثقلها الدموي ومشهد الأزمة البشرية التي كشفت عنها مسلطة الانتباه على واقع التفسخ لكل ما كان يعد حتى ذلك الوقت مقدسا ومحترما ومصدر فخر واعتزاز، فكان واقع الحرب المباشر قد شكل جوهر الأزمة الروحية التي تمثلت بالاعتقاد العدمي والعبثية واللاجدوى ، وانتفاء فكرة الإله المسيحي ووجود المخلص السماوي. إذ أن تلك الفكرة لم تستطع الصمود أمام حقيقة الحرب العالمية الأولى التي صنفت بأنها " كارثة للحضارة الأوربية ، قتل حوالي عشرة ملايين شخص ، وأصيب ضعف هذا العدد إصابات بالغة ، وبلغ عدد الأرامل خمسة ملايين وعدد اليتامى تسعة ملايين ، وعدد اللاجئين عشرة ملايين "[1] فالمشهد في مطلع القرن العشرين كان تفجيرا لمشكلات مصيرية وملحة للجنس البشري ، برزت وتكشفت أبعادها خلال فترة الحرب التي تحولت إلى حاضن ومحفز دفعت الفكر الأوربي إلى مواجهتها في لحظة الانتقال والعبور إلى حقبة العالم المعاصر،وهي مشكلات الحضارة والحرب والصراع الاجتماعي .

ظهر في ذلك الوقت جيل يتسم بنمط من الوعي الحاد الذي تعامل مع واقع الحرب وما طرح من مشكلات بشكل جذري . إذ أن وصول الفعل الحضاري إلى مأزق الحرب بذاته ، شكل الخيبة والهزيمة الكبرى للوعد الطوبائي بالسعادة الذي قدمه العقل الأداتي لمشروع الحداثة ، الذي انتهى إلى حيث الإنسان أسير العقل الأداتي الغائي النفعي ، الذي أسس نظاماً شموليًا قائماً على التماثل والإخضاع والجبر بما يكشف عن سير الحضارة بخط مواز مع القمع والسلطوية والشمولية ، حيث "اكتشف هذا الجيل إن طغيان التقنية كان أكثر بروزا في الحرب ، ولم يكن مجال للفروسية الفردية في ميادين المعارك ، حيث بلغت هيمنة الآلة ذروتها ، إذ سرعان ما أصبحت التقنية في الحرب العالمية الأولى تعني ليس تكديس الأسلحة والمعدات فحسب ، بل وتنظيم المواد والرجال"[2]، وبالتالي، كان واقع العصر ذاك قد تحدد بخطاب السلطة والشمولية وما ينتج من أدب وفن وثقافة تصنع اطر الحياة ، وحتى قراءة التاريخ، ومن ذلك، وفي (زيورخ) بسويسرا في العام ١٩١٥، وبينما كانت الحرب تضطرم في أرجاء أوربا، لجأ إلى هذه المدينة المحايدة خارج خطوط القتال ، العديد من الشباب

---

[1] بوند ، براين : الحرب والمجتمع في أوربا ١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨) ص ١١٥

[2] بوند ، براين : الحرب والمجتمع في أوربا ١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، مصدر سابق ، ص ١١٠

الأوربي ، هاربين من التجنيد الإلزامي ومن بشاعة الحرب وظروفها الاقتصادية ، بعد أن عانوا " ويلات الحرب ، وامتلئوا حقدا على العوامل التي أدت إليها ، وقد وحدهم الإيمان بإفلاس الحضارة الغربية ، وإخفاق المنطق ، والكفر بالقيم السائدة التي فرغت من معاني الحياة ، ولم يعد من السهل التستر على عيوبها "[1] ليلتقوا على مقاهي المدينة ، ويتبادلوا رؤاهم المفزعة عما شاهدوه ومروا به خارج بلاد اللجوء تلك.

وبعد وصول تلك الجماعات إلى توحد الرؤى وتطابق الموقف ظهرت حركة الدادائية من خلال البيان الثوري الذي أعلنه تريستان تزارا رأس الحركة في العام ١٩١٦ في زيورخ بسويسرا. وهو بيان أظهر الموقف العدائي إزاء القائم من مجتمع، ومؤسسات، ونظم، ودولة، وثقافة، وفن، ومقدسات، وبشكل عدمي، في بحث يائس عن خلاص لا تُدرَك ماهيته، أو طريقه، غير الغضب، لذلك "كانت الفضائح، والأعمال التدميرية، هي الوجه الآخر للاهتمامات الأخلاقية العميقة، التي كان هدفها استعادة نقاء ضائع"[2]

إن للتنوع القومي و الإثني والعرقي والاجتماعي لتلك الجماعة الدور في إبراز الطابع العالمي الإنساني في الحركة الدادائية ، مثلما أن الحرب وبواعثها ومشكلاتها هي الأخرى عالمية، لتضم الحركة أجزاء من جماعات أوربية أدبية وفنية وفكرية من باريس وميونخ وميلانو قد مزقتها الحرب و أشخاص من مختلف أرجاء القارة الأوربية، وكما وجدت تلك الحركة لها صدى في معارض الفنون الحديثة في الولايات المتحدة الأمريكية التي اشترك فيها فنانين مهجرين ومقيمين مثل الفنان بيكابيا بأسلوبه القريب من الدادائية.

وبعد توقيع هدنة عام ١٩١٨ ووضعت الحرب أوزارها ، بدأ جديا العمل على تجاوز تلك المواقف التي كانت خلال الحرب، وسلبية العدمية فيها، وهي مرحلة بوادر السريالية، فكان للسريالية أن أحاطت بها عدة عوامل أسهمت بتأسيس جمالياتها أهمها :

١. النظرية الماركسية :

امتازت السريالية طبقا لطبيعتها الثورية وللمناخ الماركسي السائد في مرحلتها تلك بالصلابة والموقف المتشنج الداخلي في العلاقة مع أعضائها ، وهذا ما يفسر كثرة التشققات في مسيرة السريالية، إذ أن مواقف بريتون التي اتخذت كانت بسقف أعلى من العنف والهجومية، وبما لا يتناسب مع حجم ذنب أو انحراف السرياليين في حينه، كما صرح بريتون في مراجعات لمواقف سابقة عام ١٩٤٦.[3] فكانت السريالية جاذبة وطاردة في نفس الوقت.

---

[1] الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٧) ص ٧١

[2] برادبري ، مالكولم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، ج ١ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧) ص ٢٨٨

[3] ينظر : بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٧٤ – ٧٥

أن الإشكال الأساسي في العلاقة السريالية الماركسية وتوتراتها كان " عدم التوافق بين اليقين الداخلي الذي يفرض نفسه على المثقف وكذلك كل رجل يسيّر أفكاره بحرية وإخلاص، وبين عقيدة خارجية جاهزة مخالفة لهذا اليقين "[١] أي تقابل مبدأ الحرية للممارسة والفكر والثقة بالإنسان الفرد عند السريالية ، مع النظام الفكري الخارجي للماركسية بجاهزيته ومطلبه بالهيمنة على مجمل النشاط الفكري والممارسة الحياتية ، وبما فيه من إلغاء لفردية الإنسان لصالح مبدأ الرفيق الشيوعي.

وعلى الرغم من ذلك التقاطع، نلمس مؤثرات انعكست في تقارب السريالية مع الماركسية إلى حد إصدار مجلة الثورة السريالية الذي عد تماهيا مع الثورة الماركسية في حينه ، طالما " أن غاية الماركسية وغاية الشعر السريالي ليست سوى أمر واحد ، تحرير الإنسان "[٢] فيكون من أهم تأثيرات الماركسية والشيوعية السوفيتية في السريالية، هو العنف الثوري والطابع الراديكالي.

٢. نيتشه والصراع الأبولوني الديونوسي :

تتراسل السريالية مع فلسفة نيتشه اللاعقلانية، ونجد ذلك في تلميح بريتون في البيان الأول للسريالية : "تقوم السريالية على الإيمان بواقع فائق لبعض أشكال توارد فكري أهملت حتى عهدها، وبقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن. وترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى، والى القيام مقامها في حل قضايا الحياة الرئيسة"[٣] وهو إرجاع إلى مبدأ الصراع الأبولوني الديونوسي، باعتباره صراع الوجود التراجيدي، حيث يفسر نيتشه العالم إلى تعارض مبدأ الفوضى الديونوسي مع مبدأ النظام الأبولوني. إذ يتجسد العنصر الأبولوني في التأمل وضبط النفس والاتساق والتناغم والدقة والوضوح، وبالتالي مجمل الفعل العقلي الواعي في النشاط الذهني وهو مبدأ العقل السقراطي. بينما تجسدات العنصر الديونوسي هي العاطفة والنشوة واللذة والألم وهي تمثلات الإرادة ، وبالتالي هي ما يمثل مبدأ الغريزة في النشاط الذهني، حيث إن عملية الخلق تنشأ من تعارض هذين المبدأين[٤].

وفي الممارسة السريالية حيث تعارض عالم الواقع بعالم الحلم، والمألوف باللامألوف، والواقعي بالخيالي. إلا انه في ذلك التعارض لا يلغي الواحد منهما الآخر، بل يسعى إلى اكتشاف موضوعه في الآخر، بحيث يستحيل الواقعي إلى خيالي، مثلما يكتسب الخيالي

---

[١] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٩٣

[٢] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٨٤

[٣] ، بريتون ، أندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢١

[٤] ينظر : مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الفن من أفلاطون إلى سارتر(القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤) ص ١٨٥

واقعيته، كلاهما في وحدة هي "نوع من واقعية مطلقة، من سريالية، أي من واقعية خارقة"[١] وهو ما يقابل طبيعة الصراع الأبولوني الديونوسي، حيث لا يلغي احدهما الآخر، ولكن لطبيعة كل منهما ما يحدد صورة ما ينتجه ذلك الصراع في لحظته. إلا إن الطبيعة الديونوسية تمثل إرادة خالصة لتجاوز صراع العالم وتحقيق الانتصار فيه، ولا يمكن أن تكون تلك الإرادة غير إرادة القوة، باعتبارها جوهر الحياة، إذ أن "كل شيء ليس لحفظ ذاته، بل ليكون أكثر"[٢] هو مبدأ إرادة القوة وغايته حتمية التفوق والانتصار. فنجد من الطبيعة الديونوسية الجموح في الرغبة والغريزة، بينما من الطبيعة الأبولونية الاعتدال والانتظام.

ومن ذلك تكون الممارسة السريالية هي البحث عن ينابيع تلك القوة التي تمكننا من أن نشاهد العالم من جوانب وزوايا حرمتنا إياها هيمنة العقل الذي شكل العرف المتحكم في آلية التفكير والتحصيل المعرفي، وهو ما يشير إليه نيتشه باعتبار أن مع العقل السقراطي يبدأ عصر العقل والإنسان النظري، وبذلك خسران تجربة الحياة المعرفة الصوفية لوحدة الحياة والموت، وصراع التفريد والتجزئة مع التوحيد والكلية القائم على يقينية الغرائز، وذلك ما يفقد العالم عمقه الأسطوري، ويضيع طابعه السري وغناه[٣].

ومما تقدم يمكن قراءة الفاعلية السريالية، وطبق المشروع السريالي، بأنها تملك قوة تغيير العالم. باعتبار أن الممارسة السريالية تحقق الفاعلية السريالية وهي قوة ذهنية تتناسب طرديا مع الأصالة في الممارسة السريالية، التي هي التحرر من العقل السقراطي.

وبذلك تكون الفاعلية السريالية هي إرادة القوة التي هي جوهر العالم، فهي القوة النابعة من الذات الأصلية للكائن البشري وهي قوة الغرائز والرغبات "بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم، و بها نغير هذه الموجودات، وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها"[٤] فلا يكون الواقع إلا من خلق ذات تضفي عليه موضوعات رغباتها وتحقق فيه إرادتها. وبذلك يتداخل الميتافيزيقي مع الجمالي، حيث توفر الظاهرة الجمالية واستيعابها فهما لحقائق الوجود وجوانب مهمة من الواقع. فيكون الإبداع في الفن ليس أكثر من وسيلة الإنسان لينتظم بها عالمه ويجتاز مأزق المنطق العقلي[٥].

ومما تقدم نجد الممارسة السريالية تمثل جنوحا ديونوسياً جوهره إرادة القوة وهي الفاعلية السريالية.

---

[١] بريتون، اندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٦

[٢] الطائي ، مزاحم و أحلام عبد الرزاق : نيتشه – أفكار في أوانها ، مجلة آفاق عربية ، عدد ١ ، أيلول ١٩٨٢

[٣] ينظر: فنك ، اويغن : فلسفة نيتشه ، ت : إلياس بديوي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٤) ص ٢٨- ٢٩

[٤] مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الفن من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص ١٨٧

[٥] ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ١٨٤

كما ويظهر ذلك التراسل مابين نيتشه والسريالية من خلال باعث الموقف السريالي السلبي من الأدب، كونه يؤسس الفصل التعسفي بين ممارسة الحياة وممارسة الفن، حيث السريالية لديها الفن يتداخل مع ممارسة الحياة بشكل إجرائي مباشر. لذا غادرت السريالية الأدب لتعتنق الشعر بمفهوم مغاير للمفهوم الأدبي الذي يعتبر الشعر وسيلة تعبير، فالشعر لديها هو فعالية الروح لذا "لم ينقطع الشعر مطلقاً عن كونه حياة بالنسبة لبريتون، وعن اتخاذ وجه العالم الواجب تحقيقه، وحرية الإنسان التي ستحقق هذا العالم"[١] .

٣. نظرية فرويد في التحليل النفسي :

تشتبك السريالية مع نظرية التحليل النفسي إلى الحد الذي ذهب فيه البعض إلى وصفها بامتداد فعالية التحليل النفسي في الفن . ونظرية فرويد في التحليل النفسي هي في الأصل نظرية علاجية تتعلق بالأمراض العصبية ، حيث تستند النظرية إلى الدوافع الغريزية وأثر الفشل في تحقيق إشباع الرغبة فيها ، وكذلك اثر تعطل النمو وتعاقب الأدوار في النشاط النفسي على هوية الشخصية وسلوكها.[٢] وترتكز نظرية فرويد في التحليل النفسي على مبدأ الإرادة في الإنسان ، وهي رغبة عمياء تسعى إلى تحقيق موضوعها ، في الإشباع ، ومبدأ الواقع الذي يتعارض مع الرغبة[٣]،التي اصطلح على تسميتها بالغريزة، وهي الأنماط الأصلية من الرغبة ، ويعود فرويد بها إلى عالم الأساطير اليونانية رابطا مفهومها بالإله أيروس اله الحب الجنسي . وتولد الايروسية حالة من القلق وعدم الاستقرار هو إلحاح لتملك الفعل الجنسي ، وتلك الحالة يحددها فرويد بمصطلح الليبيدو ، ويجد أن الليبيدو هو مصدر النشاط النفسي ، والذي ينعكس خارجيا في نشاط سلوكي فيزيائي حركي، وعقلي . حيث يقدم فرويد الدافع الجنسي إلى نقطة المركز في النشاط الإنساني[٤] . إلا انه يعارض الايروسية بالثاناتوس الذي هو رغبة التدمير والعدوانية ، وبذلك يكون الأيروس رغبة الحياة ومركزها الليبيدو ، والثاناتوس هو رغبة الموت والعدوانية ومركزها مركب السادية – المازوشية ، باعتباره إلحاح اللذة الناشئة عن التدمير والعدوانية والعنف المؤدي إلى الموت والفناء وهو منتهى الحياة وغايتها[٥].

---

[١] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٧

[٢] ينظر : كمال ، علي : النفس – انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ، ط ٤ (بغداد : دار واسط للطباعة والنشر ، ١٩٨٩) ص ٤٥٩

[٣] ينظر : روزن ، بول : الحريم الفرويدي ، ت : ثائر ديب (دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر ، ١٩٩٥) ص ٨

[٤] ينظر : دافيدوف ، لنا ل. : مدخل علم النفس ، ت : سيد الطواب وآخرون ، ط ٤ (القاهرة : الدار الدولية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ص ٥٨٨

[٥] ينظر : عقل ، فاخر : مدارس علم النفس ، ط ٥ (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨١) ص ١٩٧ – ١٩٨

ومن تقديم فرويد الرغبة الجنسية بوصفها مصدراً للفعالية النفسية الأساس ، وحيث أن الرغبة الجنسية هي بدائية أصلية ، فهي بالتالي تتعارض مع مؤسسة الواقع بما فيه من أنظمة وقوانين ومحرمات ، فتكون الرغبة الجنسية محرمة وتعاني أنواعا من الكبت والمقاومة والنقل والتحويل .

إن نظرية التحليل النفسي تفترض تقسيم الشخصية الإنسانية بنشاطها النفسي وانعكاساته السلوكية إلى ثلاث جوانب رئيسة فيها، هي (الهو) و(الأنا) و(الأنا الأعلى)، ويقع نشاط تلك الجوانب الثلاثة ضمن فضائين، هما فضاء الوعي أو الشعور، وفضاء اللاوعي أو اللاشعور.

ويرى فرويد في اللاوعي أشبه بالفضاء الذي تشكله المواد النفسية من دوافع وأفكار وانطباعات ومشاعر لم يقدر لها أن تدرك أو يشعر بوجودها الفرد. أما الوعي فهو فضاء شكلته المواد النفسية التي يدركها الفرد ويتعامل معها وفق معطيات مؤسسة الواقع . وهو فضاء اقل حجما من فضاء اللاوعي. وخلال النوم تنجح محتويات اللاوعي التي كبتت وأرجئ تحقيقها أن تطفو على سطح الوعي وبما يحقق موضوعها . ومع ذلك هي لا تطفو بصورتها الأصلية البدائية، إذ عانت في فعل الكبت والإرجاء تحويل صورتها أو نقل مضمونها إلى صورة أخرى، وهي تطلب تحقيق موضوعها. وبسبب الخاصية الفسيولوجية لحالة النوم لا يتحقق فيها النشاط الحركي، فتكتفي بالصورة التعويضية التي تنخلق في نشاط الحلم. وخارج حالة النوم يتمثل ذلك "في الحالات المختلفة للإسقاط والهفوات والإبداعات الفنية والأدبية"[1]، حيث تتحقق صور بديلة عن الرغبة البدائية في فضاء الوعي والاتصال بالخارج.

ومن ذلك يكون المبدأ العلاجي في التحليل النفسي حسب فرويد، هو استحضار مواد اللاوعي إلى فضاء الوعي والتنقيب فيها ، وإخضاع بنيات اللاوعي من رغبات ليبيدية وغرائز أصلية محرمة ومكبوتة تحت مقاومة أن تطفو على سطح الوعي، إخضاع كل ذلك إلى المنطق العقلي، أي قراءة محتويات اللاوعي قراءة عقلية بعد أن يتم استخراجها وعرضها على المحلل، وذلك بواسطة تقنيات هي: التنويم المغناطيسي، التداعي الحر، الأحلام، زلات اللسان، نكات التصحيف اللغوي والمفارقات الكلامية.

ومما تقدم يمكن استشفاف تقاطعات أساسية ما بين منهج فرويد في التحليل النفسي والسريالية، فبينما فرويد يعمل على عقلنة اللاوعي من خلال شطر الفعالية الذهنية إلى فعالية واعية، وفعالية لاواعية، والانكباب على الأخيرة لدراستها عقليا ومنطقيا، نجد السريالية توحد الفعل الذهني وتدمج شقيه الفعل الواعي والفعل اللاواعي، من اجل اكتشاف منطق تشكل

---

[1] عبد المعطي ، علي : فلسفة الفن (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٥) ص ١١٠

العالم، الذي هو عندها منطق مجاوز ولا يخضع لعسف المنطق العقلي الرياضي ومحـــددات العرف والاعتياد والمألوفية، حيث لديها إدراك منطق تشكل العالم هو يستند إلى قوة حدســـية وإيمان مطلق لا يمكن تبريره، هي " قوة مستقلة عن قوة التعبير والإفهام روحيا "[١].

ومن التقاطعات بين فرويد والسريالية، إن التحليل النفسي مؤسسة علاجية للفـــرد ذات هدف إصلاحي يعمل على تكريس المجتمع البرجوازي، من خلال تأكيد اللذة كغاية في ذاتها، واستبدال الحب برغبة تملك العملية الجنسية، وخضوعها للتقنين والاقتصاد، وتقديم الواجـــب كقيمة عليا، يمثله (الأنا الأعلى)، وتأكيد النظام وهيمنته من خلال مفهـــوم (الأنـــا).[٢] بينمـــا السريالية ثورية راديكالية تهدف إلى تدمير المجتمع البرجوازي القائم، حيث يصرح بريتـــون باستنكار "كيف يراد أن نظهر بعض الرقة، بل أن نعمد إلى التسامح نحو جهاز حفظ اجتماعي مهما كان؟...انه التوه الوحيد غير المقبول حقا منا"[٣] ليردف فعل التدمير ذاك بناء مجتمع في عالم فردوسي هو غاية الممارسة السريالية.

وعلى وفق فرويد فالإبداع هو عمل تتسامى فيه الرغبة المكبوتة إلى شكل يرضاه (الأنا الأعلى) ويتوافق مع مؤسسة الواقع و (الأنا)، كي يسمح لها بالحضور على ســـطح الـــوعي كشكل مسموح به لرغبة تحقق موضوعها، وبالتالي يكون الإبداع، هو فعل تعويضي، وإشباع وهمي إزاء صرامة (الأنا الأعلى) ومؤسسة الواقع، فيكون بذلك يحمل الطابع السلبي كونه لا يغير الواقع، بل يسمح للواقع أن يغيره على هواه.

بينما في السريالية الإبداع فعل ايجابي خلاق يفكك الواقع العقلاني المنطقي، ليقيم بـــدلا عنه واقعاً خارقاً لا يخضع لهيمنة العرف أو العادة. حيث فيه لا يوجد الفصل بـــين مـــا هـــو واقعي مألوف، وحلمي خيالي لا مألوف، حيث كلاهما يتفاعل كيميائيا في الـــسريالية لتحقيـــق واقعية خارقة فيكون "الرائع في الوهمي هو انه لم يعد هناك من وهمي. فليس إلا الواقعي"[٤]

والعمل الإبداعي عند فرويد نافذة على ذات الفنان التي تكون موضوعا للتحليل باعتبار أن الإبداع صادر عن بنية عصابية. أما في السريالية فالعمل الإبداعي ذو قوة أن يفتح إلى الأمام مشهد العالم الخارق الجميل. وبذلك يكون إدراك العمل الإبداعي عند فرويد انكفاء عن الخارج وعكف على دراسة البنية العصابية في ذات الفنان. بينما إدراك العمل الإبداعي في الـــسريالية هو مجاوزة الفنان نحو العالم المدهش الذي يخلقه العمل الإبداعي. وبذلك نستشف السلبية فـــي الحالة الأولى والايجابية في الحالة الثانية.

---

[١] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ١١

[٢] ينظر : فروم ، اريك : أزمة التحليل النفسي ، ت : طلال عتريسي (بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ص ١٨٠

[٣] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٨٩

[٤] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٨

وعلى الرغم من كل تلك التقاطعات لا يمكن عد السريالية منقطعة عن الفرويدية، فكلاهما ينطلقان من مبدأ شمولية فضاء اللاوعي، وغنى التجربة اللاواعية. ومن هنا كان تداخل تقنيات التحليل النفسي مع التقنيات السريالية. ومن تلك التقنيات التي اعتمدتها السريالية:

١. التنويم المغناطيسي :

وهو في الأصل من تقنيات الطب النفسي التي اعتمدها فرويد وشريكه بروير في علاج الأمراض الهستيرية ، وهو "رقاد ناقص ينجم عن الإيحاء المغناطيسي ... حيث يسترخي الشعور[الوعي] لكنه لا يشرد ويحتفظ الشخص بقدرته على التركيز والانتباه ، أما مداركه الحسية فتبقى قائمة ، ولا تفقد العضلات حيويتها "[١].

٢. الحلم :

يرى فرويد في الحلم بأنه حالة إشباع وهمي للمكبوتات في اللاوعي بعد أن تطفو على سطح الوعي على شكل صور وصياغات رمزية بفعل نشاط الكبت والإرجاء والنقل والتحويل الذي تمارسه (الأنا)، هو كما يصفه فرويد "الطريق الملكية التي تؤدي إلى اللاشعور[اللاوعي]"[٢].

وتؤكد السريالية على الحلم باعتباره تقنية معرفية خارج العرف الذي تدينه وترفضه. وهي تتقبل الحلم بحماسة ضمن تقنياتها انطلاقا من مبدئها إن الفعالية الذهنية للإنسان، وهي تجربة الحياة ذاتها، تتشكل من فترات الحلم وفترات اليقظة، وان الفعالية الذهنية متصلة بلا انقطاع من لحظة الولادة إلى لحظة الوفاة، وبذلك يتصل الحلم باليقظة.[٣] وبما أن الحلم هو جزء غير منقطع من الفعالية الذهنية، فهو بالتالي يحمل معالم النظام المتشكل في الذهن الذي عبره تكتشف تجربة الحياة من كل جوانبها اللامتناهية.

كما أثرت بالسريالية العديد من المذاهب والاتجاهات الأدبية والفنية، والتي شكلت تداخلات مهمة في السريالية وتقنياتها. خاصة الرومانسية، والأجنحة الرومانسية، التي كونت اتجاهات الحداثة في مطلع القرن العشرين:

١. الرومانسية :

تعرف الرومانسية بوصفها الاتجاه الفكري الذي يضرب كل ما هو قار وراسخ، وهي بذلك فعل انتقال ومغايرة، إذ تحدد موقع الإنسان من الحياة بوصفه مركزا للعالم. ومع ذلك

---

[١] داكو، بيير: استكشاف أغوار الذهن والتنويم المغناطيسي ، ت : رعد اسكندر وأركان بيثون (بغداد : دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ص ١٣

[٢] داكو، بيير: استكشاف أغوار الذهن والتنويم المغناطيسي ، مصدر سابق ، ص ١٤٨

[٣] ينظر : بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٢

التمهيد بدأت الثورة الفرنسية ومعها الثورة على كل أشكال القديم والراسخ ، فتأتي الرومانسية لتعني "قلبا في نظريات الخلق، في مقاييس الجمال، في المثل، وفي أنماط التعبير"[١].

إن الإعلان الأول عن الرومانسية جاء في العام ١٨٢٠ عشية نشر ديوان الشاعر لامارتين (تأملات)، وفي المسرح كان عرض مسرحية (هرناني) لفيكتور هيجو عام ١٨٣٠، غير أن كل ذلك قد سبقته آراء وأعمال مدام دي ستال التي دارت حول حتمية التبدل الذوقي، وتبدل مصادر الإبداع، والسمة الأخلاقية، والايجابية في العمل الإبداعي، كونه قد تحول إلى فعل إجرائي في الواقع، ورغم تعدد الرومانسيات يمكن تلمس مشترك أساسي، هو المزاج الرومانسي، وهو ما يشمل الطبيعة الوجدانية للإنسان وصورها الاضطراب والقلق والسوداوية والحساسية العاطفية، وهي ما يتجلى في البطل الرومانسي[٢].

إن دعوة روسو بالعودة للطبيعة باعتبارها خلاص الإنسان من الحضارة التي تفسد روحه، وتقديمه لأنموذج الهمجي النبيل، تركت الرومانسية تبحث عن فراديس الخلاص ما بين فردوس المسيحية الذي سيعوض شقاء الإنسان، أو فردوس العصور الغابرة، أو فردوس مجاهل الأرض ألآن[٣].

وكان إلحاح فكرة الفردوس يزداد مع ضراوة النمو للطبقة البرجوازية والصدام مع الرأسمالية الحديثة في أوربا العصر الصناعي، أي صراع الإنسان مع الواقع الآلي. وبذلك كان أن عارضت الرومانسية معطيات الواقع بقوة الحلم، بما يخلق الحلم من عالم الخلاص، فهم يدركون مدى التباعد مابين الواقع والمثال الذي يحلمون به، إلا أن قوة الإيمان لديهم تحيل ذلك المثال إلى واقع أسمى وراء هذا الواقع، ليكون ذلك الإيمان وعدا بالخلاص، فتاتي الرومانسية من اجل "تأكيد المثل الأعلى السامي والرائع بالذات، وعرض هذا المثل الأعلى بوصفه واقعا وان كان لا يتحقق إلا في الأحلام"[٤] باعتباره فردوس مرجأ التحقيق مشابه للفردوس الإلهي الموعود.

وبالمقاربة بين السريالية والرومانسية نجد السريالية تتجه نحو التركيب الرومانسي بدلا عن التحليل الكلاسيكي ، حيث الرومانسية تركب العقل والرغبة في وحدة تنظر إليها باعتبارها الإنسان النوع . بينما تفارقها السريالية باعتبار تلك الوحدة هي الإنسان الفرد . وتتضح دوافع تلك الوحدة التركيبية " بالتعلق بمن يعدون بمصالحة الإنسان مع العالم ومع

---

[١] فرست ، ليليان ر. : الرومانسية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، مج ١ (بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١) ص ٢١٥

[٢] ينظر : التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، مصدر سابق ، ص ٢١٣

[٣] ينظر : فرست ، ليليان ر. : الرومانسية ، مصدر سابق ، ص ٢٠٦

[٤] التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، مصدر سابق ، ص ١٨٧

نفسه ، إذ يعيدون للغة وللتعبير قوتهما الأصلية ، هذه الدوافع هي انتظار مـــذهل للمـــستقبل ، تأويل للخارق على انه دليل لما وراء إنساني ... ورغبة في استعادة الماضي ، واهتمام بإزالة كل المحرمات للوصول إلى ... أمل بتبديل العالم بعد تحـــرر الرغبـــة "[١]. أي أن التحقـــق السريالي للفردوس يأتي من تحرير الرغبة التي ستبدل العالم بعد أن تغير الحياة.

وبذلك نجد الفارق بين عالم الطوبائية الرومانسية وعالم الطوبائية السريالية، فالسريالية تجعل من الهنا والآن عالم الفردوس، وهو عند بريتون باريس التي تتحول إلى عـــالم مطلـــق يتمثل كل الأمكنة، والآن هو الزمن الحاضر، انطلاقا من مفهوم الفاعلية السريالية، حيث القوة التي تشكل العالم على صورة رغباتنا وتحقيق موضوعاتها في الواقع.

ونلمس تطابق الموقف الرومانسي مع الموقف السريالي من الإنسان، الذي كان "ترقيـــة الإنسان واقتراح مثلا أعلى للكرامة وللعظمة بحيث لن تكون متطلبات الإنسان مطلقا موضوع استهزاء"[٢] غير أن مفارقة في مبدأ الثورة والتحرر ما بين الرومانسية والسريالية. فـــالتحرر في السريالية هو تحرر الإنسان الفرد والذات الفردية، بينما التحرر في الرومانسية، هو تحرر الإنسان النوع وذلك بالنظر إلى ارتباط الرومانسية بالنظام الهيغلي.

وتشترك السريالية مع الرومانسية باعتبارها "إعادة تقويم وجودية شاملة كان مقدرا لها أن تشع من الشعر لكي تقلب أو تشعِّر ... العالم اجمع"[٣] وهو نفس المبدأ الـــسريالي الـــذي يعارض الشعر كوسيلة تعبير بالشعر الذي هو فعالية الروح[٤]. حيث عبره تسبغ الإرادة فـــي الذات موضوعات رغباتها على العالم. إلا أن طبيعة الخيال في الرومانسية حجبت ما يمكن أن يكون الفاعلية الرومانسية، إذ كانت قوة الشعر الروحية تتسرب عبر فعل التأمل والوجد، وهو مبدأ عمل الخيال الرومانسي. بينما قوة الشعر في السريالية تتجه نحـــو تحقيـــق موضـــوعات الرغبة، وجوهرها إرادة القوة، وتلك هي الفاعلية السريالية.

٢. الرمزية :

وتشتبك السريالية مع الرمزية إلى الحد الذي ذهب إليه بريتون في عـــد روادهـــا مـــن المبشرين بالسريالية في عصرهم "رغم أنهم ليسوا سورياليين دائما"[٥]. وتمثل الرمزية يقظـــة روحية في عصرها، والحديث بلغة سرية للكشف عن الحقائق الغارقة تحـــت ســـطح الحيـــاة الواقعية والمألوف والاعتيادي. فتشتبك السريالية مع الرمزية من خلال نظرة الأخيرة للعـــالم،

---

[١] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٥٤
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٤٩
[٣] فرست ، ليليان ر. : الرومانسية ، مصدر سابق ، ص ٢٢١
[٤] ينظر : آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٧
[٥] بريتون، اندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٣

حيث "تؤمن بوجود عالم نموذجي هو في رأيها أكثر واقعية من عالم الحس، وهو عالم الجمال والمثال الذي أراد الرمزيون تحقيقه فنيا"[١] عبر الإيحاء به، وهو عالم الواقع الخارق الذي تبشر به السريالية.

ويتقارب المذهب الرمزي مع السريالية باستغراقه في النزعة الذاتية إلى حد يتحول فيه إلى استبطان للجانب الوجداني في الحياة، حيث يحيد الجانب الموضوعي، وتختفي وحدة المعنى، فالصورة تملك إمكانية أن تعني أكثر من المعنى ذاته، فهي "مجرد مظاهر حساسة تهدف إلى أن تمثل قرابتها السرية مع الأفكار الرئيسة"[٢] التي هي تجريدات لموضوعات الرغبة والغريزة، وتلك من أسس الممارسة السريالية.

ومن المشتركات بين الرمزية والسريالية، الخروج على مبدأ المحاكاة، فطالما كلاهما يجاوزان الواقع فلا جدوى من محاكاة ذلك الواقع، حيث الغاية هي النفاذ إلى ما وراءه، إلى عالم الحقيقة الأصل، كما تراه الرمزية، وهو عالم الواقع الخارق كما تراه السريالية، ويكون ذلك بواسطة الشعر باعتباره فعالية روحية تمكن من النفاذ والإبصار خلف سطح الواقع. ومن ذلك كان التخلي عند كليهما عن منطق العقل أمام منطق الخيال الخلاق واحتمالية ما هو ممكن أن يكون. حيث النفاذ إلى العالم الخارق، عالم ما وراء سطح الواقع، يكون مع قوة الإيمان بذلك المنطق، وهو يحقق الإيحاء به وإدراكه عند الرمزية، وخلقه والاندراج فيه عند السريالية. ونجد في كلا الحالين "جذر نظرية الحدس الرومانسية التي تثق بالشعور المباشر وبالمعايشة، أكثر مما تثق بالتصميمات المبنية بناءاً منطقياً"[٣].

وعلى المستوى التقني نجد تقارب تقنيات السريالية من التنويم المغناطيسي واعتماد المخدرات والعقاقير في إحداث حالات هذيانية الهدف منها استبار اللاوعي واكتشاف تجربة الحياة الوجدانية والطاقة الشعرية في تلك التجربة، نجد ذلك التقارب مع تجارب الرمزيين كما هي عند بودلير ورامبو في تجربته إحداث الاضطراب الذهني وتراسل الحواس والتداعي البصري الحر، والنحو باتجاه الممارسات الروحانية والسحرية لتتحول الممارسة الإبداعية إلى عرافة واستبصار، تكشف أسرار ما وراء عالم الواقع[٤].

إن اللغة الرمزية هي لغة إيحاء تكشف العلاقات والارتباطات السرية ، وهي لا تعني ، ولكن تحفز الذهن على اكتشاف معنى ما وراء تلك اللغة ، وهي لا تحاكي ، بل توحي بما وراء الظاهرة ، حيث ذلك النشاط الخاص باللغة ، ينحو خارجا عن الطبيعة الاتصالية و الإبلاغية للغة، نحو التعبيرية والجمالية لها، وصياغة الشكل اللغوي القادر على تقديم القيمة

---

[١] احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط٣(القاهرة:دار المعارف،١٩٨٤) ص ٧٠
[٢] الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، مصدر سابق ، ص ٥٩
[٣] غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٠) ص ٢٢٥
[٤] ينظر : صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٢٠ – ٢١

الموسيقية المجردة في الكلمة، حيث يتم استرداد قوة الكلمات السحرية التي فقدت مع الاستخدام العقلي وصياغة المعنى والتحديد المنطقي ، كما تعمل على ذلك الاسترداد اللغة الرمزية عبر التقابلات والتناقضات والصيغ غير المألوفة [١]. وتشترك بذلك السريالية مع الرمزية ، إلا أن جوهر استخدام اللغة السريالي ليس صوفي تشوفي ، كما هو عند الرمزية ، بل هو علماني انطلاقا من مبدأ السريالية بالثقة المطلقة بقدر الإنسان وقدرته على تحقيق عالم الواقعية الخارقة.

ومن التقاطعات ما بين الرمزية والسريالية ، هي افتقار الرمزية إلى الفاعلية ، حيث هي في غايتها صوفية تشوفية غيبية ، ممارستها قاصرة على الإيحاء بعالم ما وراء الواقع الحسي في محاولة لإدراكه. بينما السريالية ذات فاعلية هي الإيمان بقدرة الإنسان وعبر تحرر قواه الذهنية، قدرته على خلق ذلك العالم والاندراج فيه في الآن ذاته. وبذلك تكون الرمزية محددة في أطر المعرفة الصوفية. أما السريالية فهي فعل تملك العالم وتحويله إلى ما تريد الذات، وهي بالتالي فعل خلاص .

٣. التكعيبية :

وهي من الاتجاهات المجايلة للسريالية التي اتجهت "إلى العلم والعقل في محاولة فهم العالم والتعبير عنه"[٢] وقد مثلت ردا على الاتجاه التصوفي والحدسي الذي كرس القطيعة بين الفكر والفن، وهو من مؤثرات الإرث الرومانسي الذي شكل أجنحة الرومانسية من حركات أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، التي تأسست على أن الخيال المبدع في جوهره عنف انفعالي منشؤه العواطف ومعطيات الحواس. حيث تتجاوز التكعيبية ذلك بالاستناد إلى الفيلسوف مالبرانش الذي يرى أن "الحقيقة ليست في حواسنا، بل في فكرنا"[٣] أي استرجاع الملكة العقلية لمكانتها في إدراك العالم الواقع عبر قدرتها في التحليل والتفسير وبما يعرض قوانين الواقع وعلاقاته، وبذلك يتم التوصل إلى رؤية العالم بأعلى قدر من الصدقية. حيث النفاذ من خلال شكله إلى طبيعته الداخلية وقوانينها وعلاقاتها الخاصة. وبذلك الإدراك العميق العقلي للواقع بتعدد مستوياته يتم تملك الواقع. ونلمس من ذلك "أن غايات التكعيبية كانت أساسا غايات واقعية ... مجردة من العواطف بالموازنة مع غيرها من الأساليب السائدة في تلك الفترة مثل المستقبلية أو التعبيرية الألمانية"[٤] وهي نتاج التحول الثقافي من المطلق إلى النسبي، مع اتساع التجربة الإنسانية وتعدد مستوياتها إلى الحد الذي يجعل المعطى الحسي عنها مضللا مثلما أن التعاطي العاطفي معها لا يعدو أن يكون وجهة نظر وزاوية رؤية إزاء

---

[١] ينظر : صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٢٣

[٢] صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٧٧

[٣] سيرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣) ص ٩

[٤] فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠) ص ٦١

ظاهرة تحتمل أن تتشكل حدودها بالنسبة إلى العديد من وجهات النظر. ومن ذلك تأتي التكعيبية بدعوة الرؤية التحليلية للشيء عبر تعدد المنظورات بما يكشف تراكب مستوياته إلى الحد الذي يسمح بادراك الشيء بكليته وشموليته، لتكون التكعيبية فن العلاقات والارتباطات المؤدي إلى إدراك الحقيقة في عالم نسبي.

وأول ما تمثلت التكعيبية في الفن التشكيلي كاستجابة للتطورات الثقافية التي دهمت العالم مطلع القرن العشرين بسبب تفجر حضارة الماكنة وآليات الإنتاج، الأمر الذي أدى إلى انضغاط الزمان والمكان، وتحطم البنية الرياضية لهما، ووقوعهما في نسبية معها تحطم المنظور التقليدي لصالح المنظور المركب المتعدد المستويات التي تداخلت في بنية تحليلية من العلاقات التي ينتجها الفنان. وبذلك فهي لا تحاكي ظاهرة، ولكن تلبي متطلبات فعالية الإدراك العقلي في تحقيق المعرفة بالظاهرة كما يفيد بيكاسو "أنا لا ارسم ما أرى ، بل ارسم ما اعرف"[١].

وتمثلت التكعيبية في الأدب كما تمثلت في الفنون التشكيلية ، ففي الشعر الحديث كانت مؤثراتها في أولوية الفكر على الحواس، وتناول الواقع موضوعا معرفيا في جوهره وليس في مظاهر الواقع، وكذلك مبدأ الفاعلية المتمثل في إعادة خلق العالم عبر تملكه والذي لا يكون إلا بإدراكه إدراكا عقليا والمعرفة بكل مستوياته ومجمل العلاقات فيه. فكان المؤثر التكعيبي في شعر إليوت متمثلا بتعدد مستويات القصيدة الشعرية التي عادلت التجربة الإنسانية، حيث تداخلت مستويات الرؤية في القصيدة مابين الأدبي والتاريخي والأسطوري وبغياب الوحدة المكانية والزمانية[٢]. حيث القصيدة مونتاج أفقي ينتفي فيه البعد العمودي الزمني وهو ما يجعل منها كولاج، أي منظور مركب لموضوعات ومواقف ومدركات وأفكار ولحظات وأمكنة متداخلة هي تمثل التجربة الإنسانية بمستوياتها المختلفة. ونجد ذلك في الرواية الحديثة كما عند جيمس جويس، ومارسيل بروست.

ويظهر من تطور الحركة التكعيبية اتجاهات التكعيبية العلمية المادية والتي يكون فيها الشكل مستعار إما من واقع البصيرة، أو البصر، وتمتاز بالهندسية والانتظام، وكذلك اتجاهات التكعيبية الأورفية الغريزية التي تقدم أشكال حرة تملك موضوعاتها بذاتها، تنتجها قوة إدراك ذهني حدسي وغريزي[٣].

---

[١] فؤاد ، حسن : بيكاسو معجزة الفنان والرجل (القاهرة : مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٤) ص ٥

[٢] ينظر : صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٨٣

[٣] ينظر : فراي ، ادوارد : التكعيبية ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ – ١٨٦

وتمثل بداية تحول نحو السريالية، ومجاوزة النظرية التكعيبية القائمة على التحليلية، حيث الرؤيا السريالية تركيبية، ليست تحليلية، والشيء لديها مطلق، لا نسبي. ويعد ذلك من أوضح التقاطعات ما بين السريالية والتكعيبية.

وبما أن التكعيبية عقلية تحليلية ترفض معطيات الحواس وتنزع إلى التجريد، فهي تتقاطع مع السريالية، التي هي ذهنية حدسية تركيبية، قائمة على معطيات الحواس، حيث تعزز السريالية معطيات الحواس وتضخمها إلى الحد الذي تبدو فيه الرؤيا الغريبة واللامألوفة، تبدو رؤية مفرطة الحقيقة وخارقة الواقعية.

٤. المستقبلية :

ومن مبدأ تجسير الهوة ما بين الذات والعالم ، ظهرت المستقبلية بدعوة مجاوزة للرومانسية التقليدية التي تدعو إلى اندماج الإنسان في الطبيعة، والهمجية النبيلة، وأنسنة الواقع وتحديد أبعاده عبر العاطفة والتأمل. حيث تتجه المستقبلية نحو فضاء المدينة والحياة العصرية، والدعوة إلى الاندراج في العالم الحديث، ومكننة الإنسان، وتحقيق العالم/الماكنة. فكان انشغال المستقبليين "بإيقاع الحياة المدينية المعاصرة التي تمتاز بعدم التواصل. [حيث] أن هذا الاندفاع الآلي يحرر الطاقات ويدفع الإنسان إلى أمام من اجل اختراق الزمان والمكان"[١]

ونلمس من ذلك الخطوط الرئيسة لمشروع المستقبلية، الذي يرى الإنسان في فعله التطوري كائنا ميكانيكيا ممتدا في ميكانيكية المدينة العصرية ، وبما يمثل ذلك المشروع من مسعى في تجريد الإنسان من السمة الإنسانية فيه ، فالواقع للمدينة غير قابل للأنسنة ، كما انه الإنسان في مشروعها لا يجب له الوقوف عند نقطة ما من فعل الامتداد الميكانيكي الحتمي نحو العالم/الماكنة، فالفجوة ما بين الإنسان والعالم تزداد باضطراد، ولا يكون أي مشروع للأنسنة إلا فعل بلا جدوى يعزز بالتالي الانقطاع وعدم التواصل، حيث الإنسان صغير وسط ماكنة العالم، وهو محدد بالمفهوم الإنساني للزمان والمكان، فيبقى بالتالي في حالة المراوحة مابين الماضي والحاضر، وداخل أبعاد المكان المؤسس إنسانيا، وكلاهما تكريس لحالة القطيعة والعزلة التي تزداد مع حتمية النمو لفضاء المدينة الميكانيكي والحياة العصرية. لذا جاء الفعل الإجرائي للمشروع المستقبلي "بالحركة السريعة وبالاندفاع نحو آفاق المستقبل"[٢] باعتباره الزمن الحقيقي الذي يتحقق فيه كمال الذات للإنسان/الماكنة، وهو زمن تحقق العالم/الماكنة.

إن ذلك الاندفاع يغذيه تحمس مفرط للآلة، وإيمان بالعلم وأثره على الأدب والفن مثلما هو أثره الشامل على الحياة حيث تتحول التكنولوجيا إلى "قدرة العلم على السيطرة على

---

[١] برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج١ ، مصدر سابق ، ص ٢٥١ – ٢٥٢

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٥١

الواقع"[١] فتكون التكنولوجيا هي قوة إنشاء وتشكيل الواقع الذي هو فضاء المدينة الميكـــانيكي، فيأتي مشروع المستقبلية بتملك مصدر القوة هذا عبر مكننة الإنـــسان. وهـــو مبـــدأ الفاعليـــة المستقبلية المناظر للفاعلية السريالية، إلا أن المستقبلية تجد في التكنولوجيا قوة تغيير العالم بما فيها من خصائص الاندفاع والعنف. بينما السريالية تجد قوة تغيير العالم باستعادة القوة الذهنية المفقودة بسبب هيمنة الفعل العقلي الواعي والمنطق الرياضي. فيكون الفارق بينهما هـــو مـــا للمستقبلية من طابع البرمجة العلمية والاستغراق المادي إلى حد أن "إنـــسان عـــصر الماكنـــة سيشبه المخترعات الآلية التي يعيش معها، فيتبنى إيقاعها، ويشترك في أســـرارها الحدســـية، ويكون الإنسان الجديد قاسيا، عالما بكل شيء، عدائيا، خاليا من صفات الضعف، مثل الشفقة، والحب، والمعاناة الأخلاقية"[٢]. ومن ذلك يذهب المشروع المستقبلي إلى إنكار الوعي العقلـــي باعتباره عامل ضعف وقصور في إدراك الحالة الكلية للعالم، فالعقلي يشطر العالم إلى إنساني محصور بمحدداته من زمان ومكان مؤنسن وتاريخ وتقاليد وعرف، والشطر الآخر ميكانيكي جامح القوة تام القدرة.

إن إنكار المستقبلية للوعي العقلي يؤدي إلى التسليم بوعي كوني ناتج عن مكننة العـــالم والمجاوزة لكل ما هو إنساني. أي استبدال الوعي العقلي ومنطقية الحتمية الـــسببية، بالحـــدس الذي هو "قوة رئيسية قادرة على ربط الوعي الإنساني بالعالم الطبيعي جامعة كافـــة أجـــزاء الكون إلى بعضها بغض النظر عن تنوعها"[٣].

كما ويطرح المشروع المستقبلي صفات وصورة القوة والقدرة الجديدة للعصر الحديث، وهي صفات وصورة الماكنة، وهو ما يؤسس أخلاقية جديدة، لا تقوم على مبدأ ثنائية الـــسلب والإيجاب، الشر والخير، بل تقوم على مبدأ الإيجاب حسب، يمثله "الاندفاع الكبير اللاأخلاقـــي نحو الفعل من اجل الفعل وحده"[٤] وهو ما ادخل مشروع المستقبلية في خانة الدعوة الفاشية.

وتنادي المستقبلية بمبدأ الحركة، لتكون السرعة موضوعها الجمالي، ويكـــون الجمـــال الجديد هو جمال السرعة. ويبرز المصطلحان الجماليان للمستقبلية، وهما:مصطلح الديناميكية، ومصطلح التزامنية.[٥] حيث الديناميكية هي دوامية الحركة وترابطها، بينما التزامنية هي تعدد الحركات في الآن ذاته. وهما ما يجسدان مشهد الماكنة الكلي التي تندمج فيه كـــل تجزيئـــات العالم العقلي الواقعي، في وحدة العالم/الماكنة. وهي الرؤيا المستقبلية التي تسقطها على العالم باعتباره وحدة الماكنة الشاملة.

---

[١] كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، مصدر سابق ، ص ٨٦
[٢] كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، مصدر سابق ، ص ١١٤
[٣] المصدر السابق نفسه، ص ١٧٣
[٤] برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج١ ، مصدر سابق ، ص ٢٣٤ – ٢٣٥
[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٥

وتجاوز المستقبلية المفهوم التقليدي للزمان وللمكان، فهي ترفض الزمن الماضي باعتباره تراثا من المتاحف والمكتبات لابد من إغراقها،[1] مثلما ترفض زمن الحاضر باعتباره واقعا مؤنسنا . ولكنها تتجه نحو المستقبل ، فالمستقبل الذي تتبناه يحمل احتمالات لا متناهية لقدرة الماكنة التي تشكل العالم وتلغي عوامل الضعف البشري ،الناتج عن تجزيئات العالم ، في كلية العالم – الماكنة . وبذلك يتحول المستقبل إلى الواقع الذي تشكله التكنولوجيا.

ومن ذلك نجد تقاطع السريالية مع المستقبلية في مفهومها للزمان ، فحيث المستقبلية الزمن لديها هو المستقبل الذي تشكل فيه التكنولوجيا واقع العالم/الماكنة، يكون الزمن السريالي هو اللحظة الحاضرة الآنية التي ينبثق فيها، وعبر القوة الذهنية، الفردوس السريالي.

وترفض المستقبلية مفهوم المكان التقليدي باعتباره حيزا، أو بيئة، أو فضاءا ذهنيا. فلا يكون المكان في المستقبلية، إلا فضاء الحركة، ليفقد إزاء هذا التجريد بعده الدلالي المرتبط حتما بالتأسيس الإنساني للمكان التقليدي. وبذلك يكتسب المكان في المستقبلية زمانية الحركة وما تضفي عليه السرعة من خصائص الفعل المجردة مثل القوة والقدرة. وهي بذلك تقاطع السريالية في مفهومها للمكان، الذي هو مطلق غني بالرؤى الفردوسية التي تكشف عن عالمها قوة الذهن، كما يرى بريتون، حيث تتحول لديه باريس المكان إلى احتمالية أن تكون كل الأمكنة التي تكشف عنها القوة الذهنية فيه "فباريس تنوب إذن عن البندقية، وعن غابات أمريكا"[2].

ولا تعود اللغة في المستقبلية نشاطا مؤنسنا، بل تخضع إلى فعل التجريد، إذ تضرب المستقبلية نظام اللغة المنطقي، وتحيلها إلى تجميعات خارج المعنى، فتحتفي بها كأقيام صوتية مجردة ، رابطها هو قوة الحدس الذي يعيد انتظامها لتعبر عن كلية العالم/الماكنة. وهي الكلمات الحرة التي تقابل تجريدية صوت الآلة وهدير المحركات. إلا أن السريالية لم تتجه إلى تجريد اللغة، كما عند المستقبلية، بل نجد التمسك باللغة مع مغايرة التركيب والاستخدام، دون أن تكون تصوفية سرية أو غيبية.

ومن ذلك ويكون الشعر عند المستقبلية هو فيض عن قوة الآلة يسبغه الحدس الإبداعي على اللغة المجردة، بحيث تستحيل تمثلا للآلة، وهو ما يخلق مفهومنا عن كلية العالم/الماكنة. بينما الشعر في السريالية هو فعالية الروح عبرها الذات تتملك قوة تغيير العالم، فالشعر عندها "هو الجسر الذي يصل عالم الحقيقة اليومية بعالم الحلم البديع، ويظل هذا الجسر الوحيد لمن يريد الحفاظ على الصفاء الذهني"[3]. ففي المستقبلية الشعر تمثل الماكنة وصورتها. بينما في

---

[1] ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٣

[2] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٤

[3] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٠

السريالية هو فعالية الروح الإنسانية وما تسبغ على العالم من موضـــوعات رغبـــات الـــذات الإنسانية.

وتتقارب المستقبلية مع السريالية في النزعة العدمية ، رغم تقاطع الرؤيا في مبدأ تلـــك النزعة، التي منشؤها اعتقاد العصر الحديث، حيث "التقليد القائل بأن الله قد خلق العالم بكلمـــة منه، قد استبدل بفكرة أن العالم خُلق بكلمات نطقها الإنسان"[١] وتتقاطع المستقبلية مع السريالية في الموقف من العقلي والمنطقي. فالمستقبلية ترفض العقلي والمنطقـــي، وتتجـــاوز الـــواقعي والموضوعي، لتتجه نحو التجريد وقوة الحدس الإبداعي، حيـــث تـــرفض تقنيـــات المحاكـــاة وتقنيات الرمز والاستعارة، وتعتمد التأثير الحسي بدلا عن المحاكـــاة أو الإيحـــاء [٢]. بينمـــا السريالية انطلاقا من موقفها التوحيدي مابين العقلي واللاعقلي لم تسقط العقلي بقدر مـــا كـــان احتفاءا باللاعقلي. أي أن موقفها من العقل ليس مبدئيا، ولكنه نـــاتج عـــن موقفهـــا الأصـــلي بالتمسك بكل مفردات عالم اللاوعي في النشاط الذهني.

٥. التعبيرية :

وهي من الأجنحة الرومانسية المجايلة للسريالية، وهي تمثيل العالم الخارجي من خلال الانطباعات والأحوال الوجدانية للإنسان، وتشويش المسلمات المنطقية، مثل الزمان والمكـــان، فلا زمان ومكان محدد للانطباعات النفسية والوجدانية وهي تقدم صياغتها ورؤاها ومعالجاتها للعالم الخارجي، فهي "ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تـــصورها انفعـــالات الفنـــان أو الأديـــب نحوها، لا كما في الحقيقة والواقع"[٣] . ويجري فيها التأكيد على الجوهر الانفعالي والاستجابة الذاتية للشخصيات وتجريد اللغة والمفردة من الاعتياد والمألوفية. وكذلك تجريد الشخصية من أبعادها التقليدية الفيزيائية والأخلاقية والتركيز على البعد النفسي فيها لتكـــون أشـــبه بتجـــسيد للحالة الانفعالية. وهي بذلك تجاوز مبدأ المحاكاة الأرسطي، فلا تحاكي شـــيئا أو طبيعـــة أو واقع. بل هي تعبير عن الحياة النفسية الواعية في حالة تناقضها وصراعها مع الواقع والكشف عن جوهر الصراع الداخلي. وتقديم البيئة النفسية للفنان والتي تكون موضوعا للإبـــداع بـــدلا عن موضوعات الواقع الخارجي حيث "الاحترام ليس للموضوع، إنما لقدرة الفنـــان الخلاقـــة، لقدرته على إضافة ذاته إلى الموضوع"[٤]. وينسجم تجاوزها لمبدأ المحاكاة للواقع مع موقفهـــا الأخلاقي الرافض للواقع بكل تفصيلاته وامتداداته. وبذلك تبتعد عـــن المـــسلمات المنطقيـــة والفروض الواقعية، وتستغرق في عالم الذات الداخلي نحو تجسيد ذلك العـــالم فتتحـــول ذات الفنان إلى "أشبه بباروميترات حساسة تسجل كل تحول مهما دق في الجو الفكـــري والمعنـــوي

---

[١] كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، مصدر سابق ، ص ٢٤ – ٢٥
[٢] ينظر : صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٣٥
[٣] وهبة ، مجدي ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٩) ص ٦٢ – ٦٣
[٤] برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج١ ، مصدر سابق ، ص ٢٦٩

الذي يعيش فيه الإنسان"[١]. ومن ذلك يلجأ الفنان التعبيري إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط أو المبالغة والتفتيت، وخلط الواقع دائما بشكل الحلم وترميز موضوعاته. واعتماد الانبثاقات العاطفية والتفجرات الانفعالية، لتتحول بذلك أية رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية، بالغة الغرابة، وربما بالغة القبح.

ويتعارض في التعبيرية المبدأ الذاتي فيها مع مبدأ الاتصال بالواقع وتكريس كل معطياته عبر تمثلها والتعبير عنها في رؤية مغرقة الذاتية انطلاقا من أن الخلق الفني لا ينبني "خارج نطاق الحقيقة الحية أو بعيدا عنها ودون ارتباط بواقع اجتماعي"[٢]، فالتعبيري ليس فردا منقطعا عن المجتمع والحياة، ولا ينفصل عنهما في فعل تأملي، بل ينطلق منهما (المجتمع والحياة) في عكس الجوهر الداخلي لصراع المتناقضات فيهما.

ومن ذلك فالتعبيري يمتلك رؤية تشخيصية للواقع ثم يعبر عنها في قالب نفسي بصيغة الحلم والانفعالية. ولا يعدو ذلك النشاط أن يكون سبرا لأغواره النفسية. وبذلك موضوعه ليس مضمون الحلم ومحتوى اللاوعي، ولكن مدخلات الواقع ذاته والتعبير عنه بصيغة الحلم والرمز.

ومن ذلك نلمس تقاطع التعبيرية للسريالية، فبينما يكون الاشتغال السريالي بنشاط الحلم وموضوعه المرتبط بفضاء اللاوعي. تكون التعبيرية تعمل على محاكاة بنية الحلم في مقاربة موضوعاتها، وهو فعل قصدي تصميمي من إنتاج العقل الواعي وضمن فضاء الوعي.

٦. الدادائية :

ويحسب للحركة الدادائية تحطيمها مبدأ الفن للفن البرجوازي، وبالتالي انتزاع الفن من عزلته الجمالية ودمجه في فعالية الحياة، فلا يكون عندها غاية بذاته، مثلما لن يكون وسيلة تثقيف أخلاقية أو جمالية، بل فعلا حياتيا متجذرا مثله مثل الخوف، أو الحرب، أو الجنس "فقد أظهرت منذ البداية اتجاها ثوريا ونهلستية سياسية، أصبحت بعدئذ تمثل احتجاجا اجتماعيا أكثر من كونها حركة فنية"[٣]. ومن هنا رفضت الدادائية دعوة البرجوازية في قطيعة الثقافة مع الممارسة الحياتية، ليكون ذلك إعادة الفن إلى الواجهة من الفعل الحياتي باعتباره وسيلة أصلية من وسائل الحياة، إلا أنها ليست وسيلة غائية نفعية في الحياة، بل وسيلة الحياة بذاتها. وبما يوجد رأيا بحل الفن من الجمالي والأخلاقي والفكري، وبما يقترب بالفن من فعل الممارسة الدينية.

---

[١] نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان (القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ب ت) ص ١٨٠

[٢] أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (بيروت : دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، ١٩٨١) ص ٧٩

[٣] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٧٠

وتتضح الغريزية البدائية في المبدأ الدادائي على لسان لويس أراغون في حفل دادائي عام ١٩٢٠ "إن نظام دادا يمنحنا الحرية، انتم يا أصحاب الأنوف الفطس، حطموا كل شيء ... فأن ما لا تجرؤون على تحطيمه سيحطمكم، سيصبح سيدا عليكم"[١]

وقد اعتمدت الدادائية تقنيات في تحقيق غاياتها في التقويض، استعارتها من حركات معاصرة واتجاهات ومذاهب وحتى أساليب فردية، ويكون ذلك في بعض الأحيان حتى مع التعارض مع تلك الحركات والاتجاهات، حيث اعتمدت الدادائية تقنيات بغض النظر عن فلسفتها، فمع تعارضها مع المستقبلية التي يرونها "واقعية ومبرمجة إلى حد كبير"[٢] إلا أنها اعتمدت آلية التزامن خارج فلسفتها وغايتها التي هي مقاربة الواقع الآلي للحياة وضجيج وتداخل التروس والمكائن بإيقاع السرعة والتعدد في مشهد اللحظة كما وجدته المستقبلية، بينما كان تزامن الدادائية هو ضرب البنية المنطقية. وهكذا تتعدد في الدادائية التقنيات المستعارة مثل تقنية الكولاج وفن التلصيق، الذي أخذته من المدرسة التكعيبية، فحين كانت الغاية التكعيبية هي إنشاء منظورات متعددة ، كانت الغاية الدادائية هي ضرب البنية المنطقية للمنظور حسب، وكذلك كان الاستعمال اللوني المأخوذ عن التعبيرية، وتقنيات العفوية والتلقائية من أسلوب كاندينسكي التشكيلي، والشعر التوقيعي الصوتي، المأخوذ عن تقنية الكلمات المحررة لمارينتي المستقبلي[٣].

إن الدادائية اعتمدت في مجابهتها للواقع على تقنيات تقويض لكل ما يتمسك به هذا الواقع، ويجعل منه قائما، فعمدت إلى "تسخيف العقل ،الهزأ بالمنطق، السخرية من العصر الآلي، الاستخفاف بفن التصوير، إنكار كل تمييز فيما بين الفن ومابين ما يعتبر عادة نقيضا له"[٤]

ويظهر رأي أن الدادائية وخلال ممارساتها التقويضية للغة، أنتجت عرضيا وعن لا قصد الأسلوب الشعري المميز الذي اعتمدته السريالية فيما بعد. فبالرغم من تقابل تقنية (الشعر الملتقط) عند تزارا الدادائي، مع تقنية (لعبة الجثة الشهية) عند بريتون السريالي فيما بعد، إلا أن تناقضا أساسيا في المبدأ والغاية يفصل بينهم. (فالشعر الملتقط) عند تزارا هو تقنية لضرب منطقية اللغة، وبالتالي تقويض العقل من اجل تدمير الواقع الذي أسسه مسبقا العقل، أما (لعبة الجثة الشهية) عند بريتون فهي تعمل على تحييد العقل، لاكتشاف المدهش الذي هو حتما جميل وفردوسي. فنجد التدمير حسب هو غاية الحالة الأولى، وهو فعل سلبي، بينما

---

[١] التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، مصدر سابق ، ص ٣٢٥
[٢] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٦٩
[٣] ينظر : برادبري ، مالكولم و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج١، مصدر سابق ، ص ٢٩٠
[٤] مولر ، إميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، ت : مهاة فرح الخوري (دمشق : دار طلاس ، ١٩٨٨) ص١٢٧

اكتشاف الفردوس من المدهش والجميل هو غاية الحالة الثانية، وهو فعل ايجابي. وبذلك يصبح التفريق والفصل ممكنا فيما بين حركة الدادائية وحركة السريالية طبقا لطبيعة الفعل، سلبي أو ايجابي الذي يشكل غاية التقنية المعتمدة وفلسفتها.

وتحقق الدادائية تقاطعات أساسية مع السريالية لا تنفع معها مقاربات مثل تقابل التقنيات فيما بينهما، ولا التتابع الزمني، ولا حتى ماضي السرياليين الدادائي كما هو الحال مع اغلب أقطاب الحركة السريالية. فبينما اهتمام الدادائية بالمحاكاة الساخرة والتهكم يكون بدافع إلغاء الواقع تماما، نجد السريالية تعمل عبره على الانفصال عن واقعيته العقلية وتحقيق اكتشاف الغنى المطلق من المدهش والعجيب واللامألوف في لحظات اليومي المألوف. فتكون بذلك منهجا للمعرفة غير العقلية، ورحلة اكتشاف للخارق والمبهر في الوجود اليومي.

البيانات السريالية :

أعلن الشاعر اندريه بريتون بيان السريالية الأول في كانون الأول من العام ١٩٢٤، بعد أن توضحت الرؤيا ونضجت أطروحات الكثيرين من الدادائيين الباريسيين، فمن أهم مراحل الإعداد للبيان السريالي الأول، كانت اللقاءات المتعددة لأعضاء الدادائية المنحلة لتشكل بداية مرحلة جديدة وبلورة رؤيا بريتون لحركة ذات فعل ايجابي روادها "أراغون، وبارون، وبوافار، وبريتون، وكارديف، وكرافيل، ودلتي، ودسنوس، وإيلوار، وجيرار، ولمبور، ومالكين، وموريز، ونافيل، ونول، وبيريه، وبيكون، وسوبو، وفيتراك"[١] لينظم إليهم أنتونان آرتو وجان كوكتو فيما بعد. وبما يتمتع به بريتون من كاريزما الشخصية بات دفة الجماعة ومرجعيتها التنظيرية ، رغم تعدد أساليب أفراد الجماعة الشخصية وتمايز تجاربهم ، إلا أن الحرص كان عند بريتون على توحيد الغايات لتلك التجارب في نطاق رؤياه وفلسفته ، وهي إيجاد حالة القوة الذهنية التي ستمكن الإنسان من استيعاب عالمه بكليته بما يتيح تحقق عالم واقع يمكن الإنسان أن يسبغ عليه موضوعات ذاته بحيث يكون ذلك العالم صورة عن ذات الإنسان، وهو ما وجده في فضاء نظرية فرويد في التحليل النفسي، رغم أن فرويد لم يتفق كليا مع ما ذهب إليه بريتون في حينه[٢]، إلا أننا نجد اتفاقهما على تحديد مستودع الطاقة في الفعالية النفسية والسلوكية، والاتفاق على مادية الطبيعة البشرية وإسقاط الصفة الروحانية عن تلك الطبيعة، وهو ما يكشف عن الجوهر العلماني للسريالية.

ومن أهم ما طرح البيان الأول للسريالية، كان مبدأ التحرر في فعالية الذهن ومجاوزة التحديد العقلي والعرفي "كما هي الحال في عالم الطفولة والحرية والخيال والجنون وما يتصل

---

[١] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ١٨

[٢] ينظر : باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩) ص ٢٣٧

به من هذيان وهلوسة"[١]، في محاولة لاكتشاف القدرات الكامنة في عالم اللاوعي للإنسان. كما كانت مجاوزة الجمالي والأخلاقي البرجوازي، باعتباره إعلان موقف جمالي وأخلاقي طبقا لما تقدم، حيث يرتبط المدهش الخارق بالجميل وبالتالي هو أخلاقي لان الجمال السريالي هو أصلي وبالتالي هو أخلاقي حتما، وذلك جانب من الطبيعة الثورية للسريالية التي ذهبت تلتمس فعلها الإجرائي من خلال مقاربتها مع الثورة الماركسية، والتي كانت الاشتغال السياسي الأبرز للسريالية خلال مرحلة بيانها الأول، لينتمي روادها اندريه بريتون ولويس أراغون وبول إيلوار وبينجامين بيريه إلى الحزب الشيوعي الفرنسي[٢]، بينما ارتبط باقي السرياليين بعلاقات صداقة وتقارب مع الماركسية بدرجات متفاوتة.

جاء بيان السريالية الثاني في كانون الأول عام ١٩٢٩، وطرح فيه ذروة التوترات في العلاقة مع الماركسية التي حاولت تملك السريالية إلى حد الهيمنة على خطابها، وهو ما ترك بريتون في موقف الدفاع عن السريالية ومنهجها الثوري، فيعلن بريتون مدافعا عن ثورية السريالية "شرط أن لا تقتصر الشيوعية على معاملتنا كحيوانات غريبة وظيفتها في صفوفها، لفت النظر وبعث الحذر، وسنثبت أهليتنا من وجهة النظر الثورية، للقيام بجميع واجبنا"[٣].

أعلن البيان الثاني للسريالية فصل العديد من أعضاء الحركة إما بسبب الانشغال بعيدا عن مشروع الثورة السريالي كما يرى بريتون، كالاستغراق في الفن أو الشهرة وطلب المادة والربح، أو المعارضة مع الأفكار السريالية كما كان يطالب بريتون، ومنهم، آرتو، وكارديف، وديلتل وجيرار، وليمبور، وماسون، وسوبو، وفيتراك.[٤] كما غادرها كوكتو، مثلما انضم إليها الشعراء لويس بونويل، رينيه شار، جورج هوغنيه، والفنانين سلفادور دالي، وإيف تانغي. واستمر توتر العلاقة السريالية الماركسية حتى منتصف الثلاثينات لينفصل بريتون عن الحزب الشيوعي الفرنسي تماما، وكذلك بول إيلوار، وكرافيل، وبيريه، بينما غادر لويس أراغون السريالية نحو الشيوعية السوفيتية[٥].

سافر اندريه بريتون إلى نيويورك في خضم الحرب العالمية الثانية، وهناك اتصل بالفنانين دي شامب، وماكس ارنست، ليتواصل معهم في نشاط السريالية، وعبر إصدار المجلة السريالية (النجمات الثلاث)[٦].

---

[١] الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، مصدر سابق ، ص ٨١
[٢] ينظر : الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، مصدر سابق ، ص ٩١
[٣] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ١٠٦
[٤] ينظر : الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، مصدر سابق ، ص ٩٤
[٥] ينظر : دوبليسيس ، ايفون : السوريالية ، مصدر سابق ، ص ١٩
[٦] ينظر : الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، مصدر سابق ، ص ١٠٦

ويزيد البيان السريالي الثاني على البيان الأول جملة أمور ،أهمها كشف التوتر في العلاقة مع الماركسية، والدفع نحو المحافظة على استقلالية السريالية إزاء محاولة الماركسية الهيمنة عليها. وخفت عنها اللمحة العقلانية التي ظهرت نتيجة هذه العلاقة، فكان التأكيد أكثر على اللاعقلانية، واللاوعي، والهذيانية، وتطبيقات الأحلام، وكذلك الاهتمام بما أوجده سلفادور دالي من البارانويا السريالية. كما كانت الاستعدادات الحربية وما استحضرته من ذكرى الحرب العالمية الأولى المؤلمة، وتكشف مشهد التهديد الحقيقي بزوال الجنس البشري ومفهوم الإبادة والتطهير الذي طلعت به أنظمة الفاشية والنازية، كل ذلك خلق أزمة روحية أعمق من تلك في الحرب العالمية الأولى. ومع تلك الأزمة الروحية جاء في البيان مفهوم النقطة العليا، باعتبارها نقطة التوحيد العليا التي تتلاشى فيها تناقضات الواقع، وبها تتملك السريالية قدرة التوليف والتوحيد حد التلاشي بين عناصر الحياة المتعارضة، إلى حد خلق واقع خارق تحققه على صورة الذات الإنسانية، ويرى البعض أن ذلك كان ارتدادا عن الفعل الإجرائي الخارجي للثورة الاجتماعية والسياسية، نحو الفعل الذاتي الداخلي بما فيه من تعويضية، فيورد بريتون في البيان الثاني "كل شيء يدعو إلى الاعتقاد بوجود موقع ذهني معين لا تعود الحياة والموت والحقيقة والخيال والماضي والحاضر والبادي والخافي والعالي والسافل، تدرك فيه على وجه متناقض"[١] ليُفسَّر ذلك تفسيرا روحانيا باعتبار السريالية ممارسة صوفية وسحرية، رغم محاولات بريتون تبرئتها من هذا الاتجاه والتأكيد على علمانيتها، فبينما الصوفية هي مجاوزة الواقع والاتجاه إلى عالم الغيب عبر مغادرة الذات والذوبان في ذات علوي مطلقة والاستسلام لتجربة الإشراق بما فيها من تكشف وانخطاف، السريالية تذهب إلى الذات الأفقية وتعمد إلى تفعيل قواها المهملة عبر توحيد الفعالية الذهنية لها بشطرها الواعي واللاواعي، لتحقيق اكتشاف كلية العالم ونظرة شاملة فيه، بحيث تشكل موضوعات الذات هذا العالم في وحدته مابين الواقعي والخيالي، فتوصف السريالية بأنها "حركة للاستضاءة بنور غير مرئي نور... الفكر وتسعى للكشف عن العمل الحقيقي لهذا الفكر ... لكي تعيد للفكر حريته"[٢]

وباندلاع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ تفرق شمل الجماعة السريالية، فقصد بريتون نيويورك، مثلما هاجر إليها سلفادور دالي وإيف تانغي. بينما هاجر بنجامين بيريه إلى المكسيك[٣]. ومن نيويورك استأنف بريتون نشاطه السريالي من إصدارات ومعارض ومحاضرات. وفي العام ١٩٤٢ نشر بريتون من نيويورك مقدمة بيان، هو اقرب إلى

---

[١] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٨٣ ـ ٨٤

[٢] أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط ٢ (بيروت : دار الساقي ، ١٩٩٥) ص ١١ ــ ١٢

[٣] ينظر : دوبليسيس ، ايفون : السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٠

المراجعات، تناول مواقف وآراء سابقة، وتوضيح مفاهيم ملتبسة، إلا انه لم يزد على ما جاء في البيانين السرياليين الأول والثاني[١].

وبعد انقضاء الحرب عاد بريتون إلى باريس في العام ١٩٤٦ مواصلا نشاطات سريالية متعددة من الإصدارات والمعارض التشكيلية ، ولكن دون إصدار بيان ثالث للسريالية.

أسلاف السريالية :

يؤكد بريتون على تواصلية السريالية انطلاقا من أنها حركة خطية تطورية، لها أسلافا ضمت تجربتهم الحياتية والأدبية جوانب سريالية، دون أن يكونوا سرياليين. فيشخص بريتون السريالية عند ادغار الآن بو في الاتجاه الغرائبي الذي يطبع أجواء قصصه وقصائده. فالجو الغرائبي عند بو سريالي انطلاقا من مبدأ التوحيد لديه بين الشيء والفكرة بحيث لا فرق بينهما "ومن هنا تختلط في شعره الحقيقة بالخيال، ويغلفه جو ضبابي من الأحلام تجوبه أشباح ومخلوقات غريبة هي أشكال رمزية لما كان يسيطر عليه من سوداوية ورعب وتوق إلى المجهول"[٢] وهو مبدأ يناظر مبدأ التداخل بين عالمي الواقع والحلم السريالي، والذي يهدف إلى تحقق معرفي وإعادة اكتشاف بواسطة مجمل الذهن بفعاليته العقلية واللاعقلية، حيث تكف لديه المعرفة أن تكون موضوعية مجردة، ويصبح لديه الاكتشاف فعل مغامرة يجعل من "بو سوريالي في المغامرة"[٣].

وسريالية بودلير في قدرته التوحيدية بين الشيطاني والإلهي، وانتفاء التناقض مابين الخير والشر. كما أن في رؤياه تداخل اليأس بالأمل الذي لا يستند إلى منطق غير حقيقة غيبية، حيث "أن تغنيه بالموت لا يخلو من حسرة أن يكون العدم هدف الحياة وأملها الوحيد ... حتى الجمال عنده لا يخلو من رعب الفناء"[٤] إلا أن هذه النزعة العدمية تداخلت مع مبدأ الإيمان بالإنسان وقدرته، حيث الصراع مابين الإنسان ومصيره المتمثل بالموت، هو اقرب إلى التوحد منه إلى الوحدة الجدلية. وهو مطابق للمبدأ السريالي، حيث تتجلى قدرة الإنسان بالأمل كلما ازداد اليأس وبرزت فكرة العدم نهاية وغاية للحياة ومصير الإنسان "باعتباره الأمل الوحيد لمن لا أمل له"[٥]. ونجد نقطة بريتون العليا التي يتلاشى فيها التناقض عند بودلير في بحثه عن عالم توحيدي تتلاشى فيه التقابلات والتناقضات، وهو ما أدخله مدار الصوفية، حيث في ذلك العالم يسقط كل حكم تبعي للعقل باعتباره مشرِّع تلك التقابلات والتناقضات، وعندها تتملكه رؤيا غنية بالغرائبي المدهش، تلك الرؤيا التي طالما أكد عليها

---

[١] ينظر : الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، مصدر سابق ، ص ١٠٦ – ١٠٨
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٥٦
[٣] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٢
[٤] احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٧٥
[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٧٤

بريتون وأقطاب السريالية باعتبارها تكشف عن بانوراما التجربة الحياتية بصورتها الأنقى التي لم يتلاعب بها العقل ومحدداته الرياضية والمنطقية والعرفية، إذ "أن الكاتب الحقيقي، كالفنان الحقيقي، هو من يعرف كيف ينتزع من الحياة ناحيتها الملحمية"[١] أي تصبح اللحظة زمناً أبدياً ومزاجها حقيقة مطلقة، وعندما تنقضي اللحظة ينقضي كل ذلك أشبه بعودة الصوفي إلى ذاته بعد حالة توحد مع ذات علوية، فيكون توالي لحظات الآن تلك أشبه باكتشاف شامل لتجربة الحياة من جوانبها اللامتناهية، حيث أن فعل الاكتشاف ذاك يتحقق فيه المدهش وهو أنقى ما يمكن أن تحققه المعرفة كما وهو جزء أساسي من الممارسة السريالية باعتبارها "التقاء المظهر الزمني للعالم مع القيم الأزلية : الحب والحرية والشعر"[٢]

ومن ذلك تكون السريالية عند بودلير في الرؤيا التوحيدية ، والجو الغرائبي الناتج عن ذلك التوحيد. وكذلك باعث الشجن في رؤياه، هو من التقاء اليأس من الواقع الخارجي مع الأمل الذي هو تعويض ذلك اليأس من الواقع بالارتداد إلى الذات.

أما سريالية آرثر رامبو فهي في تجربة شعرية الرائي العراف التي تعتمد على خلخلة المدركات الحسية وتراسل الحواس وتداخل الواقعي بالحلمي. فكان في تجربته يحاول الاقتراب من القوة الروحية في شعرية الرائي العراف والرؤية البصرية التي تكسر منطقية الحواس وتداخل انطباعاتها ما بين الخارجي الذي تتلقاه من الواقع، والداخلي الذاتي الذي تفرزه تجربة اللاوعي للرائي، حيث اعتمد "في بناء القصيدة على اللاوعي وتداعي الصور تداعيا حرا تتراسل فيه المدركات على نحو لا تتقيد بالزمان ولا بالمكان"[٣] وهو بذلك يكون مثل الرائي العراف الذي يمتلك القدرة على الإبصار من خلال طبقات الواقع والأحداث المتداخلة بتناقض لا يمكن اكتشاف المنطق فيه إلا عبر قوة روحية مؤمنة إيمانا مطلقا بحقيقة عليا فوق الواقع. هي "محاولة لتملك مافوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والعادة"[٤]، حيث الخيال يهدم ويعيد بناء ما في الواقع، ولكن بعد ضرب ارتباطات الواقع الرياضية نحو صيغ خلاقة محدثة تجعل منه "نوعا من التصوف الباطني"[٥] هو الأقرب إلى مفهوم الفاعلية السريالية عند السرياليين عبر ارتباط مفهوم الخيال بمفهوم اللاوعي والقوة الشعرية. إذ أن النظرية الشعرية عند رامبو هي نظرية (خيميائية)* باعتبارها تبحث في فعل شعري قابل إلى مالا نهاية من

---

[١] تيغيم ، فيليب فان : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت : فريد انطونيوس ، ط٣ (بيروت : منشورات عويدات ،١٩٨٣) ص ٢٦٨

[٢] آلكيه ، فرديناند : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٦٣

[٣] احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٧٩

[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٧٩

[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٩

* الخيمياء هي علم الكيمياء القديمة ذات الموضوعات السحرية مثل حجر الفلاسفة وتحويل المعادن إلى ذهب وأفعال السحر والشعوذة والرقى والتعاويذ .

المعاني، حيث ستحول الكلمات عالم الحلم والخيال إلى حقيقة مثلما يحول حجر الفلاسفة المعادن إلى ذهب. كما أن سمة القوة في الفعل الشعري هي من كونه فائق المعنى، بحيث تتدرج فيه كل المعاني التي لها إمكانية أن ترد في ذهن الإنسان، ومما لا يقدر الوعي القصدي والعادة والعرف عن التعبير عنه. فبتحييد صدقية ويقينية الحواس لتصبح ذاتية انطباعية تنطلق فوضى عارمة في النظام الحسي، يتبدى في اضطراب نظام الكلمات، فتكف الكلمات أن تعني بقدر ما أن تكون موجودة، تحقق ذاتها عبر الوظيفة الأسطورية للكلمة. حيث الكلمات هي التي تخلق العالم، فلا تكون الكلمات وجها ظاهريا للأشياء، بل خالقة عوالم، تخلق "كائنات كاملة غير متوقعة، تخضع لتجاربك، فلن تكون ذاكرتك وإحساساتك سوى غذاء لدوافعك الخلاقة"[١].

يتجه رامبو نحو الغنائية الديونوسية باعتبارها "صوت الشاعر الذي يحاور نفسه، أو لايحاور أحدا. انه تأمل داخلي، أو صوت قادم من اللاشيء بصرف النظر عن احتمال وجود متحدث أو مستمع"[٢]. وطبقا لذلك يحدد رامبو مفهومين للذات، بفصل الذات إلى ذات حقيقية غير خاضعة إلى فعل الواقع العقلي، وهي الذات الشاعرة الخلاقة. أما الذات الأخرى فهي الذات اليومية التي شكلتها قوانين الواقع والعقل وكوابح العرف والاعتياد والمألوفية[٣]، وهي بذلك ذات لا تنتمي بكليتها إلى الشاعر، ففيها ما ينتمي إلى ما هو خارج الشاعر من ظروف وتأثيرات، وهي ذات مثلومة الصدقية لا تتمثل الشاعر ولا ترتقي إلى فعل الخلق الشعري. وتشترط تجربة رامبو الشعرية الصدور عن الذات الحقيقية الشاعرة الخلاقة، وبذلك يكون فعل التحرر ذاك هو ما يجعل من "رامبو سوريالي في ممارسة الحياة"[٤] حيث تجربته الحياتية هي نفسها تجربته الشعرية. وهي بذلك المعنى تجربة تحرر، وتمرد، ورفض تمثل جوهر المبدأ السريالي.

إن ما في السريالية من تقابل السادية مع السحرية، هو تقابل الخصائص الديونوسية مع الخصائص الأبولونية، حيث ما في السادية من اللذة والألم ينتمي إلى السعار الديونوسي الذي يحيل الفنان إلى صاحب رؤية شيطانية وملعون أنموذجه هو الحركية الدائمة والتحول الذي يطرأ على دورة حياة الكروم، وهي دورة حياة واستحالات الإله ديونسيوس، والاندفاع الغريزي، وتقديس الشهوة ،وهو أنموذج الخروج والتمرد على البرجوازية ، كما مثله المركيز دي ساد ، وبودلير، ورامبو، ولوتريامون. أما السحرية والحلم والتأمل فهي من

---

[١] تيغيم ، فيليب فان : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، مصدر سابق ، ص ٢٧٥

[٢] برادبري ، مالكولم و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، ج ٢ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧) ص ١٢

[٣] ينظر : فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٨

[٤] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص٤٢

الخصائص الأبولونية، وتتمثل بالممارسة التصوفية عند ادغار ألآن بو، وعند مالارميه، الذي عنده الشعر يستحيل "تعبير محكم للمجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض"[١] عبر تحرير القصيدة من البعد الفكري، والمعنى فيها، وكذلك التخلص من ثقل الانفعال العاطفي، لتسمو القصيدة حتى تصبح نوعا من الحوار الداخلي بين الفنان وذاته، تجعل من "مالارميه سوريالي في المناجاة"[٢]. فيكون الفعل الشعري لديه هو إدراك مبهم تغيب فيه سطوة المعنى العياني إزاء المطلق ليكون العمل الشعري "إبهاماً على القارئ أن يعثر على مفتاحه"[٣].

وترى السريالية أن على الشعر ألا يعني وكذلك ألا يعبر، بل وظيفته هي أن يكون، وهو ما يتحقق عبر شعرنة العالم، أي إسباغ موضوعات الذات عليه، فيكون الشعر جوهر النظام الذي يؤسس الأشياء ويبني العالم، وتكون الممارسة السريالية، مفتاح اكتشاف الحياة الحقيقية عبر خلقها إذ أن "السريالية حياة، فلا تكترث بأن تكون عملاً أدبياً، بل بإبراز قوى بشرية، بأن تحيى وتأمل وتكتشف"[٤]. فيكون بذلك مبدأ الاكتشاف عند السريالية، ومفتاح الإبهام عند مالارميه، هو بمفهوم واحد يجعل بالتالي العمل الشعري مجاوزاً لأدبيته، نحو فعل تحقق وتحرر وخلق الحياة، وهو من مبدأ الفاعلية السريالية.

ويعلي بريتون من لوتريامون إلى حد أن جعله نبياً سريالياً، ويقرأ بريتون سرياليته انطلاقاً من مفهوم العزلة لديه (لوتريامون). فالعزلة لديه تؤدي إلى التقاء الفنان مع حريته، وهي نفسها حرية المركيز دي ساد الذي وجد "أنه ربما أمكن العثور على بعد مختلف تماماً للحرية البشرية بعيداً عن ادعاءات فكر التنوير التقليدي"[٥] وذلك بالاستغراق في أعماق اللذة حتى الاتصال بالروح الحيوانية التي هي جوهر الإرادة والرغبة كما يرى شوبنهاور. وبذلك التوحد يمتلك الفنان/ الشاعر القدرة على تمثل رغبته وإرادته إلى ابعد حد يستطيعه، وتقدم أسطورية المركيز دي ساد في مصحة شارنتون العقلية مفهوم تلك العزلة التي أخذت لوتريامون، مثلما أخذت بودلير ورامبو من قبل، حيث "أن الفنان لا ينتمي إلى أي عصر، و إن عليه أن يكتشف عالمه في ذاته وحدها"[٦] فممارسة الاستغراق في اللذة عند المركيز دي ساد كانت طريقاً في تملك الذات، التي هي مصدر العالم، باعتباره ما تتمثله الذات عنه ليجرب نوعا من الحرية مجاوزة للعقل التنويري الذي جاء بالثورة، ليجاهر بعدائه للثورة الفرنسية تدفعه "إرادة الانعتاق الأخلاقي والاجتماعي ... والحاجة البطولية التي أحس بها لخلق نظام

---

[١] احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٨٠
[٢] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٣
[٣] احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٨١
[٤] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٨
[٥] هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة – بحث في أصول التغيير الثقافي ، ت: محمد شيّا (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٥) ص ٣٣
[٦] فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٦

أشياء لا يتبع مطلقا ما كان قد حدث قبله"[١] وهو ما يعد الجانب السريالي في تجربة العزلة، أي التحرر، وهو ما أفرزته تجربة العزلة عند لوتريامون ومن قبله المركيز دي ساد.

نجد سريالية لوتريامون في قصيدته المطولة (أناشيد مالدرورو)، قد تمثلت باقتران البشري بالحيواني في مشهد أنثى القرش، حيث يصور اقترانه بأنثى القرش في فعل جنسي، وهي غرائبية تحمل روح الفكاهة الوحشية التي تدفع فعل التأمل للفنان وهو في عزلته إلى أقصى مدياته، ومعه "ينحدر ما هو رومانسي إلى مستوى الهلوسة"[٢] أي أن تأمل الذات الفردية الرومانسي في عزلة الفنان عند لوتريامون يتحول إلى فعل هذياني في السريالية .

إن عزلة الفنان عند لوتريامون هي سريالية، كونها غنية بالغرائبية والفكاهة الوحشية وكلاهما تندرج في تقنيات السريالية لتحقيق الفاعلية السريالية. وهي المدهش الذي لا يخضع للإدراك العقلي، والتهكم والسخرية، التي هي فعل تمرد وإدانة وإلغاء للواقع كما يفسر كيركيجارد، حيث التهكم خلاص للذات من الموضوع "يؤدي على الأقل إلى إعطائها في كل لحظة الشعور بذاتيتها الخاصة، والشعور بأنه ليس للموضوع أية حقيقة واقعية"[٣] وكلاهما يخلص العزلة من سمة السلبية التقليدية ويجعل منها فعل تمرد وثورة، ثم تحرر وانعتاق.

ومن المقاربات ما بين لوتريامون والسريالية، موقف التجديف على الإله، فعند لوتريامون لا يتخذ موقف التجديف على الإله الاعتراف القبلي بوجود الإله ذاته. إذ هو يهدم الإله وينصب بدلا عنه أنموذجا انسيا متدنيا يمارس معه فعل التجديف لما لفعل التجديف من رومانسية يتطلبها الشكل الفني[٤]. حيث يقدم ثورة الذات الفردية ضد الإله الذي ابتكره ونصبه، ليقيم معه حوارا تهكميا يمنع الإله المبتكر والمنصب عن أية محاولة للعظمة. فيكون فعل التجديف ليس أكثر من لعبة الغاية منها رفع الذات الإنسانية الفردية وتقديمها على كل ما عداها. وهي غاية تطابق غاية بريتون والسريالية، رغم الاختلاف الشكلي فيما بينهما، حيث الموقف السلبي من الدين في السريالية يقوم أصلا على إلغاء فكرة الإله وعدم وجوده، وبالتالي لا يمكن شجبه أو اتخاذ موقف منه، لأن "التجديف السريالي لا يستهدف المطلق، بل المؤمنين به، وهو يريد قلب ضميرهم، وان يتلف فيهم احتراما اعتبر بلا طائل، وفكرة لا هدف لها، ليضع مكان ما اعتبره السرياليون غلطة [الإيمان بالإله] حقيقة الإنسان وواقعه، وهو المنبع الوحيد للقيم"[٥]. فيكون التجديف فعلا يشيع الحرية الكاملة في تأمل الواقع من وجهة نظر كونية. وتتطلب حرية التأمل تلك مجاوزة العقل والمنطق الرياضي مثلما تجاوزت العرف

---

[١] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ١٥٩
[٢] برادبري ، مالكولم و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج ٢، مصدر سابق ، ص ٧٣ – ٧٤
[٣] بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ (قم :منشورات ذوي القربى ،٢٠٠٦) ص ٣٣٥
[٤] ينظر : فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ٥٣
[٥] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٦٨

والمألوفية، التي تحد من قدرة الاكتشاف وفعل الثورة والتغيير. وهو الأمر الذي يشترك فيه لوتريامون مع السريالية، باعتبار الأخيرة رحلة اكتشاف عالم المدهش والرائع الذي يحل بدلا عن الواقع الشاحب الذي يؤسسه العقل والمنطق الرياضي والعرف والمألوفية. ومما تقدم نجد أن كل من الغرائبية، والفكاهة الوحشية، والتجديف، والاستغراق في اللذة حد القسوة عند لوتريامون، يؤسس لرؤية شيطانية قائمة على الميتافيزيقية والمأساوية. وكلاهما يشكلان حدي النظرة الجمالية المتصلة بالسريالية[١].

ويعد أبولينير الأب الروحي للسريالية ومعمدها، فهو أول من أطلق مصطلح السريالية بمعنى الواقعية الخارقة وهو يصف مسرحيته (نهدا تيريزياس) عشية عرضها في باريس في الرابع والعشرين من حزيران عام ١٩١٧، حيث تجري الأحداث في أجواء من الغرائبية والفكاهة الوحشية وإنبناء الشخصيات في قالب حلمي.

ويأتي اثر أبولينير السريالي في شخصيته وممارسته الحياة، كما في منجزه الشعري الذي مثل إلى حد كبير سريالية ما قبل السريالية "بأفعاله وعاداته ونوادره وآرائه التبشيرية"[٢] انطلاقا من سلوكه البوهيمي وتحويل مفردات ذلك السلوك اليومي إلى موضوعات للدهشة والغرابة والإثارة، وليتحول ذلك السلوك إلى مصدر أسطرة وإكساب الموضوعات الواقعية جاذبية الأسطورة، مع القدرة الخلاقة للخيال في قراءة الواقع عبر إسباغ موضوعات الرغبة عليه، أي قراءته قراءة شعرية والإصرار عليها إلى حد تحقيق ما أسماه هو بالسريالية، أي الواقع فائق القوة يتحقق فيه المألوف واللامألوف بنفس الدرجة من اليقين، ليرود مقاهي باريس مرتديا بزة الطيارين الانكليز ويعيش عالم النبلاء ويحقق مواقف المبارزة الفعلية دفاعا عن الشرف وهي المرتبطة بسلوك النبلاء، وهو بذلك يعيش ما يحقق أخيلته وعبر تمتعه بالقوة الذهنية التي تضمن تحقق عالم الحلم والرغبة. كما وشكلت مجهولية نسبه وتعددية الروايات فيه جانبا مهما في خلق تلك الأسطورية التي حفت بشخصيته والتي احتفى بها السرياليون وحافظوا عليها عبر تعدد الروايات والقصص "عن ملابسه الشاذة، وسلوكه الغريب، ونكاته العملية، ونزواته الطارئة، والولع الشديد في جمع الأشياء النادرة، وكذلك حجمه الضخم، وجشعه الخيالي"[٣] وكل ما فيه يدل على فرط الحيوية لديه والشغف بالحياة والإقبال الشديد عليها، وتملك الواقع عبر تحقيق الإشباع للرغبات حتى يتحول الواقع إلى حلم واقعي والحياة إلى ممارسة خيالية غير خاضعة لمحددات الممكن والمعقول.

---

[١] ينظر : فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ٥٢
[٢] فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ١٢٦
[٣] بورا ، س. م. : التجربة الخلاقة ، مصدر سابق ، ص ٧٣

أما منجزه الشعري فقد جاء متجاوزا التقليد وامتدادا لثورة رامبو، إلا أن أبولينير كان اقل عنفا في تمرده، فعلى الرغم من اعتماده في تجربته الشعرية تراسل الحواس والتداعي البصري الحر إلا انه لم يتورط في تصوفية رامبو، التي اندفعت في مغادرة الواقع تماما كما العراف الرائي نحو الرؤية الغيبية. بل كان أبولينير "ينتقل بشكل خفي من الواقع إلى الخيال، من الإحساس التقريري البسيط، إلى الصورة الجريئة المفعمة بجملة من الأحاسيس"[١] محققا المبدأ السريالي بتداخل عالمي الواقع والخيال في وحدة يغدو معها الواحد منهما حاملا لصفات الآخر، فالواقعي مدهش إلى حد العجب، مثلما الخيالي واقعي إلى حد الحقيقي.

كما تميز شعره بالنزعة اللاعقلانية، واعتماد قوة المخيلة لتحقيق الاتصال ما بين عالمي الوعي واللاوعي "ونجد في شعره أطيافا وجوابين وشخصيات أسطورية ذات أسماء رنانة تظهر وتختفي"[٢] هي إسقاطات ذات الشاعر التي تنمو وتتكامل مع معطيات الواقع إلى حد التشكل المادي.

وتتمتع تجربته الشعرية بالغنائية بإقامة الحوار مابين الشاعر وذاته، والدعابة التي مصدرها روح صبيانية مقبلة على العالم متملكة لذاتها عبر الوحدة في الفعالية الذهنية وأنموذجها المتسكع البوهيمي والمشعوذ ولاعب السيرك، وهي نماذج يتحقق في سلوكها الممكن مع المحتمل، والواقعي المألوف مع النادر الغرائبي، وهي بالتالي ما "سيصير موقف السريالية، واعني به تقبل الواقع وما فوق الواقع بطفولة وتقبل وحدة الحياة بطفولة"[٣].

كما كانت كلمات القصيدة عنده حرة مسترسلة ببساطة اليومي، إلا أنها عبر عيون الطفل المبهورة لديه تحيلها إلى سحرية، وتكون تجربة القصيدة لديه فعل الاكتشاف ومعرفة ليست غيبية أو صوفية، وذلك لكونها ممتدة أفقيا ومنقطعة عن أي علوي، كما أن موضوعها هو الذات الإنسانية وقدرتها الخلاقة في تحويل العالم على صورتها، حيث أبولينير "أدرك أن الروح الإنسانية غنية وذات إمكانيات غير مكتشفة وبأنه ليس هنالك من حدود للشعر الحديث خاصة إذا عرف الشاعر كيف يعبر عن أحاسيسه وأخيلته بحيث يكون قادرا على شمول كل أبعادها"[٤] وهو نفس الإدراك الذي تردد صداه عند بريتون في اكتشاف قوى النفس الخفية التي مصدرها عالم اللاوعي الذي طرح مفهومه فرويد، فيصرح بريتون "إن لا وسيلة معينة بديئيا للسير في هذا المشروع وانه حتى إشعار آخر قد يكون سواء من اختصاص الشعراء أو من اختصاص العلماء"[٥].

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ٩٥
[٢] فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ١٢٣
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٨
[٤] بورا ، س. م. : التجربة الخلاقة ، مصدر سابق ، ص ١١٠
[٥] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٢

ومما تقدم نجد أن تقنيات السريالية وأساليبها ليست خاضعة للتحديد والثبات، بل هي فعل تطور مستمر متجه نحو تحقيق الفاعلية السريالية التي هي استعادة القوة الذهنية القادرة على اكتشاف وخلق عالم الواقع المدهش، ومن ذلك كانت التجارب المستمرة التي داوم عليها بريتون وباقي السرياليين. إذ "أن الوسائل السريالية تحتاج أن توسع كل شيء صالح للحصول من بعض المقاربات على المفاجئة المرغوبة"[١] أي أن السريالية استعارت واعتمدت ما توفر لها وما توصلت إليه من وسائل وأساليب كتقنيات في تحقيق الفاعلية السريالية. وبذلك نجد من تتابع التجارب السريالية حزمة من الوسائل والأساليب الفردية والألعاب والسلوكيات السريالية المميزة مضافة إلى تلك التقنيات تندرج فيها وتكاملها انطلاقا من فلسفة وغاية موحدة. ومنها :

- الكتابة الآلية : وهي طريقة من طرق التداعي الحر، والتي جاءت ضمن المنحى التطوري لبحث السريالية عن وسائل وتقنيات تعتمدها للتحرر من هيمنة الوعي. فبعد تجارب التنويم المغناطيسي، نحى بريتون نحو تقنية التداعي الحر التي يعتمدها فرويد في التحليل النفسي، حيث أشار بريتون إليها في البيان الأول بأنها "التعبير إن قولا وان كتابة وان بأية طريقة أخرى عن السير الحقيقي للفكر. هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي"[٢] وذلك انطلاقا من أن مبدأ الكتابة والتدوين هو مبدأ قصدي، وبالتالي هو خاضع للضرورة الظرفية الخارجية، وهو ما تتجاوزه السريالية، إذ يرفض بريتون ذلك ويستعيض عنه بالكتابة عبر التداعي الحر، أي الكتابة دون قصدية، أو موضوع مسبق، وبلا رقابة. حيث الكتابة الآلية كشف للواقع المكبوت وهو الجزء الأساسي من التجربة الذهنية، الذي يحمل سمة الأصالة والنقاء بسبب انعدام الدور الخارجي في تشويهه أو تعديله وتغييره، لتكون القول الأكثر أصالة والتصاق بحقيقة الإنسان الجوهرية[٣]، وبالتالي ما تكشف عن قدرات وقوى فعالة فيه، كان الوعي قد أنكرها وغيبها، وبالتالي أضاع طاقة أصلية في الإنسان، تلك الطاقة التي تسعى السريالية إلى استعادتها وتملكها في سبيل مشروعها الطوبائي بالفردوس الأرضي.
- الدعابة السريالية : وهي مغايرة في فلسفتها للمضحك التقليدي حينما يتصرف الإنسان بخلاف طبيعته وينحو منحى آليا كما يرى برجسون. فهي فعل تمرد وانفصال عن مشهد الواقع ومعاملة ذلك المشهد بالتهكم والسخرية، حيث "الحياة الواقعية تخسر من طابعها الجدي، وتصير موضوع هزأ وتهكم"[٤] عبر سلوك اللامبالاة إزاء الواقع، وهو فعل تحرري من هيمنة الواقع العقلي ومؤسساته. فعبر التهكم "لا تكف الذات عن السعي إلى

---

[١] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٦١ ــ ٦٢
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٤١
[٣] ينظر : آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٣ ــ ٤٤
[٤] دوبليسيس ، ايفون : السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٥

التخلص من الموضوع، وهذا السعي يؤدي على الأقل إلى إعطائها في كل لحظة الشعور بذاتيتها الخاصة، والشعور بأنه ليس للموضوع أية حقيقة واقعية"[١] أي يتم إلغاء الواقع بكل تشوهاته ولا يتم ذلك الإلغاء الذي هو فعل التمرد والتحرر إلا انطلاقا من الموقف الأخلاقي السريالي الشامل الذي يهدم ويعيد بناء العالم الحقيقي حيث يمتزج فيه الواقعي بالحلمي، والمألوف باللامألوف.

- الغرائبية : وهي دمج الواقعي بالخيالي إلى الحد الذي يكف فيه كل منهما أن يحمل طابعه. وتلك الحالة هي ما تكون ذات طبيعة واقعية خارقة، إذ يدركها الإنسان لا بالشطر العقلي من ذهنه، ولا بالشطر اللاعقلي. بل بكل فعالية الذهن ودفعة واحدة، حيث "ينعدم الفكر النقدي، وتمحي الضغوط"[٢] وبتلك الفعالية الذهنية يمكن اكتشاف عالم المدهش الذي يبدو فيه الغريب واللامعقول حقيقيا وعاديا، كما في مسخ كافكا، أو تاريخ عائلة بويوندیا في رواية ماركيز مائة عام من العزلة.
- البارانويا السريالية : وهي في الأصل اعتلال نفسي، حيث يجمح (الهو) نحو تحقيق موضوعات رغبات مكبوتة عبر ما يشبه حلم اليقظة وهلوسات تستلم انطباعات الخارج بشكل يعزز تلك الهلوسات بما يشبع تلك الرغبات. وأول من انتبه إليها السريالي سلفادور دالي "بافتراض حالة هستيرية وصياغة أوهام المختلين عقليا بوعي، وبذا تغير الأشياء المألوفة أشكالها"[٣] أي الاندفاع بفعل اكتشاف العالم عبر المنطق المرضي لحالة هذيانية مصطنعة، مما ترك بريتون و إيلوار يذهبون إلى حد القول أن "محاولة تصنع الأمراض قد تحل مكان المقطوعة والملحمة والقصيدة"[٤]
- الأشكال السريالية : وهي تجريد الشكل من أبعاده المنطقية حيث العقل نقدي غائي والفكر مادي نفعي، فلا تصلح تلك الأشياء لما جرى الاعتياد عليه، بل تصبح أداة لفعل مغايرة خلاق ما يلبث أن "يفكك الواقع ويحمل الفكر إلى الفوواقع"[٥] بعد أن يكف أن يبدو لا مألوف، بل يصبح خارقا ومقبولا. كما في المقعد على شكل فم، إذ ما من شيء لا مألوف، بل المهم أن نتمتع بالقوة الذهنية على إدراكه.
- الجثة الشهية : وهي من الألعاب السريالية التي تهدف إلى كسر المنطقية العقلية في أي فعل اتصالي مع الآخر وذلك بتحقيق الاتصال عبر قناة اللاوعي. ومن تجاربها تلك التجربة التي أخذت الاسم عنها، وهي أن يعمد كل واحد من الجماعة إلى إضافة كلمة أو

---

[١] بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ (قم :منشورات ذوي القربى ،٢٠٠٦) ص ٣٣٥
[٢] دوبليسيس ، ايفون : السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٣٤
[٣] باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٤٥ ــ ٢٤٦
[٤] دوبليسيس ، ايفون : السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٤
[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٤٥

عبارة أو حرف بالتناوب إلى الورقة "وفي النهاية تتكون سلسلة جمل غير واقعية ... وهنا وردت جملة صارت نموذجا لهذه اللعبة ... إن الجثة الشهية ستشرب الخمر الجديد"[١]. إن غاية هذه اللعبة هو ضرب الواقع العقلي عبر ضرب منطقية اللغة، وكذلك تحقيق مستوى اتصالي موحد للجماعة لا عقلي هو مستوى اللاوعي ومحتوياته المكبوتة من الغرائز والرغبات البدائية الليبيدية.

- التداعي الحر : وهو هنا يصل إلى حد الاستسلام إلى نوبة هذيانية في جو من الفوضى والاختلال الحسي حيث يعم المكان ظلام مطبق يحيد الحواس في نوبة من السعار.

وتطول قائمة التجارب الفردية والسلوك السريالي إلى حد يأخذ طابع السلوك الفردي الذي لا يجمعه إلا طابع الغرابة والشذوذ مثل التسكع وارتياد الأحياء الشعبية وحفلات السيرك وحلقات البوهيميين والغجر "للبحث عن الغرابة والمصادفة والمتوقع وغير المتوقّع والتقاط المدهشات"[٢].

---

[١] دوبليسيس ، أيفون : السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٧

[٢] الأصفر ، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، مصدر سابق ، ص ١٦٦

المبحث الثاني : السريالية في الخطاب المسرحي

تمهيد :

ظهرت السريالية في المسرح بشكل مبكر قبل إعلان البيان الأول ١٩٢٤، مع مسرحية غيوم ابولينير(نهدا تيريزياس) عام ١٩١٧، والتي وصفت بأنها دراما سريالية، أي من واقع خارق مغاير للواقع المألوف. وتبعتها في ذلك مسرحيات كتبها رواد السريالية، بريتون، أراغون، آرتو، فيتراك، وكلها أعمال تداخل فيها المشهد الواقعي مع الخيالي، إلى حد كسر الحدود الفاصلة بينهما، وغياب أية منطقية أو رؤية عقلية.

ونجد التناقض ما بين المبدأ السريالي اللاعقلي المجاوز للتنظيمية والمعتمد أساسا على استراتيجيات الصدفة وصدمة الاكتشاف الخارق، ومابين فن المسرح باعتباره فن خلق وتركيب من فنون التشكيل والموسيقى والرقص والدراما، وهو قائم على موازنات ومعادلات العقل الواعي والقصدية، وكما يصفه الكسندر دوماس الابن "إن فن المسرح هو فن التحضيرات"[١]. غير أن السريالية بطبيعتها المجاوزة تكسر ذلك التناقض انطلاقا من أنها ثورة أخلاقية جمالية شاملة، حيث تعيد تشكيل قوانين الفن المسرحي طبقا لمنطلقاتها، ليواكب المسرح تلك النزعة الثورية فيها إلى حد أن يكون وسيلتها مثلما هو الفن دائما وسيلة الحياة عندها.

ومن المفهوم العام "أن الخطاب هو الواقعة اللغوية"[٢]، حيث هو مشتبك مع النص باعتباره حدثا كلاميا ينطلق خارج المدونة النص في تحقيق وجود موضوعي له عبر تحقق الفعل الاتصالي اللغوي بقصد إخبار/تعبير/وصف/تأثير، يتجه نحو الآخر الذي يدرك حملية الفعل الاتصالي. و إن فعالية الخطاب الاتصالية تلك تجري في المستوى اللغوي سواء المدونة أو الكلام. بينما في المسرح تتعدد مستويات الاتصال من اللغوي والبصري تبعا للطبيعة المزدوجة للدراما باعتبارها نصا أدبيا وهو بنية لغوية، وتحضر فيه الإمكانات التقنية والقوانين المادية للتجسيد على خشبة المسرح، ليكتسب العيانية المادية السمعية، والعيانية البصرية، باعتبار أن المسرح مكان للمشاهدة، من جانب آخر.

---

[١] كريفش ، ستوارت : صناعة المسرحية ، ت : عبد الله معتصم الدباغ (بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٦) ص ٦٥

[٢] ريكور ، بول : نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣) ص ٣٤

ومن ذلك يأتي الخطاب المسرحي عبر تداخل مستويات اللغوي والبصري، باعتبارهـا مستويات الاتصال، والتي تفرز إلى مـستويين اسـتنادا إلـى طبيعـة الـدراما المزدوجـة، الأدبية/الفنية، هما مستوى النص، ومستوى العرض.

ومن مقاربة السريالية في المسرح، يكون حتما أن يعـاني الخطـاب المـسرحي مـن تغييرات وتحولات جذرية وعلى مختلف الأصعدة فيه بحيث يتمثل السريالية، و تشكيل خطاب مسرحي مغاير، باعتبار أن فن المسرح هو حقل سيسيو- ثقافي منتج للخطاب المسرحي، وأن أي تغير أو تحول يطرأ في هذا الحقل ينعكس لزاما على الخطـاب المـسرحي ومـستوياته، مستوى النص، وأطره: الحبكة، والشخصية، والحوار واللغة، ومـستوى العـرض، وأطـره: الوحدة الأدائية للممثل، والوحدة السينوغرافية، وتشمل الإضاءة، والمنظر، والزي، والماكياج، والملحقات، وكذلك الموسيقى والمؤثرات الصوتية، و يشمل الإخراج: المعالجة الفنية، وفلسفة الرؤية، التي تعيد تشكيل تلك المستويات في بنية الخطاب الموحدة.

ومن ذلك تكون الدراسة للوقوف على الاشتغال السريالي في الخطـاب المـسرحي مـن موضوعات، ورؤيا، وفلسفة، وتقنيات، تتم على مستويين، هما مـستوى الـنص، ومـستوى العرض، باعتبار النص موضوعا للعرض، بينما العرض إدراك للنص ينحاز نحـو تـشكيل موضوعه الخاص من خلال صيرورة العرض. وبتداخلهما يتحقق المستوى الاتصالي لفعـل التخاطب، ويتشكل الخطاب المسرحي.

<u>أولا : الاشتغال السريالي في النص المسرحي :</u>

لتحقيق مقاربة النص السريالي لابد أولا من محاولة للتعـرف علـى مفهـوم الـنص المسرحي، إذ لا يمكن العبور على مفهوم النص باعتباره وحدة لغوية محـددة بعينهـا عبـر التدوين، رغم انفتاح المصطلح على مفاهيم عدة مقاربة، مثل النص البصري، النص الحركي، النص الموسيقي، وكلها تجاوز الرمزية اللغوية نحو إنشاءات لأنظمة رمزية وإشارية بـصرية أو سمعية لا لغوية. إلا أن ما يوحد بين كل تلك المفاهيم هو مبدأ التماسك الموضوعي. فالنص لا يكون نصا إلا حين الترابط في كليته باعتباره موضوعا. والنص المـسرحي أدبـي كـون "الأدب تركيب لغوي مفصول عن أي شيء خارج ذاته، وهو كيان بـاطني الرؤيـا مغلـق، يحتوي الحياة والحقيقة في نظام العلاقات اللغوية"[1]

نصل من ذلك إلى أن النص المسرحي أدبي كونه لغوي، وهو المدونة على الورق، إلا انه يعتبر موضوعا، وهو بعيد عن خشبة المسرح، ما ينفك يتحول على المسرح إلى العرض باعتباره إدراكا له، حيث "العرض بعناصره يعطي النص أبعادا ومعاني جديدة ابعد أثرا علـى

---

[1] ايغلتن ، تيري : مقدمة في نظرية الأدب ، ت : إبراهيم جاسم العلي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢) ص ١٠٢

المتلقي، وقد يتمكن المخرج المبدع من خلق نص رديف عبر الوسائل والدلالات الكامنة في العرض لإظهار البنية العميقة للنص، والتي قد تخفى على القارئ"[١] فتأتي تعددية القراءة مع تكرارية العرض باعتباره إدراك جديد في كل مرة من ذلك التكرار.

إن ذلك الحضور والاقتران للعرض مع النص المسرحي يجسد الطبيعة المزدوجة للنص المسرحي وتعقيداتها الإشكالية، باعتباره نصا أدبيا قائم على لغة مكتوبة ومتداخل مع السرديات من الأجناس الأدبية مثل الرواية والقصة لما يشترك به معها من توافر استراتيجيات الحبكة والشخصية والثيمة والزمان والمكان على الرغم من مغايرتها التقنية عن تلك في النص المسرحي، هذا من جانب، ومن جانب آخر، النص المسرحي باعتباره فنا دراميا قائما على المحاكاة، أي التجسيد المباشر دون السرد الذي إن ورد في النص فهو يرد بلا راوٍ وعلى لسان الشخصية كمعالجة للإعلام والإخبار عما لا يمكن تجسيده بشرط ألا يخرج عن النسق المحاكي، كما قدم ذلك أرسطو في كتابه فن الشعر. فهو نص تحضر فيه القدرة والإمكانية التقنية، وكذلك القوانين المادية للعرض، إلى حد أن يكون النص المسرحي مصدرا لمخطط الإخراج الأولي، ولفرضية المخرج، وبما في النص من مضمرات تكون نقطة انطلاق في فعل تحفيز لجماليات النص نحو خلق "أطر متنوعة للفكرة وللفعل وللتأمل، أو ما يسمى حسب التسلسل المذكور، الثيم والحبكة والأطروحة بأطر مشهدية محددة، لأن هذه الحوافز باجتماعها وتركيبها تقدم الموضوع الدرامي الذي سيشتغل عليه المخرج ويبني تصوراته وخطته الإخراجية من خلاله"[٢]

إن النص المسرحي وهو المدونة يمتلك بفعل انتظامه كبنية علامية تشكل موضوعا بذاته عبر نظام دوالها وما تحيل إليه من مدلولات، يمتلك أن يتقدم إلى موقع الوثيقة التاريخية، إذ أن ما فيه من انساق تطلق جملة خطابات تشكل أنموذج الحضاري والثقافي في العصر. وبفتح الشفرة في تلك الخطابات عبر فعل التلقي والقراءة للنص أو العرض له، يمكِّن من اكتشاف الأنساق الحضارية والتاريخية والاجتماعية السائدة في العصر، والتي شكلت انعكاسا في بنية النص ذاته. إلا أن وثائقية النص المسرحي لا تأتي من مطابقته الواقعية، بل من انعكاس العصر في فعل تشكيله وبناءه، كما أن ذلك الانعكاس يأتي مندرجا في سياق الفعل الحضاري المتصل واستمرارية التجربة الإنسانية، وهو ما يحقق بعدا آخر في النص هو الشمولية الإنسانية عندما لا يكتفي بالكشف عن الأنساق الثقافية والاجتماعية في عصره، بل

---

[١] جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢) ص ٤٨
[٢] يوسف ، عقيل مهدي : النص والميزانسين (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦) ص ١٢

يتجاوز ذلك إلى حمل الشفرة للفعل الإنساني المستمر والمتواصل عبر العصور، الماضي، والواقع الحاضر، والمستقبل، وبالتالي الكشف عن كلية النسق الحضاري وإمكانية التنبؤ باحتماليات الفعل الإنساني فيه، وذلك هو تاريخانية النص المسرحي، إذ "يبقى النص الدرامي خالدا إذا توافر على ما سمي بالروح الشمولي وذلك بانتمائه كنص إلى زمنه التاريخي، وفي نفاذه إلى أجواء وفضاءات معاصرة متوالدة مستقبليا"[١]

إن التعددية في المستويات الفكرية والجمالية للنص المسرحي تتيح تعددية القراءة الفكرية والجمالية وبالتالي تحوله إلى مادة إبداعية عبر فعالية إدراك هو العرض، وما تتيحه أطر النص من تعميق ذلك الإدراك/العرض وتشكيل أنظمته وهي أنظمة العرض بذاته، وبالتالي تحول العرض إلى الحيود عن موضوعه المدرك، وهو النص، إلى حدود تشكيل موضوعه الخاص عبر اطر العرض السينوغرافية، وبما يخلق متواليات من النصوص الدرامية اللغوية واللالغوية المتناسلة من بعضها البعض باعتبارها حيودات في موضوعها عن مدونة النص اللغوي للمؤلف، مثل نص الإخراج، ونص العرض، بل إن تكرار العرض ينتج في كل مرة نصا جديدا، كل منها يمثل نصا أنتجته مقاربة القراءة، حيث العرض قراءة وإنتاج للنص في كل مرة يتحقق فيها العرض، إذ ليس "بالضرورة أن يتقيد المخرج بإبداع المؤلف إلى حد الإتباع، لأن حرفية الإتباع تستبعد مضمونية الإبداع، وتسقط النص في أحادية رؤية فنية"[٢].

ويذهب البعض في اعتبار النص نظام تام موحد للعناصر المسرحية العارضة أو اطر العرض المسرحي من مرئيات ومؤثرات سمعية وموسيقى، وممثل وشخصية إلى حد تطابق المستويات الفكرية والجمالية ما بين النص والعرض، بحيث يستحيل العرض إلى ترجمة بصرية للبنية اللغوية للنص، وتجسيد تام لأطر النص، وعندها النص بنية مغلقة على ذاتها محددة موضوعها. وهو ما يتقاطع مع تعددية المستويات الفكرية والجمالية للنص المسرحي وبالتالي إسقاط خاصية الغنى المضموني فيه وتحويله إلى عسف المنظور الواحد والتسطيح بقصد تحديده موضوعيا وغلقه بما يؤدي إلى تملكه عبر فعالية التجسيد، وتحت دعوى تقديم النص الأدبي إلى المرتبة الأولى في المسرح ، وكما تذهب في ذلك آن اوبرسفيلد[٣].

وهنالك من يذهب في اعتبار النص نظام رمزي قابل لما لانهاية من القراءات تبعا لمقاربات القارئ/المتلقي، ومع تلك المقاربات في تعددية القراءة تتكسر الوحدة الثيمية للنص، والاتجاه نحو تشكيل المتواليات من النصوص الفرعية إلى حد تحول النص إلى بنية ذاتية بالنسبة للقارئ/المتلقي ومغرقة في الخصوصية الفردية له، وهو ما يضعف قصدية الخطاب

---

[١] يوسف ، عقيل مهدي : في بنية العرض المسرحي (بغداد : مطبعة اسعد ، ب ت) ص ٣٤

[٢] صمودي ، مصطفى : قراءات مسرحية (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠) ص ٧٠

[٣] ينظر : كانوفا ، ماري – كلود : الكوميديا ، ت : علاء شطنان التميمي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦) ص ٢٧٠

الذي يطلقه النص، ليتحول فعل التخاطب إلى فعل اتصالي يجري في مستوى الإرادة والرغبة للفرد/المتلقي، وهو مستوى موحد ما بين أطراف التخاطب، وذلك ما يسحب الخطاب بكليته من فضاء الوعي والقصدية، إلى حدود فضاء اللاوعي. أي تحول العرض من القصدية والتنظيم الواعي في فعل الإبداع المسرحي، إلى جو الطقس والتواصل اللاواعي فيه، كما يذهب في ذلك مدنسو النص، والذي يشترط منطقيا عندهم وجود النص أولا، ثم تدنيسه.

نخلص من ذلك إلى أن النص المسرحي كائن أصلي متشكل قبل إدراكه، الذي هو العرض، وبذلك هو يحتفظ بمستوى من الحضور في فعل الإبداع المسرحي مهما تعددت الاتجاهات الفنية في تحقيق ذلك الإبداع، ولا يمكن العبور عليه أو إلغاءه كونه يشكل المرجعية الأولى في ذلك الفعل الإبداعي، ومصدر النصوص الفرعية فيه، وما يبث من خطابات، وموضوعا للقراءات المتعددة عبر ما يبتنيه الإخراج والدراماتورجية من مقاربات القراءة.

إن لغوية النص المسرحي التي تحيله إلى طبيعته الأدبية تصطدم مع الموقف السريالي من الأدب، حيث تستبدله بالشعر لما يشكل الشعر من فعالية متحررة، فهو "انتولوجيا وحياتيا ويبدو له على انه يملك مفاتيح الحرية ويحتوي رسالة السعادة الإنسانية"[1] خالقا وموجدا عالم الخارق المدهش، ولا حدود لإمكاناته التي هي إمكانات الذهن الخلاق. فتعلن السريالية الثورة الجمالية والأخلاقية بوجه الأنظمة الأدبية السائدة والقوانين الجمالية، بل وفكرة الجمال بذاته. إذ الجمال التقليدي قيمة مجردة وبالتالي موضوعا للتأمل خارج الذات وتجربة الحياة، وهو ما تقوم عليه الأدبية وتكرسه في النص المسرحي وعبر أطره. بينما السريالية تدمج ممارسة الحياة نفسها بممارسة الفن، فلا انفصال للجمال عن تجربة العيش، ولا يمكن أن يكون موضوعا خارجي للتأمل. إذ أن الجمال هو فعالية الحياة بذاتها، والقيمة الفعلية المستحصلة من تجربة الحياة، والتي هي تجربة تحرر وتملك للذات، مثلما هي تجربة تعرف واكتشاف المدهش الخارق، حيث "الشاعر هو من يلهم ويحث على أعمال جديدة، وأفكار مجهولة ويغرق في مجرى حياة الناس. لم يعد يعمل في برج عاجي، بل يفرز الشعر طبيعيا في الحياة اليومية، التي يتعايش معها ويطلب منها باستمرار مواضيع إثارة جديدة"[2] وبذلك تجاوز الأدبية والجمال التقليدي، وتنحو بفكرة الجمال نحو مفهوم الخارق المدهش الذي ينكشف في لحظات الممارسة الحياتية.

وانطلاقا من أن النص المسرحي لغة، فهو محكوم بنظام عقلي، باعتبار اللغة هي أعتى الأنظمة العقلية التي تكرس مركزية العقل، وبما يجعل من النص حضور العقل على بياض الورقة. فالنص محكوم بقوانين الارتباط المنطقي، والبناء النفسي، والتشكيل الجمالي. ومن

---

[1] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٤٢

[2] نادو ، موريس : تاريخ السريالية ، ت : نتيجة الحلاق (دمشق:وزارة الثقافة،١٩٩٢) ص ٧٤

ذلك تنطلق السريالية في مغايرة التركيب اللغوي بهدف كسر المنطقية العقلية فيه، وإنشاء أنظمة لاعقلية تتشكل الظاهرة على أساسها وتسهم في اكتشاف الحقيقة من جوانبها الممنوعة والملعونة. فتكون اللغة السريالية لغة تلقائية متصلة تماما بالذهن المتحرر، وباستمراريتها تكامل نفسها، وتحقق منطقها الخاص وصولا إلى الوعي الخارق، وهو أشبه بحالة الاستنارة الصوفية. ولا يقطع تلك الحالة إلا التوقف في تلك التلقائية، وبالتالي فقدان اللغة لاتصالها بالذهن وامتدادها عنه، وعندها تخضع للضرورة الظرفية الخارجية والعقل النفعي. ويصف بريتون تلك اللغة التلقائية ومحاذير انقطاعها بأنه "يكفي توقف بسيط في اندفاعي ليفقدني تسردي. فالكلمات، مجموعة الكلمات المتباعدة تمارس بينها اشد التضامن...هذه اللغة المطلقة العنان...تمنحني وعيا مدهشا"[1] فاللغة السريالية تتكسر فيها المنطقية العقلية مقابل تدفق محتويات اللاوعي. وبالتالي يستحيل النص المسرحي إلى صياغة لذلك التداعي الحر، والتي تحققها استراتيجيات الصدفة من جانب، ومن جانب آخر الطبيعة الفوتوغرافية للكتابة الآلية في تجسيد كلية الفعالية الذهنية، وهي كلية التجربة الحياتية، وكما يذهب في ذلك بريتون باعتباره من وسائط ضرب القصدية الجمالية التقليدية، وأدبية النص عندما يعلن انتفاء الحاجة للموهبة في إنتاج النص "ويعجبه أن يعتبر نفسه جهازا مسجلا أو على انه مرآة"[2] وبذلك يستحيل النص المسرحي إلى وسط للإدراك أكثر منه موضوعا للإدراك. حيث تدرك ما كنت تجهله عن مدى معرفتك، وبالتالي اكتشاف أبعاد معرفتك الخافية عنك. وهو فعل مغرق في الذاتية الفردية، يحققه القارئ/المتلقي/المخرج/المصمم/الممثل، كل من زاويته الخاصة، أي المقاربة الذاتية للقراءة. وهو ما يمنع اطر النص عن تحقيق وحدة موضوعية تفرز أي معنى عقلي قابل للتداول في فضاء الوعي، وبدلا عن ذلك تعمل على تحقيق مستوى اتصالي يتشكل من موضوعات الرغبة والإرادة والتأثيرات اللاواعية لفواعل الكبح والإرجاء والتحويل في النشاط النفسي الداخلي لمجموعة المؤلف/النص، والقارئ/المتلقي، حيث العمل على اللاوعي كمستوى اتصالي موحد بين تلك الجماعة. وذلك ما يؤدي إلى تفكك النص، وتحوله إلى شبكة تداعيات هي حواريات ما بين الفرد وذاته منزهة عن الغاية، وخارج كل وحدة موضوعية. ومحيلة النص السريالي إلى مستوى من الغنائية العالية، يتناسب مع خروج السريالية على الأدبية واعتناقها الشعر فعالية للروح وتجربة للعيش و وسطا للمعرفة.

إن المجاوزة السريالية للقصدية الجمالية وأنظمة الأدبية في بناء النص، تمثلت في إنتاج النص المسرحي بتقنيات الكتابة الآلية، وشعرية الصدفة، والارتجال كما عند آرتو حيث "تفرض فكرة المسرحية التي تخلق على المسرح مباشرة، وتصطدم بعقبات الإخراج واكتشاف

---

[1] بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٥٢
[2] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢١

لغة ايجابية تتخلى عن الحدود المعتادة للمشاعر والكلمات"[١]. أو يأتي النص عن طريق الكولاج الذي يتضمن حركة أكثر من فكرة في النص بما يؤدي إلى القصص المتعارض والتناقض وكسر مسار الأحداث والمفارقة السردية وهارمونية الفوضى. وذلك على صورة الحلم وفعالية الذاكرة في تشكيله، حيث لا نستعيد الحلم إلا مقطعا وبصيغة الكولاج، وذلك بفعل نشاط الذاكرة التي "تدعي حق إحداث حذف فيه وعدم اعتبار نقاط الانتقال وتزويدنا بسلسلة أحلام بدلا من الحلم ... صورا متميزة يكون الربط بينها من شأن الإرادة"[٢]، أو قد ينبني النص المسرحي السريالي على شكل المونتاج العرضي القائم على التزامن وتعدد مستويات المشهد، مستعيرة ذلك من تقنيات السينما، والتي شكلت حقلا سرياليا متميزا، وميدان التحقق السريالي الأكثر توفيقا حيث النحو باتجاه "وسائل تعبير جديدة، كما هي الكرامفون والفلم، اللذين يربطان الحركة بالفن"[٣]

ولم تستطع السريالية مجاوزة البنية اللغوية المنتجة للنص أكثر من مغايرتها ومقاربتها مع مادية العرض، وما اصطلح عليه باللغة الملموسة المشبعة للحواس، كما ذهب آرتو، حيث "بدلا من أن يتم كل من التأليف والإبداع في رأس المؤلف، يتمان في الطبيعة ذاتها، في الفضاء الحقيقي، وستظل النتيجة النهائية دقيقة محددة، كنتيجة أي عمل مكتوب، ومضافا إليها ثراء موضوعي هائل"[٤] وهي دعوة لإنتاج نص مادي حسي يشغل الفضاء، حيث تستحيل الكلمة إلى أصوات توقيعية، وعلى طريقة الكلمات المحررة للمستقبلية، وكذلك المعنى فيها إلى نبضات حسية عبر إنشائية الإضاءة واللون والحركة والمنظر والزى. وهو ما يعني تقديم الفني على الأدبي في ثنائية النص المسرحي، والاحتفاء بالعرض وفن الإخراج، ودون إلغاء النص المدونة، بل منح اللغة أهمية من خلال إيجاد وسائل تعبير جديدة لها، وبانتظاماتها تشكل ذلك النص المادي الحسي، والذي لا يتحقق إلا من خلال علاقاته مع مدونة النص باعتبارها مرجعية إبداعية.

وحيث أن الوثائقية هي متلازمة حتمية للنص المسرحي تبعا للبنية اللغوية المنتجة للنص، نجد وثائقية النص السريالي لا تتجه نحو الواقع الخارجي المحكوم بالعرف والانتظام العقلاني والمنطقية الرياضية، بل تتجه إلى جوهر الحياة باعتبارها تجربة ذهنية، فيأخذ بتصويرها إلى حد حضورها في الفعل الإبداعي، الذي هو نفسه فعل عيش تلك التجربة بتمامها واستعادة ما اسقط عنها بفعل تعسف العقل والسلوك الذرائعي الذي يحدد الأطر الضيقة

---

[١] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، ت : سامية اسعد (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) ص ٣٤

[٢] بريتون ، اندريه : بيانات السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٣

[٣] ابولينير ، غيوم : الروح الجديدة والشعراء ، ت : عصام عبد اللطيف احمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٢، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٨٠

[٤] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٩٨

لها ويفرضها عليها بمفهوم الواقع، حيث "يعلن أراغون: إن القيمة الوثائقية لنص سريالي هي التي لصورة فوتوغرافية"[١] غير أن لا يعني الانشغال في هذا الجانب إلى حد تحويل وثائقية النص السريالي إلى فعل التحليل النفسي. كما أن النص السريالي لا يحمل انعكاس الواقع على فعل بناءه وتشكيله. بل أن النص بذاته هو الفعالية الذهنية، أي التجربة الحياتية الحقة بما تملك من فاعلية تحقيق العالم على صورة الذات، والاندماج فيه بنفس الوقت. حيث النص هو الفعل الإبداعي وهو نفسه فعل العيش وهو التجربة الذهنية، وبالتالي لا يقدم النص المسرحي السريالي وثائقية بالإحالة إلى واقع تشكله وعبر ما انعكس فيه من مؤثرات. بل يكون هو نفسه كلية الحالة التي هي حالة عيش، وحالة تشكل وتكون، وحالة اكتشاف وإيجاد.

كما أن احتفاء السريالية بالآنية، شكل تقاطعها مع التاريخانية. ففي الممارسة السريالية يتم التقاط اللحظة من السياق الزمني للتجربة الحياتية في جانبها الواقعي، واعتماد تلك اللحظة زمنا لتحقيق الرغبة، وحيث الرغبة أزلية ممتدة في تحقيق موضوعاتها، ولا يمكن إنهاءها، أو إشباعها، يستحيل زمنها وهو تلك اللحظة الملتقطة، إلى زمن أزلي ممتد بلا انتهاء، مثلما يستحيل المزاج فيها إلى حقيقة كلية شاملة. وان ذلك الامتداد يكون خلال زمن تلك اللحظة الفيزيائي، والذي عند انقضائه تنطوي تلك اللحظة، ليتم التقاط لحظة أخرى خلال الممارسة السريالية. كما أن تقلب المزاج السريالي يجعل لكل لحظة ملتقطة حقيقة مطلقة خاصة تعيش فيها، وتنطوي معها عند انقضائها، وبالتالي لا يتم تحقيق أية رؤية شمولية تكشف عن مسيرة النسق الحضاري نحو غايته. بينما الأساس المفهومي للنزعة التاريخانية اكتمال النسق الحضاري نحو غايته وتحقيق المطابقة التامة ما بين واقع التجربة الحياتية والمثال المطلق، والذي يكون غاية مسعى الفعل الإنساني، وهو ما يسميه هيغل بتجلي الروح المطلق في الواقع، حيث أن تلك المسيرة هي التاريخ، ووحداتها الزمنية مرتبطة بقانون الجدل بما يجعل لكل وحدة شمولية وكلية تلك المسيرة[٢]

ومن ذلك تنتفي التاريخانية من النص المسرحي السريالي، باعتباره إبداعا لا يتحقق "إلا في حالة خاصة عن طريق الكشف المباغت، وعندما ينفلت الكاتب والقارئ من قبضة الزمن، ويتحقق ذلك لما ينطوي الزمن على نفسه يعاكس وجهته العادية مرتدا إلى نقطة البدء"[٣] ليخرج عن سياقه الفيزيائي متحولا إلى زمن نسبي بالنسبة إلى موضوع الرغبة وامتداده. أي لا يعبر النص المسرحي السريالي عن نسق حضاري إلا في حدود اللحظة الآنية ومزاجها.

---

[١] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٨

[٢] ينظر: أيكن ، هنري : عصر الأيديولوجيا ، ت: محي الدين صبحي ، ط ٢(بيروت:دار الطليعة للطباعة والنشر،١٩٨٢) ص ٥٥

[٣] العروي ، عبد الله : مفهوم التاريخ ، ط ٤ (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٥) ص ٣٧١

وحيث أن النص المسرحي تحققه أطره التي تكسبه سمة جنسه ونوعه والخصوصية الإبداعية. فأن النص المسرحي وفق هذا يعاني في المقاربة السريالية المغايرة في أطره وبما يحقق النص السريالي. وللتعرف على تلك المغايرة لابد من تناول الأطر مفهوميا ومن خلال المقاربة السريالية لها، وهي :

١. الحبكة :

ويمكن تعريفها مبدئيا بهندسة النص، وتعني في مضمونها الفعل أو الحدث الدرامي والترابط فيما بين الأفعال ومنطقها، وهي مبنى حكائي يخلق المتن الحكائي للنص. وطبيعتها الوظائفية هي ما يكسب النص تمايزه الجنسي والنوعي باعتباره نصا دراميا المشهدية فيه تقديمية بشكل مباشر طبقا لأرسطو ونظرية المحاكاة لديه في الدراما باعتبارها "تحاكي الأفعال والحياة بما فيها من سعادة وشقاء [حيث] سعادة الإنسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل"[١] وهو الفعل الذي يتجسد بالحضور المباشر ، ولا يعتمد الاستحضار بالسرد. غير أن تجسيد الفعل لا يمكن أن يكون إلا من خلال التقابل مع فعل آخر وبما يخلق وحدة صراع، وعندها يمكن إدراك الفعل ومساره والتطور الذي يطرأ عليه من التحولات والتقلبات والتكشف وصولا إلى الحل.

وحيث أن الدراما تعنى بتقديم فعل إنسان، فهي ملتزمة حتما بتحقيق وحدة صراع، ومن هنا تكون الحبكة هي تركيب الصراع، أو البنية الدرامية. أي "هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية"[٢]. وبذلك فالحبكة متلازمة درامية وهي المبنى الحكائي في النص المسرحي. إلا أنها ليست شكلا منمطا ، ولكن تصميما هندسيا يتبع خلاّقية وإبداع المبدع في تجسيد الحدث الدرامي الذي هو وحدة صراع من فعل ورد فعل معاكس تتيحه عملية التصميم الهندسي تلك، وبما ينتج أبنية ذروية عمودية، أو أبنية أفقية ممتدة، أو دائرية مغلقة، أبنية (حبكات) محكمة، أو مفككة، بسيطة، أو معقدة. حيث أن خيارات التصميم بقدر ما تتبع قدرة المبدع الخلاقة، هي تتبع كذلك الأيديولوجيا، والنسق الثقافي المهيمن، اندراجا فيه، أو تعارضا معه.

إن بناء الحبكة يتأتى من جملة عناصر بنائية مادية، وهي وفق ابسط تصميم لها: الموقف الدرامي وهو وقوع حدث لشخص على وفق الحتمية السببية والاحتمال الفني،

---

[١] أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : ايراهيم حمادة (القاهرة : المكتبة الانجلوالمصرية ، ١٩٨٣) ص ٩٧

[٢] النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما (تونس : منشورات مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، ١٩٨٧) ص ٦٠

وانطلاق فعل في وحدة صراع، والتطور والصعود إلى الذروة، ومن ثم الانحدار نحو الحل، والكارثة، وعندها فك وحدة الصراع ونهاية الحدث المأساوية.

ويذهب البعض إلى تحديد مفهوم الحبكة بالترابط الظاهري الصريح مابين تتابع الأفعال في وحدة الصراع، وبذلك يصنفون النص، إلى نص ذو حبكة، ونص خال من الحبكة، ترد فيه تتابعات الأفعال على أساس تتابع زمني (كرونولوجي). إلا أنهم لا ينفون صفة التشويق في القصة الخالية من الحبكة، ويفترضون في غياب الحبكة التشويق لكل حدث بذاته في القصة[١].

ونجد في ذلك تقعيدا قسريا يجعل من تحقق التشويق لكلية القصة حتمية للترابط المنطقي للأحداث. في حين أن "التشويق يعني جذب الاهتمام إلى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد"[٢] ودافع التشويق هو دافع فطري أصلا لتحقيق المعرفة والتي لا تنحصر بالعقلي، بل تتجاوز إلى اللاعقلي والسحري، حينما لا يستطيع العقلي إشباع الرغبة في المعرفة. ولنأخذ مثلا في ذلك من أكثر الأمثلة للتتابع الزمني (الكرونولوجي) شيوعا وهو الحياة، نجد في تتابع مطابقة ولادة الفيلسوف فردريك نيتشه لولادة ملك بروسيا فردريك وليم الرابع، ترابط منطقي للتسمية انطلاقا من الشعور القومي السائد في وقته، واعتزازا بهذه المصادفة الممكنة الحدوث إلى حد مقبول. وفي نفس المثال، نجد وفاة نيتشه مجنونا، ومن قبله وفاة والده مجنونا، وكذلك وفاة سميه الملك فردريك وليم الرابع مجنونا، وكذلك وفاة شاعره الأثير هولدرن مجنونا أيضا[٣]. مع هكذا تتابع تنعدم كل محاولة للارتباط المنطقي العقلي فيه. وهنا يبدأ بالاشتغال اللاعقلي والسحري. حيث يقدم رابطة العلاقة في ذلك التتابع مثلا، بأن نيتشه ملعون، وكل من اتصل به ملعون: والده، سميه، شاعره الأثير.

وانطلاقا من أن الحبكة هي تتابع أفعال يتوافر فيه الترابط، ومما تقدم، فأن كل تتابع زمني للأفعال(كرونولوجي) سيشكل حبكة انطلاقا من القوة الذهنية في إدراك الترابط بينها. فما من شيء سائب في خيوط العالم، حيث الذهن المتحرر هو من يحقق ذلك الربط والإحكام. وهو ما تذهب إليه السريالية، وتجد تحقيقه في فعالية تفسير الأحلام عند فرويد، رغم اختلافها عنه كونه توجد ذلك الترابط من خلال المنطق اللاعقلي لفعالية الذهن المتحرر. إذ أن للحلم حبكة تشكل متنا حكائيا، ويتطلب الكشف عنه وتحقيقه ذهنا متحررا، وإرادة خلاقة، بعد أن فككت الذاكرة الحلم وأخضعته للمونتاج.

---

[١] ينظر : ميليت ، فرد ب. و جيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية ، ت : صدقي حطاب (بيروت : دار الثقافة ، بلا ت) ص ٣٩٣ ــ ٣٩٤

[٢] كريفش ، ستوارت : صناعة المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٣٧

[٣] ينظر : الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية (بيروت : دار ابن زيدون للطباعة والنشر ، ب. ت) ص ٤٨٩

إن اتجاه السريالية في تحقيق المغايرة في مفهوم الحبكة، يتأتى من توجسها من الرواية عامة باعتبارها تكريس للحبكة "لأنها حكاية ولأنها بالضرورة تحت تأثير المنطق ويظل غرضها خارجيا بالنسبة لنا. وكل صفة بشرية فيها بالضرورة متماسكة ومحددة. ولأن البناء فيها له أفضلية على العاطفة المباشرة"[1].

ومما تقدم فأن الحبكة توجد في النص السريالي أيضا، إلا أن تحقق الحبكة ابتداءا يأتي من الإصرار على واقعية اللامألوف فيها من خلال تأطيره بالزمان والمكان الواقعي، وبالتالي إيجاد واقع خارق يحتمل المألوف واللامألوف بدون حدود فاصلة بينهما. وكما في مسرحية (نهدا تيريزياس) لأبولينير، حيث يؤسس الحدث على استنطاق حلمي واضح. إذ نرى أن (تيريز) بطلة المسرحية تتخلى عن دورها كأم في إنجاب الأبناء، وتعير هذا الدور للزوج الذي يقوم هو بواجب الإنجاب بدلا عنها لتحسين النسل، فينجب أربعين ألفا وتسعة وأربعين طفلا في يوم واحد، وبما يشكل رؤية سريالية واضحة تجمع بين اللامنطقية في الحدث المسرحي الممثلة بغرائبية ذلك التحول ولاعقلانيته، ووضعه في إطار زمان ومكان فيزيائي طبيعي، هو واقع مدينة (زنزبار)، وبالتالي تستحيل تلك الغرائبية إلى مألوفية تتدرج ضمن ذلك الواقع بدون حدود فاصلة ما بينها وبين الواقع.

وقد يأخذ الحدث الدرامي صيغة البارودية، كما في الفصل الأول من مسرحية (الآلة الجهنمية) لجان كوكتو، والذي يجري عند أسوار مدينة (طيبة). فبدلا من برج قلعة (ألسينور) في مسرحية هاملت، يظهر شبح الملك (لايوس) في المستنقعات عند أسوار مدينة (طيبة)، وبدلا عن (هاملت) و(هوراشيو) والترقب الذي يوحي بأمر جلل، نجد الملكة (جوكاست) الشبقية بصحبتها تيريزياس الذي تحول من عرّاف جليل القدر إلى نديم أحمق، ولا يحركهما غير فضول باهت لمعرفة كنه هذا الشبح. حيث يشكل ذلك محاكاة ساخرة لمشهد القلعة في مسرحية هاملت لشكسبير.

ومما تقدم فأن الحبكة في السريالية هي بنية لاعقلانية وغير خاضعة للمنطق العقلي، فهي تحتمل الازدواج في الحدث، والتزامن فيه، كما في تزامنية أحداث الفصل الأول والفصل الثاني من مسرحية (الآلة الجهنمية)، مثلما تحتمل التناقض في مسار الأحداث، وكذلك المسارات السائبة للأحداث التي يكون الربط فيها من فعل الذهن المتحرر، والخيال الخلاّق، وبالتالي تحقيق وحدة الحدث و كلية الحبكة.

---

[1] آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص ٢٤

ومن ذلك نجد أن الحبكة السريالية تنتمي إلى الإشكال الدرامية الكونترابنطية (اللاترابطية)، وفيها "لا يركز على تسلسل الحدث الزمني، أي مراحل احتدام صراع القوى في تتاليها الزمني، وسببيتها المنطقية، بقدر ما يعنى بإعطاء الحدث اكبر قدر من الدلالات المتعارضة، وتفسير كل مرحلة فيه من خلال إلقاء أضواء جانبية متعددة ومتناقضة عليه"[١] وهو ما يوافق مقاربة النص المسرحي السريالي باعتباره وسطا للإدراك أكثر منه موضوعا للإدراك. وعبره يتم اكتشاف الذات وقواها وقدرتها على تحقيق العالم على صورة موضوعاتها المتضمنة في الإرادة والرغبة وما يكشف عنه الحلم وفعاليات اللاوعي.

٢. الشخصية :

ابتداءا الشخصية هي الإنسان في حالة فعل، وكما حددها أرسطو موضوعا للمحاكاة في الدراما، حيث للإنسان القائم بالفعل خصائصه الطبيعية والانفعالية والثقافية والاجتماعية، وهي ما تنعكس في الفعل للشخصية، ليكتسب الفعل طابعها، مثلما أن للفعل مؤثرات تدخل على خصائص الشخصية نتيجة نمو الفعل وحركية وحدة الصراع، وبالتالي تعاني الشخصية قدرا من التحول والنمو. وباستمرارية التبادل في التأثير مابين الشخصية والفعل، يتحقق التطور في وحدة الشخصية/الفعل، باعتبارها مركب مادي ومعنوي، وشكل قابل للإدراك الحسي والعقلي. وان ذلك النمو يكسب المسرحية سمة التغير الديناميكية والقوسية القائم على تقابل وتضاد وتكافؤ القوى، في وحدة تأثير، حيث يتحدد الفعل بالشخصية، وتتحدد الشخصية بالفعل، مسببة انقلابات وتحولات رئيسية تصعد وحدة الصراع نحو الذروة وتدفع بها نحو الحل[٢].

وهناك من يكسر وحدة الشخصية / الفعل ، بتقديم الشخصية على الفعل ، باعتباره من توابع الشخصية ، حيث يرى "إن المسرحية إنما تنشأ من الصراع الدائر بين الشخصيات"[٣]، فالشخصية منشأ الفعل وهي ما يحرك وحدة الصراع نحو الذروة فالحل.

ويذهب هيغل إلى حتمية إحالة الفعل وما يحوي من الفكرة إلى إطار مؤنسن من اجل أن تتحقق فاعليته المادية بما تمتلك الشخصية من ديناميكية عاطفية وحيوية وخصائص فزيو/سيكولوجية وأبعاد طبيعية وزمانية ومكانية، حيث "تغدو الشخصية المركز الحقيقي للتمثل الفني المثالي"[٤] ويتفق ما تقدم مع المفهوم المؤنسن للشخصية باعتبارها إنسانية بإبعاد طبيعية ونفسية وثقافية واجتماعية وهي مرتبطة بالفعل ارتباطا جدليا.

---

[١] صليحة ، نهاد : المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤون لثقافية العامة ،١٩٨٥) ص ٢٩

[٢] ينظر : كريفش ، ستوارت : صناعة المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٣٤

[٣] بسفلد ، روجر م. : فن الكاتب المسرحي ، ت : دريني خشبة (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ب ت) ص ١٦٨

[٤] هيغل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ج ٢ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨) ص ٢٢٢

ويذهب العديد من الاتجاهات الحديثة في القرن العشرين في تجريد الشخصية من أبعادها الإنسانية لتستحيل "مجموعة من الإشارات والرموز تترافق مع إشارات النص الأخرى والتي أرسلها المؤلف إلى المتلقي"[١] فلا يمكن إحالتها إلى مرجعية إنسانية، وهي فاقدة الماهية خارج الوحدة الأدائية.

وعند كلا الاتجاهين نجد أن الشخصية إطارا عقلانيا وعنصرا أبولونيا بما تحوي من صفات الثبات والاتساق والتناغم والوضوح والخضوع للحتمية السببية والاحتمال الفني. ومن ثم هي بنية عقلية منطقية لا يخرج منها شيء ولا يدخل إليها شيء، إلا ما اتسق معها منطقيا وجماليا. وبذلك يتقاطع مفهوم الشخصية مع المبدأ السريالي، كون السريالية تمثل الجنوح الديونوسي في ممارستها ومبدأ فاعليتها.

وبالمقاربة السريالية للشخصية، نجد الشخصية السريالية ما تنفك تنطلق خارجا عن أية اطر عقلانية مرتبطة بها أو محددة لها فيزيائيا ونفسيا وثقافيا واجتماعيا، لتعود إليها بعد فقدان زخم انطلاقها، ومن ثم انطلاقها من جديد، وفي فعل هدم مستمر وتقويض لأي تمركز عقلي يعمل على تملك الشخصية بتجسيدها من خلال إخضاعها لمنطق عقلاني، وبالتالي تحديدها كأيقونة ثقافية. حيث أن دورية التمرد على الأطر العقلانية للشخصية واستمرارية فعل التفكيك، يتيح للشخصية أن تنتج نفسها "في نوع من المعرفة الذي لا يتواجد مسبقا قط، وإنما يتكشف من خلال لغة المريض في صورة حدث متكرر يبرز من ثنايا فجوات الخطاب"[٢] حيث أن لغة المريض العقلي وإفاداته هي الأقل تعرضا للمحدد العقلي والنفعي، وهو ما تتبناه السريالية، كما أن الفجوات في ذلك الخطاب هي موضع الاشتغال وتحقيق الهوية للشخصية. وفي السريالية، الشخصية تنخلق أولا في مساحات خروجها عن الإطار العقلي والعودة إليه بقوة الجذب. ومن دورية ذلك الانفلات والإياب تتشكل فجوات في خطاب الشخصية، حيث أن الفجوات في خطاب الشخصية السريالية ينعدم فيها تماما كل عقلي أو محدد خارجي، وبالتالي هي ما يكسب الشخصية هويتها الحقيقية وكما يرى نيتشه "إن المرء لا يكتسب هويته الحقيقية، إلا بفقدانه لهويته المحدودة"[٣] وذلك الفقدان للمحدود والاكتساب للامحدود هو طابع الشخصية السريالية مثلما هو هويتها وجملة الخصائص لها، وجوهره الجموح الديونوسي في مقابل المظهر الأبولوني للشخصية، والذي يعمل على تحديد تلك الهوية.

---

[١] جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مصدر سابق ، ص ٥١

[٢] الكردي ، محمد علي : الجنون في الأدب الفرنسي ، مجلة عالم الفكر ، عدد ١ ، مجلد ١٨ (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٧) ص ٢٢

[٣] الكردي ، محمد علي : الجنون في الأدب الفرنسي ، مصدر سابق ، ص ٢٢

ومن ذلك تكون الشخصية السريالية جنوحا ديونوسيا للإطار الأبولوني. وهي تتحقق في دورية الانفلات والعودة للعقلانية، وبما يدخل الشخصية في نوبات هلوسة هستيرية، وهذيانية، باعتبار أن تلك النوبات هي فرق الجهد مابين تحقق حالة الذهن المتحرر في آن الانفلات من العقلانية، ومابين غياب الذهن المتحرر في حالة الإياب إلى الفعالية العقلية الواعية ومحدداتها النفعية.

انطلاقا من مفهوم الغرائبية السريالي باعتبارها كسر الحدود الفاصلة ما بين المألوف واللامألوف وتصعيد المشهد لهما في وحدة خارقة تتطلب إدراكا بكلية الذهن أشبه بلحظة الانخطاف حيث الذات بيضاء بلا محددات، فأن الشخصية السريالية "تتضخم فيها بعض الصفات على حساب الصفات الأخرى، على الرغم من بعض الملامح الإنسانية، فضلا عن التخلخل الواضح في شبكة علاقات هذه الشخصية مع الشخصيات الأخرى"[١] حيث أن ذلك التضخم الذي يخرج الشخصية عن إطار الإحالة للمنطقية العقلية يأخذ منحى الأشكال السريالية التي تحيِّد أية محاولة نقدية لإدراكها. كما تكشف عن بعدها الشعري، إذ تستحيل إلى قوة مفعِّلة للواقع بإخراجه من إطاره وزجّه في مغامرة الانخطاف تلك.

إن تلك الفعالية للشخصية السريالية تخضعها للتجريد الرمزي ورفعها إلى مستويات الفوق طبيعي فتصبح نوعا من "شخصيات مسطحة أو قوة رمزية"[٢] يسقط عنها البعد العمري وكذلك العاطفي وأبعادها الطبيعية والواقعية. ومن جانب آخر يكون للشخصية السريالية ملامح إنسانية، إلا أنها غير متعينة، وذلك عبر فعالية البوح الذاتي للشخصية، والتداعي الحر في حوارية الشخصية مع ذاتها وبما يكسبها سمة التعبيرية.

إن احتفاء السريالية باللحظة الآنية، اكسب المزاج السريالي سمة التقلب الدائم، وبالتالي استتبع ذلك دوامية التحول في الشخصية، وعدم الثبات، وإسقاط إمكانية إقامة شبكة علاقات الشخصية. وهو ما يتفق مع مبدأ العزلة السريالي باعتباره منفذاً لممارسة الحرية. فالشخصية في حالة قطيعة مع ما عداها. ومن ذلك يأتي فعل الشخصية السريالية مجردا من غائية تحقيق النتيجة أو المعنى، كونه فعل كشف خارق وانخطاف تنغمر فيه الذات عبر الذهن المتحرر، وهو ما يؤدي إلى التفكك الموضوعي والثيمي، طبقا للمبدأ السريالي في "تدمير الدلالات المعهودة، وتوليد دلالات جديدة، أو دلالات مضادة من خلال التجاور الجذري[الكولاج]"[٣] فتكون الشخصية السريالية هذيانية، لا مستقرة، وتنشأ وفق قاعدة الهدم والتقويض. وهي

---

[١] كاشي ، ناجي : الغرائبية في العرض المسرحي (بيروت : دار الخيال ، ٢٠٠٦) ص ٩٥

[٢] الزبيدي ، حميد علي حسون : مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨) ص ١٠٥

[٣] سونتاغ ، سوزان : ضد التأويل ومقالات أخرى ، ت : نهلة بيضون (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٨) ص ٣٨٤ – ٣٨٥

شخصية مأزومة لارتباطها بوحدة صراع ذهني يدور في فضاء اللاوعي ما بين موضوعات الإرادة والرغبة والغريزة، وحول الأولوية في التحقيق، من جانب. ومابين فواعل الكبح والإرجاء من جانب آخر، وهو ما يتجسد خارجا عبر فعل الشخصية في البوح وتعبيريتها.

٣. الحوار واللغة :

وهو الخاصية الدرامية كما يرى أرسطو، والتي تجعل من النص نصا دراميا، حيث التقديم المباشر والأداء لحدث وشخصيات وفق مبدأ الهنا والآن، ولا يكون ذلك الأداء والتجسيد إلا بالحوار الذي "هو وسيلة الكاتب في التجسيد"[١]، فهو الجسد اللغوي للنص، والأسلوب الذي تسلك فيه الشخصية ما يحقق فعلها مع منطقها، وبالتالي إيصال الفكر للشخصيات والأحداث إلى مستوى التداول والصراع، ومن ثم تحقيق الثيمة والعبرة للمسرحية بكاملها. وهو ما يذهب إليه هيغل في ضرورة "أن يشف الداخلي عن نفسه عبر التعبير اللفظي وان يعيِّن طابعه"[٢].

ويمتاز الحوار المسرحي بالكثافة العالية والتركيز المتأتيان من الوحدة الفكرية في التقابل الحواري مابين أطرافه، وكذلك الغنى الدلالي، باعتباره "مصدر الدوال الوحيد التي تشير إلى الشخصية، والأزمنة ،والأمكنة، وكل ما يلزم القارئ للوصول إلى المعنى الذي قصده المؤلف"[٣] وبالتالي هو محكوم بغائية وتصميم قصدي خاضع لمنطق عقلي من حتمية سببية واحتمال فني.

وينهض الحوار بوظيفة اتصالية مزدوجة، فهو يحقق فعل اتصالي مع الذات(كما في حالة المونولوج) أو مع الشخصية الأخرى في المستوى الأول، وفي المستوى الثاني القارئ/المشاهد بما يتلقى من رسائل إبلاغ ووصف وإرشاد وتعبير[٤]. فالحوار جزء من الحدث، مثلما هو تجسيد له وشرح وتعليق عليه، وكذلك ربط وفلسفة أجزاءه، والتعبير عنه، حيث "أن العمود الفقري للتعبير المسرحي ذلك الذي يمدها بالطاقة ويمد الحدث والشخصيات بالدوافع والروابط والحركة الصراعية، والنمو، هو الحوار على اختلاف مستوياته"[٥].

ومن ذلك يكون للحوار وظيفة التجسيد للشخوص والأحداث والثيمات عبر الكلمة وخواصها الدلالية والفنية، وأيضا الإخبار، والسرد المسرحي، والتأكيد الدرامي، والوصف، والتعليق، والتعبير.

---

[١] سرحان ، سمير : الحدث في الدراما ، مجلة المسرح ، عدد ٣ (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٦٤) ص ٣٢

[٢] هيغل : فن الشعر ، ت : جورج طرابيشي ، ج ١ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١) ص ٧٠

[٣] جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مصدر سابق ، ص ٩٧

[٤] ينظر : اسعد ، سامية احمد : الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١٠ ، عدد ٤ (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٠) ص ٨٥ ـ ٨٦

[٥] سلام ، أبو الحسن : حيرة النص المسرحي (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٧) ص ١٩٧

إن أهم تمثلات التجربة السريالية كانت في اللغة، لما تحوي من إمكانيات وقوى هائلة مغيّبة تستعيدها وتحررها الممارسة السريالية بالمجاوزة باللغة عن العقلانية والمنطقية النفعية من اجل تحقيق المشروع السريالي، وهو عالم الخارق المدهش الذي تتلاشى فيه هيمنة المحدد من العرف والقوانين والقدرة والإمكان، ومن ذلك جاء تصريح بريتون في البيان الأول للسريالية بأن "جعلت اللغة للإنسان كي يستعملها سوريالية"[١] ليكون مدخلا لمقاربة الحوار السريالي، الذي يعاد تعيين وظائفه وأدواره طبقا لسريالية اللغة. فالحوار هو أعلى التجسيدات اللغوية، ودوامية التشكل النصي للغة "لأن اللغة بما هي حوار وتفاهم لا تقف عند حد ولا تسكن إلى حقيقة ودلالة معينة، بل هي في ارتحال لا يستقر وصيرورة دائمة تؤطرها جدلية السؤال والجواب"[٢] وبذلك تحيد اللغة عن المستوى الدلالي فيها والإحالة المرجعية المعينة، إلى استمرارية التأويل، لتستعيض عن المعنى بالاكتشاف، وهو ما يتطابق مع منطق النص السريالي باعتباره وسطا للاكتشاف أكثر منه موضوعا للاكتشاف. إذ أن كل عمل فني يتطلع إلى التأويل، حيث هو كينونة العمل الفني، وذلك ما تحققه اللغة السريالية التي معها يستمر العمل الفني في حالة صيرورة وتكون لا متناهي، وبالتالي لا يمكن تملكه من خلال إدراكه، كونه مندرج في فعالية تأويل لا متناهي، حيث "النص كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"[٣] ومن ذلك يأتي الحوار باعتباره تجسيد لغوي لا يفيد معنى ولا يحيل إلى مرجع بذاته، ولكن آلية لغوية منقطعة عن الوظيفة الإخبارية، باتجاه الاكتشاف. فهو تقابل منزه عن الغاية النفعية ومنفلت عن قوانين التصعيد الجدلي للفكرة. ففي هذا التقابل الحواري يكون كل واحد من أطرافه منشغل بذاته، يستمع لما يشبه مناجاة ذاته. فالشعرية السريالية "قد دأبت...على إرجاع الحوار إلى حقيقته المطلقة بتخليص المتخاطبين من واجبات اللياقة، كلاهما يتابع ببساطة مناجاة نفسه، دون السعي إلى الحصول منها على تلذذ جدلي معين، أو إلى مخادعة صاحبه"[٤]. فهو تخاطب متجرد، وتحاور مع الذات أصلا، وبما يحيل الحوار السريالي إلى الغنائية، وليتخذ شكل البوح الذاتي والتداعي الحر ومتمسكا بوظيفته التعبيرية، ومقدما إياها على كل وظيفة أخرى، حيث يتجه المسرح السريالي، وكما عند آرتو، إلى إطلاق القوى الغارقة في لاوعي الجمهور، وتحقيق مستوى اتصالي لاواعي عبر فعالية الطقس المسرحي، لتطفو مواد اللاوعي وموضوعاته من رغبات وأحلام

---

[١] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٥١

[٢] غادامير ، هانز غيورغ : فلسفة التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، ط٢ (المغرب : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦) ص ٣٢

[٣] إيكو ، أمبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت: سعيد بنكراد، ط٢(المغرب : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٤) ص ٤٢

[٤] بريتون ، اندريه : بيانات السوريالية ، مصدر سابق ، ص ٥٤

وإرهاصات فواعل الكبح والإرجاء، باعتبارها موضوعات رسالة الحوار الذي هو خطاب الشخصية. ومن ذلك نجد "أن الكثير من الأحاديث والخطب المهلهلة، والتمتمات ، واللجلجات، والتعبيرات الغامضة، والأصوات الحيوانية، تكتسب أهمية شائقة فوق خشبة المسرح"[١].

إن الحوار باعتباره إطارا أبولونيا، يدخل دور المغايرة في السريالية، التي جوهرها الجموح الديونوسي، بصفاته من التحول، والتقلب، وعدم الاستقرار، واللاثبات، وغياب الوضوح، والاندفاع إلى أقصى الحدود، وكسر المنطق العقلي، وبالتالي انتفاء المعنى، واستبداله بلذة التأويل، التي تأخذ طابع ذلك الجموح نحو كسر حدود التأويل، والاتجاه به إلى حد الفعل الهذياني، وما يصحب ذلك من اكتشاف قوى ذاتية تتناسب طرديا مع سرية المعنى "فأن يكون التأويل لا متناهيا ... أمر يتناقض مع المبادئ المؤسسة للعقلانية الغربية، وقد يؤدي إلى تدميرها"[٢] وهو جوهر الجانب الإجرائي في المشروع الثوري السريالي.

إن الطبيعة اللغوية للحوار السريالي مقاربة لتلك في الحلم. حيث تكف الكلمات عن الهيمنة على المشهد في الحلم، والذي يتأتى من وظيفتها الدلالية وإحالاتها المرجعية المحددة. فالكلام "إذ يكون حاضرا في الحلم، لا يتدخل فيه إلا كعنصر بين عناصر أخرى، وأحيانا على هيئة شيء"[٣] فقد يتم استبدال الكلمة بتمثلها البصري العيني لما يتيح من مرونة في المعالجة البصرية لمشهد الحلم، حيث التعابر في التمثيل من الأفكار إلى الصور، ومن الصور إلى الأفكار، ووفق المنطق اللاعقلي للمشهد الذي يتيح مطلق الإمكانية والقدرة في الإنشاء والتكوين. ومن ذلك تكون مقاربة السرياليين للحوار السريالي "بإطلاق الكلمات من أغلالها الاشتقاقية المعتادة، تاركينها تلهو بينهم، وتنتج من خلال تقاربها غير المتوقع، سلسلة من الصور الاعتباطية والعبثية أحيانا، ولكنها كواشف لواقع خفي"[٤] فيأتي الحوار مفككا، غنيا بالصور التي تنتفي فيها العلاقات السببية والمنطقية، أو تنعدم إحالاتها إلى ما هو خارج الذات مكانيا، أو زمانيا، أو موضوعيا.

ومما تقدم نخلص إلى أن الحوار السريالي، حوار مفكك على هيئة البوح الذاتي والتداعي الحر، وهو لا يحيل إلى ما هو خارج الذات، و يتسم بالغنائية العالية، ومتعلقا بالوظيفة التعبيرية. ويحدد الدفق والتداعي للأفكار سرعة الحوار وكذلك الشكل الإيقاعي وبما يوحي بالمزاج للمشهد أو الجو العام.

---

[١] بولتن ، مارجوري : تشريح المسرحية ، ت : دريني خشبة (القاهرة : مكتبة الانجلوالمصرية ، ١٩٦٢) ص ٢١٢

[٢] إيكو ، أمبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص ١٤

[٣] ديريدا ، جاك : الكتابة والاختلاف ، ت : كاظم جهاد (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨) ص ٨٧ ــ ٨٨

[٤] كانوفا ، ماري ــ كلود : الكوميديا ، مصدر سابق ، ص ٢٨٨

ثانيا : الاشتغال السريالي في العرض المسرحي:

إن العرض المسرحي بنية مادية، ذو كثافة تعبيرية بسبب ارتباطاته المتعددة مع النص اللغوي، التي تأخذ شكل المقاربة مما تتيح قراءة إبداعية للنص. ومن ذلك هو "فن إبداعي ينشئ شيئا جديدا أصيلا، ويتحول فيه الإبداع السابق، أي النص الذي يقدمه، إلى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هي العرض نفسه"[١] باعتباره قراءة تأخذ بعيدا عن حدود النص وأطره، واستحضار الموضوعة فيه، نحو اكتشاف عالم المحتمل الممكن الذي يعيد النشاط للذهن الإنساني بعد خدر المألوف، وعبر خلق عوالم بقوانين تلغي تناقضات الواقع/الإنسان، وتتيح فهما اشمل وانتظاما أكمل للعالم. والعرض باعتباره فنا قد أعلن عن نفسه بصعود مفهوم المخرج كمبدع إلى حيز التداول والتطبيق الإجرائي، وما عزز ذلك المفهوم من دعوات التجديد والتجريب للمنظرين والمخرجين: آبيا، كريج، كوبو، لينيه بو وآخرين، الذين غايروا مفهوم التجسيد، إذ "أن التمثيل المشهدي يجسد إرادة معينة، وان الإبداع نفسه يخضع لقوانين الجمال المشهدي"[٢] فلا يعود التجسيد تجسيدا لأطر النص، ولا تحضر فيه إرادة مبدع النص، بل إرادة مبدع المشهد وهو المخرج، وإرادته هي التي تشكل كلية العرض، ووفق رؤيا وفلسفة لا تطابق بالضرورة تلك لمبدع النص، الذي يستحيل خطابه ليكون ثانويا وضمنيا في خطاب اشمل هو خطاب العرض بسبب ما للعرض من طبيعة شمولية وتعدد الأنظمة الدالة فيه.

إن الإرادة الإبداعية للمخرج تعمل على إعادة تشكيل اطر النص وتفعيله إبداعيا بإخضاعه إلى عمليات الهدم والبناء المستمر من اجل تجاوز حالة الانغلاق الذي يفرضه نص المؤلف، فالعرض لا يكون إلا بدوام فعاليات الهدم والبناء وهو ما يجعل العرض في حالة صيرورة مستمرة، هي إدراك مستمر وتحقق شكل لابد أن يهدم لينبني شكل جديد، إذ "أن الشكل ما أن يخلق حتى يحتضر"[٣] كما يرى بروك، فالثبات من بواعث الموت. ومعه يستحيل العرض إلى ميكانيكية رتيبة.

من البديهي إننا نذهب إلى المسرح لكي نشاهد أولا ثم لكي نسمع ثانيا "فالناس إنما يهرعون للمسرح ليشاهدوا التمثيليات لا ليسمعوها"[٤]. ومن هنا نجد تقديما للجانب البصري على السمعي، لما للعين من خاصية تركيبية لإنشائيات الحركة والإضاءة والمنظر والزي

---

[١] هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، ت : نهاد صليحة (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠١) ص ٢٠

[٢] دوفينو ، جان : سوسيولوجيا المسرح، ت:حافظ الجمالي (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي،١٩٧٦) ص ١٨٩

[٣] بروك ، بيتر : الباب المفتوح – الأعمال الكاملة ، ت : فاروق عبد القادر(القاهرة : دار الهلال ، ٢٠٠٢) ص ٥١٦

[٤] كريج ، كوردن : في الفن المسرحي ، ت: دريني خشبة (القاهرة : مكتبة الآداب ،١٩٦٠) ص ١٦٩

والماكياج والملحقات المسرحية، حيث أن كل منها جزء من نظام دلالي هو العرض، إلا أن لا عرض بلا جانب سمعي، سواء كان موسيقى أو مؤثرات صوتية أو حوار لغوي أو إيماءة صوتية. فالإنسان له جملة حواس، وكما قسمها راينهارت حسب قدرتها التفاعلية مع منظومة العرض المسرحي "فيذكر العين أولا، أي حاسة الإبصار، ثم الأذن، أي حاسة السمع، ثم الأنف، أي حاسة الشم"[١] ونجد في ذلك تقابل خاصية الأذن التحليلية وقدرتها على فرز الوحدات الصوتية وتفريدها، مع الخاصية التركيبية للعين، وهو ما ينتج لذة خالصة من خلال التقابل الفسيولوجي للحواس، وبعيدا عن أي مستوى دلالي، وهي لذة اكتشاف الجسد والتعرف إلى حواسه، وهي بذات الوقت اكتشاف العالم والاندماج فيه عبر الجسد، كما يرى ميرلوبونتي حيث الجسد "كائن في العالم كالقلب في الجهاز العضوي، وان الإدراك الحسي فعل تدرك عن طريقه الموضوع إدراكا مباشرا دون أدنى سلطة، بل دون حاجة إلى أي تأويل أو تفسير"[٢].

ومن مسلمة أن العرض المسرحي فعل احتفالي يتأسس على مبدأ المشاركة والاتفاق على اللعب والتخيل بما يحقق التجسيد والانطلاق من عالم المحدد الواقعي إلى عالم الممكن الخيالي، فأن استحصال اللذة الحسية في إدراك العالم يشترك فيها كل من المتلقي والممثل على السواء. إذ أن المتفرج يكتشف جسده عبر حواسه، وكذلك يكتشف جسده عبر جسد الممثل، الذي يستحيل إلى جسد المتفرج حيث يتماهى معه، إذ العرض فن حي كما يرى آبيا "يستند إلى الإحساس بجماعية الأجساد الإنسانية في حقيقة الأمر، وعلى السعادة التي توفرها وتؤمنها لنا هذه الجماعية"[٣].

ويطرح العرض المسرحي مفهوما إشكاليا باعتباره خلقا لظاهرة لا واقعية وبلا حقيقة مادية، لا زمانيا ولا مكانيا. فوقائعه من جهة هي زائفة ومصطنعة لها زمانها خارج زمن الواقع الفيزيائي، ومكانها خارج وحدة المكان الواقعي للحياة، كأن يكون عرض هاملت شكسبير قطعة من الدنيمارك داخل مكان آخر مثل مدينة لندن. ومن جهة أخرى وقائعه حقيقية في كل ما يرتبط بالإنسان. لأن موضوعها هو الإنسان محورا صراعيا في الكون. وتنحل تلك الإشكالية مع مفهوم نيتشه للعمل الفني باعتباره خلق إبداعي بذاته.[٤] ومعه يكون العرض "مساحة مستقلة لا تخضع لقوانين الطبيعة. فبداخلها يتحرر المسرح من اعتبارات الكون الزمنية والمساحية"[٥].

---

[١] هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ،مصدر سابق ، ص ٢٩٣

[٢] إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة : مكتبة مصر ،ب ت) ص ١٤٧

[٣] آبيا ، أدولف : الإنسان هو معيار كل شيء – من مؤلفات آبيا ، ت : أمين حسين الرباط (القاهرة : مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥) ص ١٦٠

[٤] ينظر : هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٧٩

[٥] ميردوند ، جيمس : الفضاء المسرحي ، ت : محمد سيد (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦) ص ١٣

إن مبدأ الصراع التراجيدي للوجود باعتباره صراع خلاق قارب من حدود التجربة الجمالية وتجربة الحياة إلى حد أن أصبح العمل الإبداعي هو فهم وإدراك للعالم، ويعطيه قيمته ووجوده بنفس الوقت كما يصرح نيتشه "نحن في الحقيقة من يعمل ولم يتوقف عن فعل ما لم يكن موجودا من قبل... فالطبيعة دائما لا قيمة لها، لقد تلقت قيمتها ذات يوم كهبة، ونحن كنا الواهبين، نحن من خلقنا العالم المتعلق بالإنسان"[١]وهو ما يجعل من العمل الإبداعي ممارسة للحياة مثلما تكون الحياة عبر العمل الإبداعي. ونجد في ذلك مبدءا سرياليا في التوحيد مابين الإبداع والعالم الواقع وبالتالي تحقيق طموح السريالية في جمال بمتناول الجميع من خلال شعرنة العالم وتحويل العيش إلى تجربة جمالية وخلق فني، مثلما هو إدراك وتحقيق للعالم. وهو ما يمكن أن تتبنى عليه مقاربة العرض السريالي.

تتحقق المقاربة السريالية في العرض المسرحي بشكل ملحوظ انطلاقا من أن "العرض المسرحي هو بنية تتألف من عناصر تنتمي إلى فنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والكوريوغرافيا – الرقص"[٢] وهو الاتجاه السريالي الذي يعمل على مسرح تركيبي يجمع بين أشكال الفنون، مسرح كلمة والرقص والموسيقى والتشكيل وبما يحيل إلى الأشكال المسرحية الأولى والأنماط البدائية والطقس الأقرب إلى مفهوم الكرنفال الشعبي عند باختين "في مزجه بين الأجناس والوسائط الفنية المختلفة واستخدامه لما هو جروتسكي، وتأكيده على ما هو جسدي، وإحياءه لروح المهرجان التي كانت سائدة في العصور الوسطى"[٣].

إن خاصية التحول والتقلب بالمزاج السريالي، واحتفاء السريالية باللحظة الآنية ولا منطقية البنية الزمنية، شكل توافقا مع مفهوم العرض باعتباره درج للتجسدات المادية لأطر النص في سياق زمن واقعي هو زمن العرض، وزمن افتراضي تنكسر فيه المنطقية الرياضية لتنثني فيه اللحظة بدلا من أن تمتد خطيا، بما يؤدي إلى المرونة في التحرك في سياق الزمن وإمكانية مد تلك اللحظة أو قصرها أو تدويرها، حيث أن إيجاد البنية الزمنية للعرض تعتمد "على ذكاء المتفرج في الربط بين المشاهد المختلفة وتنسيقها زمنيا"[٤] وربطها مع زمن العرض الفيزيائي، مثل مشهد الاسترجاع (الفلاش باك)، أو التحرك بالزمن إلى أمام في حالة تسريع عند ضمور الحدث، أو مشهد التوتر الذي يكون فيه الزمن متباطئ عند ذروة الحدث،

---

[١] نيتشه ، فردريك : العلم الجذل ، ت : سعاد حرب (بيروت : دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع،٢٠٠١) ص ١٦٦-١٦٧

[٢] بوغوتيريف ، بيتر : العلامات في المسرح ، عن :
جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مصدر سابق ، ص ٢٤

[٣] آينز ، كريستوفر : المسرح الطليعي ، ت: سامح فكري (القاهرة : مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون ،١٩٩٩) ص ٢٠٠

[٤] هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٩٢

وذلك استنادا إلى العلامات الزمنية التي تجعل من ذلك التحرك والقفز في الزمن مقبول جماليا، ويخلق منطقه الفكري من خلال عمقه الدلالي بالارتباط مع باقي الأنظمة الدالة من لغوية حوارية، ولا لغوية مثل المؤثرات الصوتية والموسيقى، وبصرية تشكيلية، مثل الضوء واللون والحركة والأزياء.

ومن ذلك يكون العرض السريالي عرض تنتفي فيه منطقية البنية الزمنية، حيث إمكانية القفز من زمن الحاضر إلى الماضي، أو المستقبل ، وبلا مراعاة للتتابع الزمني أو أي ترتيب يخضع للمنطق العقلي.

ويتحقق مكان العرض بمجرد فصله عن امتداد المكان الفيزيائي الطبيعي للعالم الواقع بتحديده، كأن يكون ذلك بمركز دائرة كما يرى جان جاك روسو في مسرحة المجتمع[١]، أو بساط التمثيل كما اعتمده بروك في تجاربه[٢]، كأبسط شكل للتحديد ، إذ يكفي أن تنخلق في المكان بؤرة تركيز حتى يخرج عن بعده الطبيعي، ليستحيل إلى فضاء موضوعة ما تتشكل من علاقات دلالية تنشط الفعل التأويلي، وهو الفعل المتناسب طرديا مع حيادية مكان العرض، إذ "أن غياب المنظر مطلب أولي لازم كي يقوم الخيال بوظيفته"[٣] أي المطالبة بحيادية المكان كعامل في تحقيق حيادية الذات وتخليصها من ثقل الأيديولوجيا والانطباعات القبلية. ونجد ذلك في دعوة ارتو إلى اعتماد أماكن خارج هيمنة المعمار الكلاسيكي الذي يفصل الصالة إلى منطقة عرض ومنطقة جمهور، فيصرح "سنلغي خشبة المسرح والصالة ونستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، يصبح مسرح الأحداث بذاته ونعيد الاتصال بين المتفرج والعرض"[٤] حيث الجمهور وسط ناقل لمضمون الخطاب، الذي يأخذ شكل عدوى الطاعون، فيربطه بالنسق الحضاري وبالتالي إصابة ذلك النسق بالتصدع ومن ثم الانهيار، والذي يأخذ شكل التدمير من الداخل انطلاقا من الطابع الإجرائي للمشروع السريالي.

ومن ذلك يكون مكان العرض ومعماره في السريالية يأخذ طابع الحياد والاتجاه نحو صيغة الدائرة المغلقة، أو الحلبة، والتداخل ما بين مناطق المشاهدة ومناطق التمثيل.

يتشكل العرض المسرحي كبنية من جملة عناصر عارضة ذات طبيعة مادية، تنهض بفعل الأداء والتجسيد وفق إرادة مبدع المشهد وهو المخرج. وتلك العناصر العارضة هي:

١. الممثل :

وهو العنصر الأساس في تحقيق العرض المسرحي، لما يعني وجوده من اشتراط تقني جمالي وفكري يقدم الممثل إلى المقام الأول بين العناصر العارضة، إذ أن "حركة الممثل هي

---

[١] ينظر : دوفينو ، جان : سوسيولوجيا المسرح ، مصدر سابق ، ص ١٦٧

[٢] ينظر : بروك ، بيتر : الباب المفتوح – الأعمال الكاملة ، مصدر سابق ، ص ٥٠٣ – ٥٠٤

[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٥٠٢

[٤] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٨٥

المبدع الحقيقي للفن السامي، وهي التي تحمل في داخلها سر العلاقات المتدرجة التي تجمع بين العناصر المتصارعة... إنها تحتل مكان الرأس من الجسد"[١] فهو جماع فنون الزمان والمكان كما يرى آبيا، و معه كوردن كريج، والمخرجين الروس ما بعد الطبيعيين مثل أفراينوف ونظرية المونودراما التي تؤكد على الممثل كلية الوحدة الأدائية[٢]، ومايرهولد الذي أكد على الممثل في المسرح المستقيم، كما كان "الممثل بالنسبة لتايروف هو الركيزة الأساسية للمسرح"[٣]، وفاختانكوف الذي ينطلق من مبدأ اللعب والتخيل فيؤكد على ممثلين "ذوي خيال ومؤسلبين"[٤]. وبالمحصلة هو مالا يمكن أن تتخلى عنه وحدة الأداء، باعتبار الأداء "كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وأنه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"[٥].

وفي السريالية يأتي ذلك التأثير من الكثافة الحركية وحرارة الجسد باعتبارها جزءا أساسيا من لغة العرض المادية وشعر الفضاء كونه "الأداة الرفيعة المستخدمة في التوصيل لما وراء مجرد الاستعمال الاستطرادي للأفكار واللغة والكلمات، رابطة تستطيع العاطفة الكلية من خلالها الانسياب بحرية من جسد إلى جسد، ومن ممثل إلى متفرج"[٦] وهو ما يجعل من الأداء التمثيلي في السريالية أداء جسدي في المقام الأول.

وبمقاربة مبادئ السريالية مع نشاط الأداء التمثيلي، نجده يأخذ منحى الخلق الجمالي، حسب نيتشه، بدلا عن المحاكاة الأرسطية المطبوعة بالحتمية السببية والاحتمال الفني. إذ يتجسد مبدأ اللاوعي من خلال مغادرة البناء النفسي الداخلي للدور، والتركيز على الحدث بذاته، بدلا عن الشخصية، باعتباره واقعة الدور التي يسخر لها الجسد بكامله لاستحضار، ليس شكل الواقعة ولكن الانطباع الحسي لها وعبر انفعال الجسد، ومعه تستحيل الكلمات في الأداء إلى أصوات توقيعية متداخلة وأقيام صوتية مجردة تثير انطباعات حسية متداخلة وفق مبدأ تراسل الحواس، إذ "بدلا من أن تقصر هذه الأصوات المتنافرة على تأثير معنى واحد سنجعله تشبك المعنى بآخر، واللون بالصورة، والكلمة بالإضاءة، واضطراب الحركات بمجموعة

---

[١] آبيا ، أدولف : وظيفة الفن الحي – من مؤلفات أدولف آبيا ، مصدر سابق ، ص ٤٥

[٢] ينظر : أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٧٩) ص ٢٢٦

[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٥

[٤] ديور ، أدوين : فن التمثيل الآفاق والأعماق ، ت : سامي صلاح ، ج٢ (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، ١٩٩٩) ص ٤٨٢

[٥] كارلسون ، مارفن : فن الأداء – مقدمة نقدية ، ت : منى سلام (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٧) ص ٦٣

[٦] أيسلن ، مارتن : أنتونان آرتو – الرجل وأعماله ، ت : سعيد احمد الحكيم(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١) ص ١٤٥

مسطحة من الأصوات"[١] وبالتالي تحقيق الانطباع الحسي بكليته، ومعه يبدو "الأداء المسرحي كالطاعون، هذيان معد"[٢].

إن تأكيد السريالية على المعطى الحسي يعمل على تضخيم الانفعال، باعتباره مشاعر جسدية، حيث تتجلى في جحوظ العينين وشد الأعصاب إلى حد أن تصبح شبكة خارجية محيطة بالجسد المؤدي، وبالتالي خروج الممثل عن نسق الأداء الطبيعي والفعل والحركة التي يحيط بها تبريرها. وبذلك يدخل الأداء منطقة الأسلبة، والاقتراب من الأداء في السينما الصامتة، كما ذهب في ذلك آرتو "فكانت حدة الانفعال هي معياره الذي يقيس به درجة فعالية الأداء"[٣] إلى حد أن يكون الأداء للممثل صياغة شكلية خارجية، ومبالغة من خلال تضخيم الإيماءة الجسدية.

ومن ذلك يكون الأداء بالاستغراق في الانفعال الجسدي، وخلق قناع من الأعصاب المتوترة، وتكثيف الإشارة والإيماءة الجسدية حتى تنقطع معها أية صلة دلالية، فتكون المعنى بذاتها، وليس تحيل إلى معنى، وهو ما يتفق مع مفهوم اللغة البديلة ذات الطابع البدائي المقدس، باعتبارها منفلتة عن هيمنة المنطق العقلي والدلالة النفسية المتماسكة، وأشبه بالسطر الهيروغليفي الذي يصبح فيه الرمز هو المعنى بذاته[٤].

إن الأداء السريالي يفرز أسطورة، إلا أنها ليست مستعادة من التراث البشري، ولكن أسطورة تم خلقها بالوحي من لدن رموز ومضمرات اللاوعي، وبواسطة الكثافة الرمزية للجسد الذي يصل حالة المس كما يطلبها آرتو، حيث "أطلق أشباح عالمه الباطني [اللاوعي] واحكم من قبضة الدائرة الميتافيزيقية للرعب والهلوسات"[٥].

ومن ذلك يفقد الأداء السريالي البعد الاجتماعي، مع تجريد الأداء من الإطار النفسي، كون الممثل لا يعايش فعلا داخليا للشخصية، فهو لا يجسد الدور من الداخل، بل يوظف الجسد في خدمة مشهدية الواقعة المؤداة والتي تأخذ طابع الأسطورة الميتافيزيقي، وبما يشبه الطقس الديني، إلا انه طقس علماني في السريالية، انطلاقا من مبدأها اللاديني. وبالتالي الأداء هنا لا يسمح بإمكانية قراءته وفك رموزه بالاستناد إلى ثقافة المجتمع، ولكن من خلال فعل الاكتشاف وحده.

---

[١] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ١١١

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠

[٣] آينز ، كريستوفر : المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ١٥٥

[٤] ينظر : أيسلن ، مارتن : أنتونان آرتو – الرجل وأعماله ، مصدر سابق ، ص ١٧٠ – ١٧١

[٥] يوسف ، عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل (بغداد : جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨) ص ٢١٢

إن تغريب البعد الطبيعي في الأداء يحيل الجسد المؤدي إلى مفهوم الأشكال السريالية، حيث يغادر مألوفيته، كما في ثديا (تيريز) بطلة مسرحية ابولينير (نهدا تيريزياس) إذ تتفكك الوحدة العضوية للجسد الأنثوي ، ويغادر المألوف، ليكون شكلا سرياليا بتضخم أثدائها حتى تصبح بالونان تخرجهما من صدرها وتطلقهما في الفضاء[١].

وفي الأداء السريالي يمكن أن يتجلى مبدأ الصدفة "بالبحث عن اللامنتظر الموضوعي"[٢] عند آرتو الذي ظل حذرا من التطبيق الأدبي للمبدأ السريالي في مسرحه، وأخذ بالبحث عن صياغة للمبدأ السريالي خاصة بالفن المسرحي. ويأتي اللامنتظر الموضوعي من خلال دوام الهدم للأشكال، فالممثل لا يكرر حركته، أو إشارته، وبالتالي لا يقع في دائرة الثبات في الأداء، بل دائما ما يخلق حركات جديدة أو إشارات جديدة، بحيث يتحول جسد الممثل إلى أداة ترميز تحتم دوام فعل التصعيد في بناء الدلالة، ودوام فعل الاكتشاف.

ويشغل الغروتسك حيزا مهما في الأداء السريالي، ومرتبطا بمفهوم الدعابة السريالية وعنصر الفكاهة الوحشية فيها كأداة تحرر وهدم للواقع العقلي، باعتبار الغروتسك خلق فكاهي غريب وشاذ يجمع المتباينات بلا رابط سببي معقول، حيث "الغروتسك لا يعترف بما هو سافل محض أو سام محض، انه يخلط عن قصد بين مختلف المتضادات، ليجعلها بشذوذه الخاص وحدة حادة وعنيفة"[٣]مقاربة لمشهد الحلم الذي تزودنا به الذاكرة، باعتباره وحدة خارقة الواقعية، ولا حدود للإمكانية فيها.

ونجد في مشهد الغروتسك شكل الكولاج واللصق السريالي، مقتربا من مفهوم النقطة العليا في السريالية، التي تتلاشى عندها التناقضات والتقابلات، ويتحقق فيها كلية الحالة التلصيقية في وحدة من الواقع الخارق. وبذلك يكون مشهد الأداء السريالي يأخذ طابع الكولاج والتلصيق باعتباره "بنية تركيبية تعتمد الإيماءة بالصوت والحركة اللابشرية، والإضاءة، والأصوات، وصولا إلى فحوى وفلسفة الشعر"[٤].

٢. المناظر المسرحية :

يتعدد مفهوم المناظر المسرحية حسب الاتجاه الدرامي، كأن يكون إيهامي، أو لا إيهامي، والمذهب الجمالي والأدبي إلا انه في المحصلة "المناظر المسرحية هي إحدى العوامل

---

[١] ينظر: ابولينير ، غيوم : نهدا تيريزياس ، ت :نادية كامل (الكويت : وزارة الإعلام،١٩٨٩) ص ٣١-٣٢

[٢] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ١٦٨

[٣] مايرهولد ، فسيفولد : في الفن المسرحي ، ت : شريف شاكر ، ج١ (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) ص ٢٠٧

[٤] كاشي ، ناجي : الغرائبية في العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٩٦

المسرحية المهمة في تصوير البيئة للشخصيات وخلق الجو العام للمسرحية"[١] والمزاج النفسي للأحداث، وإطارا حسيا للفكرة، و "خلق مكان ينسجم مع أفكار المؤلف"[٢]. فيكون المنظر بذلك إما بيئة للحدث، أو تجسيدا ماديا للحدث، أو شكلا تفسيريا، أو تركيبا رمزيا.

وتتراوح مهام المناظر المسرحية ما بين المهام الوظيفية، والتكميلية، والتزيينية، ضمن المفهوم البيئي للمنظر، وهو مرتبط مع الاتجاهات الواقعية والطبيعية التي تعتمد الإيهام، وتتجه نحو "عملية خلق دقيقة للمكان ويساعد على توضيح الحكاية"[٣] كما هو في الالتزام الحرفي عند (اندريه أنطوان) في تحقيق صدقية الخامة في المنظر، والحقيقة المادية للمكان، باعتباره البعد الفيزيائي حيث يسهم في شرح وتحليل المشهد الذي يستحيل عنده إلى عينة مختبرية للحياة. أو يستحيل المنظر بذاته إلى بنية دلالية ترتبط بشكل أيقوني مع الحدث، كما عند ستانسلافسكي والاتجاهات الواقعية. بينما في الاتجاهات اللاواقعية، من رمزية وتعبيرية، يتجه المنظر نحو وضع الفعل، أي تحديد مكان له ليأخذ الحدث قدرته التأثيرية من خلال تحقيق بعده المادي المتمثل بالمكان، هذا من جانب، ومن جانب آخر المنظر يقوي الفعل بما يعكس عن الشخصية الفاعلة، "وقد اشتهرت المناظر التعبيرية بالمنظور المشوه والخطوط المائلة بدلا من المستقيمة، والعناصر غير الكاملة، وعدم التماثل المقصود، بوجه عام كان المنظر يهيئ ما يمكن أن يوصف بحلم مزعج ومثير"[٤]وهو الانعكاس البصري لذات الإنسان المأزومة وانطباعاتها عن العالم الخارجي. كما ويعمل المنظر على الإيحاء بطبيعة الفعل وقدره. ومن خلال التجريد والرمز "يعبر الديكور عن المضمون الشعري للدراما"[٥].

وبذلك يكون المنظر المسرحي سواء كان إيهاميا، أو إيحائيا، أو خلفية تزيينية، لابد منه في تعميق الأثر البصري، وكذلك تحقيق إستاتيكية في الصورة المسرحية المتحركة مع جسد الممثل والإضاءة، وبالتالي إمكانية فرز التكوينات، وإنشاء دلالات مساحية (بونية) مرتبطة بالقيم الدرامية والفكرية المتضمنة في خطاب العرض المسرحي.

نلاحظ أن مفهومات المنظر المسرحي المتقدمة كلها تنطلق من مبدأ الفصل ما بين مكان المشاهدة ومنصة الأحداث، أي الفصل بين الجمهور والعرض، وهو فصل تعسفي حيث الظاهرة الجمالية تبقى على الخشبة توهم عن بعد متفرجين يجلسون مرتاحين، بدلا من أن

---

[١] اللبان ، سمير شاكر عبد الله : توظيف عناصر المنظر التشكيلية ودلالات النص الدرامية في تشكيل الفضاء المسرحي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦) ص ١٠٤

[٢] كريج ، كوردن : في الفن المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٤٢

[٣] عزيز ، قاسم مؤنس : التوافق والتضاد بين العناصر الدرامية والعناصر البصرية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٤) ص ٣٩

[٤] نيكول ، ألاردس : المسرحية العالمية ، ت : عثمان نوية.، ج ٥ (بابل:المطبعة العصرية،١٩٨٦) ص ٦٥

[٥] أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٩٠

يكونوا "أناس معذبين يحرقون ويلوحون بأيديهم وهم على محارقهم"[١] كما يتصورهم مجازا آرتو في عرض يحيط الجمهور، ويلغي الفصل ما بينه (الجمهور) وبين الحدث. حيث أن مبدأ المنظر الغني هو مبدأ إيهامي، في حين أن منطلق العرض السريالي، هو دمج الجمهور والحدث في مغامرة تلقي وانخطاف بعيدا عن الإيهام الأرسطي، الذي يحيل إلى مرجعية يستند إليها، ووصولا إلى لحظة اكتشاف الخارق المذهل وتحققه.

إن مبدأ الممارسة السريالية في ذهن متحرر خلاق وإيمان مطلق يحقق المكان والزمان، يؤدي إلى أن تصبح أيقونية المنظر الوظيفية كبيئة، غير ذات جدوى أمام ذلك التحقق المكاني، حيث المكان خارق الواقعية يتجاور فيه المألوف واللامألوف دون حدود فاصلة. ففي عرض مسرحية فيتراك (ألغاز الحب) "نجد المنظر في المشهد الرابع من المسرحية يمثل محطة قطار، وشاطئ بحر، وبهو في فندق، ودكانا لبيع القماش، وعربة طعام في قطار، وميدانا عاما في الوقت نفسه"[٢] وهو منظر تجميعات بصرية حادة تعادل كثافة صورة الحلم، ومكونة من أشكال لغزية "بعزلها عن محيطها الطبيعي كما تعودنا أن نراها، ووضعها داخل أطر جديدة أكثر تخيلا وشاعرية"[٣].

ومن هنا لم يعطِ آرتو في اتجاهه السريالي، أهمية تذكر للمنظر، بل أتجه نحو الفضاء، وتحقيق الفضاء المسرحي الذي يتصل فيه ويتوحد الذهن المتحرر للجميع من ممثلين وجمهور، أشبه بفضاء الطقس الديني البدائي. ويشغِّل الممثل هذا الفضاء بطاقته التعبيرية، وكثافته الحركية وحرارة جسده، والأشكال السريالية، حيث "لن يكون هناك ديكور، تكفي هذا القداس شخصيات هيروغليفية، وأزياء شعائرية، ومانيكانات طولها عشرة أمتار تمثل ذقن الملك لير في العاصفة، وآلات موسيقية في حجم الإنسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية"[٤].

ومن تلك الإشارات نجد تحولا عن إستاتيكية الصورة المنظرية نحو زمكانية السينوغرافيا باعتبارها "تقوم بتحديد مجموع العناصر المكونة للفضاء المسرحي"[٥] والتي تنشأ من خلال الهدم والبناء في علاقات تلك الأشكال والعناصر، والتي تستحيل إلى رموز تندرج في نشاط تأويل يصل حد الهذيان باستمرار فعالية الهدم والبناء تلك.

نخلص مما تقدم إلى أن المنظر السريالي هو تجميعات حادة وعنيفة لأشكال سريالية خارج المألوف، ورموز لا تحيل إلى مرجعيات بذاتها. بل تعتمد على تأويل تقوده قوة ذهن

---

[١] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ١٦٩
[٢] صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٥٩
[٣] أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٨٠
[٤] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٨٦
[٥] اللبان ، سمير شاكر عبد الله : توظيف عناصر المنظر التشكيلية ودلالات النص الدرامية في تشكيل الفضاء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ١٠٤

متحرر. ويتشكل المنظر من القوة الإيحائية لفضاء الطقس الذي يحوي تلك الأشكال والتكوينات، كما وينتفي فيه أي ثبات، أو إيحاء بالاستقرار والتوازن، بل دوام التحرك والتحول، الذي هو سمة العرض السريالي بكليته.

٣. الإضاءة :

إن المدخل الأساسي لتعرف الأبعاد الوظيفية لتقنية الإضاءة في العرض المسرحي السريالي، يتمثل بمبدأ الانطباعات الحسية المتراسلة مابين الحواس ، والتي تخلق الخلخلة في ميكانيكية الطبيعة الفسيولوجية للحواس، فيصبح بالإمكان رؤية الصوت، وسماع الضوء، وإدراك اللون عبر ما يبعثه من انطباع في حاسة السمع، مثل الثعبان، الذي يتلقى الموسيقى عبر جلده، حيث لا تؤثر فيه أفكارها الروحية، ولكن طبيعتها المادية، أي ذبذباتها[١]. وهي تجارب أخذها السرياليون عن رامبو بالذات، إذ "هي طريقته المدروسة في إحداث الاختلال في الحواس"[٢] والتوصل عبر التداعي البصري إلى حالة من الرؤية والمس.

ونلمس من ذلك، في العرض المسرحي السريالي، البحث عن مفهوم جديد للوظائف التقليدية للإضاءة، والإضافة والحذف فيها، كما عند آرتو الذي قدَّر انه "يجب أن نبحث عن آثار الذبذبات الضوئية، وعن طرق جديدة لنشر الإضاءة في شكل موجات، أو طبقات، أو قصف بالسهام النارية. وعلينا أن نعيد النظر في مجموعة الألوان المستخدمة حاليا من أولها إلى آخرها. ولكي نوجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في النور ثانية عناصر الدقة، والكثافة، والسمك. وهكذا نوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف"[٣]. فنجد انتفاء مفهوم الإيهام، واستبداله بالإبهار، فالمؤثر البصري من إضاءة يأخذ شكل القصف بالسهام الضوئية على شكل حزم، أو أستار ضوئية، وغيرها من المؤثرات البصرية الضوئية. وهي لا تحيل وفق مبدأ الإيهام إلى مرجع، ولكن تضعنا أمام شكل خارق للمعنى لا يحيل إلى خارج ذاته، وفي لحظة انخطاف واكتشاف مبهر. وكذلك نلمس طبيعة الاقترانات الاعتباطية ما بين المؤثر والانفعال الذي يبعثه محققا تراسلا في المعطى الحسي.

إن المقاربة السريالية للإضاءة تكسب الإضاءة المسرحية وظائف جديدة مثلما تسقط أو تغير من وظائفها التقليدية المتمثلة بـ " اختيار الرؤية، إظهار الشكل، الإيهام بالطبيعة، التكوين، الجو النفسي"[٤]، فنجد الضوء يحضر بذاته كمادة للربط بين الرموز الهيروغليفية

---

[١] ينظر : آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٧١ – ٧٢

[٢] فاولي ، والاس : عصر السريالية ، مصدر سابق ، ص ٧٠

[٣] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٨٤

[٤] Hraser, Neil, stage lighting design, British library, Berkshire, ٢٠٠٣, pp.١٣٦-١٥٥ عن : كاظم ، وسام مهدي : الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث (بغداد : مطبعة الصباح ، ٢٠٠٧) ص ٣١

التي تمثلها الأشكال السريالية، وكثافة الإيماءة الجسدية وبما يخلق اللغة المشبعة للحواس، والتي تطلق شعر الفضاء. وهو ما ذهب إليه آبيا من قبل، عندما وجد أن "الضوء هو أهم عنصر تشكيلي على المسرح ... بغير قوته الموحدة، تستطيع عيوننا أن تستوعب الأشياء، لا ما يعبر عنها"[١]، وهو تأكيد على الطبيعة الشعرية للإضاءة، والمتأتية من معاملة الإضاءة باللون، والكثافة، والشدة، والنحت بالظل والضوء، وبما يكسب الفضاء تعبيرية أعلى مستوى مما يحققه خلق المزاج النفسي، أو الإظهار والكشف، أو خلق التكوين، لأن الكثافة الدلالية في هذا الفضاء هائلة وميتافيزيقية، وليست نفسية. حيث الرموز في فضاء العرض السريالي ليست ذات بناء نفسي، أو اجتماعي.

نخلص مما تقدم إلى أن الإضاءة في العرض السريالي تبتعد عن الإيهام، فلا تدل على زمان، أو مكان، ولا تحاكي واقعا ما. وكذلك هي تعمل على ربط عناصر الفضاء، وخلق الشعرية فيه من خلال معالجة الإضاءة باللون، والكثافة، والشدة، الظل والضوء. وكذلك تعمل الإضاءة على تعزيز الأثر النفسي لدى الجمهور عن العمل، وإيصاله إلى حالة الاستعداد الوجداني للاندماج في العرض. كذلك الإضاءة ذات طبيعة إبهارية تهدف إلى إبهار يخرج المتلقي من دائرة الاعتياد والمألوفية، وتكسر إمكانيته النقدية، حيث تتجه به نحو تجربة الخارق المدهش السريالي. وكذلك تعمل الإضاءة إلى خلق اقترانات اعتباطية ما بين المؤثر الضوئي والانفعال، ووفق مبدأ تراسل الحواس من أجل تحقيق التداعي البصري، والوصول إلى حالة المس والرؤية الكاشفة.

٤. الأزياء:

يتحول الزي في المسرح من ظاهرة بيئية (إيكولوجية) ثقافية واجتماعية، إلى عنصر بصري أساسي في العرض، إذ يكف أن يكون سترا، وغطاءا للجسد، ليصبح بنية دلالية تختزل الشخصية بأطرها وأبعادها، فيكون معادلا بصريا للدور، إلا انه يبقى يفتقر للبعد المادي، الذي يأتي به الممثل حينما يرتدي الزي. إذ أن الأزياء "تسهم في خلق الجو العام من خلال تعبيرها عن مكانية الأحداث تارة، وتارة أخرى عن الحالة النفسية للشخصية"[٢]، فهي قد تسهم في تأسيس مكان الحدث والزمان، بما تعطي من دلالة عبر التصميم، أو الخامة، وعبر اللون وطراز الملبس، كما وتوحي بالحالة النفسية، فزي برناردا ألبا الأسود في مسرحية لوركا (بيت برناردا ألبا) يجسد حالة الترمل، مثلما يجسد حالة الموت العاطفي الذي تعيش فيه، وكذلك الجو العام للمسرحية من غياب الحياة والقسوة. كما أن تحولات الزي للشخصية

---

[١] بنتلي ، إريك : نظرية المسرح الحديث ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص ٢٥

[٢] السعدي ، يوسف رشيد جبر : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة(جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٩) ص ٩٦

يرتبط جدليا بذلك، ناتج عنه، ومسبب له حينما يساعد الممثل في تجسيد الشخصية، فيرى ألكسي بوبوف بحث الممثل في الزي عن "بعض التفاصيل التي من شأنها أن تبعث في روحه الدفء"[١]، كما أن للزي دور وظيفي في التعبير عن **(الجستس)** الاجتماعي للمسرحية، وهي وظيفة فكرية أكثر منها تشكيلية جمالية، أو عاطفية نفسية فالزي "يحدد الجنس، والسن، والانتماء الطبقي والاجتماعي، والمهنة، والجنسية، والديانة، وذوق الشخصية، ووضعها الاقتصادي"[٢]

من ذلك نجد أن الزي نسق علامي يندرج في نسق اشمل هو العرض المسرحي، الذي يأخذ طابع الاحتفال بالجسد الإنساني. لذا كان على الزي المسرحي أن يكتسب الأنسنة في تفصيلاته من جسد الممثل الذي يرتديه. وبذلك يرتبط الزي بالجسد الإنساني ارتباطا وثيقا، فيكون مفهوم الأداء الجسدي وطبيعته منعكسة إلى حد كبير في الزي. فلو كان الأداء الجسدي محاكيا يحيل إلى مرجعياته الثقافية الواقعية، جاء الزي أيقونيا بالتفصيلات الطبيعية الدقيقة، أو إيحائيا رمزيا، وعكس ذلك حينما تنقطع الصلة بين الأداء الجسدي والمرجعيات التي يحال إليها بقصد التفسير.

مما تقدم تتحقق مقاربة الزي في العرض المسرحي السريالي من خلال طبيعة الأداء الجسدي الذي يحكم طبيعة الزي، فحيث الأداء في العرض السريالي، أداء يفتقد البعد الاجتماعي، والجسد فيه أداة ترميز عبر الكثافة الإيمائية، ليأخذ الأداء الطابع الميتافيزيقي في الطقس البدائي، فأن الأزياء لا تحمل دلالات اجتماعية، أو تحيل إلى مرجعيات ثقافية معينة، وبذلك تنتفي وظيفة **(الجستس)** الاجتماعي من الزي، مثلما تنتفي منها الدلالة النفسية، أو الطبيعية، من زمان، ومكان، وسن، وجنس، وكذلك الدلالة الاقتصادية، أو أي تحديد، ليأخذ الزي بدوره طابعا ميتافيزيقيا مطلق الدلالة، ومقتربا من مفهوم المعنى السحري القابل إلى مالا نهاية من التأويل، وموصلا إلى أن "الفن لا يستطيع أن ينبع إلا من السحر، والى السحر يجب أن يعود"[٣] كما يرى جيمس لافر. ويتجه نحو ذلك آرتو الذي يخلص إلى ضرورة استخدام الزي الشعائري "لأنه من الواضح أن بعض الأزياء ذات الغاية الشعائرية التي ترجع إلى آلاف السنين، وإن كانت قد قدمت في لحظة ما، لا تزال تحتفظ بجمال ومظهر لهما دلالاتهما، نظرا لقربها من التقاليد التي أوجدتها"[٤] فهو زي مكتنز بدلالة وغنى الطقس البدائي

---

[١] بوبوف ، ألكسي : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت : شريف شاكر (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦) ص ١٢١

[٢] جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مصدر سابق ، ص ٨٩

[٣] لافر ، جيمس : الدراما أزياؤها ومناظرها ، ت : مجدي فريد (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٣) ص ١٨

[٤] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٨٤

اللامتناهية.

نخلص من ذلك إلى أن الزي في العرض السريالي زي شعائري، ومرتبط برمزية الطقس البدائي، ويفتقر للدلالة الاجتماعية، ولا يعبر عن **(الجستس)** للمسرحية، وهو ذو دلالة ميتافيزيقية تصعد فعل التأويل دون تحديد، فلا يعبر عن قيم درامية بذاتها، جمالية أو فكرية تتعلق بالشخصية الدرامية.

٥. الموسيقى :

تمتد جذور الموسيقى في المسرح إلى فجر الممارسة الطقسية الديونوسية، التي نشأ منها المسرح الإغريقي، وهي جوهر العنصر السادس من العناصر الكيفية التي حددها أرسطو للتراجيديا. فالغناء والأناشيد للجوقة يكون وفق الإيقاع الموسيقي الذي توفره مصاحبة الآلات الموسيقية. وتعمل الموسيقى في المسرح الأرسطي على تصوير الحدث، ورسم الموقف النفسي، وتهيئة المزاج العام للمسرحية، باعتبارها تقنية إيهامية أساسية في العرض، و "وسيلة من وسائل خلق التأثير في العرض المسرحي"[١]. وفي المسرح الملحمي، جاء برخت واستخدم الموسيقى كرابط لنسيج العرض المكون من مشاهد مستعرضة وفق البناء الملحمي الأفقي. حيث كانت الموسيقى والأناشيد ذات وظيفة تقنية لا إيهامية، فنجد "تمييز القطع الموسيقية بوضوح عن مجمل الحدث المسرحي"[٢] إلا أنها تعمل على تفسير الحدث، من خلال خلق المسافة الجمالية والمباعدة النقدية للتقويم واستصدار الحكم النقدي. وفي كلا المسرحين: الإيهامي الأرسطي، واللاإيهامي الملحمي، نجد محافظة الموسيقى على جملة قوانينها الشكلية في التعبير، والايكوستيكية المتعلقة بعلم الأصوات، باعتبارها تشكّل قوانين بنائها المادي.

إن الموسيقى جنس فني متمايز، يدخل في المسرح ليس كجزء تكميلي، بل كمشارك في الخلق الإبداعي، فتنفتح الموسيقى على الدراما عبر حضور مبدأ التعبير الإنساني فيها ، وكما يرى وولت ويتمان* "إن كل موسيقى، هي ما يستيقظ فيك عندما تذكّرك الآلات الموسيقية"[٣] فهي من يطلق قوى التعبير عن جوهر الرغبة عند شوبنهاور، وإرادة القوة عند نيتشه، ويشحذ البصيرة، ويحقق الإدراك بعيدا عن القيم العقلية ، باعتبار الموسيقى "فن إدراك السيال الروحي

---

[١] اللبان ، سمير شاكر عبد الله : توظيف عناصر المنظر التشكيلية ودلالات النص الدرامية في تشكيل الفضاء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ١٢٥

[٢] برخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف (بيروت : عالم المعرفة ، ب.ت.) ص ٢٠٣

* وولت ويتمان (١٨١٩-١٨٩٢) شاعر أمريكي، يعد من أهم شعراء الرمزية الصوفية، أهم منجزه ديوانه الشعري (أوراق العشب).

[٣] بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤) ص ٣٢٣

الدافق في الفكر الإنساني بعيدا عن العادات الذهنية"[١]. وهي بذلك تحقق مقتربا أساسيا مع السريالية، ففي الموسيقى يتسيد التعبير الجمالي الصرف عبر بناء الشكل الموسيقي خارج التقويم العقلي، أو إخضاع الشكل لتداولية مفهوم محدد، نفسي، أو اجتماعي. ليقارب الشكل الموسيقي مفهوم الأشكال السريالية ذات الجمالية الحرة، والذي يحيله إلى بعد ميتافيزيقي. إذ تسقط عنه البنية المقامية، واللحنية، باعتبارها عناصر ثبات أبولونية، والاتجاه نحو بوليفونية غوطية، حيث "كان الأسلوب الشائع في الموسيقى الغوطية، وهو وضع عدة الحان متضادة لعدد من النصوص المتباينة، جريئا من الوجهة الموسيقية، بقدر ما كان استعراضيا"[٢] ونلمح فيه مبدأ العنف الجمالي الناتج عن التجاور الجذري في الكولاج السريالي "إذ العنف يوحد بين الشكل والمضمون"[٣] فيأخذ هنا صورة قوة ذهنية متحررة، وقادرة على إدراك كلية الشكل، ولا نهائية المعنى فيه. أي يصبح الشكل الموسيقي رمزا ميتافيزيقيا فائق المعنى، فلا يمكن إحالته إلى مرجعية بذاتها، ومنفلت عن التقويم النقدي، والتحديد المفهومي.

إن الإطار الجمالي للمشهد السريالي يتشكل من مبدأ تقديس اللذة الديونوسي، وجوهرها الألم التراجيدي، ومن ميتافيزيقيا الموسيقى، باعتبارهما حدي الجمال السريالي. وهو ما يتحقق في دعوة آرتو نحو "القوى السود للحيوية الدايونيسوسية [كذا] بكل ما في تلك القوى من عنف وغموض"[٤] فيتجسد العنف بالصوت المتوتر، والحاد للآلة الموسيقية التي تحضر شكلا سرياليا في فضاء العرض، وآلات موسيقية مهجورة ذات طابع طقوسي وثني، أو آلات غريبة، مستحدثة، الهدف منها أن تأتي بأصوات متداخلة، ومتناقضة، وبوليفونية عنيفة، تتفتت فيها أية وحدة إيقاعية منطقية، والحصيلة "أنواع من الأصوات، والذبذبات لم نألفها مطلقا، وتلك صفات لا تملكها الآلات الموسيقية الحالية، مما يدفعنا إلى استخدام آلات قديمة، منسية، أو خلق آلات جديدة، ويدفعنا أيضا إلى البحث خارج مجال الموسيقى عن آلات... تستطيع أن تصل إلى برج جديد للأُوكتاف، وتنتج أصوات تضايق، ولا تحتمل"[٥]، فتكون جزءا من تجربة القلق، والغموض، والغرابة، والعنف في العرض.

مما تقدم يمكن أن نخلص إلى طبيعة المؤثر الموسيقي في العرض السريالي، فتكون القطعة الموسيقية الموظفة في العرض منقطعة عن الإحالة المرجعية، ولا تحمل تحديدا مفهوميا، فهي لا تحيلنا إلى موروث، أو تكون دالا على مدلول، سواء كان اجتماعيا، أو

---

[١] عكاشة ، ثروت : موسوعة الموسيقي فاجنر (القاهرة : ب.م. ،ب.ت) ص ٤٩٢
[٢] بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، مصدر سابق ، ص ١٤٦
[٣] محمود ، إبراهيم : عنف العالم (سوريا : دار حوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥) ص ١٠
[٤] أيسلن ، مارتن : أنتونان آرتو – الرجل وأعماله ، مصدر سابق ، ص ١٦٣-١٦٤
[٥] آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، مصدر سابق ، ص ٨٤

نفسيا. وهي قطعة بوليفونية متنافرة الإيقاعات، حادة التداخل بين الأصوات، تأخذ طابعا حسيا مقاربا لكثافة الحركة الجسدية، وتكون الأصوات مقلقة، ومتوترة، والتوافقات فيها خشنة وبدائية، وذات طبيعة شعائرية. وهي جزء عضوي في فضاء العرض، وتنتمي بكليتها إلى البناء المشهدي فيه.

٦. الإخراج المسرحي :

مبدئيا الإخراج هو فن الإعداد والتنظيم انطلاقا من النص، تطابقا معه، أو حيودا عنه، أي "هو فهم النص المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكاتب، إلى حياة مادية على خشبة المسرح"[١] إلى البناء بعناصر مادية، ووفق قوانين العرض المادية، خارج الفضاء الذهني للنص الأدبي، والعمل على الخشبة، وبواسطة الممثل، باعتبارهما "وسيلتان يعمل بهما المخرج لتفسير الرواية"[٢] كما يرى الكسندر دين في مبادئ حرفية الإخراج. ولا يغادر الإخراج السريالي تلك المبادئ التقنية الصرفة، حيث تتجسد الرؤية الإخراجية موضع الاشتغال بواسطة عناصر العرض: الممثل، المنظر، الإضاءة، الزي، الموسيقى والمؤثرات الصوتية. وعبر مبادئ: التكوين(التركيب)، والتصوير، والحركة، والإيقاع، والشغل المسرحي الصامت[٣]، باعتبارها صيغ المعالجة التقنية في تركيب وبناء المشهد المسرحي على الخشبة.

إن ابسط مفهوم للتكوين(التركيب) هو "شكل يعبر عن مضمون"[٤]، أي تشكيل بصري يتعلق بالمضمون دون تحديد. وحيث أن السريالية لا تحتفي بمضمون، أو ثيمة لا تنتج عن فعل اكتشاف، فأن التكوين في الإخراج السريالي، يكون هندسة علاقات العناصر البصرية، المساحية، والفضائية، ومن منطلق جمالي صرف، وابسط مثال على إنشاءات التكوين هنا، الفضاء الذي تبنيه الأشكال السريالية، ولا عقلانية العلاقات فيه، وبما يجعل من التكوين لاعقلاني في المحصلة.

وحيث أن التصوير هو المعنى في الصورة المسرحية، أي عرض موضوع التكوين بصريا[٥] فأنه في الإخراج السريالي يجعل من تلك العلاقات المساحية، والفضائية، منطلق فعل تأويل لا محدود، فلا يمكن أن يطرح معنى بذاته، أو موضوع محدد، ولكن ما يسفر عنه الاكتشاف، ويحققه دوام التأويل.

---

[١] عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦) ص ٢١

[٢] دين ، الكسندر : العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، ت : سامي عبد الحميد (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢) ص ١٢٧

[٣] ينظر : دين ، الكسندر : العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٣٤

[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٣

[٥] ينظر : المصدر السابق نفسه ، ٢٠٣

إن المبدأ الثالث من مبادئ الإخراج هو الحركة بمعنى "الصورة المسرحية أثناء الحركة، وتشتمل على لحظات التصوير في أشكالها المتغيرة"[١]. وهو يشتبك مع فعالية التقويض المستمر واللاثبات، التي تطبع عموم العرض السريالي. فعنصر الحركة هنا لا يهتم بالبناء العضوي للتكوينات، أو ترابط التصوير فيها، بل يعني الهدم وما يصاحب ذلك من بناء تكوينات جديدة، وبالتالي لا يمكن الوصول إلى بناء فكري محدد، أو ثيمة محددة.

إن حضور عنصر الحركة في الإخراج للمشهد يؤدي إلى عنصر الإيقاع، باعتباره من المبادئ الأساسية في حرفية الإخراج، فطالما هنالك حركة وتحول، فلابد من "تنظيم الحركة، وتنظيم الصورة المرئية وتحقيقها"[٢] من خلال التنويع في وحدة التكرار التي تشكل البنية الإيقاعية للمشهد، فالإيقاع انتظام الانطباعات السمعية والبصرية في وحدات متكررة ومتنوعة ومتحركة، وينتظم معها المتفرج وجدانيا وذهنيا[٣]. وفي السريالية يرتبط الإيقاع بتصاعد فعل الاكتشاف، وتواتر فعل التأويل، مثلما تحكمه سرعة الهدم وانبناء التكوينات البصرية والصوتية في المشهد، وبالتالي هو عنصر أساسي في تحقيق فضاء الطقس، الذي بغيابه تخفق تجربة المشاركة الوجدانية للعرض، ولا يتحقق الإدراك المذهل الخارق.

والعنصر الخامس من عناصر الإخراج للمشهد، هو الشغل المسرحي والتمثيل الصامت، ويأخذ خصوصية كما يرى مارسيل مارسو من كونه "فن للتعبير عن المشاعر بالسلوك..لا للتعبير عن الكلمات بالإيماءات"[٤] وهو مرتبط أساسا بالوحدة الأدائية للممثل "من تعبيرات الوجه، والإشارات، وأعمال اليد، ووضعيات الجسم"[٥]. وبذلك فالشغل المسرحي في الإخراج السريالي لا يحمل الدلالة النفسية، أو الاجتماعية، ويتجه نحو الصياغة الخارجية والمبالغة، كما في أداء تشارلي تشابلن في أفلامه الصامتة.

نجد من ذلك أن عناصر العرض المسرحي السريالي، عندما تأخذ طابع الجموح الديونوسي، ودوام الهدم والبناء للشكل واللاثبات، يأتي الإخراج معادلا أبولونيا لذلك الجموح، فيكون "برمجة فنية للعمل المسرحي من وجهة نظر المصطلح الحديث المنبثق عن علم السبيرناتيكا، أي علم الضبط"[٦] وذلك باعتماد القواعد الحرفية من جانب، وتطويع باتجاه

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢١

[٢] سلام ، أبو الحسن عبد الحميد : الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي (الإسكندرية : دار الوفاء ، ٢٠٠٤) ص ٣٥٩

[٣] ينظر : دين ، الكسندر : العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، مصدر سابق ، ص ٢٩١

[٤] عثمان،عثمان عبد المعطي:عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦) ص٢٢٩

[٥] دين ، الكسندر : العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، مصدر سابق ، ص٣٠٤

[٦] هبنر ، زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، ت : هناء عبد الفتاح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) ص ٥٨

المفهوم السريالي، من جانب آخر، وبما يجعل العرض في المحصلة نسبا من اللاإنتظام المضبوط الشكل، بحيث يمكن تقبله جماليا، والتفاعل معه ذهنيا، ووجدانيا.

إن المبدأ اللاأدبي للعرض السريالي المتمثل بمغادرة منطقة النص اللغوي، نحو بناء نص بصري معادل وموازي للنص اللغوي، والمتمثل في دعوة آرتو إلى شعر الفضاء واللغة المادية المشبعة للحواس، يحيل الإخراج السريالي إلى نمط الإخراج التشكيلي البصري، وفق تصور لوي جوفيه، حيث يتصور الإخراج بنمطين: داخلي يتعلق بالفضاء الأدبي للنص، وخارجي يتعلق بالعناصر المادية للعرض[1]، حيث مع النمط الثاني، البصري، أو التشكيلي، تغادر الثيمات فضاء النص الأدبي والتصور الذهني، نحو الخلق المادي الأكيد بعناصر مادية، وعلى خشبة المسرح، ووفق إرادة المخرج. وبما يجعل من نمط الإخراج البصري (التشكيلي) الأكثر ارتباطا بوظيفة المخرج ومفهوم الإخراج[2]

نخلص من ذلك إلى أن الإخراج السريالي هو ضبط وتنسيق لاإنتظامات العناصر العارضة من اجل تحقيق فضاء مشترك للتداول مابين المشتركين في تجربة العرض، وهو فضاء الطقس. كما انه يأخذ نمط الإخراج التشكيلي البصري، ووضع الشكل في حالة تحول دائم في الصورة المسرحية وبما يصعد من فعل التأويل والاكتشاف.

---

[1] ينظر : هبنر ، زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٢١٣

[2] ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص٢١٤

المبحث الثالث : التأثيرات السريالية في المسرح المعاصر

التأثيرات السريالية في المسرح العالمي :

حملت الحركات الطليعية في النصف الثاني من القرن العشرين العديد من الملامح السريالية في أنساقها التجريبية، والى الحد بأن تداخلت رؤاهم الفلسفية والجمالية بتلك عند السرياليين الأوائل، بريتون، آرتو، فيتراك، كوكتو. وكان لهذا التداخل صلة وثيقة بطبيعة العصر، وإشارات التحول فيه والعبور إلى حقبة القرن الجديد. وذلك انطلاقا من السمة الطليعية العامة القائمة "على رفض المؤسسات الاجتماعية، والمواضعات الفنية الراسخة"[١] وهو المبدأ الراديكالي الذي استندت إليه السريالية باعتبارها، هي نفسها، جزءا من الحركة الطليعية في مطلع القرن. لذا كان من الواضح هذا التراسل مابين السريالية، وتلك الحركات الطليعية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وبالذات تحولات السبعينيات الثقافية، التي لعبت فيها تلك الحركات دورا كبيرا.

وفي المسرح كان طابع الانسجام والتناغم مابين توجهات تلك الحركات، أكثر بروزا من غيره، في باقي ميادين الثقافة والفنون، فاتخذت شكل معاهد مسرحية، وورش، واستوديوهات، وفرق، وجماعات، اتجهت نحو التجريب على الأشكال، والأساليب، والمفاهيم، في المسرح. وفي بعض الأحيان كانت هنالك تجارب متطرفة، قد تذهب إلى حد تفكيك الإطار الإبداعي نفسه، مثل أن يصبح سلوك الفنان ذاته، هو العمل الفني، باعتباره عمل عفوي، لم يخضع للتدجين الثقافي، ويملك بعدا تدميريا، عدميا، عبر موقف الرفض للمؤسسة، كما في التجربة الغامضة للفنانة الانكليزية (كلير واتسون)، حيث قبعت دون الاعتناء بنظافتها الشخصية عدة شهور تحت قارب في الريف الانكليزي[٢]. وقد تكون اقل تطرفا، ولكن باعتماد آليات الدادائية في المعالجات الجنسية الخادشة للحياء، حيث يترجم موقف الوقاحة الجنسية باعتباره موقف رفضٍ للمؤسسة، أو ينحو باتجاه كسر الحاجز النفسي والجسدي في تجربة المشاركة من خلال الممارسات الجنسية ضمن فضاء العرض، كما في عروض فرقة (مسرح السائل) "وهي من الفرق التي عرفت بعروضها التي اعتمدت التعري"[٣]، وكذلك تجارب الخروج عن الإطار المسرحي كإطار إبداعي، في عروض جون كيج، الآن كابروف، ميرس كيننغهام. ولكن بصورة عامة، يمكن فرز تيار عريض وواضح، ذهب باتجاه التجريب، ومن خلال نسق إجرائي، قائم على الحث المعرفي، وليس الانعكاس البيئي والثقافي. وقد مثل ذلك

---

[١] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٣

[٢] ينظر : كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٣٢٦

[٣] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٢٨

التيار العديد من المخرجين المسرحيين، شكلوا بمعاهدهم، وفرقهم اتجاهات طليعية حملت العديد من التأثيرات السريالية، من ملامح، وفلسفة، وآليات، وعلى ضفتي الأطلسي، وكذلك إلى العمق في أوربا، نحو أوربا الشرقية. سنتناول أبرزهم :

- **جيرزي غروتوفسكي :**

وهو من أهم المسرحيين التجريبيين في النصف الثاني من القرن العشرين، انطلق في تجاربه المسرحية من موطنه بولندا، مؤسسا معهد (المختبر المسرحي)، حيث عكف على دراسة وتجريب حصيلة الاتجاهات المسرحية العالمية، وعلم النفس، والأنثربولوجيا، حيث "يقر غروتوفسكي بمديونيته لعدة تأثيرات من بينها: ستانسلافسكي، ومايرهولد، وفاختانكوف، ودولان، ودلسارت، ويانغ، وليفي شتراوس، واليوغا، والكاتاكالي"[١] ليخرج باتجاهه الخاص متعمقا بشمول في طبيعة فن التمثيل، مفهومه وتقنياته، وعبر دراسة العمليات العقلية والجسمانية والشعورية، باعتبارها آليات فن التمثيل ووسائطه[٢].

ويدعو غروتوفسكي إلى العودة إلى جذور المجتمع البشري القديم، مجتمع الطقوس الجماعية والسحرية، بعيدا عن الرمزية الدينية، والسلوك الرمزي الديني، والإيحاء الديني، نحو مذهب علماني، هو طقوس مسرحية لا دينية، إلا أنها مستمدة من الطقوس القديمة، وخلق حالة الإثارة، والدهشة، والإعجاب، والإيحاء، واستفزاز الطاقات العضوية، والكلمات، والإشارات السحرية، وحركات الأكروباتيك، وبالاعتماد على حالة من التوتر والإرهاق الجسدي التي تدفع الجسم الإنساني إلى ما وراء حدود طبيعته العضوية، وتحقق مجاوزته لذاته[٣]، وهو ما يعطيه القدرة على تشكيل الفضاء، وتحييد الأبعاد الطبيعية، من زمان، ومكان، فيكون الجسد اللاإنساني وحدة الإنشاء الرئيسية في البناء المشهدي، الذي يأخذ طابع الطقس، واستلهام الأنماط الأصلية في التعبير الإنساني عبر "التدريبات التشكيلية التي طورها [غروتوفسكي] لتدريب ممثليه، باعتبارها تلك التي تربط الروحي بالجسدي بطريقة تدفع إلى استكناه وتحرير العقل الباطن"[٤] للأعضاء المشاركين في تجربة الطقس.

إن العودة للأنماط الأصلية عند غروتوفسكي كانت وسيلة في تحرير المعرفة من هيمنة العقل، وهو ما يُحيل فضاء التجربة المسرحية إلى فعل اكتشاف خارق، وتصعيد الذات

---

[١] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (نسخة مطبوعة على الآلة الطابعة) ص ص ٣٠٨ـ ٣٠٩

[٢] ينظر : سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب. ت.) ص ١٥٣

[٣] ينظر : أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣١٠

[٤] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٩٣

الإنسانية عبره إلى مقام القداسة، ويصرح بذلك غروتوفسكي "أعتبر المسرح، بما أُتي من حدة ملاحظة، ميدان إثارة في صراع الإنسان مع حقيقته، ومحاولته لخلع القناع عن الحياة"[١]. ومن هذا المنطلق في الاكتشاف للجوهر الإنساني، وحقيقة فعل العيش، بدون تزييف العقل النفعي، يذهب غروتوفسكي إلى دمج الجمهور والعرض في تجربة واحدة، هي اكتشاف واستعادة لتجربة العيش من هيمنة العقل الواعي واستحكاماته، استعادة كاملة بلا تجزئة، فيؤكد في العرض المسرحي انه "لا يمكن أن يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور"[٢] وهي ذاتها تجربة الانخطاف والتكشف في العرض السريالي، وكما ظهرت في تطبيقات آرتو في مسرح القسوة، حيث الانغمار في تجربة الطقس بلا قدرة نقدية، ولا استحضار مرجعي ثقافي، فالذات المشتركة في العرض بيضاء محايدة، تكتشف العالم ونفسها، وبلا فكرة مسبقة.

إن الجمهور هو العنصر الأساسي في تجارب غروتوفسكي، الهدف منه هو جعله ليس مشاهدا، ولكن شاهدا ، وهي مرحلة أولى في توريطه في التجربة، ثم تحويله عبر المفاجئة وخرق سقف التوقع، والإبهار، إلى التورط الكامل، والاستغراق التام في الطقس، بحيث يتحول الفعل الدرامي إلى بيئة عاطفية للجمهور. وهو ما يشترط الألفة الشديدة، وتجاوز الحواجز النفسية والجسدية، والمعطيات الحسية المنتظمة والمألوفة، نحو تراسل حسي رؤيوي، يقارب تراسل الحواس والتداعي البصري عند السرياليين، ومن ذلك كان عدد الجمهور صغير، لا يتجاوز الخمسين متفرج، كما في عرض (دكتور فاوست)، حيث يحلون ضيوفا على دكتور فاوست في عشائه الأخير[٣]، وهو ما تطورت عنه تجارب غروتوفسكي في (المختبر المسرحي) نحو نوع من جلسات العلاج الروحي، وإعادة تشكيل الذات للمشتركين ممثلين/جمهور عبر ما يخلقون من صور طقوسية.

إن الطرف الآخر في تجارب غروتوفسكي هو الممثل، فصمم له تمارين خاصة ومتطلبات شاقة، من اجل إيصاله إلى حالة الممثل الطقوسي. إن طبيعة الأداء للممثل عند غروتوفسكي لا تخرج عن مضمار التجريب في مبادئ عمل الممثل عند ستانسلافسكي. فحيث يضع ستانسلافسكي للممثل مبدأين ليؤدي دوره، هما: عمل الممثل على ذاته الشخصية، وعمل الممثل على الدور، وفي كليهما هنالك عمل للممثل نفسي، وعمل جسدي[٤]. يأخذ ممثل غروتوفسكي عمل الممثل على ذاته الشخصية نفسيا، مثلما يأخذ عمله على الدور جسديا،

---

[١] غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، ت : كمال قاسم نادر (بغداد : دار الرشيد للنشر ،١٩٨٢) ص ٢٠

[٢] غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص ١٧

[٣] ينظر : أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٩٠

[٤] ينظر : اريك ، بنتلي : نظرية المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥

وباجتماعهما يحصل الممثل على طابع الأداء الطقوسي، إذ يتم تحديد وإخراج معالم الشخصية الفنية والدور بواسطة المؤثرات الصوتية، من أصوات تعبيرية، والفيزيقية الجسدية، من إكروباتيك، وجمناستك، وإيمائية، مثلما ينفتح أداء الممثل على صور ورموز وخيالات ومسلمات ثقافية من اللاوعي الذاتي للممثل، ومرتبطة باللاوعي الجمعي للمجتمع والجنس البشري عامة[١]. ومن ذلك الانفتاح يتحقق التواصل ما بين المشتركين، وينبني فضاء الطقس بما يبثه جسد الممثل من إشارات، وإيماءات رمزية تتعلق بالأنماط البدائية الأصلية للإنسان، وهي إشارات، وإيماءات رمزية معقدة، غير مفضوحة، وبلا مرجعية نفسية، أو اجتماعية محددة، وعبرها الممثل "يستوقف انتباه المتفرج بأشكال متتابعة من الرؤية إلى الصوت، وبالعكس، باستمرار"[٢] أي من حاسة البصر إلى حاسة السمع، وبالتبادل والتتابع، وبشكل يربك المعطى الحسي، ومحققا تراسلا في الحواس، وتداعيا بصريا.

من ذلك يكون أداء الممثل جسدي ، صياغي خارجي، إذ "يحتاج جروتوفسكي[كذا] إلى تدريب الممثل تدريبا قاسيا لكي تناسب قدراته وجهة نظره في الممثل"[٣] باعتباره شعائري، ومؤدي طقوسي ساحر، يتجاوز الطبيعة الإنسانية، ويقطع صلاته المرجعية بالواقع، مقتربا من الأداء السريالي، الذي هو ميتافيزيقي لا إنساني.

ويتخلى غروتوفسكي عن المفهوم التقليدي للزي المسرحي، كون الزي مرتبط بالشخصية وأبعادها الإنسانية، النفسية والاجتماعية، وبالتالي، فان أي تحول في الشخصية، يستتبعه تحول في الزي، وان هذا التحول يجري بفارق زمني يهدد استمرارية الطقس، حيث أن "ارتباط الزي بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها، يجعل الزي المسرحي يتحول أمام الجمهور، ويتكشف عن وجوه اختلاف صارخة حسب ما تقتضيه مهمة الممثل"[٤]. ومن هنا كان اتجاه غروتوفسكي نحو زي لا نهائي الدلالة، ولا يمكن حصر مرجعيته، ومقتربا من مفهوم الزي الشعائري في السريالية. فهو في بحثه عن خلق طقس بدائي، وبمنطق علماني، يرفض الزي والإكسسوار الذي لا يدخل في الطقس بشكل وظيفي.

يستبدل غروتوفسكي الديكور المسرحي بالفضاء، متوافقا في ذلك مع السريالية، ليجري العرض باستغلال كثافة الطاقة الجسدية والصوتية المستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان، والتي تنطلق من الممثل لتغمر الجمهور وتدفعه للمشاركة تحت إغراء الطقس، إذ وجد

---

[١] ينظر : أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ،مصدر سابق ، ص ٣١٣

[٢] أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ،مصدر سابق ، ص ٣١٤

[٣] سخسوخ ، احمد : اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧) ص ٧٧

[٤] غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص ١٩

غروتوفسكي أن "حذف العناصر التشكيلية المستقلة بذاتها، أي التي لا علاقة لها بنشاط الممثل، يقود الممثل إلى خلق أشياء أساسية وواضحة جدا"[١]، كما أن القوى الطقوسية المنبعثة في فضاء الطقس، تحيد المكان ومعماريته. لذا لا ميزة للمكان والمعمارية عند غروتوفسكي. فهو يعتمد صالة واسعة يجري فيها التدريب، وكذلك العرض.

إن رفض غروتوفسكي لعصرانية المسرح، حدد موقفه من تقنيات الإضاءة، فهو "يرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة ...."[٢] متقاطعا مع آرتو والعرض السريالي، الذي ينحى في الإضاءة باتجاه الإبهار، فيعتمد غروتوفسكي الإضاءة المحايدة البيضاء للكشف، وما تشكل مع تضاريس حركة الممثل من رسومات طقوسية، بمسقطها على الممثل، وامتدادات أعصابه، وحركته، وتفصد العرق عن جسده.

الموسيقى عند غروتوفسكي مزيج طقوسي مركب من أصوات توقيعية، ومزامير، ووتريات بدائية، تقترن بأصوات تعبيرية بشرية، من لهاث وصراخ مكتوم، حيث "الموسيقى تنتج من قبل الممثلين، وقد تُستخدم بعض الآلات، ولكن على الغالب، تنفذ الموسيقى بأصوات الممثلين، أو بإيقاعات القرع على الأشياء"[٣] مقتربة بذلك من البوليفونية الغوطية للموسيقى السريالية.

يتفق غروتوفسكي مع السريالية في الموقف من النص، إذ ليس هنالك قاعدة مقدسة، لا نص، ولا وحدة موضوع، فالنص عند غروتوفسكي "مجرد موحٍ بالرمز، أو الطقس، أو الأسطورة"[٤] فلا ثيمة رئيسية، بل تداعيات من الرموز والأساطير ذات هدف نهائي هو العرض.

إن التداخلات السريالية عند غروتوفسكي، تقابلها فروقات أساسية فيما بينه وبين السريالية، من أهمها: رفض التقنية الحديثة، وكذلك رفض فكرة المسرح الشامل، أو الغني "القائلة إن المسرح يجب أن يتألف من اتحاد الفنون كلها"[٥] مستبدلا تلك الفكرة، بالدعوة نحو مسرح فقير، يقتصر على جوهر العرض المسرحي، وهو الممثل الطقوسي، وجمهور مشارك في الطقس، وما يشكل وظيفة في الطقس من أدوات ومستلزمات مسرحية، ودون إضافة أو تزيين.

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ١٩
[٢] أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ،مصدر سابق ، ص ٣١٥
[٣] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٠٨
[٤] أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ،مصدر سابق ، ص ٣١١
[٥] غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، مصدر سابق ، ص ٢٩

- **بيتر بروك :**

وهو مخرج مسرحي انكليزي، يعد من أقطاب المسرح التجريبي في النصف الثاني من القرن العشرين. أظهرت أعماله انتقائية عالية لأساليب التجريب، ومحاولات بناء شكل العرض، إلا أنها في النهاية كانت البحث عن لغة مسرحية عالمية مشتركة عابرة للثقافات[١]. حيث يتجه نحو كشف السري الحقيقي المحتجب خلف الاعتياد والمألوفية، وهو ما اسماه باللامرئي المقدس، واللاعياني المغيب خلف العياني المادي، وبواسطة "خلق الحالة الشعرية، أي تجربة حياتية مجاوزة ومفارقة، وذلك من خلال مؤثرات صادمة، وصرخات، ورقية سحرية، وأقنعة، ودمى، وملابس طقسية"[٢] وهو ما يطابق إلى حد بعيد تجربة آرتو في مسرح القسوة. وهو ينطلق في ذلك من أننا "نحتاج إلى مسرحية حقيقية، لطقوس حقيقية، طقوس تمد المسرح بالحركة وبالتجربة التي تغذي حياتنا"[٣] والتي لا تتحقق إلا من خلال تدمير المعنى الذهني، وتهشيم عقلانية اللغة، والاشتغال على جوهر المعنى، والاعتماد على قوة التعبيرات البدائية، المحفوظة في اللاوعي الجمعي لعموم الجنس البشري، لتكون تلك التعبيرات البدائية هي اللغة العالمية العابرة للمحدد الثقافي، ويصف بحثه في ذلك بأنه "إعادة اكتشاف الفزع والرعب الكامنين في المسرح الأصلي ذي الطابع شبه الديني"[٤].

إن اللغة عند بروك تغادر المعنى الذهني، وتعمل على جوهر المعنى ذاته من خلال الإيماءة، والنبرة، والطبقة الصوتية، وديناميكية الصوت والحركة. حيث اللغة لديه هي لغة كونية عبر ـ ثقافية ، ويصرح في ذلك "لقد عملنا ببطيء باتجاه لغات خالية من الكلمات ... إلى صيغ تصبح معها الإيماءة، أو الصرخة أشبه بالموضوع المكتشف والمجسد"[٥] وهي لغات فيزيقية جسدية وصوتية، مرتبطة في سياقها التجريبي، ومنحاها الجمالي باللغة المادية المشبعة للحواس عند آرتو باعتبارها اكتشاف طاقات وقدرات اللغة التي غابت بفعل هيمنة العقل وتحديده النفعي للغة. من هنا انطلقت تجربة (أورجاست) في اللغة، لاكتشاف ما في اللغات القديمة من قوى سحرية تتخطى الحاجز اللغوي[٦].

ترتبط نظرة بروك إلى النص بنظرته إلى اللغة، وفكرته عنها، باعتبارها "كوسيلة لنقل المعنى"[٧]، وبالتالي كان يبحث في النص عن ثيمة ممتدة زمانيا، وشطرها إلى علامات

---

[١] ينظر : أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٣٥
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٨
[٣] بروك ، بيتر : المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص ٤٥
[٤] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٣٩
[٥] بروك ، بيتر : المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص ٥١
[٦] ينظر : بروك ، بيتر : بيتر بروك يتحدث عن مسرحه ، ت : عدنان مبارك ، مجلة الأقلام ، عدد (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ،) ص ٧١
[٧] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، ت : أمين حسين الرباط (القاهرة :مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ، ١٩٩٨) ص ٢٥٢

متعددة، والاشتغال عليها في عناصر العرض المادية، مما يخضع أبعاد الزمان والمكان، والقراءة إلى فعل تحول من زمن الكتابة، إلى زمن فرضية العرض، وبما "يعني استبعاد كافة العناصر السطحية من حبكة، وتصوير للشخصيات، وكتابة جيدة، وهي عناصر اعتبرها بروك جميعا غير هامة، ولا تكاد تستحق الإحياء، بدلا من ذلك ركز بروك على تلك الثيمات الدفينة"[١] أي الأفكار المغيبة داخل النص، والاشتغال على الفجوات فيه، بما يجعله مخرجا مدنسا للنص، مقتربا من الاشتغال السريالي على النص، بإعادة إنتاجه بالتدنيس، وتوتير العلاقات الإحالية ما بينه وبين مرجعياته.

ومن ذلك يعتمد بروك ، إما نص مسرحي جاهز كالنصوص الشكسبيرية ، والتي يعدها بالحذف والإضافة والتقديم والتأخير، وإعادة تشكيل النص الأدبي بما يراه مناسبا مع رؤياه الإخراجية . أو قد يعتمد بروك وحدة الارتجال الذي يقوم به الممثل بشكل حر، ومن خلال جماعية التمرين حول محاور موضوعة ومحددة وانجاز المشهد على مستوى الحركة والحوار والتدوين اليومي للتمرين من قبل الدراماتورج، حيث ينجز الصياغة الأدبية للنص المرتجل، كما هو الحال في تجربة (يو أس).

يعتمد بروك في تجاربه المسرحية على ممثلين من جنسيات وثقافات مختلفة، انطلاقا من نسقه التجريبي نحو الثقافة العالمية، وحالة حياد أيديولوجي، هي "نوعية من العقل المسرحي الخالي، الفارغ، الأملس قبل تلقيه أية انطباعات خارجية، فراغ لم يسجل عليه أي شيء، حيث يمكن تسجيل كل شيء"[٢]. ومن ذلك كان الأداء للممثل خال من التداعي الثقافي، أو الإحالة المرجعية، ومقتربا من أداء الممثل السريالي من خلال كثافة الترميز التي يضطلع بها الجسد نحو حدوده القصوى، وبما يصعد من فعل التأويل إلى اكتشاف الخارق المدهش، الذي يسميه بروك باللامرئي، وهو ما يتطلب "الشخص المنفتح في كل أجزاء نفسه، شخص قد طور ذاته، ونماها إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يتفتح تفتحا كاملا بجسده وعقله ومشاعره"[٣] محددا بذلك خصائص الأداء لممثليه بانطلاقة الجسد خارج هيمنة الأداء العقلي، والنفسي، والاجتماعي، باتجاه فعل تعبيري خارجي، بلا مرجعية محددة، قائم على التلصيق والكولاج، كما في إخراج بروك لمسرحية (مارا/صاد)، حيث الأداء "ارتكز أساسا على الأعراض المرضية التي تظهر على أولئك المصابين بالتشنج العصبي، والخوف المرضي، والفصام، والزهري"[٤] والانتقال اللامنطقي من حالة أدائية، إلى حالة أدائية مغايرة، مرتبطا بمبدأ الغروتسك في الأداء السريالي وطابعه الميتافيزيقي.

---

[١] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٥٤ ــ ٢٥٥
[٢] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٢٢
[٣] بروك ، بيتر : الأعمال الكاملة ـ النقطة المتحولة ، مصدر سابق ، ص ٤٧٤
[٤] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٤٤

يتجه بروك إلى أن المتفرج شريك أصلي في تجربة العرض، ويسعى إلى دمجه فيها. ويأتي ذلك الدمج عبر تعريض المتفرج إلى سلسلة من الصدمات، حيث "أن الصدمات والإدهاشات تؤثر في استجابات المتفرج، فيستثار فجأة ويصبح أكثر تيقظا، وأكثر تحفيزا، فأنها تجعله أكثر قدرة على تحمل المسؤولية التي يشترك فيها الممثل والمشاهد"[١] وهو ما يحيل إلى رؤية آرتو السريالية في مسرح القسوة، فالعنف، والقسوة، والإبهار، تأخذ المتفرج في تجربة انخطاف بعيدا عن هيمنة الأيديولوجي، ومحددات العقلي والثقافي، لأدراك اللامرئي. فالعرض هو فضاء موحد تتعابر فيه الذات المشتركة في العرض الطقسي، مابين عالم اليومي المألوف ومحدداته العقلية، وبين عالم الخيالي اللامألوف والممكن اللامتناهي. حيث بواسطة المرئي الواقعي المادي يمكن جلب اللامرئي المقدس إلى حيز الإدراك. كما في عروض البساط، في جولات بروك البحثية في أفريقيا وآسيا، إذ "أن هذه العروض سعت للقضاء على الانقسام، أو الانفصام بين عالم المشاهد اليومي، وعالم العرض الخيالي بطريقة مباشرة، وبالتالي وضعت المشاهدين والممثلين في حيز إدراكي واحد"[٢] هو فضاء الطقس. وفي ذلك التوجه للعلاقة المباشرة والتداخل مابين تلك العوالم، ذهب بروك في محاولات متعددة لتحقيق ذلك الدمج، وخصوصا في عروضه التي قدمت على خشبة المسرح، حيث سعى إلى تداخل أماكن التمثيل والمشاهدة، كما في "مسرحية العاصفة التي أخرجها عام ١٩٦٨، كانت خشبة المسرح عبارة عن سقّالات خشبية يتحرك بها وسط الجمهور"[٣] فيصبح الجمهور جزء من المعمار المسرحي، وعلى صلة بالممثل والحدث، أكثر من مجرد المشاهدة والاستماع، وهي المشاركة في استدعاء اللامرئي وتحقيق حضوره.

يخرج بروك في اغلب تجاربه عن فضاء العلبة، ليقدم عروضا في الهواء الطلق، ويعيد تشغيل الفضاء فيه بما يتوافق مع رؤياه، ومستفيدا من القوة الكامنة في المكان. كما في تجربة (أورجاست)، فقد قدمها في مقبرة لملوك الفرس القدماء، موظفا معماريتها في تشكيل فضاء العرض، وتوزيعات مجموعات الأداء، والاستفادة من رمزية المكان ودلالته الميتافيزيقية، من أجل بعث تجربة عيش في ظل طقس بدائي فطري[٤].

وتأتي التكوينات المنظرية في المشهد عند بروك في حالة اختزال إلى الحد الأدنى، والمتبقي فقط تلك التي تأخذ بعدا وظيفيا ذو طابع شعائري، مثل عصى تتحول إلى سلاح ، أو إلى أي شيء آخر بالإضافة إلى كونها عصى. حيث أن إعادة إنتاج العالم شعائريا يكون "في تنظيم بروك للمسرح المادي من خلال نظرية التحويل أو التحول، وذلك بتحويل الأشياء

---

[١] بروك ، بيتر : المكان الخالي ، مصدر سابق ، ص ٥٦
[٢] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٥١
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٤٤
[٤] ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٨ ـ ٢٣٩

العادية إلى بدائل مسرحية رمزية تضفي بعدا جماليا روحيا"[١] ومقتربا من مفهوم الأشكال السريالية التي تغادر الدلالة فيها المرجعية، متجاوزة بعدها المادي والوظيفي، لتنفتح على الدلالة الميتافيزيقية، وتمكن من إدراك اللامرئي المقدس عند بروك.

يعمد بروك في العديد من تجاربه، وبخاصة تلك التي يغادر فيها فضاء مسرح العلبة الايطالي، إلى توظيف عناصر طبيعية في الإضاءة المسرحية، ففي عرضه (المهابهارتا) عزز بروك الدلالة الميتافيزيقية من خلال عنصر الإبهار الذي يحققه شروق الشمس وغروبها، أو مشهد الأداء للممثلين بمشاعل ملتهبة[٢]. وكذلك مشهد الكرة الملتهبة من السماء في عرض (أورجاست) حيث نجد "استخدام النار كأحد أشكال الإضاءة الطبيعية"[٣]. ومع ذلك فأن بروك لا يتخلى عن دور الإضاءة الصناعية (البروجكتور) في انجاز سينوغرافيا العروض، وبالذات في عروضه التي تقدم على خشبة المسرح، فالمهم هو تحقيق حالة الإبهار، وانتزاع المشتركين في الطقس من حالة المألوفية والاعتياد، لتقترب الإضاءة عنده من المفهوم السريالي لتقنية الإضاءة وتوظيفاتها.

لا يعتمد بروك في العرض على أزياء محددة دلاليا، فتشير إلى أزمان محددة، أو طبقة اجتماعية. حيث انه يتناول في مسرحه موضوعات شمولية، وبالتالي يبحث عن لا محدودية الدلالة في الزي المسرحي، والتي تناسب شمولية الموضوع، والشخصيات الناقلة لذلك الموضوع، إذ "يظهر المؤدون وهم يرتدون الملابس البسيطة، ويعلقون على أكتافهم أروابا سوداء، أو بيضاء، أو ترابية اللون، ويتحركون بطريقة طقوسية احتفالية"[٤] متأثرا بآرتو وما يسميه (الزي الشعائري) وهو الزي الذي يشير إلى بعد ميتافيزيقي في طقس العرض السريالي.

يرى بروك أن الموسيقى لها القدرة على أن ترينا المخفي اللامرئي الذي تجعله مرئيا، وهو يقصد بذلك تلك الحفرية الموسيقية التي لم يتعرض إنتاجها إلى المؤثر الثقافي، وهي الموسيقى البكر والبعيدة عن الصيغ الموسيقية الثابتة، كون الثبات لديه هو عامل الموت. ففي عروضه "الموسيقى كانت تعزف بآلات وتقاليد يابانية وأفريقية وسيريلانكية واسترالية وتركية وإيرانية وهندية"[٥] وبالتالي هي شكل عبر ـ ثقافي، ويلعب الصوت البشري فيها دورا كبيرا في خلق انساق سمعية داخل العرض، حيث استثمار القدرة التعبيرية للصوت في تحقيق مناخ حالات شعورية أصلية، كالصراخ، والفزع، والخوف، والرعب، وصيحات الحرب، بما يدخل

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٥
[٢] ينظر : بروك ، بيتر : الأعمال الكاملة ـ الباب المفتوح ، مصدر سابق ، ص ٤٩٨
[٣] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٢٦٥
[٤] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٥٦
[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٥

في بناء وتكوين الطقس. ونجد في ذلك التجميع العنيف للأشكال الصوتية المنتجة من آلات متباينة ماديا وثقافيا، بوليفونية غوطية تشترك فيها مع السريالية، وعبرها يمكن تجسيد المخفي، بتداخلها مع الأقيام التعبيرية للصوت البشري خارج المحدد الثقافي.

- **تاديوش كانتور :**

وهو تشكيلي ومصمم سينوغراف ومخرج مسرحي ومنظر بولندي، يعد من رواد الاتجاه التجريبي في المسرح في النصف الثاني من القرن العشرين[١]. وتتعدد مجالات الإبداع عند كانتور في حقول الفنون، حيث يشكل ذلك التعدد الإبداعي والتعابر مابين حقول الفنون المختلفة ملمحا مهما في نسقه التجريبي. فهو "يقف على النقيض من الثيمات والقوالب الثابتة لأنساق الإبداع، وضد برمجة العمل الفني، وضد تقسيم الفن إلى نظم وزمر فنية سلفية"[٢] ففي ممارسته الإبداعية تداخل لعدد كبير من الأنظمة التي تفقد ماهيتها أشبه بعملية تصفير، لتكتسب سمة نظام جديد ينخلق في الممارسة الإبداعية ذاتها، والهدف هو "إيصال المسرح بإيقاع متغيرات الفن الحديث، وخاصة بالصيغ التشكيلية الجديدة للأشكال المسرحية غير التقليدية"[٣] التي ابتدعها فنانو البصريات والبوب آرت، وكذلك تجارب آلان كابروف، وجون كيج، وميرس كيننغهام الأدائية، حيث العرض المسرحي يتشكل "من مواد متنوعة، قد تكون متعارضة، ولكنها تعطي في النهاية إحساسا بديمومة الصوت، والحركة، والانفعال، والإحساس، مواد مثل أفلام السينما، والرقص، وقراءات شعرية ونثرية، وموسيقى"[٤] هي في المحصلة تجميعات حادة بصرية وصوتية، طابعها التزامن، وتعدد البؤر، والتداخل العنيف مابين البصري والصوتي، بما يحقق تراسلا حسيا، والتنوع والتناقض، الذي يجعل من كلية الوحدة المشهدية، وحدة كولاجية، اصطلح عليها بالواقعة(الهابننغ).

إن تلك الوحدة الكولاجية العنيفة تطبع اغلب أعمال كانتور وتجاربه التي نحت باتجاه كسر الحدود الفاصلة مابين واقع الحياة، والممارسة الفنية، وبما يجعل من وقائع اللحظة في الحياة، وهو الحدث، حدثا جماليا، متقاربا في ذلك مع السريالية، باعتبار الواقعة "نوعا من التثمين الفطن للأشياء المهملة، والتافهة، والعتيقة الطراز في الحضارة الحديثة"[٥] واكتشاف الخارق المدهش في اليومي المألوف، ليكسب كانتور الواقع ميتافيزيقية الاكتشاف، فيصرح "إن

---

[١] ينظر : هبنر زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥

[٢] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور ، ت : هناء عبد الفتاح (القاهرة:مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون،١٩٩٤) ص ١٦

[٣] هبنر زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٢٢٦

[٤] سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٧٦

[٥] سونتاغ ، سوزان : ضد التأويل ، مصدر سابق ، ص ٣٨٧

العرض المسرحي المقترب في شخصيته إلى الطقس والاحتفالية، يصبح عملية من عمليات الهزات العنيفة... إنها هزة ميتافيزيقية"[١].

ويذهب كانتور إلى جعل المتفرج يخرج عن حالة السلبية، فهو يكسر البنية الإيهامية التي تنتج لذة المشاهدة التقليدية عند المتفرج، كونها تندرج في حالة التلقي السلبي، فينحو باتجاه "إشراك المتفرجين بدور فاعل، وكان هو نفسه يقود احد مواكب العرض، وفي مواقف مرتجلة تشكل تلقائيا... اعتمادا على محور مبرمج، وعلى مساهمة المتفرج في تأليف العرض"[٢] فهو يدمج الجمهور في تجربة مشاركة وجوبية بعد أن يكسر محاولات تحقق الإيهام من خلال تواجده (كانتور) مع الممثلين على الخشبة خلال العرض، فهو "يمثل بنفسه نفسه فوق الخشبة، أمام جمهوره، فيقف أمامهم ليقود عمله، ويرصد أنفاس جمهوره، وينظمهم في أماكنهم"[٣] ومحيلا مبدأ المشاهدة، إلى مبدأ المشاركة الطقسية والاحتفال، الذي يأخذ في التطور مع تطور العرض وتقدمه الزمني، إلى حد الارتجال والإنتاج، من التأليف وتحويل مسار الحدث والواقعة، أو تبديله إلى حد المغايرة. لذا يتدخل المخرج في ضبط مسارات الحدث، ومشاركات الجمهور، ليحافظ على الرؤية التصميمية للحدث دون الخروج عن اللحظة العفوية للواقعة "فمن خلال تكوين خشبة المسرح، لابد من القيام كذلك بتكوين النظارة"[٤] ومن ذلك يُدخِل كانتور الجمهور ضمن مفهومه للمواد التشكيلية، مع باقي الإعدادات المسرحية، في إنتاج وتصميم العرض، مثل المناظر، والإضاءة، والأزياء، والإكسسوارات، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية.

لا يلغي كانتور النص المسرحي، ولكنه يتعامل معه لاستكشاف فضاءه الدرامي، والذي سيجري فيه فعل الارتجال، فيرى انه "ليس علينا أن نترجم النص الأدبي، ليس علينا أن نتقاطع معه، الوسيلة الوحيدة هي استخراج التوتر الدرامي منه"[٥] فهو يبني مما ينتقيه ويختاره من النص من أحداث ومشاهد تندرج في رؤيته، وبنفس الوقت ضمن فضاء النص الدرامي، والذي يكون فضاء الارتجال والأداء.

ويتعامل كانتور مع ممثلين هواة، وهو بذلك يضع للممثل جملة اشتراطات تصميمية دقيقة، وبرامج تدريبية شاقة توصله إلى حالة الأداء التلقائي، حيث ينعدم الفارق الزمني بين الفعل ورد الفعل، ليكون الممثل أشبه بدمية الماريونيت عند كريج، أو القرين عند آرتو، حيث

---

[١] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ١٢٧
[٢] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٣٠
[٣] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ٤٢
[٤] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ٧٥
[٥] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ١١٧

يستحيل الممثل إلى مانيكان قرين لكانتور نفسه "فأنه يعلمهم ويشكلهم وفق ما يرى هو، إنهم مجرد منفذين"[١] إلا أن تنفيذهم لا يأتي من خلال إنتاج الدور أو تقديمه بالاصطناع أو الصياغة، ولكن التنفيذ يأتي من خلال وجودهم هم أنفسهم بخواصهم وخصائصهم المادية، فيكونون بذاتهم محمولا فكريا وجماليا، وهو أداء خارج الترابط المنطقي العقلي، فيأخذ شكل التنامي العضوي مع الموقف والتعامل التلقائي معه "وبعيدا عن الأداء الذاتي للشخصيات، بل انه يخضع لأسلوب يتسم بطابعه الذي يقف بالمرصاد ضد الواقعية"[٢] مقتربا بذلك من الأداء السريالي المتسم بطابع اللاواقعية والغروتسك، وتفككك الترابط المنطقي.

ويأخذ أداء الممثل عند كانتور صيغة الارتجال والاستغراق في الهنا والآن، أي لحظة ومكان الحدث، والذي ينبني على طريقة الواقعة (الهابننغ)، وبعد أن يتم تصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، أي الانطلاق من واقعة الحدث باعتباره واقع فني مستقل، فنجد "شخوصه تحيا دون سلوك سيكولوجي، وحجراته المخضبة بالسواد دائما ... والقليلة الأثاث ... ، والبعيدة عن الواقعية، تشبه دائما البيئة والمحيط"[٣] الذي يحققه الحدث بذاته ومن خلال حضوره في المكان.

إن الأداء عند كانتور هو مقاربة ذاتية للحدث، ولكن بعيدا عن التجسيد النفسي والفيزيقي للشخصية موضع الأداء، حيث التخلص من سلطة الإحالة الثقافية ومحددات الدلالة في الأداء، وصولا إلى ما يسميه كانتور حالة اللاأداء، حيث يكون عندها "العرض المسرحي في مرحلة تدمير تقليدية الممثل وطرق أدائه المصطنع، واختفاء مشاعره المبالغ فيها، للوصول إلى الحد الأقصى من حذف الأفعال الزائدة، والأحداث عديمة القيمة"[٤]

إن مبدأ العرض المسرحي عند كانتور هو تداخل منطقتي الوهم والواقع، تداخلا سرياليا إلى حد إنتاج مشهد مفرط الواقعية، وخارج نسق المألوف اليومي، وهو عبارة عن تجميعات مختارة من المواد الواقعية، وعلى طريقة دو شامب فيكون "الواقع بالنسبة لكانتور هو مجموعة من المواد الجاهزة تأتي من هذا الواقع، وهي ليست بالنسبة للفنان منفذة أو جاهزة، وإنما هي متواجدة أو مختارة"[٥] ومن ذلك تكون واقعية العرض الفني متأتية من واقعية المواد وحضورها وتكوينها عبر فعل انتقاء إبداعي حسب، دون إنتاج أو تنفيذ مسبق لهذه المواد.

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٢
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٤
[٣] زوخر ، بيرند : مسرح الثمانينات والتسعينات ، ت : حامد احمد غانم وحنان معوض ، ج ٢ (القاهرة:مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠) ص ٥٠
[٤] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ٨٠
[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٧١

ويقدم كانتور عروضه في الغالب خارج مسرح العلبة الايطالي، وعلى طريقة الواقعة (الهابننغ) حيث "أصر على تقديم الأعمال في أماكنها الحقيقية"[١] مستفيدا من خاصية المكان بذاته، وهي محاولة للتخلص من المتحفية الثقافية للعمارة المسرحية التقليدية وصالة العرض من خشبة تمثيل ومكان جمهور، وما يرتبط بها من سلوك عرفي لدخول الجمهور واستقراره في مقاعده، وطبيعة علاقته بالخشبة والحدث والممثلين، واستسلامه للإيهام ولذة التلقي السلبي. فكانتور يبحث عن مكان لديه خواص واقعية تندمج مع خواص المواد التشكيلية التي يتألف منها مشهد الكولاج لديه، وبغض النظر عن طبيعة المكان الوظيفية في الحياة الواقع، إذ أن "كانتور لا يشيد، ولا يكيف أي بناء لعروضه المسرحية، بل انه يعرضها في أماكن مختلفة، تتوافق مع رغبته، أو مع تلك الأماكن التي تمكنه من تقديمها"[٢] وبذلك تتعدد الأماكن العارضة وتتنوع بشكل كبير.

يتجه كانتور في تعامله مع الديكور والإعدادات المسرحية باتجاه المفردة الفقيرة، فهو "قد لفظ منذ البداية مفهوم مصطلح الديكور الذي يعد نوعا من الصور التوضيحية للعمل المسرحي، وبالتحديد ترجمة للنص المسرحي، الذي يعد بدوره من أسوأ تقاليد المسرح"[٣] فكانت مفردات الديكور لا تشكل بيئة للحدث، ولا توهم به، بقدر ما كانت تقيم حوارا فكريا وجماليا مع الحدث، ويشترط في تلك المفردة طابع البدائية والخشونة والفقر، فلا توهم ولكن تحفز الخيال في فضاء العرض، وتنفتح دلاليا، كما في قمر من الصفيح مثبت بمسامير على لوح خشبي حائل اللون[٤].

يأتي الزي المسرحي عند كانتور لا أيقوني، فهو لا يجسد جسد الشخصية، بل يشوهه ويكسبه طابع الغرابة واللامألوفية، كم في زي "الجثث التي كانت تمضي مترنحة نحو الجبانة حاملة الكثير من الصلبان الخشبية"[٥] في عرض كانتور (اليوم ذكراي السنوية)*، أو قد يكون ذلك التشويه من خلال رثاثة الزي باعتباره مادة هي سقط حضاري من مخلفات الكابوس العالمي، فينحو كانتور في أزياءه نحو "ذلك الاتجاه الذي يتخلَّق فيه شكل الأزياء، فتكون ذاتها بذاتها عبر الاستخدام، عندما يلفها القِدَم"[٦] فتأتي أزياؤه ملابس عسكرية بالية من مخلفات الحرب، أو مخلفات الحضارة الصناعية.

---

[١] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٢٩
[٢] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ٥٢
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٥٤
[٤] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ٢٥
[٥] زوخر ، بيرند : مسرح الثمانينات والتسعينات ، مصدر سابق ، ص ٥٢
* قدم هذا العمل في باريس ١٩٩٢ بعد وفاة كانتور بعام.
[٦] كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ٧٩

إن الإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية عند كانتور جاءت متأثرة بموقفه السلبي من الإيهام بالواقع، وكذلك "افتقار المسرح إلى الآليات اضطر كانتور إلى الاختزال"[١] فجاءت الإضاءة كاشفة لا إيهامية، محايدة، مثلما تحدد اشتغالها بثنائية الظل والضوء. بينما الموسيقى والمؤثرات الصوتية كانت في الغالب إيقاعية بالطرق على المواد من قبل الممثلين، أو بأصواتهم الفيزيقية، أو سحب المواد، أو الاهتزاز، وعلى طريقة الواقعة (الهابننغ) في "استخدام أصوات الحياة اليومية، وحتى ضجيجها"[٢].

- **جوزيف شاينا :**

وهو من التجريبيين البولنديين المعاصرين، تتداخل عنده الفنون البصرية التشكيلية مع الدرامية، فهو "رسام، سينوغراف مخرج، مدير المسرح التجريبي أستوديو"[٣] يتعامل مع المسرح باعتباره وحدة بلاستيكية تشكيلية ذات غنى مادي ودلالي، وينتج من خلالها خطابه الإنساني المناهض لهيمنة العقل الأداتي التنظيمي ونزوعه الشمولي باتجاه تكميم وإعداد الإنسان باعتباره من موارد الحياة التي أصبحت حياة حرب وصراع، طابعها العسكرية والسلوك الحشدي، وذوبان الفرد والذات الفردية في الكلي الشامل، وما أنتج ذلك من نظم النازي والفاشي والستاليني، التي هيمنت بمدخلاتها وواقعها على مجمل القرن العشرين. فيأتي خطاب شاينا وبنيته الموضوعية متأثرا بذلك، فقد "تعرض للسجن في معسكر الاعتقال الرهيب أوشفينشم وبوخيفالد خلال فترة الحكم الستاليني داخل المعسكر الشيوعي، إذ بدأت عام ١٩٥٦ وهي مرحلة عاش خلالها ... في ظل نظام سياسي رهيب وبشع سمي بنظام الستار الحديدي"[٤] لذا كانت تقابلات أفران النازية ومفهوم الإبادة والحرب والدمار من جهة، ومن جهة أخرى الإنسان بما يمثل من إرادة، كانت مرجعياته الفكرية وأطر تشكيلاته الجمالية، فهي تقابل صراع مستمر مابين الإنسان كإرادة، والعالم كقوة استلاب وقهر، بما يحيل جمالياته إلى أطروحات نيتشه، حيث "عد نيتشه إرادة القوة أكثر الدوافع الإنسانية أهمية"[٥] وهي إرادة قدرها الانتصار في ذلك التقابل، مثلما أن واقع الحرب والفناء هو الآخر قدر محتوم، وبما يجعل من انتصار إرادة القوة متمثلة بالإنسان انتصارا تراجيديا، فتأتي رؤية شاينا الجمالية حافلة بمشهد الإنسانية المشوه في ظل الحضارة المعاصرة، فكانت "الفكرة الجوهرية لمسرحه

---

[١] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص٣٣٠

[٢] سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٨٠

[٣] هبنر زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٢٢٦

[٤] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، عدد ١ ، كانون الثاني (بغداد:وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠٠١) ص ٦٢

[٥] عبده ، مصطفى : المدخل إلى فلسفة الجمال ، ط ٢ (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٩) ٦٩

هي فضح حضارة القرن العشرين التي زخرت بالأفران البشرية أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعدها"[١].

إن العرض المسرحي عند شاينا ينطلق من رؤية تشكيلية، حيث يعالج ثيماته الأساسية بتعارض مادتين تكوينيتين هما الممثل، والسينوغرافيا. فالممثل الإنسان مادة حية تعارض مفردات السينوغرافيا التي هي مواد ميتة. وعبر ذلك التعارض تكتسب مفردات السينوغرافيا الميتة حيوية التنامي العضوي في تقابلها مع مادة الممثل الحية، بما يؤدي إلى أن "تحيى المهمات المسرحية الجامدة، تتنفس المواد الميتة بالقدر نفسه الذي يحيى فيه الممثل الإنسان فوق الخشبة، أحيانا ترتفع قيمة هذه المهمات المسرحية إلى مرتبة الأبطال المسرحيين، تموِّت الأبطال البشريين في نهاية العرض"[٢] بما يجعل من المشهد وحدة كولاجية من التداخلات العنيفة ما بين الممثل والمفردات التي تشكل وحدة السينوغرافيا، فتأتي "عروض شاينا سلسلة من اللوحات الاستعارية التي تشكل فيها المواد واللوحات الشائهة الواقع الجديد للعصر في تصوره"[٣] وهذا يعني أن النسق السينوغرافي في عروض شاينا رغم استعارته لمفردات مادية تتسم بالواقعية، إلا انه يغادر ذلك الواقع باتجاه واقع افتراضي هو نسيج الرؤية التشكيلية التي يسعى شاينا إلى بلورتها داخل العرض المسرحي ووفق المبدأ السريالي القائم على تداخل عوالم الواقعي والخيالي، المألوف واللامألوف في وحدة من الواقع الخارق، فيصرح بذلك "أنا أشاهد عالمين ... عالما واقعيا، وعالما فنتازيا، يمثل ضياعي داخل العالم المعاصر"[٤].

إن اعتبار المشهد المسرحي وحدة تشكيلية بلاستيكية قائمة على ثنائية الممثل/السينوغرافيا، جعل من شاينا يبني خطابه من خلال الرؤية التشكيلية بدلا عن الرؤية الأدبية، واعتماد الجانب البصري وخطابه التشكيلي بدلا عن السمعي وخطابه اللغوي، فيصرح "يبدأ المسرح عندي عندما تنتهي الكلمة"[٥]، ونهاية الكلمة لا تعني انقطاع المعنى في اللغة، أو موتها. بل تعني تغير وسائطها، فيرتبط بمفهوم اللغة المادية للسريالية عند آرتو، فشاينا "يقوم بتقليل النص الملفوظ، وتجريده إلى ثرثرة سيميائية، وأنواع الصرخات"[٦] أي فتح النص على أبعاد جديدة لمعناه، من خلال مغايرة مادة اللغة، وكذلك الوسائط في التعبير عن المعنى، فتكون تلك الوسائط ذات كثافة مادية، ومتماهية مع الوحدة السينوغرافية. من ذلك يتعامل شاينا مع النص المسرحي من خلال اكتشاف طاقاته التعبيرية خارج نسقه اللغوي العقلي، ومحاولة

---

[١] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، مصدر سابق ، ص ٦٣

[٢] عبد الفتاح ، هناء : جوزيف شاينا يتحدث عن المسرح- مجلة فصول، مجلد٢ ، عدد٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣) ص ٢٥٠

[٣] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، مصدر سابق ، ص ٦٣

[٤] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، مصدر سابق ، ص ٦٢

[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٣

[٦] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٣١

استبداله بنسق مجاور يمكِّن من ربط النص الأصلي بمتتاليات النصوص البصرية التي يحويها كولاج الوحدة المشهدية(العرض)، فيصف شاينا ذلك "إنني أقوم بصنع الكولاج بدايةً فوق خشبة المسرح، ...، ثم امنحه في النهاية الكلمة"[١] وهي شكل سمعي مجرد يأخذ طابع البوح الذاتي والتعبيرية، من خلال الصياغة اللاعقلانية، لتكون صوت الكائنات الشائهة في عمق الكولاج، الذي يمثل لحظة من العالم المعاصر، ولقطة بمنظورات متعددة للعالم بشكل يصدم ويقدم الجانب الميتافيزيقي في الحياة المعاصرة. وبذلك يكون فعل الإخراج لديه ومعالجاته الإبداعية يبدأ من فعل اكتشاف فضاء النص، وإيجاد لغته التعبيرية التي تمكِّن من الدخول في الكولاج، بحيث تصبح مادة تكوينية فيه، وجزءا تشكيليا عاملا في إنتاج خطاب العرض، وهو جملة خطابات السينوغرافيا/الممثل/النص، وحسب الترتيب.

مما تقدم تكون المعالجة الإخراجية عند شاينا، هي معالجة بصرية حادة، تطرأ على وحدة الكولاج. ومن وسائط تلك المعالجة، النسبة والتناسب مابين الممثل ومفردات السينوغرافيا، وهو تجسيد لوحدة الصراع التي تقوم عليها رؤيته في صراع الإنسان مع العالم المعاصر. ومن جانب آخر فأنه يبني وحدة الكولاج لديه ويعالجها بالتقنيات وبالقوانين التشكيلية الصرفة، من الخط، والكتلة، واللون، والملمس، والبراقية (اللمعان)، وتجميع الوحدة التشكيلية من مواد السقط الحضاري، ومخلفات الكوارث والحروب، وعلى طريقة النحت والأشكال السريالية، بحيث يبدو "الشكل الكلي للعرض غريب، وغير واقعي، يحمل فكرة تضرب بقوة في صميم الواقع"[٢] ولكن دون تحديد، طابعها الفظاعة، والفزع، في إطار من الجماليات البصرية، فيقدم "القبح المتواجد داخل الكولاج المسرحي، الذي تؤكده عدوانية الأساليب، والاستخدامات المساحية"[٣]

إن البناء التشكيلي للمشهد المسرحي عند شاينا، هو بناء تجميعي قائم على القص واللصق، والإمبلاج، أي تجميعات ثلاثية الأبعاد. فيأتي حضور الممثل في ذلك المشهد باعتباره مادة تكوينية، من ضمن المواد التكوينية الأخرى، إذ "يلعب الممثل في مسرح شاينا دورا ثانويا نسبة للصور التي يرسمها في فضاء المسرح، فهو ليس أكثر من نقطة متحركة داخل ذلك الفضاء، وبواسطتها يرسم شاينا أنواع الصور ذات المعاني والدلالات"[٤] ومن ذلك يكون اشتغال الممثل فيزيقي جسدي، و طبيعة الأداء لا نفسي، ومنفلت عن الإحالة الواقعية، والمرجعية الثقافية ، متداخلا مع ميتافيزيقية الأداء السريالي، حيث تنتفي الفكرة والبناء

---

[١] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، مصدر سابق ، ص ٦٣

[٢] الجبوري ، زيد ثامر عبد الكاظم : توظيف بعض الاتجاهات الإخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بابل : كلية التربية الفنية،٢٠٠٢) ، ص ٤٩

[٣] هبنر زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٢٢٧

[٤] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٣٠ ـ ٣٣١

المنطقي للفعل. ويوضح شاينا "لقد سُرِق وجه الممثل، أي انه بلا ملامح، لكن مقابل ذلك أعطيته شخصيته، أي أبقيت له حركته، وقبل كل شيء روحه الخلاّقة"[١] وبذلك يكون ممثله بلا مرجعية محددة، وهو ما يملِّكه حرية الأداء، وانفتاح دلالاته، كما يؤكد على روحه الخلاّقة، فهو يعطيه مساحة الابتكار والارتجال، الذي يأتي بالانغمار في الهنا والآن، والاستغراق كليا في الحدث، والتلقائية المباشرة.

يهتم شاينا بالمعمارية وتشكيل الفضاء انطلاقا من مفهومه للوحدة المشهدية، باعتبارها وحدة تجميع لمفردات تكوينية، عديمة القيمة تكتسب قيمتها وطاقتها التعبيرية بالتجاور مع غيرها، وهو كولاج مابين البصري والسمعي، فهو "يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه رؤية بلاستيكية/تشكيلية، شكلت السينوغرافيا فيها السمة الغالبة في أعماله، وفيها يبرز تكوينات الأفق بعناصر مختلفة من المعلقات، ومن المتداليات، والخلفية المجسمة، وأنواع الأقمشة، والتكوينات المساحية التعبيرية والسريالية"[٢]. ومن ذلك كانت معمارية الصالة التقليدية لا تتواءم مع طبيعة عروضه التي تطلبت معمارية وتصميم خاص يندرج في الرؤية التصميمية للعرض القائمة على الفضاء الموحد، وطقس استحضار أسوأ كوابيس الإنسان في الهنا والآن، وهو التطلع كما وصفه احد الأدباء البولنديين "إلى عالم كان يُصنَع فيه الصابون من شحم البشر، ومن شعور الفتيات الوسائد، إلى عالم كان قد تواجد، ولم يكن له مثيل"[٣] وبرؤية صادمة، تجعل الجمهور يشعرون بفقدان الشرف، والانتفاض لهذا الفقدان بعدوى عنف تذكّر بعدوى الطاعون عند آرتو، فليس للجمهور أن يجلس مستريحا، ويتمتع بعرض يجري عن بعد. لذا عمد شاينا إلى تغيير المعمار التقليدي "فقام بصنع الخشبة الجديدة ذات الجسر الذي يربط الصالة بالمسرح"[٤] وهي خشبة تكسر علاقة المشاهدة التقليدية، هذا من جانب، ومن جانب آخر، تسمح بمرونة إنشاء وتحول التكوينات، ولاسكونيتها. كما تحقق هندسة علاقات مساحية تخرق المألوف، لتشكل بما تثير من انطباعات حسية، فضاءات تلك الكوابيس التي باتت تمركزا انفعاليا وجماليا في أعمال شاينا ورؤيته الفلسفية.

إن المشهد عند شاينا غني بالتفصيلات والقطع الإكسسوارية، الثابتة والمتحركة، والتي تتشكل منها وحدة السينوغرافيا، إذ "استخدم بعض الملحقات(الإكسسوارات) المتحركة والزخارف الغروتسكية بالألوان المبهرجة الصارخة لها ألوان السيرك"[٥] متداخلة مع مواد من

---

[١] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، مصدر سابق ، ص ٦٣

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٢

[٣] جيروفسكي ، ستيفان : أدب المقاومة البولوني ، ت : محمد هناء متولي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ٤ (بغداد : دار الجاحظ للنشر، ١٩٨١) ص ٣٠٠

[٤] خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، مصدر سابق ، ص ٦٣

[٥] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٣١

مخلفات الحرب، مثل أقنعة الوقاية من الغازات السامة، وحقائب عسكرية، والمناظير العسكرية.

يتعمد شاينا أن يغمر الحضور بتجربة انخطاف تحققها لامألوفية الوحدة المشهدية التي تتجاوز مبدأ الإيهام نحو الإبهار، باعتبارها خلق جمالي بذاته يستدعي التأويل، حيث تتعدد مستوياته بسبب تجميعية مواد الوحدة المشهدية ومفرداتها "وأحيانا ما نجد في مسرحه لوحات ضخمة، رائعة تلعب فيها الإضاءة والمادة الديكورية دورا كبيرا في التشكيل"[١] وبذلك هو يغادر مبدأ الفقر في المفردة، ويعتمد تقنية الإضاءة والمنظر.

يلازم طابعُ الخشونة والفقر الزيَّ المسرحي عند شاينا، فهو يبقى سقطا حضاريا من مخلفات الحرب، تتم معالجته، كما يصرح شاينا "من عناصر القص واللصق، أرتق زي ممثلي، ليس من الضروري أن يخيطه الخياط المسرحي"[٢] وذلك كون الزي مرتبط بالإنسان، والإنسان لا يعدو أن يكون ناجٍ من الحرب، أو معتقل، في رؤية شاينا، لذا يأتي الزي بتلك الصفة.

وينشئ شاينا في العرض معادلا ماديا للجانب البصري، ومن خلال الجانب السمعي الذي يتخذ طابع التداخل العنيف، والتعدد البوليفوني، وغياب اللحن والمقامية، فكان العرض "مصحوبا أحيانا بأصوات مفرقعة، وموسيقى الجاز والروك"[٣].

- **ليشيك مونجيك :**

وهو مبدع خشبة المسرح البلاستيكي ــ كول، ومن رواد حركة التجريب المعاصر، يمثل نسقه التجريبي امتدادا لاتجاهات الرمزية السريالية في حركة التجريب المسرحي البولندي "حيث تزخر أعماله التشكيلية والمسرحية بدرجة كبيرة من السريالية التي تمتزج بالرمزية"[٤] فهو يقدم رؤيته من خلال تصاميم تشكيلية مسرحية، تقوم على مبدأ الاستعارة لمواد الواقع، وما تجر خلفها من عالم واقعي، يحضر متداخلا مع عالم الواقع الفني الذي يحفل بالهلاوس اللاهوتية، وفضاءات الأسطورة الدينية، والخطيئة /الجحيم/الظلمة/النور/المقدس/المدنس/الولادة/الموت، فينعكس ذلك التداخل مابين الواقعين على خشبة المسرح، وفي نوع من الواقعية الخارقة "فلوحات مونجيك إنما تنعكس فوق خشبة

---

[١] هبنر زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، مصدر سابق ، ص ٢٢٧

[٢] عبد الفتاح ، هناء : جوزيف شاينا يتحدث عن المسرح- مجلة فصول، مصدر سابق ، ص ١٤٩

[٣] عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٣٣١

[٤] مجموعة من نقاد المسرح البولندي ومبدعيه : ليشيك مونجيك ومسرحه ، ت : هناء عبد الفتاح (القاهرة : مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠) ص ٩٦

المسرح وهي تحمل داخلها قدرا من الهوس والجنون"[١] نتيجة انفتاح مفردات اللاوعي على عالم الواقع، وتحقيق عالم من التعابرات مابين العقلي واللاعقلي، هو واقع مفرط الواقعية، حيث يحضر فيه كل ما كان مغيبا بفعل طبيعة كل من العالمين، الواقعي والخيالي، المألوف واللامألوف، بما يؤدي إلى لحظة تكشف أشبه بالاستنارة، تعد من مميزات الرؤية عند مونجيك "ويمكن لنا القول بأن مونجيك يبدع عالما ميتافيزيقيا فوق خشبة المسرح، يرسم الإنسان محررا من حياته اليومية ... أما منابع إلهامات مونجيك فتمثلها الأيقونات، والأسرار، وفن الباروك"[٢] وهو تحرر من العقلانية والانغمار في فضاء الأسرار المسيحية، وغنى الباروك، وقوة الإيحاء الطقوسي للأيقونات المقدسة. إلا انه لا يبني رؤيته على مبدأ التقديس اللاهوتي، ولكن يضع المقدس في مواجهة الذات التي تعلن عن نفسها بدلا من انمحائها أمام المقدس، مقاربا بذلك فعل التجديف الذي يطلق تلك القوة من الفزع الكامنة في الخطيئة. وهو ما يُحدِث الصدمة الأخلاقية، واليقظة الروحية. فيكون مسرح مونجيك معادلا عصريا لمسرح الأسرار المسيحي في القرون الوسطى. وهو ما يبرر احتضان الجامعة الكاثوليكية في لوبلين، له ولمسرحه التجريبي.

ينبني العرض في المسرح البلاستيكي عند مونجيك وفق مفهوم السرد التشكيلي، هو بناء بصري متتابع من اللوحات، تحكم ثيماتها علاقات تضاد وصراع، تؤسس في تتابعها وحدة درامية تشكيلية، ويصف مونجيك ذلك "إنني انظم اللوحات في أفكار الصقها معا، واضعها في مواجهة بعضها البعض"[٣] حيث يتجه مونجيك في ذلك التنظيم نحو صيغ تركيبية، معقدة، من التشكيل السينوغرافي، الذي يصبح آلية تدوير العرض، وممثلين بالكاد يتكلمون جملة. ومعالجا الشكل لديه من خلال ثنائية الظل والضوء، وكذلك الصمت والصوت. ورابطا كلية المشهد بنسيج موسيقي، وبناء حركي جسدي، تجريدي تعبيري، لنقل المشاعر والحقائق، وإطلاقها في فضاء العرض، إذ لا يمكن التعبير عنها بالكلمات "حيث تنخلق في هذه العروض فضاءات مشيدة من الضوء، والإيقاع، والمناخ الفني العام، واقع يمس أعمق أعماق الذات الإنسانية. واقع يحتوي ببساطة العواطف المتأججة، غير المحدودة، وحالات الوجود الإنساني التي لا يعيها الإنسان دائما،والتي ليس بمقدور عقله التكيف معها"[٤] فيأتي اكتشافها عبر ما تثير في الذات اللاواعية عند المتلقي، وهو اكتشاف مرهون بمدى تلك الإثارة.

ومن ذلك تكون طبيعة العلاقة مابين العرض والجمهور، علاقة خارج مبدأ الإيهام، فالعرض هنا، هو فضاء اكتشافات الذات المتلقية لما كانت تجهله عن نفسها، وإدراك خارق

---

[١] مجموعة من نقاد المسرح البولندي ومبدعيه : ليشيك مونجيك ومسرحه ، مصدر سابق ، ص ٩٧
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٧ ــ ١٥٨
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٨
[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠

لموضوعات كلية ذات طابع ميتافيزيقي، مثل الولادة/الموت، المدنس/المقدس "فهذه اللوحات والصور تفقد واقعية النسبة والتناسب، أو تنسلخ هذه اللوحات من معايير علم الفيزيقيا، ومقاييسه، إنها تقدم، بشكل فني نادر، الوجود"[١] وهو شكل تنكسر فيه البنية المنطقية عبر تحييد هيمنة البناء الدرامي العقلي، وانتفاء الحبكة والبناء النفسي، وكل ما يعزز البنية الإيهامية، من مرجعية واقعية، وتحديد ثقافي. ويصف مونجيك تلك العلاقة مابين الجمهور والعرض بمجرد ما أن تحدث تلك الإثارة للذات اللاواعية عند الجمهور، بأنهم "يخلعون عن أعينهم أية مشاكل أو عقبات تعطلهم عن التلقي، فليس المتفرج بحاجة إلى أن يجيب عن تساؤل دائم، لم يلمسه شيء من الأعماق، ويأتي إليه من ذلك الذي يشاهده فوق الخشبة"[٢]، فهو اكتشاف لا يتم التوصل إليه عبر معارف قبلية، ومحددات ثقافية، ولكن صدى لموضوعات غارقة في لاوعي الجمهور، يساعد العرض بفضائه الطقسي، ورموزه الميتافيزيقية على استحضارها إلى حيز الإدراك والتداول.

وتعد الكلمة من اكبر التحديات في تجارب مونجيك، إذ أن العبور فوق البنية اللغوية في العرض المسرحي، وتقديم عروض لا يتجاوز ما يُنطَق فيها الجملة، أو بضعة جمل، إنما هو جزء أساسي من النسق التجريبي عند مونجيك، فهو يرى البناء اللغوي "أداة تنظيم لعالم عقلي، ورغم ذلك فأن هذا التنظيم المنطقي ليس بمقدوره أن يستخلص عمق الوجود الإنساني، والتواجد في دائرة ذلك الذي يُعد لاوعيا خارج الوعي الإنساني، ولكن نقول في خلاصة سريعة، بأن الكلمة ليست في حالة دائمة تمكنها من استخلاص أسرار الوجود"[٣] لذا فهو يتجاوز عقلانية البنية اللغوية، نحو اكتشاف اللغة في مستواها اللاعقلاني، متمثلا بالكلمة وبعدها الميتافيزيقي، باعتبارها أداة الإرادة المطلقة، منها انبثق الوجود، واليها المصير، لذا لا يجوز تدنيسها باستحضارها إلى عالم الخطيئة، والبنية التعبيرية فيه، إلا أن تكون قبسات من نور خاطف.

إن مغادرة البناء اللغوي اللفظي، والاشتغال على غياب الكلمة، حدا بالدراماتورجية عند مونجيك باتجاه بناء النص بصريا، وبما يعادل الكلمة والمواقف والأحداث، والشخصيات، وخلق التوترات الدرامية من خلال معالجات تشكيلية قائمة على مبدأ التجميع والكولاج، حيث تستحيل كل تلك العناصر إلى مواد تشكيلية مسرحية، يتعامل معها مونجيك كإكسسوارات مسرحية، هي مواد تشكيل وإبداع اللوحة، وتتابع اللوحات، حيث "تحل هذه اللوحات محل ذلك

---

[١] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٦
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ١٤٩
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٤٥

الذي كان يُعد درامات شامخة، بعناصرها المتنوعة من توترات درامية، وصراعات، وحلول لها"[١].

مما تقدم يأخذ النص عند مونجيك شكل السيناريو التنفيذي لتتابع لوحات، هي وحدة السينوغرافيا مقترنة بتواجد الممثل ككيان مجرد، وعلاقاتهما، وما تحقق من ثيمات تكون موضوعات وعناوين لتلك التتابعات، وتبقى الكلمات والجمل قليلة ومتناثرة في ذلك السيناريو، ومزروعة بين امتدادات الصمت "لأن النسيج الكلامي منعدم في مسرح مونجيك، فكان على مسرحه أن يكون مكثفا في تعبيره ودلالته وحجم صمته"[٢] فلا حوار، ولا تنامي للشخصية، ولا بناء نفسي، أو اجتماعي، ولا ترابط ثيمي محدد، أو مسار حكائي، فقط تداخلات، وأبنية لا عقلية تربطها قداسة الكلمة، وغيابها، ومرجعية ذلك الحضور والغياب الميتافيزيقية، وازدواج ذلك مع النص البصري المهيمن عبر تتابع اللوحات.

إن الأداء عند مونجيك جسدي، لا يتحقق فيه البعد المنطقي، ينحو باتجاه التجريد والرمز الميتافيزيقي، فالممثلون لديه يغادرون الطابع الإنساني، حيث أن أداؤهم لا يخضع للبناء النفسي، ولا يمكن أن يُقرأ ثقافيا "فينحصر دورهم في هذا المسرح إلى أن يكون دورا تكتيكيا بحتا، فأن حاولوا أن يؤدوا تمثيليا أدوارهم بشكل فردي في العرض المسرحي، فأنهم يمسون عنصرا تشكيليا داخل العرض"[٣] أي إنهم مادة من مواد التشكيل، بما يعني أن الممثل يخضع لأجراء تشيؤ، بحيث لا يعدو أن يكون إكسسوارا في كلية الوحدة المشهدية، ويحيل ذلك إلى مفهوم دمية الماريونيت عند، كريج، ذات المطواعية الفائقة، بحيث لا تكون كيانا إزاء الحدث، بل جزءا منه، وتنبني معه. ومن ذلك يختفي الممثل نفسه في كلية الوحدة المشهدية. ففي معرض حديث مونجيك عن عرضه المسرحي (رطوبة) نجده يحدد أداء ممثليه بأن "كل ما يدور فوق خشبة المسرح، ينبغي أن يكون مصنوعا من بشر حي، ولكن ينبغي أن يكون هؤلاء البشر مشكلين تشكيلا مشوها للدرجة التي لا يُسمح لهم فيها بأن يشعروا شعورا مسرحيا ذاتيا"[٤] أي تشكيلهم كمواد عبر تجزيء لوحة الأداء بواسطة ثنائيات الصمت/الصوت، وكذلك الظلام/الضوء.

إن مفهوم الزي المسرحي مرتبط أكثر من غيره بمفهوم الأداء، وذلك لارتباطه بالبعد الجسدي، وطابع الأداء الدلالي عموما. لذا الزي المسرحي عند مونجيك هو زي تجريدي، لا يشكل علامة مكانية أو زمانية، ولا يعطي دلالة محددة، كما يصرح مونجيك "لا اعرف ما

---

[١] مجموعة من نقاد المسرح البولندي ومبدعيه : ليشيك مونجيك ومسرحه ، مصدر سابق ، ص ٢٧
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٥٨
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٨٣
[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ١١٥

الذي يمكن للممثل فعله وهو مرتدٍ بذلة، أو في زي عصري. حتى في العرض المسرحي أيكوهومو... كان بالجوال الأبيض الطبيعي بطلي، يرقد في داخله، لقد أردت عبر هذا الجوال أن الغي ما يمكن أن يُرى فيه كإنسان متواجد في زمن وعصر محدودين"[١] فبطله/ممثله هو رمز ميتافيزيقي خارج التحديد الدلالي.

يتعامل مونجيك مع الإضاءة ليس فقط كعنصر معالجة تقني، بل هو يحمِّله بعدا فلسفيا، ويجعل منه معادلا ماديا لرؤيته. فهو يتعامل مع الإضاءة ضمن ثنائية الظلام/الضوء "فالعروض المسرحية تبدأ عند مونجيك، وتستمر في نور من الظلمة، مضاءة بشعاعات فجائية تنتج عنها لوحات اقرب إلى الكادرات السينمائية"[٢] فمن الجانب التقني الإضاءة عنده هي إضاءة بقع وفلاشات، أشبه باللقطات السينمائية، وكشف اختياري، وإنشاءات فضائية من خلال نحتية الظل والضوء. وهي فكريا إنما هي ثنائية الحضور والغياب، المقترن بحضور الكلمة المقدسة وغيابها. وهي ثنائية الصمت/الكلمة. حيث ذلك الغياب الصمت أو الظلام، إنما هو من يسمح بنمو وتكامل ما كُشِف عنه في لحظة الحضور الضوء أو الكلمة، من معاني وموضوعات ميتافيزيقية. وهو ما يملئ الذات المُكتشِفة بشعور من السمو والقداسة.

إن الموسيقى عند مونجيك هي نسيج رابط في متواليات اللوحات المسرحية، مثلما هي عنصر معالجة أساسي في بناء المشهد "فلكل عرض مسرحي موسيقاه المؤلفة خصيصا له، وغالبا ما تتسم هذه الموسيقى بمستواها الرفيع، وتتحكم في تخليق وتشكيل نموذج سيميوطيقي متكامل، والتعبير المنفرد لكل مشهد على حدة، وللعرض المسرحي برمته"[٣] فهي متحكمة في بناء تتابع لوحات العرض المسرحي، كذلك تساعد على قراءتها بحيث تكون مفاتيح لاكتشافات المعاني والثيمات في اللوحات المسرحية.

وتكون المؤثرات الصوتية في عروض مونجيك، ذات أهمية بالغة فهي "شديدة الثراء، وهي تحتوي قبل كل شيء على مختلف أصوات الهمهمة، حفيف، صرير، لغط، بل وتقيم توكيدا على مختلف الأحداث المتسمة بتوترها الدرامي"[٤] فنجد في عروض مونجيك، وفي الجانب السمعي صوت مقترن بالصمت، وموسيقى، وتداخلات صوتية حادة، من لغط، وأصوات سحب، أو طرق، أو صرير. فالجانب السمعي عند مونجيك هو تجميعات صوتية ترتبط بثنائية الحضور/الغياب.

---

[١] مجموعة من نقاد المسرح البولندي ومبدعيه : ليشيك مونجيك ومسرحه ، مصدر سابق ، ص ١١٤
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٤٦
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٧١
[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٧١

- **روبرت ويلسون :**

وهو من رواد حركة التجريب الأمريكية، وقد شكل نسقه التجريبي تأثرا واضحا بالحركة السريالية إلى حد إعلان أراغون "أن ويلسون يعتبر الوريث العصري للسريالية"[١] في معرض تعليقه على عرض ويلسون (نظرة أصم)، حيث تداخل العناصر البصرية، وتناقضها داخل الوحدة المشهدية، وغياب المنطق العقلي. إذ ينطلق من جماليات فن الأداء و"اهتمامه بتطوير الخصائص التعبيرية للجسد، وخاصة في تعارضها مع الفكر الجدلي والمنطقي، ومع الكلام، وإيثاره للشكل، وعملية العرض، أكثر من المضمون والمنتج النهائي"[٢] فيأخذ العرض عند ويلسون مفهوم عملية إبداع وليس منتجا إبداعيا. وبالتالي هو يخرجه من أية محاولة تسليع ثقافي، وخارج البنية الاستهلاكية التي جيَّرت المشهد الحضاري الغربي لصالح مفاهيمها وآلياتها. فيأتي منطق الرؤية عنده مرتبطا بفعالية البوح الذاتي والتعبيرية، والتداعي الذي يأخذ شكل الحوار مع الذات حوارا منزها عن الغاية، يفصل الذات عن هيمنة الواقع العقلي، وهو فعل إجرائي في تفكيك ذلك الواقع، وكما يصرح ويلسون "إن الكثير من الناس ينسحبون داخل ذواتهم ... بوسعك أن ترى ذلك في مترو الأنفاق، حيث ينكفئ كل شخص على ذاته، ولا ينظر أحدٌ إلى أحد ... إن هؤلاء الناس يحلمون، ولديهم تلك الصورة الداخلية"[٣] وهو بذلك يتطابق مع المبدأ السريالي في اختراق الواقع وتحقيق موضوعات اللاوعي فيه، بما ينتج واقعا خارقا لا حدود للإمكانية فيه، مثل عالم الحلم. ويؤكد ذلك مارتن أسلن "إن روبرت ويلسون يريد أن يفرغني، ويجعلني في حالة تركيز فيما أراه، وحينما تخرج إلى الشارع ترى الأشياء مختلفة، وهذا يعني أن ويلسون يستخدم تكنيك التكرار، والرؤى التشكيلية الجميلة، والصور لكي يفرغ الناس من توترات العصر"[٤] ويسحبهم إلى تجربة تداعي وبوح ذاتي، عبر ما أصطلح عليه شاشة الذات الداخلية وشاشة الذات الخارجية. فهو يستخدم في عروضه أيقونات ثقافية، عبارة عن شخصيات شكلت رمزا ثقافيا عالميا، مثل أينشتاين، مارلين مونرو، هتلر، وهي موضوعات الشاشة الخارجية التي شكلها الواقع بخطاباته المُحددة لمفاهيم المكان والزمان والموضوع. وحينما يزج بها على شاشة الذات الداخلية، تتعارض تلك الأيقونات مع موضوعاتها تعارضا يعوِّم البنية الثقافية للفرد، مما يؤدي إلى التشكيك بواقعية تلك الأنساق الثقافية الخارجية، ومفاهيم المكان الزمان والموضوع. وبذلك يمكن أن نفهم "مسرح ويلسون، وكيف أنه قد اقترب من أعماق خيالية، غريبة وشاذة بالنسبة

---

[١] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٧٥
[٢] كارلسون ، مارفن : فن الأداء ، مصدر سابق ، ص ١٧٨
[٣] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٣٨٧ ــ ٣٨٨
[٤] سخسوخ ، أحمد : اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣٦

لكل فرد من جمهور مشاهديه، وانه نجح في قلب الشاشة الثقافية الخارجية رأسا على عقب في صالح الشاشة الباطنة"[١]

ينبني العرض المسرحي عند ويلسون بناءا تركيبيا معقدا، وخارج هندسة العلاقات المنطقية، فيه "يتم دمج عناصر العرض وفق مبدأ تشكيلي مهيمن، لا يأخذ في اعتباره عند التطبيق الثيمات المتضمنة في أي مجموعة أو متتالية من الصور، وذلك بالرغم من علاقات التجاوب والتراسل العديدة، التي قد يُوحى بوجودها بين عناصر العرض من صور وأحداث"[٢] فهو يبث في الوحدة المشهدية إشارات تفسيرية ومفاتيح، من أجل أن ينشئ محورا دلاليا، أو مركزا ثيميا، حتى يقوم بهدمه، مما يخلق في العرض فجوات، هي مساحات اشتغال الذات المتلقية.

إن دوام التقويض في العرض يؤدي إلى "أن تصبح المحصلة هنا كولاج سمعي بصري عن صور حُلمية الطابع، وتبدو غير متصلة، وتقدم من خلالها الكلمات والأحداث تكرارية ملحة، وبطء مؤلم"[٣] حيث أن التكرار والبطء يؤدي إلى كسر طبيعة الصورة الفيزيائية، وكذلك ما قد ينشئ من ارتباط عقلي مع غيرها. بحيث يصبح كل عنصر في الصورة سطحا للعمل، كما في عرض (الحروب الأهلية) حيث "يتضح هنا استخدام الوسائط المتعددة، والخشبات المسرحية المتعددة، ويظهر هنا فردريك الأكبر مع الدببة القطبية، وأفراد الكورس الذين يشبهون طاقم غواصة، والناسخ الأسود، وفيلم عن شلال"[٤] وهو تطبيق لمبدأ التزامن وتشتيت البؤرة، وبالتالي نقل الذات المتلقية عبر سطوح العمل، دون تحقيق ترابط منطقي، أو بنية دلالية تضفي المعنى على الوحدة المشهدية.

إن ذلك التزامن يأتي في امتداد زمني مفرط للعرض، الذي قد يتجاوز عشرات الساعات، كما يقدم ويلسون لأحد عروضه "إن عرض المسرحية يستغرق ٧ ساعات. وإذا أحس المتفرج بملل فيمكنه أن يخرج ويتناول طعامه أو شرابه، ويدخل ثانية ولن يفوته شيء مما يحدث على خشبة المسرح"[٥] فما من تتابع منطقي يمكن أن ينكسر بالمغادرة والعودة للعرض.

---

[١] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٣٠٢

[٢] كاي ، نك : مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) ص ١٠٣

[٣] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٣٨٨

[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٣٩٨

[٥] سخسوخ ، أحمد : اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣٦

إن علاقة العرض بالجمهور، هي علاقة بث، وتلقي، وتغذية استرجاعية. كما في الاحتفالات الكرنفالية، فيتجه ويلسون "ساعيا إلى جمهور ليست لديه مفاهيم جاهزة عن المسرح، ساعيا إلى عرض مسرحي يقوم على خبرة المشاركة"[١] كما في حفلات الروك.

إن اللغة عند ويلسون هي بنية لا عقلية مجردة. ففي أعماله يتم نزع الوظائف التواصلية، الدلالية والتعبيرية للغة. فهو نادرا ما يستعمل اللغة، وتأتي بشكل تجميعات صوتية ذات طابع شكلي، كما في "مسرحية نظرة شخص أصم لا تلجأ إلى اللغة إلا لماما، وتقصر استخدامها على لغة الحديث العادي التي تكون هنا في الغالب الأعم من عبارات معلقة لا ترتبط في سياق بما يسبقها، أو يليها"[٢] فيطبع ذلك التفكك اللغوي الحوار بطابع التشظي، معه يتم مجاوزة مفهوم الحبكة كبناء سببي، وبالطريقة التي يبني فيها مولر، مؤلف نصوص عروض ويلسون، حيث "يستبعد مولر المواضعات الدرامية الأساسية، من حبكة، وشخصية، وحوار، ويخلق عوضا عن ذلك كولاج من أساليب وصور متشظية، متقابلة، تعكس الذهنية المعاصرة على امتداده وتنوعها"[٣] وهي ذهنية مختلة عقليا، وجد ويلسون تجسيدها أيضا من خلال "تعاونه مع فنانين مصابين بإعاقة حسية، أو ذهنية، لأنهم يدركون العالم ويفهمونه بطريقتهم الخاصة"[٤] وهو إدراك ذاتي، بلا مؤثر، وبالتالي يقدم صورة عن هذا العالم أكثر صدقية ونقاء. وبذلك يكون النص عند ويلسون، صياغة حسب قوانين اللاوعي والتفكك المنطقي والعقلي، وكما يعلق مولر "إن ويلسون لا يقوم أبدا بعملية تأويل، وإنما يأخذ النص ويحاول أن يجد له مكانا في العرض"[٥] فلا يحاول أن يجعل له إطارا تفسيريا، أو فك شفرات، لأنه خارج علاقات الترابط المنطقي، والإحالة للمرجعية الثقافية.

يأتي الأداء عند ويلسون متأثرا بالطبيعة الكولاجية العامة التي تشكل الوحدة المشهدية، فهو تجميعات خارج وحدة الأسلوب والعرف الجمالي، فقد "كان جميع ممثلي فرقته لا دراية لهم بالتمثيل... فقد التقط ويلسون العديد منهم من الشارع، فكان عملهم لذلك خال من الأساليب الجامدة السابقة، ونظم الحركة التقليدية، والعبارات التي تدل على انتمائهم لمدارس معينة"[٦] فهو يدفع بهم من خلال وحدة الارتجال نحو اكتشاف صياغات تعبيرية وجماليات أدائية نابعة من ذواتهم الفردية، وتشكلها وحدة التمرين ودراماتورجية العرض في الوحدة المشهدية.

---

[١] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٤٠١
[٢] كاي ، نك : مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص ١٠٤
[٣] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٣٨٣
[٤] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٧٠
[٥] أينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٣٩٢ ــ ٣٩٣
[٦] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٦٩

ويعالج ويلسون تلك الصياغات التعبيرية الذاتية في الأداء عبر "تلوين الصور، المشهد المسرحي، واهم شيء لدى ويلسون هو الإعادة والتكرار"[١] الذي يكسر بـه خطيـة الـزمن الفيزيائي للعرض، وترابط زمن الأحداث في العرض. ويضيف إليه تقنية الإيقاع البطيء فـي أداء الممثل، إذ "تتحول الحركة هنا إلى عنصر يجعلنا نتشكك في طبيعة ودلالة الأحداث التي يتضمنها العرض"[٢] فالأداء هنا هو أداء عارض، لا يصدر عن الفعل النفسي الداخلي للدور، ولا يستند إلى العوامل الثقافية الخارجية "حيث أن أحداثه تتنامى بدون أيـة قاعـدة منطقيـة محكمة... إن الأداء ظل هادئا خاليا من العاطفة، مفتقرا إلى العوامل السيكولوجية والأسـباب الجوهرية من خلفها"[٣] وبالمحصلة ، هو أداء جسدي تجريدي، خال من الانفعال ولا يتسق مع وحدة الحوار واللغة، ومنقطع الدلالة والإحالة المرجعية، خارج الترابط العقلي والمنطقي، وبما يحيله إلى طبيعة طقوسية ميتافيزيقية.

يتجه ويلسون إلى تبني مبدأ الإبهار بالتقنيات انطلاقا من نزعته التركيبية. فهو يعتمـد المنظر ذو الغنى الباروكي بالتفصيلات التي تأخذ طابع التجميع الحاد، حيث تتكـسر منطقيـة الوحدة المكانية من خلال تحولات المكان "ففي مسرحية ستالين، التي تتكون من سبعة فصول، تنتقل الأحداث من الشاطئ إلى حجرة صالون، والى كهف وغابة، والى داخل معبد، وحجـرة نوم، وأخيرا إلى سطح احد الكواكب المغطاة ببقايا انفجار بركاني"[٤] وهي تحولات يوفرهـا غنى المنظر، وهو غنى يقابله تجريد على مستوى الأداء. كما ويصعب تحديد المكـان عبـر المنظر بسبب عنف الكولاج فيه.

ومثلما يقدم ويلسون عروضه على خشبة مسرح العلبة الايطـالي، كـذلك هـو يقـدم عروضا في المكان المفتوح، موظفا فضاءات المكان في خدمة بناءه المـشهدي حيـث قـام "بعرض مسرحية جبل **كا** على قمة جبل حقيقي في إيران، مستخدما عناصر البيئـة الطبيعيـة كخلفية للأحداث، وأضاف إلى هذه الخلفية عناصر كثيرة، منها صوت عملاق، ودياصورات، ومقابر، وصواريخ فضائية، وأمواج صناعية من ورق الكارتون، وسفينة نوح المقدسـة..."[٥] فرغم طبيعية المكان إلا أنه كان مكان لا عقلي خارج التحديد بسبب عنف الكولاج فيه.

يستخدم ويلسون الإضاءة كمنظومة ديكورية، وذلك لما تملك من مرونة فـي التحـول الدلالي، والقدرة على إنشاء وحدة سينوغرافيا العرض من خلال "التركيـز علـى الإضـاءة والتصميم المسرحي البسيط، واستخدام المجسمات المحشوة بالقش، وحقق من خلالها شـهرة

---

[١] سخسوخ ، أحمد : اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣٥
[٢] كاي ، نك : مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص ٩٧
[٣] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٩٦
[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨٠
[٥] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨٠ – ٢٨١

ذائعة، لروعتها، وقدرتها على خلق عالم من الرؤى السحرية الجميلة"[١]

إن الطبيعة الإيقاعية للإضاءة تربطها بالتشكيلات الموسيقية، حيث الموسيقى من العناصر الأساسية في بناء الوحدة المشهدية عند ويلسون، فعبر الموسيقى يحكم ويلسون الحركة والتكرار والتعاقب، ففي عرض "نظرة الأصم رقصت ثلاثون مؤدية في وحدة متكاملة، وهن يلبسن الملابس السوداء الخاصة بالمربيات الزنجيات للأطفال البيض"[٢] وكذلك تأخذ الموسيقى الطابع النسيجي للعرض، والبنية التحتية التي تتحرك فوقها الصور والرؤى في الوحدات المشهدية بديلا عن اللغة.

إن تقديم ويلسون الشخصية كأيقونة ثقافية انعكس على الزي، فهو يرتبط جدليا بالشخصية، بما يجعله بنية دلالية، تشير بالدلالة إلى الشخصية وأبعادها وخواصها، كما في عرض (خطاب إلى الملكة فيكتوريا) حيث "تظهر الملكة فيكتوريا في كامل زيها الملكي ..."[٣] أو قد ينشئ الزي علاقة تضاد من نوع ما مع الأداء للشخصية، وعلى طريقة البناء الغرائبي للموقف، فالزي الأيقوني للملك فردريك الأكبر في عرض (الحروب الأهلية) دخل علاقة تضاد مع طبيعة المؤدي للشخصية، حيث "تؤدي شخصيته امرأة على نحو يبعث على التشويش"[٤] وفي كل الأحوال يأتي الزي عند ويلسون أيقونيا، إلا انه يدخل في بناء دلالي لاعقلي ، منسجم مع طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي.

الملامح السريالية في المسرح العربي المعاصر :

إن سمة التجريب في المسرح العربي جعلته تفاعلا ثقافيا لحركات التجريب الغربية، وهي بديهة من بديهيات عالمية الحركة الطليعية، سواء كانت تلك التجارب العربية ترتبط بالحث المعرفي، أو النقلية التقنية، أو المقاربة الأيديولوجية والجمالية، ويبرز ذلك واضحا في مسرح الثمانينيات، مابين النزعة الاجتماعية، والنزعة الجمالية وتطور "مفاهيمنا لتكنولوجيا العرض المسرحي بوصفها أداة تخيل تأخذ بنا نحو اعتناق الواقع بروح الفنتازيا ومدركاتها المذهلة"[٥]. وكانت مدخلات التحول العالمي نحو مابعد الحداثة مثل تصعيد الجسد إلى مستوى وحدة الإنشاء المعماري للعرض، وضرب مركزية النص وإعلان موت المؤلف والتعدد

---

[١] كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢٨٢
[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨٨
[٣] أينز ، كريستوفر : المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص ٣٩١
[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٣٩٦
[٥] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي (الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧) ص ١٨

والتناقض، كلها قد شكلت واقعا ثقافيا حتَّم التفاعل معه تجريبيا على مستوى الشكل، والصياغة، والمعالجة، والتقنيات، حيث "المثقف العربي لم يعد قادرا على الانفصال عن المتغيرات الثقافية في أوربا. وبفضل وسائل الاتصال الحديثة المذهلة تعرف المثقف والمبدع العربي على التجديدات الشكلية في الإبداع الغربي"[١]. وكان من نتائج ذلك ظهور مفهوم العرض المسرحي باعتباره تجربة مجاوزة أو مفارقة، بعد أن كانت في ظل هيمنة النص تجربة محايثة، أي واقعية اجتماعية. فكان التركيز على فجوات الخطاب، وقوة الغائب إزاء تقابله مع واقعية الحاضر الموجود، وغياب التركيز على المدلول مقابل الاشتغال على الدال، وضرب ما وراء الشكل من أنموذج تحليلي وتفسيري، وبالتالي الاحتفاء بالتشظي والانفتاح الدلالي، وغياب سلطة الإحالة المرجعية، وتصعيد فعل التأويل إلى حدود الميتافيزيقيا، مقتربا من مفهوم اكتشافات الخارق السريالية.

ويعد مفهوم موت المؤلف من المُدخَلات الأساسية للمؤثر الغربي في المسرح العربي، والذي كان عتبة للتراسل مابين المسرح العربي والسريالية، إذ "أن خفض سلطة منتج النص الثقافي يعطي الفرصة لاشتراك شعبي ولتحديدات ديمقراطية للقيم الثقافية، ولكن ذلك إنما يجري على حساب تماسك العمل"[٢] ويقرأ ذلك من جانبين، الجانب الأول، هو تحول العرض إلى شكل مفتوح، وضرب إمكانية قيام أنموذج تفسيري ورائه، مثل نظام علامي أو وحدة تفسيرية ثقافية، دينية، اجتماعية، وبالتالي الخروج على هيمنة التراث وما يمثل من خطاب معياري. حيث يحال الشكل المفتوح للعمل إلى جهد إنتاج مشترك تلعب فيه الذات المتلقية دورها في خلق وتنظيم أنساقه العلامية عبر تصاعد فعل التأويل وما تحققه بالتالي من اكتشافات تجير العمل الفني ليكون من فعل إنتاج الذات المتلقية وما تتداول في فضاءاته من موضوعاتها (الذات)، ومحققة بذلك مفهوم ليبرالية العرض، وهو عرض يتأسس خارج هيمنة الخطابات، وناقلا العملية الإبداعية من مفهوم المنتَج إلى مفهوم عملية الإنتاج، وما يستتبع ذلك من تحولات من مفهوم المشاهدة إلى المشاركة، وبالتالي التحول من حالة العرض إلى حالة الطقس، حيث يعد الطقس تراسلا مع تطبيقات آرتو في بعث القوى الطقوسية للممارسات والشعائر البدائية، وتحويلها إلى قوة كشف واستنارة للذات تخلق الرؤى والمعاني التي خرجت عن هيمنة العقل وتصاعدت إلى مستوى الميتافيزيقيا. ومن جانب آخر كان مفهوم ضرب مركزية النص، أن اوجد قلبا لنظام العرض، حيث "نجد أن مرحلة الثمانينات قد تجاوزت هذا المفهوم، وبدأ الفضاء المسرحي بشكل عام يتشكل ضمن الصورة والحركة والأداء التجريبي

---

[١] الدويري ، رأفت : المسرح العربي المعاصر مابين التراث والحداثة – مجلة فصول ، مجلد ١٤ ، عدد ١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٥) ص ٩٠

[٢] هارفي ، ديفيد : حالة مابعد الحداثة ، ت : محمد شيّا (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٥) ص ٧٣

للممثل"[١]، أي بروز المنطق التشكيلي في البناء المشهدي، الذي يأخذ طابع الوحدة الكولاجية، بالعودة إلى مبدأ التناقض والتعدد، وغياب الأنموذج التفسيري. حيث الوحدة الكولاجية تكشف حالتها الشعرية من خلال هارمونية التناقض التي تتجلى في فضاء الطقس دون فضاء العرض بالمفهوم التقليدي.

إن الخروج عن المرجع وانقطاع الإحالة الثقافية ، وميتافيزيقية الدلالة، دفع باتجاه التعامل مع العرض كبناء تشكيلي لما له من قدرة على احتواء التوتر بين مفردات العرض التي استحالت إلى تشظيات في وحدة كولاج عنيفة، وبالتالي إمكانية المعالجة الفكرية والجمالية للمشهد من خلال القوانين التشكيلية، وهو تأثر بالنسق التجريبي، وبالذات عند البولنديين الذين شكلوا تراسلا واضحا مع السريالية، كما في ورشة جوزيف شاينا لمسرحية (بقايا ذاكرة) التي أُقيمت في القاهرة في الموسم المسرحي ٩٣ – ١٩٩٤ ، حيث عملت على "إعداد شباب الممثلين وكيفية التعامل مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية"[٢].

إن تحول النص إلى عنصر من عناصر العرض في العديد من التجارب المسرحية المعاصرة، كان مرتبطا أيضا بتحييد أبعاد الزمان والمكان، نتيجة طابع التشظي الذي يحكم الرؤية الإبداعية، وانكسار مركزية الحبكة باعتبارها شكلا مغلقا، واستبدالها بالسرد المتعدد والمتناقض الذي تقدمه المادة البصرية في مشهدية العرض. لذا كان أن برز الجسد باعتباره وحدة الإنشاء للفضاء المسرحي وبناء نص العرض، الذي يتجاور مع النص اللغوي، فكان من تلك التجارب "عروض مسرحية تنفتح على الجسد ولغته وتفجر الطاقات الأدائية للممثلين"[٣]. وحيث أن الوحدة المشهدية بكليتها تكون خارج التحديد الدلالي بسبب التشظي فيها، جاء الأداء الجسدي خارج الإحالة الثقافية المباشرة للواقع، وبلا بناء نفسي منطقي "فغالبا ما وقع[الأداء] في التغريب، والتقنية الغربية البحتة التي تخلت عن النص/المنطوق/الحوار/الكلام ، واستبدلته بلغة جسدية مطواعة"[٤] وهو تراسل مع تجارب من الستينيات من القرن العشرين، مثل، الواقعة (الهابننغ)، والفنون الأدائية في السبعينيات والثمانينيات، وبالتالي اعتماد مبدأ الارتجال كوحدة إنشاء أساسية في البناء المشهدي، وبذلك تأكيد على تحرير الأداء الجسدي واستفزاز طاقاته التعبيرية، مع حضور الوعي في التقاط الصدفة أو ما يسميه آرتو باللامنتظر الموضوعي، ليكون ذلك الحضور مستوى التنظيم الإجرائي الذي يرصد ويسلسل جماليات المادة البصرية في الوحدة المشهدية.

---

[١] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ١٧ – ١٨

[٢] وصفي ، هدى : التجريب في المسرح المصري – مجلة فصول ، مجلد ١٤ ، عدد ١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) ص ١١٧

[٣] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ١٧

[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ١٦

على الرغم من تعدد الملامح والتراسلات مابين تلك التجارب والسريالية ، وبسبب مدخلات ثقافة مابعد الحداثة، إلا أن ذلك التراسل في الملامح ظل في إطار المزاج دون النسق الفكري للسريالية كحركة ذات رؤية وبرنامج عمل إجرائي، آخذين بنظر الاعتبار الطبيعة الثقافية، الأيديولوجية والجمالية للبيئة العربية، وكذلك سوسيولوجية الظاهرة المسرحية بشكل عام.

من أهم تلك التجارب المسرحية العربية المعاصرة، عروض المخرج انتصار عبد الفتاح*. حيث امتاز بالاشتغال على الجسد كمنظومة إنشائية في فضاء الطقس، والذي يخلقه بتداخل الصوتي والحركي، كما في عرضه المسرحي(ترنيمة٢)، إذ "ارتأى عبد الفتاح عندما توسل المسرح الطقسي، الخوضَ في تجربة الصوتي/الحركي، في العرض المسرحي(ترنيمة٢)، الذي اعتمد فيه الطقس كسيرورة، وبنية ينأى من خلالها عن الحياة اليومية وعن تفاصيلها"[١] فمن خلال كثافة الترميز للأداء الجسدي، وبوليفونية الصوت، يفرغ الطقس من محتواه المرجعي، وتحديده الثقافي، فيكسر تراثية الطقس المستحضر من حلقة الزار في عرضه(ترنيمة٢) عبر "جعل حركة العرض الطقوسية موازية لإيقاعات حركة قام بها شاب وفتاة أديا رقصا حديثا (باليه) فامتلأ فضاء المستوى الثاني من الخشبة بأدائهما الحداثي"[٢] ومن ذلك نجد في بنائه المشهدي بوليفونية وتعدد مستويات الدلالة وانفتاحها.

إن تزامن الصوت/الحركة يؤدي وعبر بوليفونية الصوت إلى تداعي جسدي حركي، فيصف في مقدمة برنامج تدريبي لممثليه "ولأن الحركة لا تنفصل عن التعبير الصوتي...فقد استخدمت التدريبات الصوتية على الموال الشعبي ونداءات الباعة المتجولين بوصفها أفعال صوتية تستدعي تعبيرا حركيا وقياس مدى الخيال الصوتي لدى الممثل"[٣] فكل صوت يؤدي إلى استدعاء حركة جسدية، وحيث أن الحركة هي تعبير يستند إلى بنية ثقافية، ومن تعددية الصوت وتداخله، واحتمالية التناقض والتعارض فيه، تستحيل الحركة نوعا من التداعي الجسدي خارج هيمنة البنية الثقافية ومرتبطا بالمستوى اللاواعي في الفعالية الذهنية، وانعكاسا لها "ويبلغ عندها المؤدون/الطقوسيون حالة الاستغراق التي ينبغي أن تصل حد النشوة أو الوجد، فتبلغ بذلك الحد الوسيط بين عالم ملموس وعالم غيبي، أي بلوغ حالة تفريغ نفسي

---

* انتصار عبد الفتاح موسيقي ومخرج مسرحي مصري،صاحب تجارب المسرح الصوتي، ومسرح العربة، ومسرح الخيمة البدوية، وفرق الطبول النوبية. قدم العديد من الأعمال خلال معامله التجريبية، منها:الدربكة ، ترنيمة ، سفر المطرودين ، طبول فاوست . وهي تعتمد على الصوت والحركة، وتحييد البعد الواقعي، والاشتغال على كثافة الترميز الجسدي بمنظور بوليفوني.

[١] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ٢١٣

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢١٦

[٣] عبد الفتاح ، انتصار : تقنية الممثل المصري-الممثل العربي بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية ،مجلة فصول،مجلد ١٤ ، عدد ١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) ص ٢١٥

وجسدي"[١] مؤدية إلى حالة تعابر مابين الواقعي والخيالي، المألوف واللامألوف، وبالتالي تعدد مستويات تداول الموضوعات في فضاء الأداء الجسدي الذي يستحيل إلى فضاء العرض/الطقس، وهو ما يفترضه في نسقه التجريبي بمصطلح البوليفونية الأدائية في العرض المسرحي، ومقاربا بذلك طابع الكولاج والتجميع الأدائي في المشهد السريالي.

من التجريبيين في المسرح العربي نجد كارتل التجريب التونسي: (محمد إدريس، الفاضل الجعايبي، الفاضل الجزيري، الحبيب المرزوقي، توفيق الجبالي)* حيث جمعهم السعي نحو التجريب على الشكل والمضمون من خلال معالجات الثيمات خارج الإطار التقليدي بالتأكيد على الجانب البصري، ومعاملة الوحدة المشهدية كوحدة تشكيلية منفلتة عن مركزية النص، الذي يعد مشترك حركات التجريب العربية المعاصرة في المسرح، حيث الاعتماد "على نص مسرحي متمثل بالعرض المسرحي، أي انه كاشف عن العرض المسرحي الموازي له والمستمد منه"[٢] وهي علاقة مجاوَرة، وليس تطابقا، فالنص سرعان ما ينكمش دوره أمام حضور العرض وشمولية أنظمته وخطابه، ليتحول النص إلى نظام جزئي مندرج في أنظمة العرض الأخرى، من ممثل، وإضاءة، ومنظر، وزي، وموسيقى. إلا أن إنتاج الخطاب الشامل للعرض بكليته يأتي من خلال البناء التشكيلي، ومعالجة تلك المفردات بأسلوب الكولاج، أي التداخل العنيف خارج وحدة العلاقات المنطقية. فكان التوجه العام في هذه المعالجات نحو "توظيف الصورة واستخدام التكنولوجيا، التلاعب الساخر بأساليب الماضي، تعددية الأساليب وإبراز التنافر، مراوغة المعنى والتباسه"[٣] وهي تذكر بالإبهار في العرض السريالي، ومجاوزة الخطاب الأدبي في النص، والغروتسك، والباروديا، وانفتاح الدلالة وتصاعد فعل التأويل. وقد توضحت بعض تلك الملامح في عرض (حدث) للمخرج محمد إدريس، حيث "يصوغ محمد إدريس لغة هذا العرض من البصري والضوئي، ومن السمعي الموسيقي"[٤] ومن خلال بناء تركيبي مبهر قائم على تتابع اللوحات أو الصور المسرحية، وفي فضاء طقسي بناه بكثافة الحركة الجسدية للممثلين، دون الخضوع للبناء النفسي، أو المنطقي، وبالتالي صعوبة قراءتها بالعودة إلى النسق الثقافي، فهي خارج الإحالة المرجعية، فالصورة الأولى تتكون من "مجموعة من الرجال يزحفون وكأنهم يتصارعون مع العنف، مع الموت،

---

[١] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ٢١٥

* مؤسسي فرقة المسرح الجديد في تونس عام ١٩٧٩ ، الذي يمثل طليعة تجريبية تلقت دراستها في فرنسا مطلع السبعينات عملت على عروض حداثية اعتمدت الجانب البصري والسينوغرافيا والبناء التشكيلي ، وتحديد النص كعنصر في العرض، وتجاوز دعوات التأصيل والتراث

[٢] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ٩

[٣] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ١٣

[٤] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٥

وأمامهم رجل يضع نظارة سوداء، وعلى جانبيه شابان/جلادان. الشباب مكمومة أفواههم بألجمة"[1]، وهو تكريس لمزاج النص الخيالي وطابع سرية المعنى فيه، حيث يتجاوز محمد إدريس البنية اللغوية للنص مستعيضا عنها، قدر الإمكان، بالمعادل البصري، واقتران تلك المعادلات بحضور شخصية الشاعر عمر الخيام، بكل ما يحمل من إيحاءات صوفية وحلمية، تتمثل بتتابع لوحات المسرحية، وبواسطة أسلوب الكولاج، حيث يجمع أيقونات ثقافية في صور رابطها الإضاءة والموسيقى، من اجل قراءة الحدث التاريخي بكليته وهو وجود الإنسان، باعتباره أهم أحداث التاريخ مثلما هو بدايته، نقرأه قراءة مجاوزة للمعطى العقلي "بواسطة الصورة، ويعود إلينا بالكبش والضحية، وبصورة المسيح وتلامذته، ومشاهد موسى النبي، ومشهد (اعتصموا بحبل الله) ..."[2]. إن تداخل تلك الأيقونات مع مفردات واقعية خارج النسق التاريخي يحيلها إلى رؤية ملغزة تستدعي التأويل، وهو مقاربة ذاتية للصورة، معها تكتشف الذات عالم الصورة مثلما تكتشف نفسها وعالمها الداخلي والخارجي، بعيدا عن هيمنة الخطابات الثقافية التي تشكل المجتمع والشخصية الخارجية، وتتطلب تلك الرؤية في المعالجة تقنية أدائية يقوم المخرج عبره بإعداد الممثل خارج تقليدية مناهج إعداد الممثل، حيث يتطلب إعداد الممثل إعادة إنتاج ذات الممثل، تبييضها وإيصالها إلى حالة حياد ثقافي، وكما يذهب في ذلك الفاضل الجعايبي، وهو من الكارتل ذاته، باتجاه إعداد الممثل من خلال تخليصه من ثقافته الحركية، وما ترسب من تجاربه الأدائية السابقة، ووضعه وضعا مباشرا في وحدة الارتجال، فيوضح ذلك بأنه "يعني ترويض ذات الممثل الذي تعود لغة خشبية، مع الأسف، وحركة خشبية منمطة ومعولبة، ومدارك معولبة، تضفي على المسرح شيء من التقهقر، والتأخر"[3]. فبالارتجال تنهدم مركزية البنية الأدبية في العرض، ليتخذ المنحى التشكيلي والبناء البصري، فيتجاوز العرض هيمنة الخطاب الأدبي أمام انسيابية الخطاب البصري ووحداته السردية التي تشكلها الحركة الجسدية والمفردات السينوغرافية، وهو الطابع المهيمن على أعمال محمد إدريس وجيله من المسرحيين التونسيين المعاصرين.

ومن التجارب التي شكلت تراسلا مع السريالية في المسرح اللبناني المعاصر، تجربة المخرج المسرحي جان داوود*. ومن أعماله، التي حملت ذلك التراسل، عرضه (معاقون). الذي اخذ ملامح الطقسية من غروتوفسكي ومسرحه الفقير، ولا يخفى تأثر غروتوفسكي

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٥

[2] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٦

[3] الجعايبي ، الفاضل : الريادة والإبداع في النص المسرحي – برنامج أوراق ثقافية ، تاريخ الحلقة ٢٠٠٥/٣/٢٦ ، موقع قناة الجزيرة الفضائية : www.aljazeera.net

*جان داوود مخرج لبناني معاصر وأستاذ تدريسي بدرجة الدكتوراه في معهد الفنون المسرحية التابع لأكاديمية الفنون الجميلة في بيروت- لبنان.

بالسريالية عند آرتو. ففي العرض (معاقون) اعتمد الخشبة العارية ونحتية الجسد ذات الطاقة التعبيرية، التي تطلقها تشكيلات الفعل الحركي، حيث "جسّد هؤلاء الممثلون نص (معاقون) على خشبة فارغة خلت من كل شيء، إلا بعض المرايا المكسورة ... وفضلا عن المرآة قسم داوود الخشبة إلى حلقات دائرية وضعت في القسم الأعلى المقابل لمنتصف القاعة"[١]، وبما يؤدي إلى تداخل مناطق التمثيل والجمهور تداخلا جعل من معمار الصالة معمارا طقوسيا، حيث غلبت الأجواء الصوفية فيه. ومتناغما مع رمزية النص الذي انطلق منه داوود، إذ "يتناول النص رمزية فكرة تنزع نحو علاقة الإنسان بوجوده ومجتمعه، وعلاقة الإنسان مع ذاته"[٢] وهي مستويات الاشتغال السريالي على اكتشاف الأبعاد الروحية للإنسان وقدراته في العالم، من خلال تحرير الذات وإطلاقها. كما ويمكن عد هذه التجربة امتدادا للتجارب الروحية العلاجية لمعمل غروتوفسكي، وذلك جزء من تفاعلات الاتصال بالتحولات الثقافية الغربية "فعرف المسرح اللبناني المذاهب الفنية الرمزية، والسريالية، والعبثية، كما عرف اتجاهات متنوعة للتمثيل: ستانسلافسكي، وبريشت، وغروتوفسكي"[٣] فالمخرج جان داوود من الجيل الثاني الذي تلى المؤسسين للمسرح اللبناني الحديث، ويظهر تراسله الجمالي والأسلوبي مع أستاذه المخرج ريمون جبارة** ، الذي "يقتبس أسلوب غروتوفسكي في ارتجال مسرح معاصر يعبر عن قضايا الإنسان المعاصر، ويعتمد على إثارة الأحاسيس، وعلى الجو المسرحي، من خلال عناصر الصوت والموسيقى والضوء"[٤] والتي تعد من عناصر الإبهار في العرض السريالي.

وتأتي عروض المخرجة الأردنية مجد القصص*** ضمن خارطة التجريب في المسرح العربي المعاصر، والتي نحت باتجاه البناء التشكيلي القائم على اللوحات الحركية للجسد والاشتغال على فضاء الطقس اللعبي (الركحي) حيث تعمل المخرجة على خلق نسيج رابط لتلك اللوحات عبر الإضاءة والموسيقى والبناء الإيقاعي الحركي للممثل. ففي عرضها الأبيض والأسود "ركزت على حركة الجسد والتعبير المقرون بديناميكية هذه الحركة في بنائية اللوحة لأجل حصول حالة الإبهار المترابطة مع الموسيقى والإنارة وكل المفردات من رقص وغناء

---

[١] حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي ، مصدر سابق ، ص ٢٢٨

[٢] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٢٥

[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٥٨

**ريمون جبارة: من رجال المسرح المؤسسين للحركة المسرحية اللبنانية الحديثة في ١٩٦٠،بدأ ممثلا ثم مؤلفا ومخرجا، يعمل بتدريس فنون المسرح، بقسم التمثيل في الجامعة اللبنانية، من أعماله (فلتمت دزدمونه) تأليفا وإخراجا.

[٤] أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣٥٦

***مجد القصص : ممثلة ومخرجة أردنية من جيل الثمانينات، تنتسب إلى فرقة المسرح الحديث الأردنية،أعمالها ذات طابع مابعد حداثي ، من أهم أعمالها : قبو البصل ، الملك لير ، القناع ، ابيض واسود.

حتى يتم الاندماج بين العرض والمتلقي"[1] في علاقة مشاركة في فضاء الطقس بعد أن حيّدت الديكور، واعتمدت على بناء سينوغرافي يوحي بطبيعة الثيمات المهيمنة في فضاء العرض/الطقس دون تحديدها أو إرجاعها إلى بنية نص أدبي من حبكة ومسار حكائي وخطاب لغوي حواري منطلقة من مفاهيم نظرية مسرح فيزيائية الجسد، والذي تعرّفه مجد القصص بأنه "يقوم على مزج ما بعد الحداثة في المسرح، وما بعد الحداثة في الرقص. أساس هذا العلم قام على أساس التجريب على الجسد والعودة إلى الجذور من اجل تجديد المسرح ومنحه حياة بين أشكال الفنون الأخرى. لا يمكن وصفه بمسرح الصورة، وان كان للصورة دور كبير في تشكيله، ولكن الأساس أن تكون لغة الجسد هي الغالبة على الخشبة أي يمكن أن نقدم عروضا كاملة بلا حوار، ويمكن تقديم بعض الحوار"[2]، فالبناء الطقسي، وكثافة الحركة الجسدية وتعبيريتها، وبالتالي خروج الأداء عن البناء المنطقي والنفسي، جعل من الأداء الجسدي ذو قدرة ترميز عالية، يصعب معها الإمساك بثيمات محددة أو تشكيل محور دلالي يساعد على تفسير موضوع محدد بذاته تحديدا نصيا. وهو تأثير ما بعد حداثي ويعد تراسلا مع السريالية في الحث باتجاه تصاعد فعل التأويل وانفتاح الدلالة عبر ما يبثه الجسد الحركي من دالات وتداخل نصوص: الموسيقى، والإضاءة ،والمنظر، والزي، والإكسسوارات، لبناء نص حسي بلغة مقاربة للغة المادية عند آرتو، وهو ما تصرح به مجد القصص "إن نصي المقترح شكل من كافة العناصر المسرحية، وعلى المتلقي قراءتها جميعا ليفهم اللعبة"[3] وهي دعوة للمتلقي ومن خلال إشراكه في فضاء العرض/الطقس في إنتاج النص من خلال ملئ فراغاته، بسبب غياب أطر النص التقليدية من حبكة ومسار حكائي، والتحول نحو السرد البصري والبناء التشكيلي للوحدة المشهدية.

وفي المسرح العراقي تتوسع باضطراد الاتجاهات اللاواقعية من حداثية وما بعد حداثية كما في اتجاه المسرح البصري متمثلا بتجارب صلاح القصب، ومن قبله تجارب محدودة في السبعينات للمخرج حميد محمد جواد، وهو اتجاه قائم على الاحتفاء بالشكل، والاستعاضة عن البنية النصية التقليدية بالمعالجة التشكيلية والسرد البصري. فيقدم صلاح القصب في التسعينات عروضا ضمن هذا الاتجاه، منها: حفلة الماس، عزلة الكريستال، الخال فانيا، الشقيقات الثلاثة، ماكبث. ويوضح صلاح القصب رؤيته للبناء المشهدي لهذا الاتجاه، بأن "التكوين يتأسس على شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة الغامضة، والمصممة بقصدية، أو عفوية وفق إيقاع

---

[1] البصام ، مؤيد داوود : ابيض واسود مسرحة فيزياء الجسد في الحرب – جريدة الزمان الدولية ، العدد ٣٠٥٠، بتاريخ ٢٠٠٨/٧/١٩، ص ١٢

[2] القصص ، مجد : المسرح السهل يضعنا على هامش الحضارة ، حوار: مؤيد البصام ، جريدة الزمان الدولية ، العدد ٣١٠١ ، بتاريخ ٢٠٠٨/٩/١٦ ، ص ١٢

[3] المصدر السابق نفسه ، ص ١٢

بصري لعلاقات تشكيلية متحررة من المحاكاة والتقليد"[1] مصطلحا على تلك الرؤيا بمسرح الصورة، والذي وجد تداعياته عند جيل المخرجين في الثمانينات والتسعينات مثل شفيق المهدي، ناجي عبد الأمير، ناجي كاشي، كريم عبود، باسم قهار، ياسر البراك، كاظم النصار، احمد حسن موسى، هورين غريب، غانم حميد، وهنالك العديد من طلبة القصب ممن يصنف أيضا كمتأثر بهذا الاتجاه بدرجات متباينة. ونجد اتجاه آخر مجاوز للواقعية والبناء النفسي المنطقي في عروض المخرج فاضل خليل التي ذهبت باتجاه التعبيرية والفانتازيا والأسطورية، في أغلب عروضه في التسعينات، كما في أعالي الحب، وسيدرا. كما ونجد خروج المشهد عند عقيل مهدي مخرجا وكاتبا عن إمكانية القراءة النسقية ووضع الذات المتلقية إزاء مشهد يمتنع عن الإحالة المرجعية حيث يزج فيه الشخصيات كأيقونات ثقافية في قوانين علاقات افتراضية لا عقلية وخارج انساق تلك الشخصيات التي تمثلها مثل شخصية (جورج تنت) مدير الاستخبارات الامريكية في مسرحيته (الإسكافي) حينما يعارضها بشخصية الفيلسوف واللغوي (نعوم تشومسكي) وشخصية الإسكافي رجل المليشيات العراقي إلا ان الجميع لا يتسق مع مرجعياته محيلا المشهد الى نوع من البارودية إلا أنها هنا لا تسخر من مرجعية نصية ولكن من انساق ثقافية، حيث العمل على تهشيمها وضرب يقينيتها في مسعى إلى إخراج الواقعة عن هيمنة العقلي وجهوزيته النقدية، فلا شكل للتفسير ولا أنموذج قبلي للقراءة، ويكف النص ومشهديته عن فرز قيمة المعنى، مقابل انه يصبح موضوعا للتأويل ووسطا للاكتشاف، وفي فضاء تعبيري يعتمد تقنيات البوح والتداعي الذاتي لذهن مهلوس، وبما يقاربه من فضاءات السريالية.

---

[1] القصب ، صلاح : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٣) ص ٥٠

مؤشرات الإطار النظري

يخلص الباحث ومن خلال الإطار النظري إلى جملة مؤشرات تحدد بشكل عام ملامح المؤثر السريالي في المسرح المعاصر، وآليات هذا التأثير:

١. الخطاب المسرحي ، هو خطاب العرض الشامل الذي تشكله خطابات ، النص، الممثل، المنظر، الإضاءة، الزي، الموسيقى والمؤثرات الصوتية.
٢. المؤثر الرئيس للسريالية في المسرح المعاصر، كان دعوة العودة للجذور والأصول البدائية، من خلال فعالية الطقس البدائي، وتحييد الجانب العقلي في الخطاب المسرحي واستبداله بالجانب اللاعقلي وفضاء اللاوعي والرموز الأصلية.
٣. يعاني النص تحت المؤثر السريالي عددا من التغيرات في أطره: الحبكة، الشخصية، الحوار واللغة، حيث تكون:
   - الحبكة بناء لاعقلي، غير خاضع للمنطق، وتحتمل ازدواج الحدث، والتزامن، والتناقض، والمسارات الحكائية السائبة. تنشئ الحبكة وتربط مساراتها قوة الذهن المتحرر، والخيال الخلاق
   - الشخصية هذيانية غير مستقرة، تتجسد من خلال التقويض وهدم دلالاتها، غير متوازنة الصفات، ولا تنشئ شبكة علاقات واضحة، وهي معزولة طابعها البوح الذاتي والتعبيرية.
   - الحوار مفكك، غني بالصور التي تنتفي فيها العلاقات المنطقية والعقلية،وبصيغة البوح الذاتي، والتداعي الحر، ولا يحيل إلى ما هو خارج الذات زمانيا، أو مكانيا، أو موضوعيا، طابعه الغنائية العالية، ومتعلقا بوظيفته التعبيرية.
٤. في العرض السريالي البنية الزمانية والبنية المكانية بنية لاعقلية.
٥. الإخراج السريالي، هو ضبط وتنسيق لإنتظامات العناصر العارضة، من اجل تحقيق فضاء مشترك للتداول بين المشتركين في تجربة العرض، وهو فضاء الطقس. ويأخذ نمط الإخراج التشكيلي البصري، ووضع الشكل في حالة تحول دائم في الصورة المسرحية، وبما يصعد من فعل التأويل والاكتشاف.
٦. الخروج على مركزية النص اللغوي، أدى ذلك إلى:
   - غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل
   - غياب البناء النفسي
   - الاشتغال في فضاء النص، وعلى مضمراته واكتشاف الثيمة المغيبة

٧. تقليل النص الملفوظ، وتجريده إلى أقيام صوتية ذات دلالة ميتافيزيقية، وفتح النص على أبعاد جديدة لمعناه من خلال مغايرة مادة اللغة، واعتماد لغة بصرية ذات كثافة مادية تتماهى مع الوحدة السينوغرافية.

٨. التحول من مفهوم العرض القائم على المشاهدة، إلى مفهوم الطقس القائم على المشاركة. فيكون العرض هو فضاء موحد تتعابر فيه الذات المشتركة في العرض/الطقس مابين عالم اليومي المألوف، وعالم الخيالي اللامألوف.

٩. تطبيق مبدأ التزامن، وتشتيت البؤرة، وبالتالي نقل الذات المتلقية عبر سطوح العمل دون تحقيق ترابط منطقي، أو بنية دلالية تضفي المعنى على الوحدة المشهدية.

١٠. الممثل طقوسي، يعمل على ذاته الشخصية نفسيا، ويعمل على الدور جسديا.

١١. التأكيد على وحدة الارتجال لما تقدم من أشكال تعبيرية ذاتية خارج تقليدية الأداء والعرف الجمالي، وتعطي الفرصة لاستحضار موضوعات اللاوعي إلى حيز التداول والتعبير.

١٢. أداء الممثل خال من التداعي الثقافي، أو الإحالة المرجعية. وهو وحدة كولاجية ذات طابع غروتسكي، يتمثل بالانتقال اللامنطقي من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة، وبلا بناء نفسي. فالأداء جسدي يمتاز بكثافة الترميز، ومعه يتحول الجسد إلى وحدة إنشاء في فضاء العرض/الطقس.

١٣. البحث عن فضاء جديد خارج تقليدية فضاء مسرح العلبة الايطالي، وتوظيف قوى المكان فيه لتحقيق الإبهار.

١٤. اعتماد الفضاء المغلق، أيضا، لتحقيق سرية الطقس، وقوة تأثيره على المشتركين فيه.

١٥. معمارية مكان العرض تحقق تداخل مناطق التمثيل والجمهور.

١٦. المنظر بصورة عامة ينزع إلى احد الاتجاهين:

- طابع البدائية والخشونة والفقر، حيث مفرداته لا توهم ولكن تحفز الخيال في فضاء العرض/الطقس، وتنفتح دلاليا.
- الغنى الباروكي، حيث يتكون من تجميعات حادة وعنيفة لمفردات من الواقع، وعلى طريقة الأشكال السريالية.

١٧. الوحدة السينوغرافية تتأسس بعلاقات مساحية وفضائية لامنطقية، وكسر علاقة النسبة التناسب بين مفرداتها.

١٨. تقنية الإضاءة تتجاوز الإيهام، نحو الإبهار، وهي تنزع في ذلك نحو احد الاتجاهين

- الإضاءة البيضاء، ومعالجتها من خلال درجات الشدة، والكثافة، والمسقط. حيث تنتج رسومات طقوسية من خلال نحتية الظل والضوء.

- إضاءة إبهارية تعالج باللون، والشدة،والكثافة،والمسقط، حتى تصبح منظومة ديكورية.

١٩.الزي يكون في الغالب بأحد الاتجاهين:

- زي تجريدي شعائري، ومنقطع عن الشخصية والدلالة الدرامية.
- زي أيقوني يرتبط بالشخصية، إلا انه يدخل في بناء دلالي لاعقلي، ومنسجم مع طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي.

٢٠.الموسيقى والمؤثر الصوتي، وينحو بأحد الاتجاهين:

- أن تكون مزيج طقوسي مركب من أصوات توقيعية، ومزامير، ووتريات بدائية، تقترن بأصوات تعبيرية بشرية، من لهاث،وصراخ مكتوم، وفي بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي.
- قطعة موسيقية بوليفونية، تكون البناء نسيجي للعرض، تتحرك فوقه الصور والوحدات المشهدية، بديلا عن اللغة يغيب عنها اللحن والمقامية، متداخلة من أصوات مفرقعة، وموسيقى الجاز والروك.

الدراسات السابقة

على الرغم من الجهد المبذول من قبل الباحث، ومسحه لعناوين البحوث والدراسات الأكاديمية وحدودها، في المكتبات المركزية للجامعات العراقية، والمراكز الفنية ذات الاختصاص، وكذلك استخدامه للشبكة الدولية للمعلومات في تقصي ذلك في الجامعات العربية، وكلياتها ذات الاختصاص المقابل، على الرغم من ذلك لم يتوفر للباحث العلم بوجود دراسة سابقة بهذا العنوان، وضمن الحدود للبحث الحالي الزمنية، والمكانية، والموضوعية. وبذلك يعد الباحث دراسته هذه هي الأولى في هذا الموضوع، وضمن هذه الحدود.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- منهج البحث
- تحليل العينة

الفصل الثالث : إجراءات البحث

- **مجتمع البحث :**

عمد الباحث، ولأجل تحديد مجتمع بحثه المحدد بالحدود الزمنية والمكانية والموضوعية المبينة في الإطار المنهجي للبحث، عمد إلى إجراء دراسة استطلاعية مسحية للتعرف إلى العروض المسرحية التي تقع ضمن حدود الظاهرة موضوع البحث الحالي، حيث اطلع الباحث على المعلومات والبيانات من خلال تقصيه الوثائق الأرشيفية لدائرة السينما والمسرح والمركز العراقي للمسرح، وإصدارات المؤسسات الفنية ذات الصلة بالمسرح، والصحف والدوريات، واللقاءات الشخصية مع العديد من أعضاء الفرق المسرحية الناشطة خلال الفترة الزمنية الممتدة ضمن حدود البحث الزمنية. ومن ذلك يحدد الباحث مجتمع بحثه، ومفردات هذا المجتمع من العروض بناءا على التالي:

١. مجاوزة الواقعية في العرض.
٢. بروز نسق تجريبي مغاير في العرض.

وبناءا على ما تقدم تألف مجتمع البحث من (٢٠) عرض مسرحي تمثل بمجموعها فترة زمنية امتدت عقدا من الزمن، وذلك لرصد الظاهرة، وتحولاتها، ونموها، وآليات إنتاج خطاباتها، وبما يساعد على ملاحقة الظاهرة، ورصدها بشكل أدق.

يبين الملحق رقم (٢) تلك العروض وسنوات إنتاجها، والمؤلف، والمخرج.

- **عينة البحث :**

قام الباحث باختيار عينة قصدية وبنسبة (٢٥%) من مجموع العروض التي شكلت مجتمع البحث. حيث بنى اختيار العينة القصدية على المسوغات التالية:

١. تمثيلها للتنوع الذي تبدى في مجتمع البحث فيما يخص الإطار الإبداعي للعرض كأن يكون صامت، أو ناطق.
٢. تمثيلها للتنوع بالنسبة للجهة المنتجة، كأن تكون فرقة تعود لمؤسسة الدولة، أو فرقة مستقلة.
٣. تمثيلها للتنوع الجغرافي، كأن تكون عروض لفرق بغداد العاصمة، أو المحافظات.
٤. توزع مفردات العينة من العروض على الفترة الزمنية التي شكلت حدود البحث الزمنية.
٥. مشاهدة الباحث العيانية لتلك العروض.
٦. إمكانية لقاء الباحث للعاملين على تلك العروض، وتحقيق حوارات معهم.

٧. توافر المادة الأرشيفية عن تلك العروض، من تسجيلات سمعبصرية، وصور فوتوغرافية.

ت	العرض	المؤلف	المخرج	السنة	الجهة المنتجة	نوع العرض
١	في أعالي الحب	فلاح شاكر	فاضل خليل	١٩٩٧	الفرقة القومية للتمثيل	ناطق
٢	ماكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٩	الفرقة القومية للتمثيل	ناطق
٣	الدرس	يوجين يونسكو	ياسر البراك	٢٠٠٤	فرقة جماعة الناصرية للتمثيل/ فرقة مستقلة	ناطق
٤	حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد	٢٠٠٦	فرقة جماعة المستحيل للتمثيل/ فرقة مستقلة	صامت
٥	كرستال	احمد محمد عبد الأمير	احمد محمد عبد الأمير	٢٠٠٧	فرقة دمى للتمثيل الصامت في كلية الفنون الجميلة/بابل	صامت

- **أداة التحليل :**

اعتمد الباحث ما توصل إليه من مؤشرات الإطار النظري كأنموذج تحليلي، وبعد أن عرضه على لجنة من الخبراء*، لبيان صلاحية المؤشرات باعتبارها المعيار النقدي التحليلي

---

* تكونت لجنة الخبراء من:

١. أ.د. صلاح القصب – كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
٢. أ.د. فاضل خليل – كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
٣. أ.د. عبد الكريم عبود – كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة
٤. أ.د. سمير شاكر اللبان – كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٥. أ.د. عبود المهنا – كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٦. أ.م.د. عادل كريم – كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
٧. أ.م.د. محمد عبد الرضا أبو خضير – كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
٨. أ.م.د. طارق العذاري – كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة
٩. أ.م.د. حسن عبد المنعم الخاقاني – كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة

لإجراء البحث، ولتحقيق صدقية الأداة. وأخذ الباحث بنظر الاعتبار الآراء والملاحظات التي ثبتها الخبراء، وبالتالي صاغ المؤشرات في ضوء تلك الملاحظات بصيغتها النهائية.

وعمد الباحث للتحقق من الثبات في أداء المعيار إلى انتقاء عينة استطلاعية، وإخضاعها للتحليل لمرتين على التوالي بفارق زمني هو ستون يوما، واستخرج معامل الثبات في النتائج، الذي كان (٨٠%) وبما يحقق صفة الثبات.

- **منهج التحليل :**

اعتمد الباحث في إجراءات البحث على منهج التحليل الوصفي، لملائمته مع طبيعة الظاهرة موضع البحث، وإمكانية تحقيق حصر لأبعادها، والوقوف على آليات تشكلها من خلال الوصف، واستنادا إلى الأنموذج التحليلي الذي تطرحه مؤشرات الإطار النظري معيارا للتحليل.

- **تحليل العينة :**

١. في أعالي الحب

تأليف: فلاح شاكر

إخراج :فاضل خليل

يفيد المتن الحكائي لنص مسرحية في أعالي الحب بأن امرأة عثرت بالصدفة على قمقم سحري حبس بداخله جني معاقب لعصيانه أوامر سيده، فتطلقه من قمقمه بلا قصد، وعندما يطلب منها أن تأمره فيحقق لها ما تريد من أماني، يفاجأ بأن لا أماني لديها، فهي كائن محايد تسوره عزلة وانقطاع عن العالم، لعبت فيها الحرب والانتظارات وفقدان الحبيب فيصل الدور الأكبر، لتكون عزلة قسرية وليس من اختيارها فيكون ذلك الحياد يأساً ولا جدوى، بما يربك الجني الذي لابد له من أداء وظيفته باعتباره جني يحقق رغبات أسياده، فيكون هدفه أن يعيد الأمل إلى المرأة ويخرجها من عزلتها وحالة الحياد واللاجدوى تلك بألعابه ومحاولاته في استحضار الحبيب المفقود والتنقل عبر الزمن والمكان في فضاء ذاكرة المرأة في محاولة لأن يعيد بناء أجزاء تلك الذاكرة وربطها بطريقة تجعل من اللحظة الآنية للمرأة وزمنها الحاضر مشوقاً وغنياً بالتطلع إلى المستقبل والأمل وبالتالي الأماني والأحلام والرغبات . ومع محاولاته في إجراء تغييرات على حالة المرأة وحياتها، تجري عليه بالمقابل تغييرات خفية في طبيعته وشخصيته حينما يدرك انه بات يحب المرأة. ويحاول مغالبة تلك العاطفة والتي تقابلها عاطفة حب المرأة له وهو ما يعرضه لخطر الفناء والاحتراق جزاء انسلاخه عن طبيعته القائمة على الطاعة إلى الطبيعة الإنسية القائمة على الاختيار، لينتهي في الآخر بقبوله بمصير الفناء والاحتراق مقابل الحب الذي له القدرة لمد لحظاتهما الآنية إلى أزمان أزلية، وليأتي الحرق بعدها بلا أهمية إزاء لحظات الحب تلك.

إن المتن الحكائي يستغرق في سحرية الموروث الشرقي وفضاءات الأسرار والأساطير والعجائب فيه، وذلك عبر ثيمة الجني المحبوس داخل القمقم الذي ينتظر من يخرجه ليلبي له أمنياته، وهو ما يحيل إلى حكاية علاء الدين والمصباح السحري من قصص ألف ليلة وليلة كمرجعية نصية. وهي حكاية تقوم على خلخلة عقلانية الواقع بموضوعات الرغبة التي تطلب التحقق عبر عالم الخيال وبالتالي تأسيس عالم خارق الواقعية يندمج فيه الواقعي بالخيالي ، والمألوف باللامألوف. فالحكاية في جوهرها تعبير عن نسق ثقافي يعاني من الكبت والحرمان، لذا يخلق المؤلف نسقاً خيالياً متداخلاً مع الواقع ليعيد عبره معالجة الواقع المأزوم.وان ذلك التداخل الحلمي بين الواقعي والخيالي يمنع تشكل أية بنية منطقية عقلية يحال الخطاب النصي إليها، وبالتالي تحييد الجانب العقلي والانفتاح على فضاء اللاوعي من حلم وأسطورة وسحرية الرموز الأصلية .ويحوي الواقع الخارق الذي أسسه النص على علاقات تضاد ما بين طبيعة المواد المتداخلة فيه إلى حد أن تكف عن فرز أي قيمة متعلقة بعالم بذاته من تلك العوالم .فنجد

أن المسرحية تبدأ من لحظة شعور الجني القابع في القمقم بالرغبة في التحرر من هـذا القيـد (الحبس في القمقم) وهي نقطة انطلاق تجعل من الجني رغم عدم انتمائه إلى عالم الإنـسان ، يعبر من خلال المنولوج الأول عن معطى إنساني واضح، هو رفض القيد والرغبة في التحرر من القمقم، فنراه يقرر وهو في قمقمه قتل أول إنسان يخرجه منه، لأنه جعله ينتظر طويلاً:

الجني : سأقتل أول من يفتح لي باب القمقم ،آلاف من السنوات وأنا انتظر احدهم يفـتح لـي البـاب فأصرخ شبيك لبيك عبدك بين أيديك فاطلب ما تريد ، ولم يفتح لي احد ...لا سيد لي بعـد الآن ...من يفتح الباب سأرديه قتيلاً...القتل...القتل لكل من سيكون فضولياً ويزيح الباب (يـصرخ) افتحوا...افتحوا يا أغبياء (صمت)...لا فائدة ...من الحكمة ألا اهدد أحدا ،فربما شيطان الموت يبعدهم عن رؤية القمقم ...رجوتكم افتحوا لي الباب ، دعـوني أرى الـضوء للحظـات ثـم أعيدوني إلى القمقم ، أو حتى إلى جهنم ...أريد أن أرى أحدا، حتى لو كان حتفي علـى يـده ...(صمت)

كما أن المرأة الإنسية المنتمية لعالم الواقع تكف أن تفرز أي قيمة واقعية بذاتها بقـدر عكسها لقيم عالم الخيال ولاعقلانيته ، فهي لا تقابل تكشف الجني لها وخروجه مـن القمقـم بالخوف ، وهو الموقف الذي يستند إلى الواقع ،بل تقابله بلامبالاة وحياد ،وكأنه حدث طالمـا تكرر حتى نزعت عنه غرائبيته فبات مألوفاً.وتتكرر تلك الإفرازات القيمية حتى تشكل الفضاء الثيمي للنص .إذ ينفتح النص باتجاه معطيات أكثر عمقاً على صعيد المعنى والدلالـة حينمـا يكون محرر الجني امرأة تبحث عن طيف حبيبها الذي قتل في الحرب ،فيخرج الجنـي مـن قمقمه عبر مصادفة تجعل من المرأة تمس قمقمه دون قصد ،فيخرج متحرراً من سجنه ساعياً لتنفيذ وعده بقتل محرره .إلا أن اكتشافه أن محرره امرأة جعله يتردد بالقيام بما وعد ،ليندرج في بديهة رضوخه لها، كما في حواراتهما عقب خروجه من القمقم:

الجني : شبيك لبيك عبدك بين أيديك ، أمريني فألبي
المرأة : ماذا أريد ؟!
الجني : (بارتباك واستغراب) أي شيء تطلبيه يا مولاتي
المرأة : لا أريد شيئاً...
الجني : ماذا؟!
المرأة : كما سمعت ...لا احتاج شيئاً
الجني : لا تحتاجين ؟! لماذا إذاً أخرجتني من قمقمي
المرأة : شيئاً وجدته مصادفةً، فتحت غطاءه، ما أدراني أن جنياً سيخرج لي من داخله ؟
الجني : (بتوسل) مولاتي، ماذا افعل ؟عليك أن تطلبي مني شيئاً لكي أؤدي واجبي وأكون جنياً حقيقياً

المرأة : هل تنفذ كل ما اطلبه منك ؟

الجني : لا استطيع شيئاً سوى هذا

المرأة : اطلب منك أن تصمت

الجني : مم (يصمت صمت قصير تسمع بوضوح أصوات قصف متكررة، المرأة جالسة تحيك قطعة ملابس غير مهتمة بالقصف)

المرأة : (ببرود) هل لك أن تنفذ أمرا أريده؟

الجني : (بفرح) مولاتي...يسعدني أن ...

المرأة : أوقف هذه الحرب المجنونة (يقف الجني متردداً)...لمَ لا تفعل ؟

الجني : يا لسوء حظي...أن يكون طلبك الأول ما لا أستطيعه

المرأة : لا تستطيعه؟!...أولست جنياً كما تدعي ؟

الجني : وأنا كذلك يا سيدتي، ولكن قدراتي أن أحقق رغبات فرد فيما يخصه كفرد، وليس رغبات الجميع

ونجد أيضا في الحوارات أعلاه خروج النص عن هيمنة مرجعيته النصية وكسر أفق التوقع عند المتلقي والذي صاغته تلك المرجعية النصية.حيث يخفق الجني في التساوق مع مرجعيات المتن الحكائي القائم على تنفيذ طلبات الأسياد الشخصية، وهي طلبات لا تتعدى التمتع بتحقيق موضوعات الرغبة من تملك وامتلاء وشبع. ففي هذا المتن الحكائي يجد الجني نفسه عاجزاً عن تحقيق رغبات سيده، وتتشكل علاقة مغايرة ما بينه وبين سيده المرأة، فلا يعود محط اهتمام لدى سيده كما في المرجع النصي، بل يعامل بلامبالاة، وأكثر من ذلك يتحمل التقريع والسب والشتم منها. فيأتي المتن الحكائي بارودياً ساخراً من مرجعيته النصية رغم تشكلاتها المجاوزة للواقعية، ومحيلاً إلى الباروديا السريالية القائمة على المحاكاة الساخرة للمرجعيات النصية، كما في المرجعية النصية للملك أوديب لسوفوكلس التي تتحول عند جان كوكتو إلى الآلة الجهنمية. وعبر تلك المقاربة السريالية نرصد المغايرة في اطر النص: الحبكة، والشخصية، والحوار واللغة. فعلى صعيد الحبكة نجد أن الحدث الرئيسي الذي هو العثور على قمقم الجني وإطلاقه يبقى حدثاً بلا حيثيات سببية، إلا أن يكون متحققاً بفعل وجوده. إذ ينطلق حدث عثور المرأة على القمقم وفتحه بالمعطى اللاعقلي للصدفة. وما أن يتحقق الحدث حتى ينسحب متوارياً بعد انقضاء لحظته إزاء أحداث لعب وتقمص وتحول لاستحضار أزمنة وأمكنة من ذاكرة المرأة وعبر تقنية المشهد الواصف* الذي يرتبط في بنيته بموضوعات الذاكرة للمرأة، فيقوم الجني باستحضار تلك الموضوعات وتجسيدها في نشاط

---

* المشهد الواصف، هو مشهد داخل المشهد يعمل بآليات المشهد الأصل ولكن لتحقيق أغراض غير أغراض المشهد الأصل فأغراضه تستنفد داخل المشهد الأصل وليس داخل البناء النصي لكلية الحبكة . كما في مشهد المصيدة في هاملت.

لعبي هدفه تجسيد عوالم المرأة المخزنة في ذاكرتها، وتحقيق تداخل في الزمان والمكان تنتقل فيه المرأة عبر حياتها الماضية وحياتها الحاضرة وحتى فرضيات لحياة مستقبلية، بحيث تتكسر الحدود الرياضية للامتداد الزمني لأحداث الحبكة. ففي طلبها من الجني أن يحقق لها لقاءً مع حبيبها يكشف لنا الموقف جزءً من تاريخ شخصية المرأة، ابتداءاً بتجسيد قصة الحب الأول للمرأة إذ يتقمص الجني وعبر تقنية المشهد الواصف شخصية ابن الجيران ليتحول المشهد إلى لعبة نصية يكون فيها الزمن متداخلاً بين الزمن الحاضر/الآن والذي تعيشه المرأة مع الجني، وبين الزمن الماضي/الارتدادي الذي يستحضره الجني. ويأتي ذلك التقطيع والتركيب للامتدادات الزمنية لأحداث الحبكة في مسعى لإعادة نظم تاريخ الشخصية ورسم صورة مشهدية مغايرة تعوض المرأة عن خساراتها، وتخلق نسقا جديدا لأحداث حياتها الماضية والحاضرة والفرضية المستقبلية لها، بما يخرجها من حالة العزلة والحياد. فنجد المرأة تستغرق في تلك اللعبة لأنها تعيد إليها شيئا من ماضيها المضاع، وتدفعها رغبة أن تعيد صياغة مشهد حياتها من جديد، وهو ما يعد حالة تعويضية عن خساراتها الماضية وبؤس لحظتها الراهنة. كما يأخذها الجني في لعبته تلك من موضوعات الذاكرة والزمن الماضي، لينطلق بها إلى فرضيات مستقبلية، والانتقال إلى الزمن المستقبل، عندما تتقلب الأدوار بين الجني والمرأة، ليكون هو الطالب والمرأة هي الملبية لطلبه :

الجني : هل لي أن اطلب أن أحقق لك رغبة أرغبها أنا لك ؟
المرأة : لي ؟!
الجني : دمية سترينها من خلال قدراتي على أنها طفلك
المرأة : طفلي؟! أنا لم أتزوج
الجني : جربي ، إنها تسلية
المرأة : ولكن ...
الجني : رجوتك يا مولاتي (يعطيها الدمية)
المرأة : ماذا افعل بها ؟
الجني : تحتضنينها كما الأطفال

إن الجني هنا يلعب مع سيدته لعبة مزدوجة فهو من جانب يحاول أن يستفز بداخلها أمومتها المعطلة، لأنها تعيش على ذكريات حب مضى، ومن جانب آخر فأنه يريد أن يوحي لها بأن الحياة لا يمكن أن تتعطل عند عتبة حبيب واحد تلقفته الحرب، فيصبح الطفل (الدمية) هنا معادلا موضوعيا لمستقبل غائب يقوم الجني بفتح عيني المرأة على نافذته. لذا نراه يتقمص شخصية الطفل في لعبة مشهدية تقوم على تقنية المشهد الواصف مرة أخرى. وبينما

تكون هذه التقنية في المرة الأولى تستحضر الماضي إلى الحاضر/الآن، فأنها هنا تحاول أن تستشرف الزمن المستقبل، فتدفع بالزمن الحاضر/الآن الذي تعيشه الشخصية، إلى زمن افتراضي مستقبلي، هو زمن زواج المرأة وإنجابها لطفل. وهو بذلك يقذف بذاكرتها التي تعيش في الواقع إلى عالم حلمي متخيل تتحقق فيه الرغبات والأماني. وهو عالم يتبدى فيه البعد الغرائبي بشكل فائق عندما تكتسب شخصية الطفل ملامح النضوج المبكر ليبدو في حالة من الشيطنة، وكذلك الاعتماد على بعض المفردات العامية التي تجعل لهذا المشهد الحلمي جذرا واقعيا، مثل حوار المرأة:

المرأة : يمه فدوه

ونجد أن تكرار حضور المشهد الواصف في بنية المشهد الرئيسي التي يقدمها النص تؤدي إلى كسر منطقية البعد الزمني والمكاني وتشظيته، بحيث تكون الحبكة في كليتها بناء لاعقلي تنكسر فيه الوحدة الثيمية مقابل التعدد الثيمي الذي تطلقه التفجرات الانفعالية وفعالية البوح التي يقود إليها المشهد الواصف، وبالتالي فأن تلك التفجرات الانفعالية تؤدي إلى مسارات حكائية متعدد، بسبب تعدد مستويات السرد المشهدي زمانيا ومكانيا وموضوعيا، ليبقى فعل انتظامها وتراتب مستوياتها، وربط مساراتها هو عبر القوة الذهنية المتحررة والخيال الخلاق.

إن الشخصية على امتداد النص تعاني تحولات وتراكم دلالاتها التي تنفرز مع تقدمها في الوحدات المشهدية الرئيسة والواصفة، وما يقابلها من تبادل الأدوار للشخصية مع الشخصية الأخرى. فكشف تاريخ شخصية المرأة بوصفها شخصية مركزية يأتي باستحضار قصة الحب الأول ، ومعه ندرك أن للمرأة ثلاث قصص حب سوَّرت عزلة الشخصية، وساهمت في بناء حيادها، قصة ابن الجيران هي الأولى التي فتحت شهية القلب للحب، والثانية لحبيب سخطت عليه اسمه جمال، والثالثة هي التي أغلقت سور تلك العزلة، وهو الحبيب فيصل الذي غيَّبته الحرب، حبيبها الشهيد. إن الاستحضار اللعبي لتلك الشخصيات عبر شخصية الجني يؤدي إلى أن تترسب منها أجزاء تدرك بالتراكم على شخصية الجني، وبالتالي تحولات شخصية الجني من الجني المحبوس في القمقم، إلى حبيب يحمل تركة تلك القصص، والمعوض عن خسارات المرأة والمفتاح الذي يطلق المرأة من عزلتها في فضاء الزمن المستقبل المفتوح على احتمالات الأمل والسعادة، رغم المخاطر التي تهددهم جراء خرق ناموس الطبيعة، حيث الجني جني، والبشر بشر. فالجني عند المرأة تستحيل شخصيته إلى شخصية فيصل الحبيب الغائب كفعل تعويض يتطور ليصبح فعل استبدال. أما شخصية

الجني/المراهق ابن الجيران ينتجها فعل قراءة الماضي ومساعدة المرأة على إدراك مسيرتها فيه:

الجني : أنا ابن الجيران

المرأة : أنت ؟

الجني : أوليس هكذا يسير ؟ (يقلد مشيته ابن الجيران)

المرأة : (سارحة في خيالها) كان هذا أولهم، كنت ساذجة، مأخوذة بالحياة، أتنفس الأحلام، اشعر بأني أعيش إلى الأبد دونما شيخوخة، التقطتني نظراته المتكررة، المترجية المتدفقة بالرغبات المشبوبة عنوة

ثم باستمرار المشهد الواصف تدرك المرأة الماضي، وتستخلص القيمة منه عندما تصرح:

المرأة : لم أحبه هو ... بل أحببت الحب فيه

وتستمر تلك التحولات عبر ألعاب التقمص وتبادل الأدوار، حيث تطرأ تحولات جذرية في طابع الشخصية عند كل من المرأة والجني، وهي التي تصدر المفارقة الدرامية في النص، معها تستمر لعبة التقمص وتبادل الأدوار، ونظم وحدات الذاكرة للشخصيات نظما جديدا يؤدي لإدراك مغاير للقيمة والمعطى من الماضي، ولحظة الحاضر، يشمل شخصية المرأة والجني على السواء، كما في حوار التداعي والبوح للجني عن ذنبه الذي أدى إلى سجنه في قمقمه:

الجني : أحضرت أباه وتركته يسمع الابن، خال انه سيقتله، سكين صدئة تليق بهذا الابن العاق، لكن الأب تسمر، دمعة واحدة سقطت فوق وجه ابنه الوحيد ... مد يده ... مدها إلى قلبه و ... سقط ميتا... مات دون قتل، وعدت إلى قمقمي مغضوبا علي ... لا اعرف، ربما كنت سببا مقدرا لكي اقتل الرجل، فقد حان اجله، ولكن سكين الرحمة جعلني احضره فيموت ... ماذا لو كنت قتلته؟ في كلا الحالتين كان سيموت وكنت سأبقى حرا، لا ... لكني لست نادما أبدا . والأعوام التي قضيتها في القمقم بعد عصياني، كانت أقل مرارة... لكن أكثر ألما

وهذا البوح يشكل عتبة التحول في الشخصية وكذلك انقلاب في دائرة علاقاتها. ففي البدء كان المهيمن هو علاقة السيد (المرأة) والعبد (الجني)، ثم علاقة مشاركة لعبية بين المرأة والجني/فيصل، ثم علاقة أخرى المرأة الحبيبة والجني الحبيب، وهو ما ينتهي به المشهد الأخير من مفارقة درامية تجعل لعبة تبادل الأدوار مستمرة في النص، فقد أراد الجني أن

يخرج المرأة في بدء المسرحية من حزنها ومأساتها، لكننا نجده في نهاية المسرحية يقع هو في المأساة ذاتها، حينما يضطره حبه للمرأة أن يتخلى عن جنسه، وما يستتبع ذلك من حرق جزاءا على خرقه ناموس الطبيعة. وفي المحصلة بدلا من أن يخرج المرأة من عزلتها يدخل هو في تلك العزلة، فتكون عزلتهما معا عن العالم :

الجني : انكِ تقربينني للموت بمحبتك لي

المرأة : كيف نكتشف الجنة إذاً إذا كانت المحبة موتا ؟

الجني : أنا ...

المرأة : أعظم إنسان عرفته

الجني : جني ... أنا جني

المرأة : ألا يعزيك أن ...

الجني : ما أعذبه، وما أكثره عذابا ... أن أكون إنسانا ... أتمنى هذا ...

المرأة : ولكن ...

الجني : عقابي الآن وليس مؤجلا، أجدف بالله ... استغفره، ذلك حساب يوم القيامة، ولكن سليمان الحكيم ...

المرأة : ليس ثمة حكمة لا تؤدي إلى الحب

الجني : واحتراقي ؟

المرأة : أوليس موتاً للقلب حين تغادر ؟

الجني : روحي فوق يدي، وعلي أن أختار

المرأة : الموت أقرب إلي من يدي واخترتك

الجني : سيكون موتي قريبا لو فعلت

المرأة : لكنه سيكون مليئا، دقيقته سنوات

الجني : أنا ...

المرأة : أنت ماذا ؟

الجني : أنا أحبكِ ... وليأتي الحرق بعدها.

إن عزلة الشخصيات في أعالي الحب فرضت عليها طابع البوح الذاتي والتعبيرية، فجاءت الحوارات تداعيات حرة لواقعها المأزوم وما فيه من انقطاع عن الآخر وعزلة، تجعل كل حوار ليس أكثر من حوار مع الذات يكسبه طابع الغنائية، غير عابئ بالترابط المنطقي والبناء العقلي لتسلسل أفكاره وصوره. كما في حوار البوح للمرأة :

المرأة : زانية هذه الحياة حينما لا توفر سريرا لعاشقين، زانية تسرق الأحبة الواحد تلو الأخر، زانية تسرقه لأنه كان مراهقاً ... تسرقه لأنه قلب موزع ... زانية تسرقه لأنه شهيد ... هذه الحياة تسلب حياتي، في كل اشتهاءٍ موتُ أوردة جديدة في روحي، سُدَت منافذ روحي وسينفجر الجسد ... غادرون مغادرون، لمَ ترحلون ونحن لم نستطع حتى تكوين صورة واضحة لكم في ذاكرتنا ... أعمانا الحب فلم نرَ بأعيننا وجه أحبتنا، صوَّرتهم النفس، ورحلوا قبل أن تتفتح العينان فقد أغشاها البكاء.

إن هذا البوح الذاتي يقود إليه المشهد الواصف، الذي ينتهي به عند نهاية اللعبة نتيجة التفجر الانفعالي فيها. أو قد يكون ذلك البوح والتداعي خلال المشهد الواصف وفي تقابل حواري بين المرأة والشخصية المتجسدة في اللعب من خلال تقمص الجني لها، كما في المشهد حين يتقمص الجني شخصية فيصل بعد انتهاء لعبة الطفل، ليطلق تداعي حر في ذاكرة المرأة، فالطفل وليدها المفترض يتطلب أباً هو الحبيب فيصل الذي غيبته الحرب :

الجني/فيصل : عميان تحت أزيز الرصاص نختار خندقنا، امرأة في طريق قافلة جنود ماضين للحرب تؤشر لهم بعلامة النصر، تصبح حبيبة كل القافلة، أدنى إشارة عطف تصبح حبا عظيما، وشهيقك يجاهد كي يبعد الرصاص، وأنتِ ؟ ... عرفتك منذ ... منذ ... منذ أول مشروع موتٍ لي، وها قد مرت على جبهتي رصاصات أضعاف عمري، فكيف أؤجل حماية حبي لك من الموت ؟

المرأة : أأنت ؟!

الجني/فيصل : كنت أخشى أن نبني معا حلما فتناصفه الرصاصة، خفت على حلمي من الشظايا فقررت أن أودعه أمانة في شهيقك ... أنا أحبكِ لأن الحرب كثّفت أحلامي بشيء واحد هو أنتِ

المرأة : لولا الحرب لم تكن ...

الجني/فيصل : موزعا ... كنت موزعا، الحرب قطَّرتكِ قطرة ندى فوق جبهتي المحترقة بحر الخنادق، لولا الحرب ...

المرأة : ما كنت أحببتني ؟

الجني/فيصل : بل لا ... حبيبتي أنت، لأن حذائي يوزع الحياة فوق الأرصفة، في الجبهة لا شوارع تؤدي إلى بيوت، ليست هذه علتي ... في الجبهة يا حبيبة لا أسير منتصباً ... هل ثمة ذل اكبر من أن اقضي كل هذه السنوات وأنا لا استطيع النظر إلى السماء منتصب القامة؟!

إن هذا التقابل الحواري يفرز بوحا وتعبيرية يأخذ شكل التداعي لحالة ذهنية مشوشة، سببها التداخل ما بين الواقعي المادي والخيالي الحلمي، وتحت إلحاح موضوعات الرغبة التي تطلب التحقيق مثل عودة الحبيب الشهيد، الابن، البيت، وبالتالي يأتي الحوار مفككا غني بالصور اللامنطقية، ولا يحيل إلى ما هو خارج الذات زمنيا، أو مكانيا، أو موضوعيا، طابعه الغنائية العالية ومتعلقا بوظيفته التعبيرية.

وعلى مستوى العرض، ابتداءا انطلقت الرؤية الإخراجية والمعالجة الفنية للنص من إنشاء علاقات اقتران ما بين الشكل الممتد في فيزياء الزمان والمكان للعرض وبين المضمون لفرضيات النص الخيالية والواقعية، ومشكِّلةً الفضاء الذهني للعرض، وهو يقوم على ثنائيات تحكم وحدات السرد المشهدي، وإنتاج التحولات الثيمية عبر تبدل تلك الثنائيات، من مثل: الحضور/الغياب، الواقع/الحلم، الإنس/الجن، الموت/الولادة، الحب/الحرب، العزلة/العالم، داخل القمقم/خارج القمقم، الأمل/اليأس، الطمأنينة/الخوف. إذ أن تصدير تلك الثنائيات وإرجائها في فضاء العرض شكل القوة الديناميكية للموقف والتحولات السياقية للحدث، والانقلابات الذروية التي أكسبت المشهد دفق الحيوية لتصعد به فوق مستوى مدونة النص، من خلال المعالجة العنيفة التي نحت في العديد من الأحيان باتجاه التعبيرية، بتأكيد وحدة المكان كفضاء ذهني، وكسر منطقية الامتداد الزمني فيه وتحويله إلى فرضيات وآنات قابلة لاحتمالات شتى بلا يقينية، باعتماد تقنية المشهد الواصف، والعاب التجسيد، وتأكيدها كوحدة بنائية في المشهد الرئيسي، وهو ما عمل على عكس البعد الداخلي لوحدة الصراع الدرامي وهو المرأة والجني، وتداخل عوالمهما.

وقد نحى الأداء التمثيلي باتجاه مجاوزة مبدأ الإيهام، والاشتغال على الصياغة التعبيرية الذاتية، حيث ينعدم الاشتغال النفسي على الدور، فلا يوجد تدرجا وتصاعدا للحالة النفسية، أو بناءها بناءا سببيا، ولكن تجسدات لذروات انفعالية ذاتية، تطلب صياغتها الأدائية الخارجية من خلال فعل الارتجال واكتشاف معطيات لحظة التمرين، أو لحظة الأداء، وهو ما يتطلب بدوره حضور مستوى من الوعي عند الممثل ليعيد بناء دائرة علاقاته المادية، بالممثل الآخر، والمفردات السينوغرافية المكونة لفضاء العرض السينوغرافي. فالجني (هيثم عبد الرزاق) عمد إلى تقطيع الثيمة الأدائية إلى فراغات متوترة، وانفجارات متشنجة، بالتصاعد والهبوط المفاجئ محدثا خلخلة في الظروف الفيزيائية لتداولية الحوار، فأغلب حوارات الجني كانت سريعة انفجارية، ثم بطيئة، وصمت. وبالتالي شحن الوحدة المشهدية من خلال الأداء بالكثافة الشعرية المعادلة لتلك في مدونة النص الشعري، والتماهي مع شعرية الفضاء السينوغرافي، والكثافة الدلالية التي تبثها مفرداته. وترتبط تلك المعطيات الأدائية مع طبيعة الأداء الجسدي التعبيري، الذي اتسم بالكثافة الحركية ضمن حدود التكوين الموضعي، الذي هو تكريس

فيزيائي لحالة العزلة المتجسدة في فضاء العرض بتحديدات إضاءة البقع والإضاءة الخافتة المحاكية لأجواء الحلم، وهو ما تعزز بمشاهد البوح الذاتي التي تحدث انتقالا من المشهد الواصف إلى فضاء المشهد الرئيس وبالعكس، ومحدثا التعابر ما بين الواقعي والخيالي، عالم الواقع، وعالم الحلم، وتوحيد خصائص كلا العالمين في مشهد من الواقعية الخارقة، وهو ما ينطبق على غرائبية مشهد الجني في عالم المرأة الواقعي، ومشهد المرأة الواقعي في عالم الجني الخيالي.

إن الطبيعة المجاوزة لأداء الممثلين واعتماد صياغات التعبير الذاتية خارج تقليدية الأداء والتجسيد النفسي الواقعي، أخذت أداء الممثلين بعيدا عن التداعي الثقافي، أو الإحالة المرجعية، وذلك مع تعددية التحولات والانتقالات ما بين المشاهد الواصفة داخل وحدة المشاهد الرئيسة والتنافذ بينها، وهو ما يؤدي إلى أن يتبدى التمثيل كوحدة كولاجية ذات طابع غروتسكي، في الجمع الحاد بين المتناقضات، والفكاهة الوحشية، تتأسس عليها ادوار اللعب بين الجني (هيثم عبد الرزاق)، والمرأة (إقبال نعيم)، وهي انتقال من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة خارج البناء النفسي.

ولم يغادر العرض فضاء العلبة الايطالية، والمعمار المسرحي القائم على فصل مناطق التمثيل عن مناطق المشاهدة، رغم ابتعاده عن مبدأ الإيهام ومفهوم المحاكاة، إلا انه أبقى على مسافة جمالية ما بينه وبين الجمهور وفق علاقة توافق على مبدأ اللعب والمسرحة في خلق وحدة المشهد، وتحقق العرض ليس إيهاميا ولكن توافقا وتعاقدا جماليا ما بين طرفي صالة العرض: خشبة المسرح ومقاعد الجمهور. فالذات المتلقية هنا لا تحفل بعقلانية ذلك التحقق، بقدر ما تحفل بالتحقق ذاته، حيث تتقبل الذات المتلقية كلية الحالة بتحييد الجانب العقلاني والحس النقدي، والانغمار في فضاء الحلم ومعطياته اللاعقلية. من هنا كان السعي إلى توظيف أبعاد مسرح العلبة التقليدي في إنشاء غرائبي تتداخل فيه الواقعية بالخيالية، فنجد أن الفضاء السينوغرافي يتأثث من مفردة مركزية مرحلة ثيميا من المستوى الخيالي في النص المشتبك مع مرجعيات سحرية، وهي كتلة القمقم، كتلة مخروطية في منطقة وسط المسرح، وفي يسار المسرح تقابلها مفردة أخرى هي مصطبة لتوديع المغادرين للحرب، مثلما كانت مصطبة انتظار عودتهم، وقد خلُقت وأصابتها الرثاثة بسبب طول الانتظارات اللامجدي، وهي مفردة مرحلة من واقع الحرب وحقيقة أن لا احد منها سيعود، وهو المستوى الواقعي للنص. فيبدأ العرض لحظة اتصال الواقع بالخيال، عندما تدخل المرأة وتجد القمقم، يكون لمسه هو لحظة اتصال عوالم الواقع، وهي الحرب والمرأة والانتظارات والخسارات، بعوالم الحلم، وهي الجني، استعادة تلك الخسارات، عودة من غيبتهم الحرب. ومن ذلك تتأسس بنائية الوحدة السينوغرافية على ثنائية التعارض الثيمي. كما أن المنظر بوصفه عنصرا بنائيا في الفضاء

السينوغرافي، قد نحى باتجاه التجريد وانكسار تجسيده الواقعي وتحوله إلى إسقاط ذهني لذات مأزومة تعبر عنها علاقات التوتر والتضاد في تلك الثنائيات المؤسسة لمعادلة العرض بشموليته وتشكل خطاباته، لينحو المنظر باتجاه الأسلوب التعبيري، إذ التفصيل الواقعي غير مكتمل وتتداخل عليه الانطباعات والانفعالات الذاتية، فالمصطبة الرثة الواقعية تداخلت عليها الترميمات من خرق بالية، ولكأنها تعبير عن سلسلة الانتظارات والخيبات المتكررة. فمع بداية زمن كل انتظار يعاد ترميم المصطبة بخرقة تشدها وتثبت أجزاءها مؤكدة تمسك المرأة بالانتظار اللامجدي عبر تراكم الترميم لتلك المصطبة، فخرقة أخرى تلتف عليها هي زمن آخر من الانتظار بعد خسارة زمن ماضٍ من الانتظار. وهكذا تتراكم الخرق حتى تغيب واقعية المصطبة، لتكون متشكلة من انطباع ذاتي تعبيري للمرأة مضاف إلى فيزيائية المصطبة ببعدها الواقعي. ونجد من ذلك أن المنظر لا يسعى إلى تحقيق بيئة للحدث بقدر ما يعمل على خلق فضاء قابل لاستحضار أمكنة ذات طابع ذهني ترتبط بالإسقاط الذاتي للشخصيات المأزومة، وهو استحضار مرتبط بالثنائيات التي تحكم عموم الأبنية المشهدية، وتكشف عن جوهر الصراع الداخلي للحدث. فالمكان ينبني بثنائية الداخل/الخارج، من خلال كتلة القمقم الهائلة وسط المسرح، والتي تتمدد لتجسد تلك الثنائية بشكل أعمق لتكون داخل القمقم/خارج القمقم، وهي عزلة داخل القمقم قسرية مختومة بختم سليمان الحكيم يعانيها الجني، وعزلة خارج القمقم، هي عزلة الخيبة مختومة بختم الحرب، تعانيها المرأة. وبتمدد كتلة القمقم وخروج الجني، ينبني مكان جديد تخلقه ثنائية جديدة هي ثنائية انتظار/خيبة، فالمرأة تنتظر عائدا لا يأتي، متشبثة بمحور ذلك الانتظار لديها وهي المصطبة، والجني ينتظر سيدا يحرره ويطلب منه ويتمنى عليه، فإذا بسيده امرأة غير عابئة به، ولا تبالي، وليس لها ما تطلب غير أن يوقف حربا لا يستطيع الجني إيقافها. وبالتالي فان تحولات المكان ترتبط بمدونة النص عبر ما تقذفه من ثنائيات، فحين تحضر ثنائية الحب/الحرب، يتأسس المكان بالعلاقة المتوترة مابين طرفي تلك الثنائية، فحينا يكون بيتا يحضر إليه فيصل الذي يتجسده الجني، وحينا يكون جبهة حرب وخندق رصاص وموت تذهب المرأة إليه. وحينا يكون المكان منعطف البيت المستل من ثنائية الماضي/الحاضر، الذي تقابل فيه المرأة مراهقةً ابن الجيران، وعلى المستوى التقني عالج المخرج تحولات المكان من خلال الترابط بالتحول الزمني، فكان الحراك عبر زمن المرأة مابين حاضرها وماضيها واستشراف مستقبلها، يستتبعه حتما تحول في المكان.

ولعبت الإضاءة بوصفها تقنية معالجة مسرحية، دورا مهما في ربط التحولات الأفقية في العرض، وهو الاستحضار للمكان الذهني، وكذلك التحولات العمودية في العرض، وهو التحرك عبر أزمنة المرأة. حيث ربطت الإضاءة المشاهد الأفقية التي يتجاور فيها الواقعي مع

الخيالي بما يوقف النمو الذروي الدرامي للموقف، إذ تصبح الإضاءة معبرا ما بين العالمين، الواقعي والحلمي، وتمثل ذلك التعابر حزم الإضاءة الصفراء والبرتقالية الأفقية التي تنطلق من أجنحة المسرح بمستوى أجساد الممثلين، لتحدد مساقطها على وجه الجني (هيثم عبد الرزاق) والمرأة (إقبال نعيم). كما وتترجم الإضاءة إحالات مدونة النص كخطاب بصري لوني قائم على تواتر الثنائيات، فالمخرج عبر معالجته الضوء باللون، والشدة، والكثافة، والمسقط، عمل على تكريس شعرية النص في فضاء العرض، فجاءت الإنشائيات الضوئية اللونية خطابا شعريا بصريا، هو تجسيد حسي بصري للغة في مدونة النص، غير أنها مغايرة من حيث الطبيعة المادية، ومقتربة من مفهوم اللغة المادية المشبعة للحواس عند السرياليين، إلا أنها هنا اتخذت المنحى التعبيري. وهو ما نجده في اعتماد إضاءة البقع والإضاءة المحددة كجزء أساسي من مهام الإضاءة. وقد ابتعدت عن الإيهام، لترتبط بالبعد التعبيري الذاتي للشخصيات المأزومة، والطبيعة الداخلية للموقف. ومثلما جاءت الإضاءة حادة وعنيفة وفي حزم أفقية، كذلك جاءت الإضاءة فيضية ملونة بدرجات واطئة مرتبطة بالمزاج الحلمي الذي يطبع المشهد وتداخل الواقعي بالخيالي فيه.

ويأتي الزي بوصفه واحدا من أنظمة العرض ومستوى من مستويات تشكل الخطاب فيه، في اتجاهين: الأول محايد له القدرة على تمثل عدد كبير من الاحتمالات، إلا أنه لم يقترب من تجريدية ورمزية الزي الشعائري، بل ظل في دائرة الانقطاع عن الشخصية والدلالة الدرامية فقط، كما هو زي الجني، فالجني (هيثم عبد الرزاق) يرتدي زيا خارج مرجعية الشخصية في القصة الأصل والتي اشتبك معها النص، إذ كان يرتدي بنطالا اسود وكنزة سوداء، مثلما يرتدي في بعض المشاهد الواصفة سترة عسكرية مفتوحة الأزرار، إلا أنها تبقى خارج الدلالة للشخصية ومتعلقة بظروف المشهد الواصف. واتجاه آخر جسده زي المرأة، فقد ارتبط بمستوى دلالي مع شخصية المرأة، عندما غيبت تفاصيل فستانها الأنثوي سترة سوداء طويلة وواسعة، كثيرا ما دلت في مشاهد العرض على حالة الانطفاء والخيبة والخسارات للمرأة، لتكون ستارا من الحزن رزحت تحته المرأة ، تخلعه مع بداية تحولات اللعب والمشاهد الواصفة إلى واقع معوض وبديل ليظهر فستانها الأنثوي والذي يجسد عودة الحياة إلى المرأة بما تقدمه لها العاب الجني من تعويض يقود إلى تبدلات في شخصيتها.

ولم تتراكم الإكسسوارات والملحقات المسرحية في تتابعات المشاهد الرئيسية وكذلك الواصفة، حيث اعتمدت الأخيرة على اقل حد ممكن من تلك الإكسسوارات والملحقات، لتقتصر على الخوذة العسكرية وحقيبة السفاري العسكرية، والتي وظفت خلال المشهد الواصف دون أن تدخل أكثر في المشاهد الرئيسية لمسار الحدث الدرامي، إذ بقت مرتبطة

بمرجعياتها دون أن تنفتح دلاليا. فقد أراد المخرج أن يجعل منها فاعلا مضافا لخلق مكان المشهد تخيلا، حيث ارتبطت بالحرب دون أن ترتبط بالشخصية.

ومما تقدم نجد الزي نظام عقلي متماسك دلاليا بالارتباط مع كلية الوحدة المشهدية، وله المعنى بذاته ولا يستدعي تصاعد فعل التأويل. وكذلك الإكسسوارات والملحقات المسرحية، فقد جاءت وظائفية مساعدة في بناء المشهد الواصف، ومعتمدة على دلالتها الأيقونية حسب.

وعلى مستوى الموسيقى، فقد قامت بالربط ما بين المشاهد المتغايرة زمنيا ومكانيا، مثل مشهد اللحظة الآنية والمشهد الواصف الذي ينتقل عبر زمن المأساة للمرأة، وهو أزمنة الحاضر، والماضي والمستقبل. حيث أن الموسيقى تجعل من تداخل تلك العوالم للمشاهد منطقا مقبولا رغم خياليته، وذلك لما للموسيقى من قدرة على إظهار جوهر الموقف الإنساني الممتد في تلك المشاهد خارج منطق التتابع الرياضي للزمن (الكرونولوجيا)، ولقد وظفت الموسيقى في العرض بشكل لحن منفرد كمعادل جمالي لحالة عزلة الشخصيات، وهو لحن منفرد لعود شرقي، تتوضح فيه الجملة الموسيقية ذات المعنى، وحضور المقامية، ومترابطا مع مرجعيات ثقافية.

وتأتي المؤثرات الصوتية في العرض مؤثرات فيزيقية أداها الممثل لدور الجني (هيثم عبد الرزاق) جسديا، ففي مشهد المعركة وخندق الجبهة جنون الحرب وصوت القذائف والرصاص قام بالضرب على جسده في أماكن متعددة منه منتجا أصوات محاكية لإطلاق الرصاص والانفجارات.

٢. ماكبث

تأليف: وليم شكسبير

إخراج: صلاح القصب

تعد مسرحية ماكبث من أشهر ماسي التراث المسرحي العالمي لمؤلفها شكسبير، ويروي متنها الحكائي قصة "البطل الذي يصبح نذلاً"[١]. وهو ماكبث أمير غلامس ابن عم دنكن ملك اسكتلندا وقائد جيشه، يغتال ضيفه وابن عمه ومليكه دنكن، بعد نبوءة شحنت الرغبة والطموح فيه جاءت على لسان أخوات القدر الساحرات الثلاث، ليبقى هاجساً مخيماً حتى تدفع به نحو التنفيذ شريكته في الجريمة الليدي ماكبث، ليقترف فعلاً يستنزل اللعنات ويلبس السماء المدلهمات، حيث تضطرب نواميس الطبيعة في فعل احتفالي اسود تأكل الأحصنة لحوم بعضها وتجمح في الفلوات، بينما تغور نجوم ولا تتكشف سماء عن شمس، وتولد من الأمهات مسوخ فيقتل دنكن ويغتصب العرش بعد أن يشرِّد الورثة الشرعيين أبناء دنكن، دونالبين ومالكولم. وكشأن كل غاصب يصل إلى بديهة أن ليس العبرة في أن تكون ملكاً، بل العبرة في أن تكون آمناً [٢] لتقترن حلقة الاغتصاب بالطغيان وقتل الأخر الذي يشكل حضوره هاجس الخوف فتشكل قلعة ماكبث في انفيرنيس جغرافيا تلك البارانويا التي تعصف في روح ماكبث حتى باتت بواباتها وفناءاتها وقاعاتها وغرفها مقصلة إعدام حصدت النبلاء مثلما حصدت بانكو وعائلة مكدف إذ جرى إصدار أمر القتل في تلك القلعة، فتنغلق بواباتها على عزلة ماكبث والليدي ماكبث، فلا يسرح فيها عداهما غير القتلة المأجورين، بينما هجرها النبلاء حفاظاً على حياتهم من المؤامرات وخوفاً من الاغتيال. وباقتران الاغتصاب بالطغيان وتحقق العزلة والانفصال عن الآخر، وبعزلتهما ماكبث والليدي ماكبث ينتهيان إلى مجابهة مخاوفهما وأعداءهما مالكولم ابن دنكن وجيشه على السواء، مما يدفع بالليدي ماكبث إلى الجنون والموت، وماكبث يواجه قدره حينما يموت بسيف مكدف الذي لم تلده امرأة، حسب نبوءة الساحرات، فيعود العرش إلى مالكولم ابن دنكن بينما يعلق رأس ماكبث على باب القلعة. هذا ما يفيد به المتن الحكائي للنص الشكسبيري، انه يوصلنا إلى قيمة أخلاقية تتدرج تاريخياً في جهد آل تيودور في بناء دولة حضارية قائمة على معطيات عصر النهضة وهي انك تقتل جزءً من روحك بقتلك الآخر، وان الجريمة تنتهي إلى جريمة حتماً، وهو ما يسقط حقك في الاختيار . فالولوج في دائرة الجريمة ليس اختياراً ولكن تورط ويقود إلى تورط. ويأتي ذلك في معمار نصي تنفتح ثيماته على فضاءات ممتدة إنسانيا. فالنص قابل لانفتاح دلالاته وتعدد

---

[١] شكسبير، وليم: ماكبث، ت: جبرا إبراهيم جبرا، ط٢ (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠) ص٤٣

[٢] ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ١١٧

قراءاته وتنوعها بما يفرزه المتن الحكائي من تعدد مستويات جمالية وفكرية. ويمكن من القراءة الأولى للنص الشكسبيري تعرف الثيمة المهيمنة، فأحداث ماكبث تدور في فضاء الجريمة والعنف، الطموح والشر كما يبرز ذلك في أولى برقيات النص على لسان الليدي ماكبث [1] :

الليدي ماكبث : ...أنت تريد العظمة، ولست خالياً من الطموح، ولكنك خالٍ من الشر الذي لابد أن يصحبه

وبالتالي فالنص غني بالثيمات المتجسدة، مثلما هو غني بالاحتمالات والفرضيات المغيبة . لينطلق القصب من الفرضية المغيبة وهي، أن التاريخ الإنساني هو تاريخ جريمة . وهي ثيمة ذات امتداد إنساني يخترق عصر الكاتب إلى عصر تشكل الرؤية في الواقع، هنا والآن، مطلع القرن الواحد والعشرين، حيث عمد إلى شطر تلك الثيمة إلى متسلسلات علامية تخضع البنية اللغوية للنص إلى تصدراتها وإعادة إنتاج النص بالحذف والتركيب، ليتشكل مبنى حكائي مرتبط بتلك التصدرات الثيمية من جهة، ومن جهة أخرى يمتزج بمزاج النص الشكسبيري بعد فتح فضاءاته على الإنساني الكوني الممتد أفقيا (جغرافياً) ، وعمودياً(زمنياً) ، وخارج أي تحقيب للتاريخ . وهو فعل تخصيب النص الشكسبيري عبر انتقاء حوارات من النص الأصلي وإعادة مزجها في مبنى حكائي موازي للمبنى الحكائي الشكسبيري وباتجاه تصدرات جديدة لفرضيات مغيبة تستمر في قراءات ديناميكية تساعد على تصعيد خطابات العرض إلى مستوى التداول الجمالي والفلسفي . ولا يفهم من ذلك انه (القصب) يعبر على النص أو يلغيه ولكن يوجد متسلسلة من الأوضاع الجمالية* التي يتعرض لها النص والوعي به، وصولاً إلى تملكه عبر إدراكه بكليته وبالتالي تحقق شرعية خرق النص والنفاذ فيه نحو فجواته والفرضيات المغيبة بما يؤسس الخطاب المسرحي للعرض، والذي يحيد نحو إدراك موضوعه الخاص به . وتلك من أهم اشتغالات القصب على النص ماكبث، حيث تصل اللغة إلى حدود التوتر القصوى لتستحضر مفردات مادية قرينة تؤسس لغة بديلة تواصل من حيث انقطعت اللغة، وتفرض تأثيرات حضورها المادية على طبيعة تلك اللغة اللفظية وقوانين تشكلها الدلالية والفيزيائية. وبفعل المغايرة ذاك تنبثق القوة الشعرية التي تصعد الصورة في المشهد إلى مستويات الميتافيزيقيا، لتحيل فعالية التأويل إلى فعل هذياني ديناميكي مستمر.

يأتي معمار نص العرض ماكبث بتسلسل مشهدي وهو مشهد الساحرات الذي يستهل به العرض بعد أن تحول بصرياً إلى دخول ماكنة القدر، وهي الدراجة النارية السوداء تحمل معادلاً للساحرة وهو رجل يطلق نفير البوق مرات عدة ليفتتح حلقة من حلقات الجريمة الممتدة

---

[1] شكسبير، وليم: ماكبث، مصدر سابق،ص٨٠

* الوضع الجمالي: هو منطلق المقاربة لقراءة النص

بلا انتهاء، والمشهد التالي هو مشهد القتل، يليه مشهد الليدي ماكبث وهستيريا بقعة الدم التي لا تزول، والمشهد الأخير مصرع ماكبث الذي يتصل بدخول الدراجة النارية السوداء ولكأنها تأكيد لانهائية فعل الجريمة واستمرارية التاريخ الذي هو تاريخ جريمة. غير أن هذا التحديد للوحدات المشهدية ليس بهذا الفرز المتعسف، انطلاقاً من آليات تشكل المعمار النصي عند القصب. فالمشهد لا يتحدد بوحدة سردية واحدة ولا منظر أحادي أو حركة خطية للثيمة بل ينبني المشهد من تعددية الوحدات السردية وتداخلها، وتكعيبية المنظور، وتزاحم الثيمات في حركات متقاطعة يتم تصدير بعضها بطريقة اللقطة السينمائية وإرجاء البعض كخلفية بانورامية للمشهد حيث تبقى الوحدات المشهدية للنص الشكسبيري حاضرةً في الوحدة المشهدية لنص العرض، إلا أنها تحت سيطرة التصدر حيناً والإرجاء حيناً آخر، انطلاقاً من فعالية الهدم والبناء التي يتأسس عليها المشهد في نص العرض الميتالغوي* الذي يأخذ شكل السيناريو والانتقال الأفقي، وحضور مبدأ التزامن وتراصف الأحداث خارج منطقية التتابع الكرونولوجي (الزمني) . حيث يتوقف الزمن في لحظة صفرية مطلقة لاستعراض لانهائية التاريخ الجريمة وذلك التوقف للزمن الرياضي والاستعراض الكوني للتاريخ لا يقدر عليه إلا إنسان يموت – يقتل– وبالتالي فنص العرض ماكبث عند القصب يشكل بمعماره تداعياً لماكبث لحظة مصرعه. ومن ذلك يتم تحييد الجانب العقلي في تشكلات ذلك التداعي وما يطلق من خطاب، واستبداله بالجانب اللاعقلي وفضاء اللاوعي والرموز الأصلية التي تستحضر في فضاء الجريمة بوصف إن التاريخ تاريخ جريمة وممتد بلا انتهاء، واهم تلك الاستحضارات هي رمزية القتل التي تنفتح على فضاءات معاصرة، هي فضاءات الحروب الكونية، الحروب الإقليمية، الحروب الأهلية، الحروب السرية، لتشكل مركز الفعل الحضاري والتصاعد الجدلي لحركة التاريخ. بينما باقي الفعل الإنساني من فنون وآداب وتجليات السلم، هي هامش ذلك المركز المعادل للحظات الاحتضار الكوني طالما هنالك تسيد للشر الذي لابد منه مصاحباً للطموح.

إن نص العرض بوصفه تداعياً لماكبث لحظة مصرعه، وبعد فتحه على آفاق إنسانية ممتدة ومعاصرة، يعاني توتراً وحراكاً في أطره المؤسسة : الحبكة، والشخصية، والحوار و اللغة تصل حد التغيرات البنائية والمفهومية فيها بالنسبة للنص الشكسبيري فعلى مستوى الحبكة، وحيث تبقى الحبكة الشكسبيرية حاضرة في فضاء النص إلا أنها مبعدة كخلفية تعاني الإرجاء بينما يتشكل من الفرضيات المغيبة مبنى حكائي يستند إلى فجوات النص الأصل، ومعه ينبثق ماكبث الجريمة في عصرنا وكفاعل في الواقع المعاصر ليرينا بعين طاغية كوني

---

* الميتالغوي: وهو البناء المجاوز للغة ذات التحديد الدلالي ومعطيات المعنى والتحديد المفهومي

لحظة مصرعه "...حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف..."[1]. وبسبب فعل التصدرات والإرجاءات المستمرة في النص المعد وتعدد حركة الثيمات فيه وعزلة الشخصيات وهي محاور النص تتكسر منطقية الحدث وترابط الأحداث فالحدث لوحده مصدراً على غيره خارج جهوزية الإدراك العقلي والتفسير السببي، وهو ما يستدعي من الذهن التحرر لإدراكه بفعل الاكتشاف بعيداً عن معيارية المعارف القبلية . كما أن تعدد التصدرات في المشهد الواحد لأكثر من حدث يؤدي إلى الازدواج والتزامن مثلما يؤدي إلى احتمالية التناقض، وبما يخلق مسارات حكائية سائبة. وبالتالي فان تركيب وهندسة الحبكة يتطلب فلسفة مجاوزة للعقلي والمنطقي في ربط تلك التصدرات كحبكة لنص هو سيناريو واصف لأحداث توجد بفعل قوة تحققها وحضورها في شبكة النص وخارج الإرجاع والتفسير السببي والقراءة المنطقية.

وعلى مستوى الشخصية يصدر نص العرض شخصية ماكبث تمركزاً نصياً ما ينفك حتى يتشظى إلى قرناء هم شخصيات افتراضية انبثقت مع الفرضية المغيبة ومن تلك الشخصيات قتلة مأجورين، جواسيس، عمال التنظيف، حراس أمنيين... الخ، يسوغ انبثاقهم فضاء الجريمة، ابتداءاً من فعل القتل الذي يؤديه قرين لمكبث، وجواسيس وهم قرين لهاجس ماكبث وخوفه حيث التورط في القتل قاده إلى الطغيان والإيغال في الجريمة وتراكم أشباح جرائمه بما يحرمه النوم . كما أن تراكم الفعل الإجرامي يفترض عمال التنظيف، فتراكم الموت يتطلب مستوعباً لتفريغه وإعادة ملئه موتاً من جديد، إذ يستحيل الموت في فضاء الجريمة التاريخ كما وعاها واستعرضها ماكبث لحظة مصرعه، يستحيل الموت إلى فعل آلي ممتد يشكل نسق التاريخ بذاته. حيث أن تلك الشخصيات هي تجليات لنوازع الشخصية ماكبث في الجريمة، الخوف، الامتداد، غير أن تلك التشظيات/الشخصيات لا تملك تحديداً لأبعادها وثباتاً في دلالاتها ولكن هي متحولة مادياً ودلالياً مع فعل الهدم والبناء، أشبه بالاستحضار المونودرامي للشخصيات، ولا تشكل شبكة علاقات، بل تجسد لثيمات الجريمة مقذوفة بفعل تشظي الشخصية الرئيسة ماكبث في ذلك الفضاء. وبالمقابل نجد شخصية ماكبث شخصية هذيانية لا مستقرة تشكل محوراً نصياً معزولاً بما يحيله إلى البوح الذاتي، وحتمية التداعي التي شكلت معمار النص. وفي نص العرض أيضاً شخصيات نصية تقابل ماكبث باعتبارها محاور نصية إلا أنها هي الأخرى مقذوفة في عزلتها الليدي ماكبث، دنكن، بانكو، مكدف، وهي مصدر برقيات تحشد الثيمات في فضاء النص ولا نجد في نص العرض تلك البرقيات نفسها في النص الشكسبيري ، حيث يعاد تكريسها على لسان شخصيات غير شخصياتها في النص الأصل. فالمهم هو إيجاد فواعل تحشد الثيمات في الفضاء النصي إلى حد التوصل إلى

---

[1] شكسبير، وليم: ماكبث، مصدر سابق، ص١٨٤

السؤال الفلسفي الذي يصعد الشكل بعنفه الجمالي وكثافته الرمزية إلى حـــدود الميتافيزيقيـــا، ليجعل النص نصاً تعزيمياً يطلق هول القوة الشعرية في تشكلات الصورة وامتداداتها الجمالية والفلسفية. إن تلك الشخصيات النصية قد خضعت مثل غيرها إلى الاستحضار المونـــودرامي حينما تستدعى من حالة الإرجاء في الخلفية النصية نحو التصدر كما في شخصية دنكن فـــي مشهد القتل، ثم تعاد إلى الخلفية في حالة الإرجاء فتكون شبحاً معذباً مقترناً بماكبث يذكره انه بقتله إياه إنما قتل جزءاً من روحه هو. وبانكو الذي يشكل جزءاً من حلقة الجريمـــة مـــسكوتاً عنه في النص الأصلي، جعل في نص العرض خيالاً معذباً لماكبث ومذكراً بالمستوى السري من الجريمة التي طالما ارتكبت حيث أن بانكو قرين لماكبث في الطموح ومتماهياً في نـــسيج الجريمة الأزلي، فبينما ماكبث يصبح ملكاً، فان أولاد بانكو ونسله هم الملوك أيـــضا . وهـــو تأكيد على ذلك الانتماء إلى الجريمة وحتمية امتدادها. أما استحضار شخصية مكدف من خلفية الإرجاء في نص العرض فإنما هو إعلان احتفالي عن الجريمة عندما يعلن عن مقتـــل دنكـــن دهساً:

مكدف : أفيقوا...أفيقوا...جريمة وخيانة

ثم يعاد مكدف بعد ذلك الإعلان الاحتفالي إلى خلفية الإرجاء مقابل تصدر بـــدلاً عنـــه شخصية القاتل المأجور الذي سيطارد بانكو ويقضي عليه .

إن الشخصيات النصية والمفترضة في نص العرض إنما هي شخصيات الاستحـــضار المونودرامي للشخصية ماكبث. وبالتالي هي شخصيات تتجسد تعبيرياً وتعاني الانقطـــاع ولا تفرز دلالة محددة، ولكن هي فواعل تحشد الثيمات في فضاء النص لتفتح الدلالة وتصعِّد فعل التأويل إلى مستويات الميتافيزيقيا.

إن الحوار وبنائية اللغة في نص العرض قد عانت مغايرة كبيرة اتسقت مع المغـــايرات في مستوى الحبكة، والشخصية. فالحوارات برقيات نصية يتم ترحيلها بانتقـــاء مـــن الـــنص الشكسبيري وتصديرها على لسان الشخصيات النصية والمفترضة، كما في ترحيل حـــوارات الساحرة في مشهد الاستهلال الشكسبيري إلى نص العرض كبرقية على لسان الليدي ماكبـــث في المشهد الأخير لمصرع ماكبث لتؤكد على امتـــداد الجريمـــة باعتبارهـــا فعـــل التـــاريخ واستمراريته:

الليدي ماكبث : متى نلتقي ثانية...في رعود وبروق من أمطار كاللهاث... حينما يكف الهرج المرج رعباً...ويمسي القتال خسراناً وكسباً...

كما أن الحوارات المستلة من النص الشكسبيري بانتقائيتها العالية هي حـــوارات بـــوح ذاتي، حتى في حالة تقابلها بين الشخصيات إذ أن تلك الشخصيات في حالة عزلـــة وإرجـــاء وتصدرها هو استحضار مونودرامي وبالتالي حواراتها حتى إن تقابلت تبقى حالة من الاتصال

المغيب*بما يحيل إلى طابع الغنائية باعتبارها حواراً مع الذات منزهاً عن الغاية والتي تدخل في نسيج التداعي المؤسس لمعمار نص العرض. كما في حوار ماكبث في مشهد صعوده الأخير وانهياره ومصرعه، وهي البؤرة التي تشظت عنها كل حركات البؤر والمحاور بوصفها تدعياً له. حيث نجده مستلاً من حوارات ماكبث في النص الشكسبيري وأدخلت حالة الكولاج المتسق مع هذيانية الشخصية ماكبث في لحظة مصرعها. إذ تعمل الشخصية ماكبث كتمركز نصي عند القصب على فتح ذاتها من خلال تشظيتها كفعالية بوح متجاوزة شكل الحوار(الديالوج)، نحو المونولوج، حيث يستهل ذلك المونولوج بمقطع حواري لماكبث من الفصل الخامس من المشهد الخامس يتصل بمقطع آخر من نفس المشهد ثم مقطع من المشهد السابع، يليه العودة إلى المشهد الثالث ومقطع آخر من غير مكان فيه، ثم مقطع مستل من المشهد الخامس، ومقطع من المشهد الثامن الذي ينتهي فيه ماكبث صريعاً. وفي ذلك المونولوج ماكبث وحده يردد حوار تكشف وبوح تبرز انساق داخلية لاواعية هي تجسدات الرغبة والإرادة والطموح والشر الذي لابد منه، الجريمة والأطياف المعذِّبة، الاستمرار والدوامية حينما ينهي حواره الأخير:

ماكبث : ... وليكن ملعوناً من يصيح...قف...كفى

إن ذلك الكولاج الهذياني ينشئ حواراً مفككاً ، تنتفي فيه العلاقات المنطقية، حيث تحيد فيه الترابطات السببية، فلا يكون الحوار تقديماً لقيم معرفية، أو تواصلاً جدلياً يصعد الفعل الدرامي، ولكن بوحاً ذاتياً وتداعياً حراً، ولا يحيل إلى ما هو خارج الذات زمنياً، ومكانياً، وموضوعياً. طابعه الغنائية العالية، وتعلقاً بوظيفته التعبيرية. وهو حال كل الحوارات المرحلة من النص الأصلي إلى نص العرض كبرقيات نصية .

يمكن وصف العرض وصفا عاما بأن عرض ماكبث ينطلق من مشهد المعركة بوصفها نهاية مأساوية، إلا أن القصب يجعل منها نقطة استعراض لتاريخ الجريمة كفعل مستمر، فيشكل العرض تداعيا لماكبث، وبيانا باستمرار الجريمة. وبذلك الاستمرار للتاريخ/الجريمة يكون فضاء العرض حاويا لفرضية معاصرة وممتدة إنسانيا، أفقيا (مكانيا) من خلال شيوع الجريمة الفاضحة والمستورة، وعموديا (زمنيا) في كل الأزمنة والعصور، لذا تأتي قراءة التحول وعبر الفرضية المغيبة بإنتاج واقع بارنويا لمافيات تقود سيارات جامحة للاغتيالات والتصفيات السرية، والتي لا تزول منها رائحة الجريمة. وكذلك مواكب رسمية وجنائزية. فيبدأ العرض بدخول جامح لدراجة نارية سوداء، وسائقها عميل استخباري لماكبث، يحمل

---

* الاتصال المغيب:هو تواصل مع ذات غائبة تشكل الشخصية المقابلة قرين لها، وبذلك تنكسر العلاقة المنطقية في التواصل الحواري ما بين الشخصيات

خلفه ساحرة من الساحرات الثلاث، إذ تمت الاستعاضة عنهن بواحدة جسدها (صادق مرزوق)، والتي تأخذ بإطلاق أبواق النفير لاستدعاء حفلة الجريمة، بينما يتفحص العميل الاستخباري المكان، فتبدأ المواكب الرسمية دخولها المجنون بإضاءتها الحادة وهدير محركاتها وهي تدور في المكان حتى تتوقف، أول تلك المواكب كانت سيارة ماكبث، وهي سيارة رئاسية قديمة الطراز، ثم سيارة الليدي ماكبث، وهي سيارة صغير من طراز (الفولغسفاغن). ويترجل ماكبث من سيارته الرئاسية وهو يرتدي معطف طويل ونظارات سوداء، ويدخن السيجار، يفتح له باب السيارة قرينه الإجرامي، وهو شخصية افتراضية، مسخ كهل، متهدل الجسد، ويرتدي ملابس رسمية سوداء ونظارة سوداء، وعلى هيئه مرافقي الشخصيات المهمة، يجسده (كامل البغدادي). كما ويترجل من السيارة بانكو (باسل الشبيب)، وهو ما يؤيد بأن الجريمة هي واقعة أصلا، وان العرض يبدأ بعد نفاذ الفعل الإجرامي، بما يحيل العرض إلى نوع من التداعي ومطاردة أشباح وخيالات ضحايا ماكبث له. وبالتالي العرض لا يمثل أي نوع من القتل المادي، وإنما يصور حركة الأرواح والأطياف المطالبة بثأرها، وهي تدور عارمة في فضاءات روح ماكبث، وهو ما يسمح لتلك الأرواح في أن تشكل محاور معزولة عن بعضها البعض، كل منها يعيد تسجيل الجريمة من منظوره، ولا يحدث بينها أي اتصال قائم على التقابل الحواري. فبعد دخول موكب ماكبث تعيد الأرواح تجسيد وقائع اغتيال دنكن مذكرة بالسلطة التي اغتصبت، واستبيحت بدموية، من خلال جريمة الاغتيال التي جرت بواسطة الدهس بالسيارة. ثم تختفي شخصية دنكن بعد إكمال تسجيل تلك الجريمة، لتصدر بدلا عنه شخصية بانكو، حيث يؤدي كلا الشخصيتين (باسل الشبيب)، ولا يشارك بانكو في فعل تصعيد جدلي للمشهد، فدوره يقتصر على التسجيل لتاريخ الجريمة، واستعادة وقائعها ومندرجا في عزلة المحاور في فضاء العرض، وهي شخصيات: مكبث، الليدي ماكبث، بانكو، دنكن، مكدف. إلا أنها ليست مستقرة بحيث تتشاطر فضاء العرض، بل تنبثق وتختفي، وحسب فعالية الهدم والبناء التي تحكم الوحدة المشهدية وتحولات الصورة فيها. ومع تسجيل جريمة الدهس يقترن الخنجر بدحرجة جوقة من المرتزقة براميل حمراء، ولكأنه تأكيد على أن التاريخ تاريخ جريمة، وفواعله هم مثلث: البترول، والسلطة، والمرتزقة.وهذه الجوقة تعاني تحولات عدة في حضوراتها في فضاء العرض، فمرة على ذلك الوصف، ومرة فريق خبراء لإصلاح الأمور أو زيادتها سوءاً، ومرة فريق تنظيف لآثار الجريمة، مثلما أن لها حضورات أخرى مثل كوكبة من الأشباح والأرواح الغاضبة المطالبة بالثار. ويقترن دخول جوقة المرتزقة بالإعلان الاحتفالي لمكدف الذي ينبثق في تلك اللحظة ويختفي بعدها:

مكدف : أفيقوا...أفيقوا...جريمة...وخيانة

ويلي ذلك المشهد الاحتفالي مشهد هستريا الليدي ماكبث التي تلوث ردائها/روحها بفعل تلك الاحتفالية الدموية بالجريمة لتظهر وهي ترتدي معطفا أحمر دموي اللون. بينما تستحيل تلك الجوقة إلى أشباح في نعش ميكانيكي مزمجر وهو سيارة بيضاء يسحق وجوههم زجاج نوافذها، وكذلك أضواء المصابيح اليدوية في أيديهم ، إذ تدور غاضبة في المكان مطاردة ماكبث. وعندما تهدأ لحظة يحاول احد أتباع ماكبث وهو البواب (مقداد النقاش) مرتدياً زي عامل نظافة في مستشفى أو مسلخ (ملابس بيضاء وجزمة سوداء طويلة) وهو حليق الرأس يحاول تنظيف السيارة بأسفنجه ضخمة وناثراً عليها مساحيق التطهير البيضاء. إلا أن الأرواح في السيارة تنتفض مرة أخرى، وأخرى، في لحظات مختلفة من العرض مع هستيريا الليدي ماكبث التي تحاول التخلص من لطخة الدم ورائحة الجريمة التي تبدأ تتسع عندما تحاول الاختباء في سيارتها وماكبث الذي اجتاحته نوبة الهستريا تلك ليعدو في أرجاء المكان بينما يظهر بانكو (باسل الشبيب) وهو يحاول أن يلملم أشرطة الذاكرة لتاريخ الإنسانية الذي هو تاريخ جريمة من خلال حمله وجمعه لحاويات الأفلام السينمائية، حيث يعاود جمعها وحملها حين تسقط المرة تلو المرة عندما يمنعه صاحب الدراجة السوداء (ميثم كمال) ويعترض طريقه ويطارده بدراجته، فيضطر للهرب إلى أعلى سقالة تمثل برجاً للقلعة منصوب في خلفية فضاء العرض، ويتسلقها بينما يتابعه بحركة سريعة القاتل المأجور (حمزة العلي) بفأسه ويتسلق وراءه بعنف السقالة، وقد خلع بانكو قميصه ملوحاً به من أعلى السقالة صارخاً ومشهراً بجرائم ماكبث. ويلجأ ماكبث في دورانه وهروبه من أشباح جرائمه إلى المقصلة في عملية تأكيد الجريمة، وينتهي بالتجوال في داخل السيارات في محاولة للفرار من تلك الأشباح وحينما يدرك أن لا ملجأ له داخل تلك السيارات يغلق أبوابها المشرعة ومحاولاً تسلق السيارة كطريق أخير للخلاص ولكنه ينهار ويسقط بينما سائق الدراجة النارية يسكب البنزين على الحاويات التي امتلأت بأغصان الأشجار . وينتهي العرض بالنيران المشتعلة وجهوزية أسطول السيارات الدموي، بانتظار ماكبث جديد يعلن عن ولادته.

يجعل القصب من المعركة والغابة فضاءاً حاوياً للفرضيات المغيبة بعد أن فتح الثيمة المكانية الشكسبيرية، مثل القصر، غرفة ماكبث والليدي ماكبث، غرفة دنكن، قاعة في القصر، ممرات، القلعة، أمام القلعة، جاعلاً من البنية المكانية بنية متحولة فيزيائياً ودلالياً إلى حد كسر علاقاتها المنطقية والعقلية . فبالانطلاق من معمار نص العرض المرتجل من خلال وحدة التمرين، المكان هو بنية هستيرية لتداعي ماكبث يتوزع فضاءاته عزلة الشخصيات التي هي أطياف تعيد تسجيل وقائع الجريمة . وبالتالي فالبنية الزمنية هي الأخرى بنية لاعقلية ناتجة عن انكسار الخط الزمني وتحوله إلى أزمنة مدورة، فلكل محور/شخصية زمنه وجريمته، ولاتتصل تلك الأزمنة مع بعض ولكن لماكبث زمن مرتبط بامتداد التاريخ اللامتناهي

واستمراريته مما يجعل من البنية الزمنية في العرض متداخلة لا تخضع للتراتب الكرونولوجي ومعها يتشظى الزمن حاله حال المكان وتنكسر منطقيته الرياضية وحضوره الفيزيائي لصالح دوامية التحول ومتساوق مع الحركة لكم هائل من الثيمات في فضاء العرض ووفق إستراتيجية الهدم والبناء التي تعمل على حفظ الديناميكية للوحدة المشهدية وبالتالي تراكم السؤال الفلسفي الذي يدفع باتجاه انبثاق رؤية كونية شاملة هي الجوهر من مسرح الصورة الذي يدور العرض في تطبيقاته، والتصاعد من حيث يقف النص/الحوار وباتجاه خرق التوقع تماماً في أفق التلقي وتوتير العلاقة مع أي مرجعية نصية، فماكبث الشكسبيري بوصفه مهيمن نصياً شكل سقف التوقع في أفق التلقي، إلا أن فرضية هستيريا المافيات والاغتيال دهساً بالسيارة، والبترول، والمرتزقة، وكلية أجواء الجريمة العصرية والحروب السرية خرقت ذلك التوقع وهو ما يقود إلى الخروج عن الهيمنة النصية وتشظية التمركزات فيها، وبالتالي غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل/الصورة وهي ديناميكية متحركة وغياب البناء النفسي الذي يحتفي بالحتمية السببية والتنظيم العاطفي والانفعالي، إذ تكون في محصلتها تلك التنظيمات وحدات عقلية، لذا تتم مغادرتها عند القصب، فالبناء الجمالي والفلسفي المتحرك للصورة المسرحية يسقط أية معارف قبلية أو سيمترية جمالية للتقويم. وبالتالي إخفاق فعالية الإدراك وتملك الصورة، لتصبح بديلاً عنها فعالية الاكتشاف وان تسلم الذات بكليتها إلى ديناميكية تحولات الصورة وحركاتها الثيمية وصولاً إلى مرحلة التكشف الخارق والانغمار فيه. كما أن تلك الحركات الثيمية للفرضيات المغيبة وإسقاطاتها الفلسفية في الوحدة المشهدية عند القصب والهندسة البصرية للصورة وتحولاتها استتبعت الاشتغال في فضاء النص وعلى مضمراته، واكتشاف المغيب فيه، وتفجيره في فضاء العرض عبر شبكة من الدلالات المتحولة التي معها يتم إسقاط المعنى وتصاعد فعل التأويل إلى مستويات الميتافيزيقيا عبر كثافة السؤال الفلسفي الذي يتشكل بالتراكم والتنوع والتضاد مما يحيل العرض من مفهومه السكوني كمنتج وموضوع للإدراك إلى عملية إنتاج وفعالية إدراك واكتشاف للذات والعالم على حد سواء .

ونجد في العرض تقليل النص الملفوظ عبر تحييد بنيته اللغوية، إذ يتم تجريده إلى أقيام صوتية ذات دلالة ميتافيزيقية، وكسر وظائف الحوار التواصلية والإخبارية، حيث يؤدي الممثل الحوار خارج أنظمة التقابل الحواري ومن خلال تقنية تصاعد الصوت، الشدة، والسرعة، والطبقة فيبدأ الحوار بشدة عالية للصوت وبسرعة لمقطع ثم تغير ذلك في الشدة، والسرعة، والطبقة في مقطع تالي، وبالتالي تتهشم أيقونية الحوار الشكسبيري عبر إحداث ذلك الخلل والاضطراب في الظروف الفيزيائية لتداول الخطاب اللفظي/ الحوار، ومع ذلك التحييد للفظي يتم فتح المدونة النصية للعرض على أبعاد جديدة للمعنى من خلال مغايرة مادة اللغة باعتماد لغة بصرية ذات كثافة رمزية عالية تتماهى في الوحدة السينوغرافية كما في المشهد

الأول حين وصول الليدي ماكبث بسيارتها الضيقة وترجلها في فضاء سينوغرافي مشكل من الغابة كحتمية الجريمة واستمراريتها والمقصلة أداة السلطة والسحق، ومستوعبات الموت المتراكم من الحاويات الموزعة في الفضاء وتشكيلات رجال الأمن للموكب، ومجموعة المرتزقة، وبوق الساحرة، وجهوزية ماكنة القتل الذي يعلن عنها هدير المحركات للدراجة النارية والسيارات. حيث أن ذلك يؤسس شبكة جريمة بانتظار التنفيذ، في حين الليدي ماكبث في حوار التخطيط للجريمة:

الليدي ماكبث : أبح هو الغراب الذي ينعق...علي بك أيتها الأرواح التي ترعى خطط الدمار والقتل...انزعي جنسي عني هنا...واملئيني بأعتى القسوة من راسي حتى القدم فاطفح بها...أغلظي دمي...سدي المسرب والممر على كل رحمة...فلا يزورني من الطبيعة وازع من شفقة يزحزح مأربي الرهيب أو يقيم سلماً بينه وبين تحقيقه...تعالي إلى ثديي المرأة مني وأبدلي حليبهما بعلقم...يا وصيفات القتل، حيثما انتن بكياناتك التي لا ترى ترعين كل انتهاك للطبيعة ...تعال أيها الليل الكثيف وتسربل أحلك ما في جهنم من دخان، لكي لا ترى مديتي الماضيةُ الجرح من طعنتها، ولا تنفذ السماء بعينها غطاء الظلام فتصرخ كفى...كفى

فالحوار في ظروفه الفيزيائية المضطربة تلك (اختلال الشدة، السرعة، الطبقة) يتحول إلى أقيام صوتية مجردة أشبه بالتعزيم لاستدعاء روح الشر التي يضج بها الفضاء السينوغرافي للعرض. وكذلك في المشهد الأخير للعرض حينما يعلن ماكبث استمرار تاريخ الجريمة. فالوحدة السينوغرافية هنا تتكون من مفردات متحركة هي:السيارات، الدراجة النارية، والمقصلة بذراعها المتحرك تأكيدا على تلك الاستمرارية حينما يلقي ماكبث حواره:

ماكبث : غداً...وغداً...وغدا...وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً اثر يوم حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب، وكل أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين الطريق إلى الموت والتراب...ما الحياة إلا ظل يمشي و ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح...ثم لا يسمعه احد...إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف ولا تعني أي شيء

إن تهشيم الحوار أعلاه وتجريده من بعده الحواري اقترن بان صدرت الوحدة السينوغرافية القيم والدلالات للحوار اللغوي بديلاً عنه، بينما بقي الحوار اللغوي تعزيم ميتافيزيقي حسب.

وتنكسر في العرض ماكبث تقليدية علاقة المشاهدة، وذلك بان خرج العرض إلى الفضاء المفتوح، فكان العرض بفضاءاته يتداخل فيها الواقعي بالحلمي، ابتداءاً من فضاء قسم الفنون المسرحية، السيارات، الدراجة النارية، الحاويات، سقالات البناء، آلة قطع الورق، الأحذية العسكرية، الإشارات المرورية المقلوبة، علب الأفلام السينمائية. حيث أن تواجدها في

حالة تداخل كولاجي عنيف يؤدي إلى كسر منطقية الدلالة في الإنشاء البصري الناتج عن التداخلات الدلالية لكل مفردة سينوغرافية. وبالتالي انطلاق فيض من الطاقة الشعرية هي فرق الجهد بين عوالم تلك المفردات، يحمل الصورة بكليتها إلى مستويات الميتافيزيقيا حيث ينعدم المنطق التحليلي وفعالية الإدراك العقلي مقابل إدراك برقي هو لحظة اكتشاف المبهر الخارق. ومن ذلك تنفتح الدلالة على الفرضيات المغيبة وتتصاعد بلا تحديد فعالية التأويل. مما يؤدي إلى غياب قصدية المعنى بذاته والتحديدات السيمترية . إذ تنخفض سلطة منتج الخطاب لصالح الذوات المتلقية، وإشراكها في إعادة إنتاج الخطاب من خلال الفرز والتحديد الديمقراطي لقيمه محققة مبدأ ليبرالية العرض، أي إنتاجه خارج هيمنة الخطابات الخارجية وعبر توافقات يقود إليها الفضاء الحاوي الذي تشكل بفعل انبعاث فيض الطاقة الشعرية في الصورة. وان تلك التوافقات بذاتها تقود إلى مغايرة أيقونية العلاقة المسرحية القائمة على المشاهدة، وتحقيق بدلاً عنها علاقة المشاركة في العرض. حيث تحيد الإرادة العقلية الواعية في مقابل تجربة التكشف والتواصل عبر حالة من اللاوعي، إذ تنعدم القدرة النقدية وتغيب المعارف القبلية وهو ما يدفع في المحصلة إلى علاقة الشراكة في فضاء العرض الذي يستحيل إلى فضاء طقس .

إن الفضاء السينوغرافي للعرض تشكله مفردات تعلقت على طريقة الأشكال السريالية في التقاء المظلة وماكنة الخياطة على طاولة التشريح. فكل من تلك المفردات تشكل وحدة سرد مشهدي بذاتها تطلق فيضاً من الثيمات ترتبط مع غيرها في الفضاء السينوغرافي تحقق تشكلات نصية وافتراضية ما تنفك تتحول إلى غيرها من الفرضيات ووفق قاعدة الهدم والبناء. فما أن يبرز محور دلالي يساهم في قراءة الوحدة المشهدية وخلق نسق علامي، حتى يتم هدمه بالتحول الديناميكي للصورة. ومن خلال ما تبثه تلك الوحدات السردية المشهدية من ثيمات تتطلب ذهناً متحرراً قادراً على إيجاد ارتباطاتها عبر خلق فرضيات معنى جديدة متواترة مع تصاعد فعل التأويل، وبالتالي نقل الذات المتلقية على سطوح الصورة التي يشكلها حضور تلك المفردات السينوغرافية بشكل متزامن خارج المعطى العقلي، وبما يطلقه وجودها من افتراضات. فالقصب يعمد إلى تشظية الوحدة السينوغرافية في فضاءات العرض، وبالتالي تشظية المشهد إلى سطوح ووحدات سردية غير ملتزمة بمحور دلالي بذاته، إلا أنها تصاعد القراءات الافتراضية للذات المتلقية التي تجدُّ في تماساتها مع تلك السطوح لتحقيق فرضية معنى لا تلبث أن تنهدم نحو فرضية أخرى باستمرار العرض وتحولات الصورة في الوحدة المشهدية.

إن فضاء العرض يتشكل أفقيا من مساحة الحركات الرئيسة أو الثيمات النصية المتمركزة، مثل التخطيط للاغتيال، اغتيال دنكن، اغتيال بانكو، وامتداد فعل الجريمة إلى مساحة الفرضيات المغيبة، والتي تأتي تشظيات لتلك الثيمات النصية، مثل براميل البترول،

وفرقة المرتزقة البرتقالية، والجواسيس، والعملاء السريين الذين يشرفون على جريمة الاغتيال، وكل جرائم القتل التي تحولت إلى فعل ميكانيكي يجسده عامل المقصلة التي تتحرك صعودا وهبوطا في تقطيع الرؤوس وهرس الأجساد. بينما يمتد فضاء العرض عموديا في المساحات الخلفية، والتي تشكلها سقالات البناء (أبراج القلعة)، وحتى النوافذ المغلقة لمعمار قسم الفنون المسرحية. حيث أن تلك الارتفاعات العمودية اتخذت محورين دلاليين متعارضين، الأول هو محور التشهير وفضح الجريمة واستمراريتها، وذلك بارتقاء بانكو وصراخه وهو يشهر بجرائم ماكبث، والقاتل المأجور يتبعه. ويقابله النوافذ المغلقة لمعمار قسم الفنون المسرحية، والتي تمثل محور المستور والمسكوت عنه في فعل الجريمة. ومن ذلك نجد انفتاح الفضاء على تشكلات ثيمية نصية وافتراضية متعددة خارج الترابط المنطقي بما يضفي معنى مقصود بذاته على الوحدة المشهدية.

وعلى مستوى أداء الممثل، كان الأداء في عرض ماكبث لصلاح القصب، أداءا طقوسيا، ابتداءا من الجهد الجسدي الذي يتوازى في إنتاج وبث الفيض الدلالي من العلامات مع تشظيات الوحدة السينوغرافية، من المفردات التي شكلت بفضاءاتها الدلالية سطوحا للمشهد. فالجسد عند الممثل غادر بعده الطبيعي، مثلما غادر مرجعياته الثقافية والاجتماعية، وبالتالي يفتقد إلى البناء النفسي. فالممثل لا يشتغل على الدور نفسيا، ولكن يشتغل على ذاته الشخصية نفسيا موصلا إياها إلى حدود التوتر القصوى، والتي يحدث عندها التراسل الحسي، والتداعي لرموز أصلية مستلة من فضاء اللاوعي وفعاليات الذهن اللاعقلية، هذا من جانب، وتحويل ذلك التوتر كطاقة إلى الجسد الذي يتملكه الدور من جانب آخر. فينعدم الفعل الداخلي للدور، وكذلك ميكانيكية رد الفعل المرتبط بالتجسيد الواقعي النفسي. فيأتي أداء الممثل بمستوى حضوره المادي والطاقة من توتره النفسي الشخصي. فلا يوجد ترابط ولكن تحول الجسد لحالة من التشيؤ والانفصال عن طبيعته وتجريده لينـدرج كجزء من الفضاء السينوغرافي للعرض دوره الأساس هو التنافس مع مفردات الفضاء السينوغرافي في البث الدلالي، بما يصعد فعالية التأويل والبحث عن فرضيات المعنى الغائب، وصولا إلى حدود الميتافيزيقيا، مقتربا من حالة المس عند آرتو، أو غرائبية الماريونيت عند كريج. حيث الفعل الأدائي ينبثق في اللحظة والآن، وليس تصاعديا من واقع نفسي داخلي للدور. فأداء ماكبث (عبد الصاحب نعمة) خرج عن أيقونية البناء النفسي للدور، ليكون جسدا تملكه الدور الذي انطلق متشظيا من المدونة النصية إلى فضاء الفرضية المؤسس سينوغرافيا بشكل دوامي محكوم باستمرارية الحركة والتحول. فالانطلاق من مساحة أداء مدونة النص في المشهد الأول والتخطيط للجريمة، والمشهد التالي وتنفيذ الاغتيال، لم يكن فعلا، رغم مرجعيته النصية، متشكل واقعيا، ولكن تشظيا لذهن مهلوس، وبالتالي لا ينتج قيما قصدية بذاتها، بل

مرتبط بالتنافس مع باقي المفردات السينوغرافية في بث الدلالات، وفتح مستوياتها بخرق العرف الجمالي، وكذلك خرق التوقع في أفق التلقي، بتحول فعل ممارسته للسلطة من مساحة المدونة النصية، إلى مساحة الفرضية المغيبة، حيث يختفي ويظهر ماكبث بينما أشباحه تجدُّ في أثره، وعالمه الإجرامي يتداعى بصريا أمامه. فيأتي أداء ماكبث (عبد الصاحب نعمة) تفجرا عصابيا لرغبة غير مكتملة، كما ويمكن قراءة ذلك الأداء بوصفه نوعا من البرانويا السريالية. حيث تنفقد الصلات العقلية والمنطقية بين فيض العلامات من إيماءات جسدية وصوتية لماكبث (عبد الصاحب نعمة) وهو يختفي في سيارات موكبه على التوالي، وحركته حول المقصلة(آلة قطع الورق) وتحول ذراعها إلى امتداد حركي لجسد ماكبث، ومحاولاته تسلق سيارته إلى ذروة رغبته الدموية بلا طائل، حيث ينهار ويسقط. ونرصد في ذلك الأداء الارتجال والقدرة على التقاط لحظة الصدفة الواعية* في أداء الممثل، والمرتبط بشعرية الصدفة السريالية، وتمثلات اللامنتظر الموضوعي عند آرتو. ومن ذلك نجد أن الأداء ينتمي إلى الصياغة التعبيرية الذاتية، من جانب، والاستغراق في لحظة الصدفة الواعية، والانطلاق منها، من جانب آخر في تعزيز البناء التشكيلي للأداء بوصفه وحدة كولاج ذات طابع غروتسكي يتمثل بالانتقال اللامنطقي من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة، وخارج البناء النفسي، ومترابطا بحالة الخلخلة في أداء الحوار بإشاعة الاضطراب في الظروف الفيزيائية لتداول الحوار، من شدة، وسرعة، وطبقة. وبالمحصلة يمتاز الأداء بكثافة الترميز ليتحول الجسد إلى وحدة إنشاء وتشفير في فضاء العرض/الطقس. بذلك يغادر المشهد الأداء التجسيدي، ومستبدلا إياه بالأداء ذو الطابع الرؤيوي بالكثافة الرمزية للمفردات السينوغرافية ولشغل الممثل على حد سواء. كما في مشهد هستريا بقعة الليدي ماكبث:

الليدي ماكبث : زولي، أيتها البقعة اللعينة! ... أقول زولي! ... واحدة، اثنتان ...

فتلك الهستريا والفزع من لطخة دم الضحية دنكن، تحولت إلى حركة اختفاء وحضور، ومؤسسة وحدة إيقاعية لتواتر فعل إخفاء آثار الجريمة، وطمس معالمها الذي يؤديه البواب (مقداد النقاش) ورش المطهرات على عربة القتل التي امتلأت بأرواح الضحايا، بينما القاتل المأجور (حمزة العلي) يرابط قرب المقصلة يؤدي عمله بتقطيع الأجساد، ثم يترك المقصلة ليركض مسرعا ويتوقف فجأة ليعود إلى المقصلة. فالأداء بكليته يبني وحدة هلوسة ورؤيوية، وليس تجسيدا وتحديدا دلاليا، ولا توجد فيه أية ارتباطات عقلية ومنطقية تخضع للبناء النفسي والحتمية السببية.

---

* الصدفة الواعية : وهي الاكتشاف ، والمعطى الملتقط من فعل الارتجال

ينطلق القصب من المدونة النصية في بناء فضاء العرض وهو غابة بيرنام، والتي حققها في مساحات حديقة قسم الفنون المسرحية. حيث قسمها إلى مستويات ثلاثة، الأول وهو مستوى الثيمات النصية، ويتحدد بالمساحة الجانبية من الحديقة، حيث جرت أحداث التخطيط والتنفيذ لاغتيال دنكن، وجنون ومصرع الليدي ماكبث. والمستوى الثاني، هو مستوى الفرضيات المغيبة، تحدده المساحة الأمامية، بينما المستوى الثالث هو تشظيات عن تلك المستويات، كما في سقالات البناء، والامتداد العمودي لمعمار قسم الفنون المسرحية، والكتلة الفولاذية في الأفق لمعمار (نادي الضباط القادة). وتلك المستويات تحدد الفضاء المعماري للعرض بالامتداد الأفقي والعمودي المادي، كفضاء حاوي لتشظيات الوحدة السينوغرافية المؤسسة سريالية بالكولاج الحاد والتجميع العنيف للسيارات الجامحة، والدراجة النارية السوداء، وبراميل البترول، وخراطيم الغسل والتنظيف لفرقة المرتزقة، ومستوعبات الموت المتراكم من الحاويات الموزعة في المكان، ومقصلة التقطيع والإمعان في الجريمة، وجثة الشجرة التي تنال منها فأس القاتل المأجور، حينما تنال الجريمة من الطبيعة بوصف الأخيرة أولى ضحايا فعل التاريخ واستمراريته. فكل تلك المفردات تتأسس بعلاقات مساحية وفضائية لا منطقية، وتنكسر فيها النسبة والتناسب. فالحركة الدائرية لسيارات الموكب الدموي لماكبث، تتقاطع بمستواها الأفقي مع الحركة العمودية لذراع المقصلة (آلة قطع الورق)، وحركة ماكبث في الاختباء من أشباح ضحاياه حينما يغلق أبواب السيارات، تتقاطع مع حركة الأشباح المتسلقة للسقالات العمودية في فعل التشهير بتاريخ الجريمة الممتد، بينما الشجرة الممدة مومياء أخرى تحضر بالتزامن مع المومياءات المحشورة في سيارة تدور غاضبة تبحث عن ماكبث، في صورة كابوسية بتحولها إلى قبر ميكانيكي متحرك يملؤه الغضب عبر هدير محركها، والدراجة النارية التي تملك هيمنة حضور القدر بما تبث من إيحاءات الثبات والارتكاز والقوة والعزم المتجسد في الحركة المطاردة لمحاولات بانكو في مسعاه لحيازة الوثائق لتاريخ الجريمة بوصفه تاريخا للإنسانية، متمثلة بعلب الأشرطة السينمائية التي يحاول جمعها وحملها مع مطاردة الدراجة النارية له، والتي تنتهي بتسلقه السقالة، مفيدا بشهادته الفردية كوثيقة دالة على تاريخ الجريمة، حينما يشهر بجرائم ماكبث وهو يصارع القاتل المأجور. إن الحضور التزامني لكل تلك الوحدات السردية شظى المشهد إلى سطوح متوزعة أفقيا وعموديا، وفي وحدة معمار فضائي للعرض يحقق تداخلا بين مناطق الأداء والجمهور، وفي علاقة شراكة في فضاء العرض/الطقس. فالجمهور متحلق ومتداخل، وقوفا وجلوسا بين تلك المساحات الأدائية، ومحتوين في الفضاء الذي تتراسل إنشائياته ما بين المفردات السينوغرافية واشتغالات الأداء الجسدي المفرط في بثه الدلالي، وكتل المعمار المتحولة لقسم

الفنون المسرحية، وكتلة الفولاذ لمعمار (نادي القادة) في الأفق بإيحاءات القوة والاستقرار والتهيؤ، محققا فرضية الحتمية القدرية لاستمرار تاريخ الجريمة بوصفه تاريخا للإنسانية.

وتغادر الإضاءة في العرض تقليديتها الوظيفية في الإيهام وخلق التوازنات السيمترية، أو التأكيد الدرامي، فلا تستخدم إضاءة البقع التعبيرية، والنحو بدلا عنها باتجاه تأسيس فضاءات لونية تعزز شعرية وحدات السرد المشهدي بفتح مستويات الدلالة فيها، كما في حدية خطوط الإضاءة لمصابيح السيارات، إذ تقطع بدورانها الفضاء الذي تسيد فيه اللون الأحمر والبرتقالي، وهي ألوان الدم والجريمة، وخراب الحرائق. بينما الإضاءة الصفراء لمصابيح السيارات المتحركة تكسب إنشائيات المشهد طاقة حركية توحي باستمرار فعل الجريمة، وترتبط بفيض الثيمات المتوالدة في فضاء العرض بمستوياته المتعددة. وكذلك حركية بقعة الليزر وهي تصوب مسدس الجريمة على جسد الليدي ماكبث تلك الحركية التي تستغرق في شهوة القتل ليأخذها ذلك نحو التصويب على أرجاء المكان منعكسة على المفردات السينوغرافية وسطوح المعمار لقسم الفنون المسرحية ، مؤكدة فعل الاحتراق والقتل الدموي الذي تغرق فيه غابة بيرنام (حديقة قسم الفنون المسرحية) عبر الإضاءة المعالجة باللون الأحمر، والشدة، والكثافة، والمسقط، لرسم شكل شبحي لحلقة في فعل دموي مستمر هي المعركة، ومصرع ماكبث، ومرتبطة الإضاءة بثيمة نصية يتم الانطلاق منها في فعل التشظي للبناء البصري وتحولات الصورة. بينما نجد في أجزاء أخرى وعلى مستوى الفرضيات المغيبة ومساحاتها، نجد الإضاءة الكاشفة للساحة الأمامية لقسم الفنون المسرحية حيث انتصبت المقصلة الرهيبة وعاملها الهمجي، وسيارة ماكبث في محاولة لتصدير مشهد مصرع ماكبث وبنيته المونودرامية، بإعادة تلك التشظيات إلى مصدرها وبثها في الآن ذاته عن مصدرها اندراجاً في ديناميكية التحول في الصورة. وبذلك جمعت إنشائية الإضاءة (لمحمد فوزي) شكلين من الإضاءة، وهي إضاءة إبهارية تعالج باللون، والشدة، والكثافة، والمسقط، وإضاءة عنيفة ذات طابع حركي صفراء من مصابيح السيارات الباحثة عن أهداف للقتل، وكذلك إضاءة كاشفة محايدة. كما ويضاف إلى ذلك استخدام مصادر الإضاءة الطبيعية في تحقيق عنصر الإبهار كما في انعكاسات الإضاءة البرتقالية والصفراء للهب النار المنبعث من حرق أغصان الأشجار المحشورة في حاويات القمامة .

إن الزي في عرض ماكبث كان غنياً بالتحولات الدلالية وتعدد مستوياتها بما يصعد فعل التأويل، وانقطاع الزي عن التحديد الدلالي لما قد يؤسس معنى عقلي يتعلق بالشخصية والدور والقيم الدرامية. مثلما أن الزي خارج التداعي الثقافي وخارج الترابط مع الحالة النفسية، فزي ماكبث ظهر عصرياً بالمعطف الطويل حينما ترجل من السيارة الرئاسية وهو يرتدي نظارة سوداء ويدخن السيجار. وهي أزياء تدور في فضاء الفرضية المغيبة وفي علاقة

لاعقلية مع الثيمات النصية التي ساهمت من خلال المرجعية النصية بتشكل سقف التوقع في أفق التلقي ليأتي ذلك الزي المعاصر خارقاً لذلك السقف .وفي تحول رمزي يظهر طوق من الدم يلف رقبة ماكبث على صورة وشاح احمر. وفي المشهد الأخير حيث يظهر ماكبث في زي شعائري ابيض للزهّاد في قراءة تضاد لأيقونية اللون الأبيض حينما يرتديه مجرم موغل في فعل الجريمة، أشبه بارتداء المجرم المحكوم عليه بالإعدام اللون الأبيض، حيث يستحيل اللون الأبيض، بتضاده وخرقه لمرجعياته الثقافية، لوناً كابوسياً يثير الفزع وعدم الارتياح . ومثل تلك التبدلات في أنظمة الزي نجدها عند الليدي ماكبث حينما تترجل من سيارتها وهي بالزى العصري، وبعد فعل الجريمة يتحول الزي إلى رداء احمر (برنص احمر) وينتهي في مشهد هستيريا بقعة الدم إلى اللون الأسود. وتقابل تلك التنوعات بأنظمة الزي اللونية والطرازية ، تنوعات أخرى للمجموعة من المرتزقة، القاتل المأجور، البواب وزي التنظيف الذي يرتديه، والعنصر الأمني للموكب الرئاسي ببذلته السوداء الرسمية ونظاراته، ومن ثم ظهوره عاري الجزء الأعلى من الجسد، بما يوصل إلى أن أيقونية الزي المعاصر تدخل في البناء الدلالي اللاعقلي المنسجم مع طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي القائم على التناقض، والتعدد، والانفتاح الدلالي.

وعلى مستوى الموسيقى والمؤثر الصوتي، تركز في العرض اعتماد المؤثر الصوتي في انساق دلالية هي إنشائيات سمعية بدأ من الحوار المجرد إلى أقيام صوتية ذات بناء تجميعي حاد خارج التداعي الثقافي. فالإنشاء السمعي في العرض ركبه صوت هدير المحركات للماكنة من الدراجة النارية وهدير محركات السيارات، أصوات منبهات السيارات، أصوات الإنذار، أبواق القدر، جعجعة الآلة الحربية لفرقة المرتزقة (أصوات دحرجة البراميل الفارغة)، وأصوات عجلات الحاويات (مستوعبات الموت المتراكم)، صوت المقصلة وحفيف التقطيع والهرس للجسد البشري، أصوات قتل الطبيعة الذي تطلقه ضربات الفأس على الشجرة المومياء . فالأصوات الحادة لمنبهات السيارات وأبواق القدر المقاربة لحدة المزامير، اقترنت بالأصوات التوقيعية لضربات الفأس وعمق صوت الدحرجة للبراميل الفارغة أعطى الانطباع الحسي السمعي بالوتريات البدائية، وتداخل ذلك الإنشاء الصوتي مع الأصوات التعبيرية للأقيام الصوتية المجردة للحوارات ولهاث وغمغمة الجلاد العامل على المقصلة وما يصدر من صرخات مكتومة لتقترن تلك الإنشائية من الطقوسية الاحتفالية البدائية، وفي بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي. والى العمق من الإنشاء الصوتي يأتي توظيف شاحب لموسيقى مسجلة غير واضحة أو حاضرة تماماً في ذلك الإنشاء خارج اللحن والمقامية، ومترابطة مع حلمية الإنشاء والتكوين لعموم البنية المشهدية وتشظياتها.

الدرس

تأليف : يوجين يونسكو

إخراج : ياسر البراك*

يروي المتن الحكائي قصة أستاذ يحاضر في بيته لتلميذاته فيفقد السيطرة على سلوكه العقلي ليجنح نحو سعار القتل، فينتقل من حالة تعليم تلميذاته إلى حالة قتلهن. ويفترض المتن الحكائي انه قتل في ذلك اليوم تسع وثلاثين تلميذة. تبدأ الأحداث بوصول التلميذة الأربعين، وهي في الثامنة عشر من عمرها، ذات نشاط وحيوية مفرطة يستنزفها الأستاذ خلال الدرس لتتحول إلى البلادة والخمول والاستسلام بلا ردات فعل خارجية، فقط ما تعبر عنه إيماءات الوجه والعينين من انفعالات وما تطلق من أصوات واهنة في الأخير قبل أن يجهز الأستاذ عليها بالسكين، وتعاونه في التخلص من الجثة خادمته ماري، بينما على الباب تحضر التلميذة الواحدة والأربعون لتلقي الدرس، وهو ما تنتهي به المسرحية موحية بالاستمرارية.

ويدور المتن الحكائي لنص الدرس في فضاء ذهني هستيري، متراسل مع السريالية، تتداخل فيه موتيفات الأيروتيكا، والعنف، والجريمة، المرتبطة بالجنوح الديونوسي، بما فيه من سعار ومركب السادية/المازوشية، والفكاهة الوحشية، وهي موتيفات تشكل تداعيا سايكوباثيا لشخصية الأستاذ.

ويتشكل المبنى الحكائي من حبكة دائرية، فالحدث الدرامي مستمر قبل لحظة وصول التلميذة الأربعين إلى بيت الأستاذ لأخذ الدرس، وتنتهي بوصول التلميذة الحادية والأربعين لأخذ الدرس. بما يؤكد استمرارية الفعل، الذي ينطلق من نقطة ما وراء الزمن الرياضي للحبكة، والمحدد مابين بوصول التلميذتين وعلى الترتيب. ومن هنا يفقد الفعل دراميته القائمة على المفارقة مابين نية الفاعل، ومعطيات الموقف، وفي بناء سببي محكوم بمنطق عقلي. وبالتالي يأخذ الحدث طابع الآلية الأوتوماتيكية، فلا يمكن التعرف على غائية للفعل، مثلما لا يمكن التعرف على منظومة الدوافع، ولا يمكن تحديد لحظة انطلاق الفعل. أي تعطيل بعده الزمني، والذي يقود إلى إرباك بعده المكاني، رغم ما احتواه النص من إشارات مكانية، إلا أنها توجد مكان افتراضي غير متماسك، هو غير العاصمة باريس، وكذلك غير بوردو، كما يفيد حوار التلميذة:[٢]

التلميذة : إنها تعجبني، مدينة جميلة، لطيفة، فيها حديقة جميلة، ومدرسة داخلية، ومطران، ومحلات

---

* ياسر عبد الصاحب البراك : مخرج وناقد مسرحي، يعد من جيل المخرجين الشباب، من مواليد الناصرية ١٩٦٨ ، خريج معهد الفنون الجميلة ، وكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، مؤسس فرقة جماعة الناصرية للتمثيل ، وهي فرقة مسرحية تجريبية تأسست عام ١٩٩٤، قدمت العديد من أعمال المسرح التجريبي.

[٢] يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، ت: حمادة إبراهيم (الكويت: سلسلة من المسرح العالمي، ١٩٧٢) ص ١٤٧

فما أن ينخلق المكان بقوة الافتراض ويتعزز بطبيعة الموقف في وصول التلميذة إلى بيت الأستاذ لأخذ الدرس، حتى يتفكك بالتحول إلى الطابع الهستيري عبر التداعي السايكوباثي لشخصية الأستاذ. وبالنتيجة فان عدم تماسك الأبعاد الزمنية والمكانية أدى إلى خلخلة مادية الفعل المستمر الذي يتشكل منه الحدث، وبالتالي غياب تأثيره الواقعي، واصطباغه بالطابع الحلمي، فلا يمكن إخضاع الحدث إلى هيمنة أي خطاب تقويمي عقلي أو معيارية شكل تفسيري، فهو موجود بقوة تحققه وحضوره واستمراريته الأوتوماتيكية. وبالتالي إسقاط البعد العقلاني عن الحبكة.

إن عدم تحديد المكان في النص وعدم تماسك الأبعاد الزمنية والمكانية، تضع شخصية الأستاذ في حالة من العزلة، إلا أنها ليست عزلة قسرية قائمة على التناقض ما بين الذات والعالم كجزء من مستتبعات حالة الاغتراب، بقدر ما هي عزلة اختيارية يتجه إليها الأستاذ كخيار في ممارسة الذات لبعد جديد للحرية، وكما مثلته شخصية الماركيز دي ساد وعزلته في مصحة شارنتون العقلية، وهي بُعد الاستغراق في اللذة إلى حدودها القصوى والتي لا تكون إلا تحقيقا لموضوعات الغريزة والرغبة الأصلية، حيث يغيب العقلي ومحدداته ، أمام لحظة تحرر وانعتاق الروح الحيوانية في الشخصية، وفي نوبة سعار ديونوسي ينتهي بالعودة إلى العقلي، وما تخلق تلك العودة من حالة فزع وتوتر وندم، تلمح إليه الخادمة ماري في أكثر من موضع في النص أثناء دخولها ومقاطعتها للدرس[1] :

الخادمة : حسنا يا سيدي، حسنا، ولكن لا تقل أنني لم أحذرك، إن فقه اللغة يؤدي إلى أوخم العواقب.

ونستبين من حوارات لاحقة في نهاية المسرحية وبعد أن يقتل الأستاذ تلميذته الأربعين ويفوق من نوبة الهستريا، أن فقه اللغة يؤدي إلى الجريمة، حيث فقه اللغة تورية لتحرر روحه من العقل والاستغراق في نوبة السعار الديونوسي بما تمثل من أيروتيكا وسادية يتوسل إليها بتدريس تلميذاته مادة الحساب وفقه اللغة وكما يتوضح في الحوارات التالية [2]:

الخادمة : ...ضع هذه السكين في مكانها هيا...(الاستاذ يذهب ويضع السكين في درج صوان السفرة، يعود) ومع كل فقد نبهتك منذ قليل، الحساب يؤدي إلى فقه اللغة، وفقه اللغة يؤدي إلى الجريمة...

الاستاذ : لقد قلتي إلى أوخم العواقب

---

[1] يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، مصدر سابق ، ص ١٧١ – ١٧٢

[2] المصدر السابق نفسه، ص ٢٠٣-٢٠٤

الخادمة : سيان

الاستاذ : لقد أخطأت الفهم . فقد ظننت أن أوخم العواقب مدينة، وانك كنت تقصدين إن فقه اللغة يؤدي إلى مدينة أوخم العواقب

الخادمة : كذاب...أيها الثعلب العجوز...إن عالماً مثلك لا يخطئ في معنى الكلمات...هذا لا ينطلي علي

الاستاذ : (منتحباً) لم اقتلها عمداً...

الخادمة : على الأقل...هل أنت نادم على ذلك؟

الاستاذ : اوه، اجل يا ماري، اقسم لك...

إن العزلة لشخصية الاستاذ تؤدي إلى بروز البوح الذاتي والتداعي فيها، والذي يأخذ طابع الهذيانية وبالتالي تتسم الشخصية بعدم الاستقرار والاتساق، إلا فيما يخص لحظتها . فالانتقال إلى لحظة تالية يؤدي إلى تقويض الشخصية في اللحظة السابقة وهدم دلالاتها. وفي المحصلة لا يمكن تحقق توازن في صفاتها. فالشخصية المترددة للأستاذ في المشهد الأول، تتحول الى شخصية طبيعية متفاعلة مع نشاط التلميذة في المشهد الثاني، وشخصية ناقدة في المشهد الثالث عند الحديث عن فقه اللغة، وشخصية غاضبة عند الحديث عن اللغة الاسبانية في المشهد الرابع، وشخصية مستغرقة في الشهوة واللذة السادية في المشهد الخامس الذي ينتهي بقتل التلميذة الأربعين. كما أن الطبيعة الهذيانية للشخصية وعدم التوازن والاتساق في صفاتها والبوح الذاتي فيها والتداعي تجعل من الصعب إنشاء شبكة علاقات واضحة ومحددة نصياً، إلا أن تكون فرضيات ومضمرات نصية، كما في علاقة الأستاذ بالخادمة ماري، والتي قد تتشكل على فرضية علاقة ميتاأوديبية* كما في اختراقات الخادمة ماري لدرس الأستاذ ونصائحها التي توحي بسلطة غامضة للخادمة ماري على الأستاذ ويبرز ذلك واضحاً في نهاية المشهد الخامس والأخير وبعد أن يقتل الأستاذ تلميذته الأربعين ويفزع من فعلته فالقوة لدى الخادمة ماري لاتأتي بشكل عرضي نتيجة ضعف الاستاذ، ولكن بناءاً على علاقة مغيبة يمكن افتراضها وراء النص دون تحديدها، بالاستناد إلى الحوارات وإرشادات المؤلف فيها حيث يمكن دفع فعل التأويل تصاعدياً إلى اكتشاف المغيب النصي . فعندما يحاول الاستاذ وسط غيضه من الخادمة، أن يطعنها تلوي الخادمة ماري يده وتسقط السكينة منها وكما يرد الحوار والإرشادات التالية[1]:

الخادمة : (تصفع الاستاذ مرتين، في جلبة وقوة، فيسقط فوق الأرض على مؤخرته، ينتحب) أيها القاتل الحقير...أيها الشخص الكريه...أيها القذر الحقير...كنت تريد أن تفعل بي ذلك...أنا...أنا لست تلميذة من تلميذاتك (تنهضه من ياقته، تلتقط القلنسوة وتضعها فوق رأسه، يخشى أن تصفعه مرةً أخرى فيحتمي بمرفقه كالأطفال) ضع هذه السكين في مكانها

---

* الميتاأوديبية : وهي مغايرة أيقونية العلاقة الأوديبية مابين الابن وألام بعلاقة بديلة مع البقاء على البعد الأيروتيكي فيها ما بين الابن وكائن خنثي يحل محل الأم ورحمها والأب وسلطته الذكورية.

[1] يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، مصدر سابق ، ص ٢٠٢ – ٢٠٣

هيا...(الاستاذ يذهب ويضع السكين في درج صوان السفرة ويعود) ومع كل فقد نبهتك منذ قليل، الحساب يؤدي إلى فقه اللغة، وفقه اللغة يؤدي إلى الجريمة ...

وفي حوار تالٍ تقول له الخادمة ماري[1] :

الخادمة : انك تثير شفقتي، آه...على العموم أنت ولد طيب ،سنحاول تسوية الأمر ولكن لا تعد إلى ذلك مرة أخرى، فمن الجائز أن تصاب من جراء ذلك بمرض في القلب

واستناداً إلى الحوار والإرشاد الذي يضعه المؤلف يمكن فك تلك السلطة إلى مستويين،هما :علاقة الابن بالأب وهي علاقة تأديبية قائمة على الخوف من الخادمة ماري، وعلاقة الابن بالأم، وهي علاقة تملك واشتهاء محرم يستبدل بالخضوع والانقياد واستدرار العطف من الأم ومن ذلك تتراكب كلا العلاقتين للأستاذ بماري الخادمة في علاقة ميتاأوديبية، ومعها تكون ماري الخادمة كائناً خنثياً،وجنساً ثالثاً، وبالتالي ترتبط بالأستاذ بعلاقة منقطعة عن الإحالة المرجعية،ومتوافقة مع طابع العزلة لشخصية الاستاذ، وكذلك شخصية التلميذة التي تلج تلك العزلة لتعاني اغتراباً يوجد عزلتها القسرية داخل عزلة عالم الاستاذ وخادمته ماري وهي عزلة اختيارية . وفي المحصلة تطبع العزلة قسرية أو اختيارية عموم شخصيات النص الاستاذ، الخادمة، التلميذة، التي تجد نفسها(الشخصيات) مقذوفة في لحظة غير محددة لا زمنياً ولا مكانيا، مثلما لا يمكن تبرير وجودها أو تسويغ فعلها وخاضعة لأوتوماتيكية حدث يتجاوز وجودها بامتداده اللامنتهي.

إن البنية اللغوية التي شكلت النص اعتمدت على تفكيك عقلانية اللغة من خلال استخدامها استخداماً لامنطقياً يؤدي إلى التشكيك في أي عملية تواصل لغوي شفوي، بل وضرب يقينة الحضور اللغوي بذاته وقصدية المعنى. إذ أن اللغة بوصفها تكريساً للعقل ونظاماً منطقياً محدَّداً وبنفس الوقت محدِّداً لأبعاد العالم الذي يتأسس عقلياً، يتم كسره، وتحويله إلى تداخلات وثرثرة وتراكيب صادمة مثل الأرقام وعمليات جمع وطرح شاذة تجري لأرقام ضخمة، وكذلك تراكم اللغة بشكل كمي وهو ما يؤدي إلى تعبير مادي لالغوي، وتلك من الأساليب التي ارتبطت بيونسكو. وتنعكس تلك اللغة المادي اللاعقلية على بنية الحوار في النص المسرحي، إذ جاء الحوار لا يحفل بالمعنى، ولا بالعلاقة المنطقية. فيصبح هنا لغة أرقام متتابعة وعمليات جمع وطرح لا يمكن أن تفرز معنى كما في المشهد الثاني وهو اختبار الاستاذ لتلميذته في الحساب حيث تأتي الأسئلة والأجوبة بتعاقب وتكرار آلي [2]:

الاستاذ : ...كم يساوي اثنان وواحد؟

---

[1] يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، مصدر سابق ، ص ٢٠٤

[2] يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، مصدر سابق ، ص ١٥٦ ـ ١٥٧

التلميذة : ثلاثة

الاستاذ : ثلاثة وواحد؟

التلميذة : أربعة

الاستاذ : أربعة وواحد؟

التلميذة : خمسة

الاستاذ : خمسة وواحد؟

التلميذة : ستة

الاستاذ : ستة وواحد؟

التلميذة : سبعة

الاستاذ : سبعة وواحد؟

التلميذة : ثمانية

الاستاذ : سبعة وواحد؟

التلميذة : ثمانية

الاستاذ : إجابة ممتازة.سبعة وواحد؟

التلميذة : ثمانية

الاستاذ : عظيم ممتاز سبعة وواحد؟

التلميذة : ثمانية للمرة الرابعة وأحياناً تسعة

إن تحول الحوار إلى الآلية يفكك منطقية اللغة فتنتفي عنها السمة العقلانية. وفي المحصلة إن الهذر في اللغة والآلية والاستخدام الكمي لها جعل من الحوار خارج وظائف الإخبار والتحديد الدلالي الذي يؤسس الأبعاد الطبيعية والموضوعية للحدث، إلا انه مكتنز بالصور الهذيانية المتوافقة مع طبيعته المفككة بما يحيله إلى نوع من البوح الذاتي والتداعي الحر المختفي وراء التراكمات الكمية للغة، إذ عمد المؤلف في النص إلى ذلك التراكم اللغوي من اجل تجسيد التعبير المادي لحالات فزع ورعب وتشيؤ الإنسان بالتحول إلى الأوتوماتيكية بما يجعل من ذلك التجسيد تداعي شخصية الاستاذ وبوحها الذاتي والمستوى التعبيري لها.

إن القراءة الدراماتورجية *عملت على تكثيف فضاءات النص لتصدير الموتيفات فيه إلى مستهل المشهد الأول متمثلاً بالحوار الذي يؤديه صوت صاحب سلطة مبهمة، قد تكون الخادمة ماري، أو سلطة نصيحة المجرب وهن التلميذات التسع والثلاثون السابقات على التلميذة الأربعين وقبل وصولها والحوار المصدر هو(الحساب يؤدي إلى فقه اللغة ...وفقه اللغة يؤدي إلى الجريمة...) . كما ونجد أن صياغة نص العرض كانت بالحذف الجزئي الذي لم يخل بتوازن النص الأصلي في خصائص أطره الحبكة،والشخصية، والحوار، واللغة. فقد

* الدراماتورجية : وهو الإعداد المسرحي للنص الدرامي أو الأدبي لإنتاج ما يسمى بنص العرض .

كان تقنياً يتعلق بالزمن الفيزيائي للعرض هذا من جانب ومن جانب آخر كان تأكيد الفرضية المغيبة ورفعها إلى مستوى التداول في فضاء النص عبر حذف حوارات أو تصدر أخرى كما في مشهد الاستهلال وحوارات الاستاذ الناقدة حول اللغة الاسبانية الأم والهذر الأكاديمي فيما يخص ذلك كما قام إعداد نص العرض بتصدر شخصية الخادمة ماري عبر تأكيد حواراتها، وكذلك دخولها واختراقاتها للدرس والتي كانت إعلانات بداية المشهد حيث اعتمد المخرج في بناء مشاهده على الصيغة الفرنسية التي تتحدد بداية ونهاية المشهد بدخول أو خروج الشخصية. كما جاء تأكيد الفرضية المغيبة في النص من خلال استبدال كلمة (ماري) وهي الخادمة، أينما حلت في المشهد الخامس بكلمة (ماما) أو(أنت) وهو تأكيد للعلاقة الميتاأوديبية التي تربط الاستاذ بالخادمة. وكذلك كان الحذف من الحوار أية دلالات تشير إلى طبيعة المكان، وكذلك حذف عبارات اللياقة، والعبارات التي تشير إلى الوقت، أو تحديد وحداته، ليبقى المكان هلوسياً، وكذلك الزمن هلوسياً لامنطقياً، بما ينشئ فضاءاً تعبيرياً يتساوق مع الممارسة السادية للأستاذ، يقصد منه المخرج المعد للنص "انجاز وحشية المكان المسرحي المستل من فضاءات المسكوت عنه في النص المسرحي، وفضح سريته- المكان- من خلال التجسيد العياني على الخشبة ليكون حاضنة لرؤيا الإخراج التي تهدف إلى تحقق قناة تواصل جمالية تقذف برعب المشهد في مرجعيات المتلقي"* فالمكان جزء من مسلخ وهو ما أدى إليه استبدال عبارة (أعواد الثقاب) بعبارة (العظام) في نص العرض، وهو جزء من صالة بيت الاستاذ، وجزء من فصل الدرس، كما أن حذف عبارات المجاملة عززت قطيعة الشخصية مع الإحالة المرجعية وبعدها الاجتماعي الإنساني، مثلما تعزز انطباع العزلة، وهو جزء من تشكلات الفرضية المغيبة في النص التي اشتغلت عليها القراءة الدراماتورجية لمعد ومخرج العمل وكذلك تكرار حوار الخادمة (سيدي تلميذتك الجديدة وصلت) إن هذا التكرار في بداية المشهد الأول ونهاية المشهد الخامس والأخير خدم الامتداد الأوتوماتيكي للحدث كما حافظت القراءة الدراماتورجية على الجنس الدرامي للنص ومثلما حدده المؤلف باعتباره مأساة هزلية وذلك بمراعاتها لطابع الغروتسك وتأكيده في نص العرض

وعلى مستوى العرض وتشكلات أنساقه السمعية والبصرية نجد اختزال الحوار المنطوق إلى جمل بنبرة آلية وإسقاط البعد الإنساني عن شخصية الخادمة التي تفتتح العرض كجزء من المعالجة الإخراجية لتصدير الشخصية الخنثية فيها المستندة إلى الفرضية المغيبة عن العلاقة الميتاأوديبية التي تربطها بالأستاذ. إذ ما أن يفتح الستار حتى يبرز ستار آخر ابيض تمثله شاشة السكرين في وسط المسرح لتبدأ بالارتفاع وتكشف عن الخادمة وهي تؤدي

---

* من لقاء الباحث مع معد ومخرج العمل ياسر البراك، في مكتبة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بتاريخ ٢٠٠٩/٤/١٩ ،الساعة العاشرة صباحاً.

حركة توحي برفع ستار، ولكأنه عملية كشف لأعماق خفية ومستترة للعرض الذي كشف عنه فتح الستارة الأولى. فلا واقعية المكان المتكون من تداخل المسلخ مع صالة بيت الأستاذ تجعل منه مكاناً ذهنياً مؤسس هستيرياً، فالفضاء فيه تكونه متدليات من عظام وأشلاء بشرية توحي بها ملابس التلميذات المعلقة حيث إن تلك المعلقات كونت شفرة تفتح أفق التوقع عند المتلقي.

إن هيمنة الشغل المسرحي الحركي في مشهد الاستهلال ارتبط بغياب حوار الشخصيات إزاء حوار ذات علوية لها سلطة خطاب تعلن إن: (الحساب يؤدي إلى فقه اللغة...وفقه اللغة يؤدي إلى الجريمة) ليبقى الشغل المسرحي الحركي لغة مادية متماهية مع المفردات المتدلية المكونة للوحدة السينوغرافية للمشهد، ويدور في الفضاء العنفي للمشهد شغل الخادمة وهي تلملم تلك الملابس المعلقة كعملية تنظيف وإعادة ترتيب المكان الذي شهد حدثاً ما لا يمكن تحديده، إلا انه يتعلق بحالة مرعبة تتكشف طبيعتها مع تقدم العرض وبالإيغال في المستوى السري للعرض الذي افتتحته الخادمة. ويتعزز ذلك بدخول شخصية الاستاذ مترنحة وفي حالة نشوة كتلك التي تعقب حالة استحصال اللذة وإشباع الرغبة بكل إيحاءاتها الجنسية والحسية وهو يجر وراءه زي تلميذة مدرسة حيث تحول إلى قرين للتلميذة التاسعة والثلاثين التي تعاني التقطيع وتأكيد الممارسة الجنسية مع جثتها عندما يحضن الاستاذ الزي ويستلقي على المسطبة في الوسط بينما الخادمة تعمل على إعادة ترتيب المكان وبنفس الوقت تحاول التلصص على حلم الاستاذ المستغرق في النشوة على المسطبة وهي تربت على مؤخرته لتأكيد البعد الجنسي في علاقته بها. وتبدأ شاشة السكرين بعرض مقطع سينمائي حيث عمد المخرج إلى توظيف موتيفات سينمائية لتحقيق التوسع في مساحة السرد المشهدي، إذ أن بث دلالات جديدة في فضاء العرض يؤدي إلى كسر البنية السابقة لتلك الدلالات في بداية المشهد وإيجاد حالة توتر في أفق التوقع عند المتلقي . كما ويمكن أن يكون ذلك التوظيف للمقطع السينمائي بنية تغريبية يعتمدها المخرج في تصدير الذات اللاواعية للأستاذ عبر عرض حلم الاستاذ على شاشة السكرين متمثلاً بذلك المقطع السينمائي وهو ما يعززه الشغل المسرحي للخادمة بتلصصها وتنصتها إلى حلم الاستاذ. كما أن توسيع مساحة السرد المشهدي في عرض المقطع السينمائي على شاشة السكرين أدى إلى حالة من التزامن ما بين وحدات سردية تمثل الذات الداخلية وهي شاشة السكرين وما تعرض ووحدات سردية تمثل العالم الخارجي للأستاذ المنغمس في استحصال اللذة مع قرين التلميذة التاسعة والثلاثين والخادمة وترتيبها للمكان ثم الخادمة وتلصصها على حلم الأستاذ وهو ما يؤدي إلى تعدد البؤر في بناء المشهد وهي فعل الممارسة للأستاذ وفعل التلصص للخادمة وحلم الأستاذ المعروض على شاشة السكرين وفي المحصلة نقل الذات المتلقية عبر سطوح المشهد وهي وحداته السردية دون تحقيق ترابط منطقي أو بنية دلالية تضفي المعنى على الوحدة المشهدية. فيأخذ التزامن هنا طابع التعدد والانقطاع .

إن الأداء التمثيلي في عرض الدرس يأخذ طابع البناء التجميعي العنيف لتداخل حالات أدائية خارج البناء النفسي وبدون ترابط ما بين الحالة الأدائية والأخرى. فيؤدي دور الاستاذ (عمار نعمة جابر) بطريقة الصياغة الخارجية، والمبالغة في الإيماءة الحركية والصوتية، وتوتير العلاقة مع مرجعياتها الثقافية والاجتماعية مقترباً من منطقة الأداء التعبيري بالاستغراق في تحقيق بناء خارجي للجسد خارج حالة البناء النفسي ومعتمداً على تفجر انفعالي لا يمكن بناء، ولكن يتم تداعيه بالاشتغال على الذات الشخصية للممثل بتصعيد ردود أفعالها الطبيعية إلى مستوى الهستيرية. إذ أن ذلك التداعي الذي يقود إلى التفجر الانفعالي كامن كعاطفة أصلية في الذات اللاواعية للممثل يتم استدعائها بصياغة شكل تعبيري بدائي قابل على استدعائها، وبالتالي تحقيق الفيض العاطفي الأصلي القادر على التأثير في تشكل فضاء العرض/الطقس والمشتركين فيه. فنجد حركة الممثل لشخصية الاستاذ في المشهد الثاني تتخذ شكل الدائرة الهندسي المغلق الذي يتسع أو يضيق في تكوينات متعددة من الشغل المسرحي والأداء ليكون مركزها شخصية التلميذة وبما توحي بالحيوانية ووحشية فعل الافتراس ورمزيته البدائية وترابطه بنوبة السعار الديونوسي والنشوة المستغرقة في السادية التي تنتهي بتمزيق جسد الأضحية التيس كطقس بدائي، إلا أن الأضحية هنا هي شخصية التلميذة. ويأتي أداء الممثل (علي بصيص) لشخصية الخادمة أداءاً تغريبياً عمد على نزع البعد الإنساني لشخصية الخادمة وذلك بان يلعب دور الشخصية النسائية ممثل كمعالجة إخراجية في تصدير الفرضية المغيبة في النص والتي اشتغل عليها المخرج. وكذلك فان الأداء الآلي والمحاكي للحركة الميكانيكية كان مرتبطاً بالامتداد الميكانيكي للحدث، وبالتالي إسقاط البناء العقلي فيه وتقويض ما يمكن أن ينشأ من شكل تفسيري يحال الموقف إليه. حيث يبقى الموقف مكوناً من تجميعات حادة من الأداءات المتناقضة فالأداء الصياغي المستغرق للأستاذ يأخذ المنحى التعبيري يتداخل مع الأداء التغريبي للخادمة، كما يظهر في دخول الخادمة ومقاطعة درس الاستاذ ودورانه في المكان وخروجها. ففي المشهد الثالث تدخل الخادمة إلى المكان بطريقة آلية توحي بالإنسان الآلي الروبوت وتقاطع الاستاذ بتكرار عبارة[1] :

الخادمة : سيدي...سيدي...

بينما الاستاذ يحاول تجاهلها، وعندما تستمر بلكزه بمنشة الغبار على مؤخرته بشكل جنسي عندها يحاول أن يصرفها عنه ويعيدها إلى المطبخ:

الاستاذ : ...(للخادمة) دعيني...عجباً، ما شأنك أنت؟ إلى المطبخ...إلى أوانيك...اذهبي...اذهبي...

---

[1] يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، مصدر سابق ، ص١٧٠ -١٧١

وهو يعاملها وكأنها ماكنة آلية يقوم بشحن نابضها الحلزوني (الزنبرك) لتنطلق دائرة في المكان وتعود إلى موقعها الأول وتعيد لكزها وتكرار عباراتها نفسها وبشكل آلي كما أن المعالجة في أن يلعب الممثل شخصية الخادمة قد عملت على إبراز الطابع الخنثي للشخصية أكده الشغل المسرحي في المشهد الخامس حيث يتعرض الاستاذ إلى تبول الخادمة التي تكون في مكان مرتفع خارج المنظر، ثم تظهر الخادمة وهي تؤدي إيماءة حركية تحاكي ترتيب الرجل لسرواله بعد تبوله. وتؤدي الممثلة (حميدة مكي) دور التلميذة بالاستغراق في الأسلبة بما يعمل على تسطيح الدور وتجريده من عمقه النفسي معتمدة على تضخيم الإيماءة الحركية والصوتية إلى حد تصديرها على الشخصية المؤداة مقاربة أداء الممثلين في الأفلام الصامتة. إن تنوع الأداءات للممثلين جعل الوحدة الأدائية للمشهد خالية من التداعي الثقافي والإحالة المرجعية، ومنتجاً وحدة كولاجية ذات طابع غروتسكي يتمثل بالانتقال اللامنطقي من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة وبلا بناء نفسي، ولكن ذروات انفعالية تستدعى من الذات الشخصية للممثل بينما أداء شخصية الخادمة ذو الطابع التغريبي وأداء شخصية التلميذة المؤسلب بمجموعها لا يمكن إيجاد رابط عقلي أو تفسيري فيها. فوحدة الكولاج للمشهد تحيلها إلى بنية جمالية خارقة للعرف تقوض أي قراءة نسقية لها، وهي مرتبطة بالجمالية السريالية المؤسسة على مبدأ العنف واللذة وانفتاح الدال بما يصعد فعل التأويل إلى حدود الميتافيزيقيا.

ولم يغادر العرض في فضاءه المعماري تقليدية مسرح العلبة إذ بقي العرض ضمن مفهوم الفضاء المغلق كما إن تصميم خشبة المسرح كفضاء لعبي (ركحي) غاب عنه العمق ليكون المشهد بكليته مسطحاً أشبه بالنحت البارز يكاد يلتصق بمكان جلوس الجمهور وبالتالي محققاً قوة التأثير فيهم، رغم عدم تداخل مناطق التمثيل والجمهور في معمار صالة العرض، حيث أبقت على أيقونية علاقة المشاهدة المسرحية ما بين مقاعد جلوس متفرجين وخشبة المسرح.

إن المكان في عرض الدرس هو مكان ذهني تؤسسه كتل ديكورية ثابتة وهي المصطبة وتحولاتها الدلالية وشاشة السكرين ومتدليات من ثياب التلميذات وأشلاء وعظام بشرية إلا إن المنظر بتحولاته الدلالية يسقط البعد الطبيعي للمكان، ولينشئ بدله فضاءاً هستيرياً لنوبة قتل وسعار غريزي. فالمنظر في مستهل المشهد الأول يوحي بمسلخ دموي من الأشلاء والعظام المعلقة وتلميذات استبدلن بثيابهن، تدخل الخادمة لتلملم تلك المعلقات ليتحول المكان إلى صالة درس الأستاذ وذلك بالتحول الدلالي للمنظر الذي ينبني بشغل الخادمة وترتيبها للمكان وبدخول الأستاذ ونومه على المصطبة موحياً بالممارسة الجنسية مع جثة التلميذة التاسعة والثلاثين ليتحول المكان إلى غرفة نوم وسرير نوم الأستاذ وذلك تبعاً للتحول الدلالي للمصطبة إذ تتحول المصطبة إلى سرير للممارسة الجنسية المقترنة بفعل القتل السادي الذي يرتكبه الأستاذ

بحق تلميذاته. ثم تحول أخر تؤديه شاشة السكرين حينما يستحيل المكان إلى فضاء حلم الأستاذ المستغرق في استحصال اللذة السادية. وتحولات المكان التي تتبع التحول في المنظر تتعدد في المشهد الواحد إلى حد أن يأخذ المشهد طابع المشهد التعبيري حيث يستحيل المكان بالمتدليات فيه إلى قرين التلميذة وقرين للأستاذ كما في أخر المشهد الرابع إذ إن الم الأسنان الذي تعانيه التلميذة يتقابل مع إصرار الأستاذ على الاستمرار في شرح فقه اللغة، وذلك يترافق مع الشغل المسرحي حيث الأستاذ يتناول من المتدليات فكاً يعمل على قلع أسنانه، وهو الفعل الذي تتعرض له التلميذة خلال ممارسة الأستاذ السادية. فالمكان يتداخل فيه الواقعي مع الذهني الكابوسي لانجاز المكان الوحشي وهو تجميع المألوف واللامألوف، والطبيعي الواقعي والخيالي الغريب في وحدة عنيفة تقوض فعالية الإدراك العقلي وتصدم الحكم النقدي والقراءة بالعودة إلى مرجعيات ثقافية ومعارف قبلية . فالسمة الغالبة في المنظر هو أن المفردات فيه لا توهم بواقع ولا تماثل طبيعة ولكنه متماهياً مع الحالة المزاجية وكما يبقى انفتاحها الدلالي رهيناً بتلك التحولات المزاجية والانبثاقات الانفعالية.

إن الوحدة السينوغرافية في عرض الدرس تشكلها المتدليات وعلاقتها الفضائية مع الكتل الديكورية، الستارة الميكانيكية، مصطبة الدرس وتحولاتها الدلالية، العظام، ملابس التلميذات، مانيكان الأرجل، ودش الاستحمام في المشهد الرابع، والسكين في المشهد الخامس وكلها مفردات تؤسس علاقات مساحية وفضائية لا منطقية حيث تتكسر قوانين النسبة والتناسب بين مفرداتها كما في شاشة السكرين التي تعرض موتيفات فلمية سينمائية، وكذلك اللامنطقية في حضور المفردة في الوحدة السينوغرافية، كما في مفردة السكين التي تتحول من مفردة لغوية إلى مفردة مادية، ويستخدمها الأستاذ في القتل إذ إن المفردات السينوغرافية توجد في الوحدة المشهدية بقوة حضورها وتحققها. أما ترابطها الدلالي فهو ما أن يتشكل حتى يتم تقويضه استناداً إلى إستراتيجية بناء الوحدة المشهدية القائم على الهدم والبناء.

لعبت تقنية الإضاءة في عرض الدرس دوراً في المعالجة الفنية الإخراجية للوحدة المشهدية فقد اعتمدت تقنية الإضاءة معالجات اللون، والشدة، والكثافة، والمسقط، والبقع العازلة التي نحت بالاتجاه التعبيري في بعض الأحيان، كما في المشهد الثالث عند دخول الخادمة وحوارها :

الخادمة : الأفضل أن لا تبدأ بالحساب...فالحساب يتعب ويشد الأعصاب

حيث تعقب خروج الخادمة حالة خوف وقلق وتوتر تجتاح الأستاذ ومعها تتغير الإضاءة إلى إضاءة بقع عازلة حيث تنعزل شخصية الأستاذ في بقعة ضوء احمر مركزة عليه معها يتأسس مشهد بوح ذاتي وتداعي لشخصية الأستاذ، إذ ينفصل عن المكان ويبدأ بالتعامل مع المتدليات من المفردات السينوغرافية بما يبرز مستوى انفعالاته وهستيريا اللذة السادية عنده وينتهي ذلك

بتغير الإضاءة والعودة إلى المشهد الأصل. ويتكرر اعتماد تقنية الإضاءة التعبيري في المشهد الرابع بالانفصال عن المشهد نحو مشهد فلاش باك حيث ينعزل الأستاذ في بقعة إضاءة زرقاء وهو في يستحم ويتذكر زميله ذا العيب النطقي وينتهي مشهد الفلاش باك بتغير الإضاءة والعودة إلى المشهد الأصلي. كما ونجد الإضاءة في حالة كشف وحياد في المشهد الخامس بعد قتل التلميذة الأربعين ودخول الأستاذ من الكواليس إلى الخشبة يحمل مانيكان أرجل كقرين لها بما يعزز حالة الكشف والوضوح التي أعقبت استحصال لذته وخمد سعاره وبالتالي إدراك نتائج فعلته الدموية وما يرافق ذلك الإدراك من فزع وتوتر في حالة الأستاذ تتطلب كشفاً محايداً لتقديمه وإبرازه. ولا تتعمد الإضاءة في عرض الدرس الإيهام مثلما لم يتحقق الإبهار نتيجة تواضع تقنيات الإضاءة في صالة العرض المسرحي حيث قدم* إلا إن الإضاءة عملت على وظائف الكشف، والعزل، والتأكيد وكان دورها مهما في خلق المزاج الجو العام للمشهد مع تحولات المنظر وتحولات المكان في المشهد الواحد.

إن الزي المسرحي في عرض الدرس اعتمد الأسلبة وتعزيز أيقونية الشخصية، كما في زي الأستاذ المؤسلب الذي كان جلباباً تقليدياً للأستاذ في المدارس وبالقلنسوة المميزة للأكاديميين من الأساتذة، وزي التلميذة المؤسلب بحقيبة الظهر وباقي تفصيلاته التقليدية وكذلك زي الخادمة بالمريلة (الصدرية) وعصابة الرأس وزي المطبخ والتنظيف . وبالتالي فان الزي الأيقوني يرتبط بالشخصية إلا انه قد يدخل في بناء دلالي لاعقلي كما في زي الخادمة الذي يرتديه رجل يؤدي دور الخادمة ، حيث الزي منسجم مع طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي.

وتأتي الموسيقى الموظفة في عرض الدرس مقطوعات موسيقية بوليفونية خلت من اللحن والمقامية، لتكون نسيجاً رابطاً للوحدات المشهدية. وهي أصوات متداخلة لموسيقى الروك وموسيقى الجاز وموسيقى شرقية وموسيقى الكترونية تأتي في الغالب مع الموتيفات الفلمية السينمائية التي تعرضها شاشة السكرين كما في المشهد الأول والمشهد الخامس ، وموسيقى من آلات وترية وأورغن تكون خلفية للمشاهد تظهر في مواقف تفجر الانفعال الغريزي للأستاذ وتخفت مع استمرار المشهد وتحول الموقف. حيث تدخل عليها موسيقى آلات نحاسية حادة كما في المشهد الخامس أثناء قتل الأستاذ للتلميذة ممتزجة مع اداءات كورالية بعيدة كما وتعاني القطعة الموسيقية الموظفة من تحولات عديدة في شكلها مثل تلك المصاحبة للمشهد الثالث في محاولة الأستاذ شرح وتوضيح عملية الطرح للتلميذة وعند يأسه تأخذ القطعة الموسيقية شكل الروك آندرول ثم تتحول إلى موسيقى شرقية وموسيقى القرب

---

* من لقاء الباحث مع معد ومخرج العمل ياسر البراك، في مكتبة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، بتاريخ ٢٠٠٩/٤/١٩ ،الساعة العاشرة صباحاً

لتنتج قطعة موسيقية متداخلة مع أصوات الكورال وأصوات آهات بشرية. وفي المحصلة تعمل الموسيقى في عرض الدرس في مستويين، أول هو بوصفها بناءاً نسيجياً تحتياً للعرض تتحرك فوقه الصور والوحدات المشهدية ، والمستوى الثاني بوصفها خلفية الموتيفات المتداولة في فضاء العرض. وفي كلا المستويين يغيب عن القطعة الموسيقية اللحن والمقامية وتكون متداخلة من أصوات مفرقعة وموسيقى الجاز، وموسيقى الروك، والموسيقى الالكترونية، والآهات البشرية، والكورالات، وأصوات آلات نحاسية حادة ومزامير وقرب.

٤. حلم في بغداد

تأليف وإخراج : أنس عبد الصمد*

يسعى عرض حلم في بغداد إلى خرق الإطار الإبداعي المسرحي متراسلاً مع العديد من التجارب الأدائية المابعد حداثية، بالانطلاق من مفهوم مغاير لطبيعة الظاهرة الإبداعية وتشكل علاقاتها النسقية، من بنية نصية، وعناصر عارضة، وتفاعلية طقسية في فضاء العرض،مقاربة مفهوم الميتامسرح **وهي مقاربة على مستويات عدة، أهمها المقاربة النصية حيث السعي إلى هدم اللغة بوصفها نظام التراصف المنطقي، والاستعانة بتشظياتها لخلق حالة الفجوة والبياض التي تتطلب فرضيات نصية مغيبة تملؤها ذات متلقية ومحايدة ثقافياً عبر تصاعد التأويل الموصل إلى لذة الاكتشاف بدل ميكانيكية المعنى القائم على المعيارية والفكر النقدي. ومن هنا يأتي الخرق للإطار الإبداعي المسرحي بالخروج عن نسقية العقل وخطاباته. ومقاربة العناصر العارضة، وهي كلية الوحدة الأدائية، إذ تكف وفق مفهوم الميتامسرح أن تكون مصفوفات وقوالب جمالية مرتبطة بنسقية العقل ومنتجة وفقه خطاباتها الضمنية وتشكلات الخطاب الشامل للعرض، حيث ينحى باتجاه روح الطقس البدائي وفضاء اللاوعي والرموز الأصلية، ودون تحديد عيني لرمز أو وحدة دلالية بما يجعلها محور اشتغال، ولكن تعدد وتحول الشكل بوصفه منطلق العرض الجمالي، وبالتالي فلسفة الشكل من خلال تصاعد فعل التأويل إلى حدود الميتافيزيقيا، وتأكيد الدال وفتح مستوياته بدلاً عن المدلول، وهو ما يغيب قصدية المعنى، وبالنتيجة يسقط عن الذات المبدعة (الفنان) مرجعيتها الإبداعية، ويفتح الشكل على الممارسة الإبداعية بديلاً عن المنتج الإبداعي . فعرض حلم في بغداد قائم على تصدير مبدأ المشاركة في إنتاج الموضوعة الجمالية الكامنة في تحولات الشكل، من خلال فعالية الفرز والتحديد الديمقراطي للمشاركين في فضاء العرض الذي يتخذ سمة الطقس بتحييد الخطاب العقلي فيه وما يقود إليه هذا الطقس الديمقراطي من توافقات جمالية، حيث تتصدر سلطة المشتركين في فضاء العرض/الطقس في إنتاج خطاب العرض وتشكلاته من خلال جهد المشاركة والاحتفالية الطقسية التي يغيب عنها العقلي المحمول من خارج تلك الفعالية والانغمار بمعطيات اللحظة الجمالية وقيمها المنتجة آنيا، والواقعة في حالة صيرورة من النمو

---

* أنس عبد الصمد : ممثل ومخرج ، من مواليد بغداد - ١٩٧٥ ، خريج معهد الفنون الجميلة وكلية الفنون الجميلة/بغداد ، مخرج في الفرقة القومية للتمثيل، رئيس فرقة مسرح المستحيل ذات الاتجاه التجريبي، من أعماله : عطيلو، صمت كالبكاء، حلم في بغداد.

** الميتامسرح:وتعني مجاوزة الإطار الإبداعي للمسرح وتحديداته الشكلية والجمالية نحو صياغات تجميعية حادة لشكل إبداعي خارج التحديد والتجنيس الجمالي، ويعمل على بناء علاقات تواصلية بديلة عن تلك في الإطار المسرحي . كما في تجارب روبرت ويلسون الأمريكي، وليشيك مونجيك البولندي .

والهدم. إذ يأخذ ذلك الانغمار طابع تجربة انخطاف وتكشف خارق لذات متحررة من المعارف القبلية والأحكام النقدية المعيارية، وهو ما يكسب الشكل ديناميكية العملية الإبداعية بديلاً عن استاتيكية المنتج الإبداعي.

وينحو عرض حلم في بغداد، وفق مفهوم ديناميكية العملية الإبداعية، باتجاه البناء البصري والتشكيل الحركي المتعدد البؤر كإنشائية لفضاء العرض/الطقس. حيث يأخذ التشكيل الحركي الصياغة التعبيرية الذاتية، وتنكسر فيه الوحدة الدلالية والتحديد الموضوعي فتأتي تلك الصياغة خارج التداعي الثقافي لعموم المشتركين في فضاء العرض/ الطقس، لتنتج نصا حركيا خارج الترابط المنطقي الثيمي، ليحتمل التعدد والتناقض فلا يفرز بنية دلالية يمكن أن تصبح محوراً تفسيرياً لقراءة العرض، إلا أن تكون فرضيات مغيبة تحفز على إنتاجها فجوات النص الحركي.

ينبني عرض حلم في بغداد من مساق من لوحات تشكيلية حركية صنعها تعدد مستويات السرد البصري للمفردات السينوغرافية حيث تشظي الفضاء السينوغرافي إلى العديد من المستويات الأفقية والعمودية مثل السقف، المطر، راشح الماء، مائدة العشاء، أواني المائدة المنتشرة في المكان لالتقاط راشح الماء عن السقف. غير أن تلك المفردات تنفتح دلالياً وتخرج عن التحديد والإحالة لمرجعياتها الواقعية، إذ تندرج في كلية البناء اللاعقلي للوحة التي تأخذ الطابع الحلمي في منطقها المجاوز للواقع ولقوانين الترابط السببي بين عناصرها، كما هو حين تلتقي المظلة مع مائدة العشاء، وتهديد السقف بالانهيار مع لامبالاة الجالسين إلى المائدة والعشاء الذي يأخذ شكلاً آلياً رتيباً ثم ينتهون بانفضاضهم عن المائدة وتشظي الثيمة بانفتاح بؤر جديدة في اللوحة بينما ينتهي المشهد بطرق عنيف على أرضية المسرح يقطع تواصلية المتلقين مع الثيمات والدلالات المبثوثة من وحدات السرد المشهدي: مفردات السينوغرافية، والأداء الجسدي التعبيري، والبرقيات النصية اللغوية المتوترة والمبتورة. لذلك يحدث صدمة تقذف بالمتلقي إلى وحدة مشهدية أخرى مع تحول في بنية السرد المشهدي في اللوحة المسرحية، فتكون تلك الصدمات في قطع التواصل والتحول والنقل والتماس مع سطوح الصورة المسرحية تمثيلاً لإستراتيجية الهدم والبناء في عرض حلم في بغداد. ويمكن وصف العرض بشكل عام من خلال التقاط لحظة القطع تلك. فيبدأ العرض بالمشهد الأول وهو لوحة العشاء حيث تجتمع السيدة، والولد، والبنت تحت سقف يهدد بالانهيار لتناول وجبة عشاء على مائدة وهم يرتدون معاطف مطرية إذ يستعل المشهد بالسيدة وهي تحذر من خطر انهيار السقف مشيرة إلى الأعلى بينما الولد يكتفي بالإشارة إلى الأعلى والبنت يقطع تحذيرها شعوراً باللامبالاة والملل ثم ينصرفون إلى مائدة العشاء ليتناولوا عشاءهم بشكل بعيد عن سلوك

المائدة وهم يتقاذفون الطعام، والسيدة تبصق شراباً مسموم من كأسها مع صرخة حادة. وبانفضاضهم تتشظى تلك البؤرة، فالبنت تجتاحها نوبة شراهة لتغادر المائدة ومعها قدر، والولد يكف عن الأكل ليغير جلسته لمواجهة الجمهور بينما السيدة تصر على إطعامه قسراً ثم تصفعه لتنتقل في أرجاء المكان موزعةً الأواني على الأرضية لالتقاط راشح الماء، ومع هبوب العاصفة تفتح السيدة مظلتها وهي تصعد على احد الكراسي بينما يتواصل الطرق من قبل الولد والبنت على الأرض لإحداث نوع من الإرباك والخرق لما يمكن أن يحدث من تساوق دلالي قد يفرزه المشهد. ثم يأتي المشهد الثاني وهو لوحة الإغواء حيث ينبثق الشيطان مفيستوفليس* في المكان وهو يشير إلى أعلى حيث يتداخل السقف مع المقدس العلوي فيطالعنا مشهد الإغواء الذي ترتب عليه استمرارية الخطيئة وانطلاق الحياة الإنسانية في مسيرة التاريخ، فيفض مفيستوفليس بكارة الرغبة التي تمثلها السيدة، بينما البنت تجسد عزلة العقل ولا جدوى المعرفة بانغمارها في القراءة، والولد يعيد ترتيب المائدة بطريقة آلية توحي بالاستلاب، ويتصاعد سعار الرغبة بلا شبع حتى يطلق الروح الحيوانية عند مفيستوفليس ليعربد ويصعد على المنضدة ويقذف الشموع والتفاح في أرجاء المكان مصدرا بذلك أيقونة ثقافية للخطيئة، وينتهي بقتل الجسد المعقلن عندما يقود البنت القارئة ويواريها في جوف طاولة العشاء، ويعطي الولد السيدة جثة ملفوفة بها ينتهي المشهد. ثم المشهد الثالث وهو لوحة البحارة، حيث يتحول المكان إلى سطح سفينة مبحرة، وعليه حركة ضاجة للنوتية من تنظيف ومسح وشحن بضائع. ثم يدخل غريب يحمل أغراضه في كيس على ظهره يتجول في المكان بينما السيدة مشغولة بتعديل زينتها وتبرجها، والولد يرتدي فستان سهرة يكشف عن كتفيه بينما رأسه تحول إلى لفافة مومياء فرعونية وهو جالس خلف المنضدة في العمق، والبنت متربعة في مقدمة المسرح، وتعرض شاشة السكرين فلما عن الحرب والقصف لبغداد، وهي ثيمة محلية متداخلة مع تجريدية باقي مستويات اللوحة. والمشهد الرابع وهو لوحة القتل المتسلسل، إذ يستهل المشهد بكلمة مباشرة مع الجمهور تتم مقاطعته والعودة إلى العرض من جديد، حيث ينهض كل واحد من الشخوص عن كرسيه ويتقدم إلى يمين المسرح ليتلقى رصاصة ويسقط، ثم ينهض بعد سقوط الذي يليه، وهو فعل يجري وفق إيقاع آلي يجعل من الموت عملية ميكانيكية. ثم يتحولون إلى دمى ماريونيت يكشف رقصها عن واقع استلاب مرير، بينما الرجل الغريب تحول إلى رجل السلطة الممسك بخيوط تلك الدمى. والمشهد الخامس وهو لوحة رجل العمامة، إذ ينبثق من عصر الخلافة وحروب الفتوحات المقدسة رجل العمامة، وهو يجر معه واقع عصره وثقافته التي تجهز على الولد فيسقط ميتا في الوسط. والبنت

---

* مفيستوفليس: إحدى شخصيات مسرحية كريستوفر مارلو (مأساة الدكتور فاوستس)، وهو الشيطان المغوي الذي عقد اتفاقا مع فاوستس ينص على تحقيق كل لذاته مقابل أن يتخلى فاوستس له عن روحه.

منغمرة في رقصة جنونية في اليسار تقطعها راكضة نحو رجل العمامة لتمتطي كتفيه كما في مسابقات ترويض الثيران في الغرب الأمريكي، وتسقطه أرضا يصارع شعوره بالانحطاط والدونية، والسيدة تنوح على جثة الشاب بعد أن فشلت محاولاتها لإسعافه. والمشهد السادس وهو لوحة الصلب، حيث يصلب الرجل الغريب والبنت في رقصة وحشية وهم يتطلعون إلى العلوي الذي طالما بقت الأيدي تشير إليه، وفي رقصتهم تلك لا يخرج عنهم غير صرخة ندم واستنجاد تحيلهم إلى تساؤل لم تركتني يا رب؟ وهو السؤال المقترن بحضور الصلب، ومحيلا إلى مصلب المسيح وأربعاء الجلجثة*.

ومن وصف العرض بمشاهده المفككة والمتعاقبة خارج الترابط السببي والبناء العضوي، نجد انه فضاء حاوي لكم كبير من الثيمات التي تعاني الإرجاء والتصدير، ودون بناء محور دلالي يساعد في تفسير وقراءة العرض كوحدة موضوعية ذات تحديد دلالي ومعنى مقصود بذاته. فالعرض شكل متحول ومصدر باث لدلالات لا يشترط فيها التماسك العقلي، فهي تحضر في فضاء العرض في لحظة مع فعل تصدرها وتنهدم مع فعل إرجاءها بتصدر ثيمة جديدة. وقد تحدث العديد من التصدرات والإرجاءات بشكل متزامن.

إن عرض حلم في بغداد ينتمي إلى حالة من التحول عن الإطار المسرحي الإبداعي، من خلال الصياغات التجميعية الحادة، وانفتاح الشكل، وكسر البنية النصية، والتأكيد على المعطى الحسي إلى حد الاختلال. فهو يشتغل على الإيحاء والتراسل بين الحواس بما يخلق حالة تداعي حسي معها يمكن أن تطفو موضوعات اللاوعي من الرموز الأصلية لتشكل الفضاء الذهني للعرض ومادة للتصدير والإرجاء وفق إستراتيجية الهدم والبناء. ومن هنا لا نجد التأكيد على النص باعتباره محددا للفعل ومركب الأفعال في مبنى من العلاقات السببية، ووفق منطق فكري وجمالي. فالنص غائب بمفهومه مثلما أن الفعل مغيب فيه وقابل للافتراضات، بينما رد الفعل الخارجي هو لوحده من يشتبك مع وعي المتلقي، وهو منقطع عن حيثياته السببية، ولكنه موجود بفعل تحققه، لذا جاء النص واصفا لتجسد الفعل وحضوره دون أن يكون مسببا ومبررا لحيثيات تحققه ووجوده، لينحى نص حلم في بغداد منحى السيناريو، إذ يقدم فعلا منقطعا عن التبرير، وذو كثافة رمزية تنفتح فيه الدلالات وتتعدد مستوياتها بما يصاعد فعالية التأويل.

إن السيناريو بوصفه بديلا عن النص في حلم في بغداد قد عانى العديد من التغييرات على مستوى أطره المنتجة: الحبكة، الشخصية، الحوار واللغة. فعلى مستوى الحبكة فإنها تتبني من تراصف لوحات مشهدية ينعدم فيها الترابط والبناء السببي، إلا أن تكون تراسلات

---

* يوم الأربعاء هو يوم صلب المسيح ، وعلى ربوة الجلجثة في القدس مع اثنين من اللصوص.

ثيمية تقذفها الذات المتلقية، غير أنها سرعان ما أن تنقطع تلك التراسلات مع التقدم في تراصف اللوحات المشهدية، وما تبث من دلالات وحضور تراسلات جديدة، طالما أن تشكل العرض محكوم بالهدم والبناء. فلا ينشأ محور دلالي يؤدي إلى فرضية تفسيرية تامة. وحيث أن الفعل مغيب ولا يتجسد إلا بوصفه رد فعل خارجي، فإنه سيشكل سطحا للوحة المشهدية، وبتعدد الأفعال وتزامنها في اللوحة، تتعدد مستوياتها، وحيث أن الأفعال في اللوحة منقطعة سببيا، فإن تلك المستويات تترابط في شبكة علاقات لا منطقية، لكل مستوى فيها فضاءه الثيمي الخاص بما يفرز من دلالات، وبالتالي يتحول ذلك المبنى المتعدد المستويات(اللوحة) إلى مبنى تجميعي خارج التحديد الثيمي، قائم على التعددية، والاحتمال، والتناقض، والفرضيات المغيبة التي تسقطها الذات المتلقية باستمرارية عملية التفاعل مع تلك المستويات. كما أن خواص ذلك البناء من الأفعال اللامترابطة لا يمكن أن تحقق وحدة حدث ينمو ذرويا وقائم على تقابل وصراع وتصعيد جدلي. فتعددية تلك المستويات ولا سببيتها تؤدي إلى حبكة ذات بناء لاعقلي، غير خاضع للمنطق، وتحتمل ازدواج الحدث والتزامن والتناقض بسبب تلك التعددية وما يمكن أن تخلق من مسارات حكائية سائبة. ففي المشهد الثاني وهو لوحة الإغواء نجد ثلاثة مستويات غير مترابطة، وهي انبثاق مفيستوفليس الشيطان في فعل إغواء المرأة التي جسدت بكارة الرغبة، ومن ذلك المستوى ينطلق فعل الخطيئة الأولى، ومستوى آخر هو فعل الولد الذي انشغل بإعادة وترتيب المائدة بطريقة آلية توحي بتشيؤه واستلابه، ومستوى آخر هو عزلة العقل ولا منطقية المعرفة عندما تقذف بالإنسان بعيدا عن ذاته وتضعه في قطيعة مع العالم، جسدته فعلا البنت التي انهمكت بالقراءة، ومستوى السقف والعالم الذي بدأ ينهدم جراء فعل علوي ربما هو من كانت الأصابع تشير إليه، أو كانت تشير إلى المخلص والمغيث، أو هي إعلان مجدف عن الذات التي ترفض أن تنمحي وتتلاشى إزاء حضور المقدس العلوي. إن كل من تلك المستويات تمثل فعلا ومسارا حكائيا بذاته، ومصدر بث دلالي. ومن هنا لا يوجد ترابط ثيمي في تلك الأفعال ولكن إيحاءات مفتوحة الدلالة يحويها مزاج متوتر وغامض. وبالتالي تنشئ الحبكة وتربط مساراتها قوة الذهن المتحرر والخيال الخلاّق بتصاعد فرضيات الذات المتلقية.

إن الشخصية بوصفها من أطر النص تعاني في حلم في بغداد، الواقع تحت التراسل السريالي، جملة من المؤثرات تحيد به عن الأبولونية بصفات الثبات والاتساق والوضوح والتعين والتحديد الدلالي والوحدة الثيمية، نحو الجموح الديونوسي الذي يخرق تلك الصفات فبدل الثبات يكون التحول، وبدل الاتساق يكون التناقض. فالشخصية بوصفها مصدرا باثا للدلالة تقع في دائرة اللاعقلية والترابط اللامنطقي، فلا تكون نسقا ثابتا طبقا لجدلية الجموح الديونوسي في الإطار الأبولوني، لتأتي الشخصية هذيانية غير مستقرة ، تتجسد من خلال

تقويض دلالاتها فما أن تتعين الشخصية حتى تنهدم دلالاتها لتبقى في دائرة التجريد والفرضية نتيجة ما ينخلق فيها من فجوات بسبب استمرارية تقويضها، وبالتالي خروجها عن البعد الإنساني والاتجاه بها نحو الرمزية الميتافيزيقية لما تحفزه من تواتر فعل التأويل وبعدها عن فرز المعنى. فشخصيات حلم في بغداد تحضر ليس كشخصيات ، ولكن قرين لشخصيات مغيبة غير حاضرة، فشخصية السيدة في مشهد العشاء لا تتعين كشخصية متفاعلة تقوم بفعل وتتلقى رد فعل، وترتبط بدائرة علاقات مع الشخصيات الباقية، الولد ،والبنت، ولا تفرز قيما منطقية يتم تداولها في فضاء الوعي، ولكن هي أشبه بفرضية تستحضرها الذاكرة عن حلم تعيد إنتاجه في عملية الاستحضار تلك، فالشخصية حاضرة ولكنها ليست أكيدة، لأنها غير منطقية، ومجاوزة للبناء النفسي، وتفتقد للبعد الإنساني الاجتماعي، وبالتالي لا يمكن قراءتها ثقافيا ، بل افتراضها فلسفيا وهو المسوغ الوحيد لوجودها نتيجة تحققها المادي وحضورها في فضاء اللوحة المشهدية. ولكونها قرينا لشخصية مغيبة فهي محكومة بالعزلة، فالقرين لا صلة له إلا بشخصيته وهي هنا مغيبة. ولأن شخصيات حلم في بغداد هم قرناء لشخصيات مغيبة، فأنهم في حالة عزلة، ولا يحدث أي تواصل أو تفاعل جدلي فيما بينهم، بل تواصلهم هو نوع من الاتصال المغيب. حيث كل شخصية تمثل محور عزلة، وبالتالي هي غنية بالبوح الذاتي والتعبيرية، مؤكدة حالة الانقطاع لكل شخصية عن الشخصيات الأخرى.

إن الطبيعة المجاوزة لعرض حلم في بغداد بالعبور على أيقونية الإطار الإبداعي المسرحي والاشتغال ضمن الفضاء المفهومي للميتامسرح، جعله يغادر النص اللغوي واعتماده سيناريو مشهدي من لوحات تشكيلية مسرحية تبني بطاقتها التعبيرية معادلا لأدبية النص اللغوي، فلا نجد في السيناريو من اللغة المنطوقة إلا برقيات نصية في استهلال المشهد الأول وهو لوحة العشاء، وعلى لسان السيدة وهي تحذر من احتمال انهيار السقف، وكذلك الولد الذي يكتفي بالإشارة ، والبنت التي تقطع تحذيرها اللامبالاة:

السيدة : رجاءا الكل ينتبه ويوجه لايتاته عليه... السقف بيه ثقوب ، يعني إذا تمطر علينه ينهار... ينهار ... إذا تمطر ينهار (وهي تشير إلى الأعلى)

الولد : (يكتفي بالإشارة إلى أعلى)

البنت : (وهي تشير إلى أعلى) السقف بيه ثقوب ... السقف بيه ثقوب ... السقف ... أوي آني شعليه

إلا أن تلك الحوارات اللغوية تجري في ظروف تداولية لاعقلية، تنكسر فيها قيمة اللغة الإخبارية والدلالية والتعبيرية، وبالمقابل تصدير الإيماءة الصوتية والحركية، والعنصر

البصري، وكذلك المؤثرات الضوئية والمؤثرات الصوتية التي تتجسد أبعادها الوظيفية الدلالية، والتعبيرية الجمالية في فضاء العرض. حيث تبقى الكلمة مجزوءة من بنـــاء لغـــوي مغيـــب، ويستدعي الافتراض من الذات المتلقية، وهو ما يعززه المؤثر الحسي ومعطياته التـــي تنحـــو باتجاه بناء لغة حسية معادلة لتلك المغيبة، وبالتالي انتفاء الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل، وكذلك غياب البناء النفسي، والاشتغال في فضاء النص وعلى مضمراته والمغيب فيه، وهـــو نتيجة تجاوز النص اللغوي نحو نص بصري حركي مجاوز للثقافية والأحكام القبلية والتقـــويم النقدي.

وعلى مستوى العرض والعناصر العارضة في حلم في بغداد، تنكسر البنيـــة العقليـــة للمكان انطلاقا من مفهوم الميتامسرح الذي يتم فيه تحييد المكان كبعد طبيعي، وترحيلـــه مـــن مستواه الفيزيائي وأبعاده الوظيفية المادية كحاوي لتجسدات نصية بعلاقات منطقيـــة وظائفيـــة وجمالية، ترحيله إلى مستوى المكان الذهني المرتبط بالفعالية الذهنية وتحولاتها التي لها القدرة على التنافذ من الواقعي إلى الخيالي، ومن المألوف إلى اللامألوف. وهو مكان حلمـــي مـــرن قابل للتشكل عبر لانهائية الاحتمالات فيه وخروجه عن التحديد العقلي والبناء المنطقي، فكـــل شيء فيه جائز وممكن. إذ أن حضوره وتشكلاته غير خاضعة للأحكام القبلية والتقويم النقدي، فتحولات المكان بما يبث من دلالات غير مترابطة منطقيا، وذلك لكونه مرتبطا بالإنـــشاءات الذهنية لذهن هذياني، فلا تشكل تلك الدلالات المبثوثة من المكان محورا يؤدي إلى فرضـــية تفسيرية بذاتها، ولكن هو يحفز على الافتراض ومتابعة معنى سري لا تتم معرفتـــه، ولكـــن يدرك في اللحظة وبتجرد ثقافي بصيغة اكتشاف خارق مبهر بعيدا عن المعطى العقلي، كمـــا في جلسة عشاء تحت سقف يرشح ماءا، فلا واقعية المكان المتأتية من الإحـــساس بالرطوبـــة متداخل مع التجسيد المادي لمائدة العشاء يخلق مكانا حلميا قائما على التجميع العنيف ما بـــين ألفة المكان الأليف الذي تبعثه مائدة العشاء، وبين الخطـــر والتهديـــد الـــذي يـــشكله الـــسقف المتداعي. وذلك لا يخرج عن المبدأ السريالي في شعرية الكولاج وجمع المتناقضات في وحدة من الواقع الخارق، وبما يجعل المكان مكانا خارقا خارج التداعي الثقافي والترابط المنطقي.

إن المكان بوصفه بنية هذيانية لا عقلية قائمة على الانفتاح الدلالي، جعل مـــن البنيـــة الزمنية بنية مفككة قابلة لما لا نهاية من الاحتمالات، ولا تحفل بالتحديـــد الـــدلالي والتـــرابط المنطقي، فهي منفلتة عن الامتداد الرياضي للزمن. إذ تشكلها فرضيات الذات المتلقية التي لها القدرة على ربط امتدادات الزمن وبناء مستوياته وإحداث منطق مجاوز للمنطق العقلي فيـــه. فمشهد العشاء يمتد في زمن افتراضي مرتبط بفرضية المكان ويتحول بتحول المكان في مشهد الإغواء عند انبثاق الشيطان مفيستوفليس، مثلما يتحول بانبثاق رجل العمامـــة فـــي المـــشهد الخامس وهو لوحة رجل العمامة الذي يجر خلفه زمن الخلافة وحروب الفتوحات متداخلا مع

زمن العصر الحديث. وفي المحصلة نجد المكان الذهني مرتبط بـزمن لا رياضـي ومنطـوٍ يحضر وينقضي في اللحظة بانبثاق المكان وتحوله، وقد تتداخل أزمنة متعـددة فـي اللوحـة الواحدة بما يكسر منطقية البنية المكانية والزمنية في اللوحة، أو تتابع اللوحات.

ونجد في عرض حلم في بغداد تقليص النص الملفوظ، وتجريده إلـى أقيـام صـوتية مجردة ذات دلالة ميتافيزيقية، واعتماد الحد الأدنى من اللغة الملفوظة. فالعرض لا يتجاوز ما ينطق فيه لفظيا أكثر من بضعة جمل في المشهد الأول وهو لوحـة العـشاء. بينمـا كانـت صرخات وآهات بشرية بديلا عن اللغة الملفوظة في باقي لوحات العرض. وحتـى صـرخة السيدة في المشهد الخامس وهو لوحة رجل العمامة، عندما تحاول إسعاف الولد، تلك الصرخة ضمت كلمة "مات" إلا أنها جاءت قيمة صوتية مجردة لا يمكن تحديد معناها إلا بترابطها مـع البنية الصوتية للوحة ونسيجها الموسيقي، وكذلك البنية البصرية لها. وبالتالي مغـايرة اللغـة الملفوظة والاستعاضة عنها بكثافة الإيماءة الصوتية والبصرية وما تشكل من كثافـة رمزيـة ترتبط بالكثافة الرمزية للوحدة السينوغرافية. فكلمة "مات" لم تأتي إخبارية ولكن قيمة رمزيـة متماهية في رمزية الوحدة السينوغرافية.

إن انفتاح الدلالة وغياب التحديد الثيمي في عرض حلم في بغداد أدى إلى كسر أيقونية العلاقة المسرحية التقليدية والتحول عن مفهوم العرض القائم على المشاهدة إلى مفهوم الطقس القائم على المشاركة في تشكيل خطاب العرض من خلال التوافقات للقيم التـي تقـود إليهـا العلاقة الديمقراطية في تحييد سلطة منتج الخطاب لصالح عموم الذات المتلقية والمشتركة فـي فضاء العرض/الطقس. فاللوحات المسرحية المتتابعة لعرض حلم في بغداد لا تفـرز معنـى، ولكن تتعامل مع تصاعد فعل التأويل وانفتاحه على مستويات الميتافيزيقيا، فـالعرض فـضاء موحد تتعابر فيه الذات المشتركة في العرض/الطقس مابين عالم اليـومي المـألوف، وعـالم الخيالي اللامألوف، كما في وجبة عشاء بالمعاطف المطرية.

إن الخروج عن البناء السببي في تشكيل اللوحة المسرحية في عرض حلم فـي بغـداد كان أن صدر الأفعال كمستويات متحققة بقوة حضورها وليس بترابطهـا المنطقـي، وكـذلك تراكم الأفعال في اللوحة الواحدة أدى إلى تعدد مستويات اللوحة، وانقطاع تلك المستويات عن حيثياتها بما جعل منها سطوحا للعمل كل منها بؤرة متشظية، وفي حالة تزامن تدخل الـذات المتلقية في تجربة انخطاف وتجرد من حمليتها الثقافية ومعارفها القبلية، إذ تتنقل الذات المتلقية عبر سطوح العمل دون تحقيق ترابط منطقي، أو بنية دلالية تضفي المعنـى علـى اللوحـة المسرحية، كما في لوحة انبثاق مفيستوفليس الشيطان، حيث تشظت اللوحة إلى عدة مستويات شكلت بؤر متزامنة، وهي مستوى الإغواء والخطيئة تجسده بؤرة مفيستوفليس والسيدة التـي بفعل افتضاضها ينطلق سعار الرغبة المعربد، ومستوى عزلة العقـل ولا جـدوى المعرفـة

وتجسدها بؤرة البنت القارئة التي تنتهي بتمزيق صفحات الكتب، ومستوى الولد الذي يعاني الاستلاب والقهر تجسدها آليته في إعادة تنظيم طاولة العشاء. فكل هذه المستويات تطلق فعل تأويل يتصاعد مع لا منطقية الترابط فيها وحضورها المتزامن. وهو ما يؤدي إلى استبدال المعنى كقيمة معطاة بلذة التأويل كفعالية متصاعدة ونشاط اكتشاف متواتر. ويحضر مبدأ التزامن وتشتيت البؤرة وتعدد المستويات في المشهد الثالث وهو لوحة البحارة، بتوسع مساحة السرد المشهدي في اللوحة المسرحية عبر شاشة السكرين التي تعرض فلما عن الحرب والقصف، واحتلال بغداد، لتكون مستوى مضاف إلى مستويات المرأة التي تصلح زينتها وتتبرج ، و وصول رجل غريب يحمل متاعه على ظهره، والولد خلف المنضدة يرتدي فستانا نسائيا يكشف عن كتفيه وقد تحول رأسه إلى لفافة مومياء فرعونية.

إن تحرر حلم في بغداد من سطوة المنطق العقلي تجسد في الأداء الذي اتخذ الطابع الطقوسي، حيث تسليم ميكانيكية الجسد إلى الدور الذي يتم الاشتغال عليه خارجيا لخلق تمظهرات وردات فعل لأفعال مغيبة، إذ الممثل لا يسعى لإيجاد بناء نفسي داخلي للفعل والانطلاق منه في تجسيد خارجي، ولكن هو يشتغل بالإضافة على الدور من خلال جسده، يشتغل على ذاته الشخصية نفسيا في تداعي حر واستحضار الرموز الأصلية وهو ما يشحن الجسد إلى حدود التوتر القصوى ويخرجه من ثقافته العقلية، وموصلا إياه إلى حالة المس عند آرتو، فالفعل يتجسد خارجيا وبشكل تلقائي بلا حيثيات سببية، ومقاربا منطق الحلم السريالي "ليتحول الجسد إلى علامة تشكيلية لها القدرة على الحلم في المكان الذي هو أيضا نتاج هذا التحرر من هذه السطوة"* فاعتماد الأداء على الكثافة الحركية للجسد وتداخل مرجعيات ذلك أدى إلى كسر التجنيس الجمالي، وإمكانية حضور لغة جسدية تفرز معنى بذاتها. فالأداء جمع بين الباليه، والبانتومايم، والشغل المسرحي، والرقص التعبيري الحديث، وبشكل لا يؤدي إلى إفراز قيمة معنى أو تشكل محور دلالي يستند إليه في إيجاد فرضية تفسيرية، كما في المشهد الأول وهو لوحة العشاء، حيث اعتمد الأداء الشغل المسرحي، بينما في المشهد الثاني وهو لوحة الإغواء، يتداخل أداء مفيستوفليس (حسب فرضية الباحث) الذي يؤديه (أنس عبد الصمد) مابين الرقص التعبيري، مع حركات باليه منقطعة عن قاموسها، وإيماءات بانتومايم مكسورة الدلالة نتيجة التداخل وعدم الفرز للإيماءة الواحدة، وشغل مسرحي مفكك لتقطيع أوصال دمية البنت قبل قبر البنت القارئة والإجهاز على الجسد المعقلن. كما أن الاتجاه نحو الصياغات التعبيرية الذاتية أدى إلى اعتماد معطى الصدفة في لحظة الارتجال أثناء التمرين، لبناء أشكال تعبيرية ذاتية خارج تقليدية الأداء والعرف الجمالي لاستحضار موضوعات من

---

* من لقاء الباحث مع مؤلف ومخرج العمل أنس عبد الصمد ، في مبنى دائرة السينما والمسرح ، بتاريخ ٢٠٠٩/٤/٢٩ ، الساعة العاشرة صباحا

اللاوعي إلى حيز التداول والتعبير. ومن ذلك يأتي أداء الممثل خالٍ من التداعي الثقافي والإحالة المرجعية، قائم على الكولاج والنحو باتجاه الغروتسك، كما في المشهد الخامس وهو لوحة رجل العمامة الذي تمتطي أكتافه البنت منتقلة من حالة استلابها في رقصتها إلى حالة تملك ذات رجل العمامة بترويضه وسلبه لروحه حيث ينتهي سليبا ومعانيا ونادما بعد ترويضه كما الثيران الهائجة في الغرب الأمريكي، وهو انتقال لا منطقي من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة خارج البناء النفسي. فالأداء الجسدي في عرض حلم في بغداد يؤدي إلى تراكم الحركة في اللوحة المسرحية تراكما كميا ونوعيا بما يؤدي إلى كثافة في الترميز وبث الدلالات التي تنفتح وتتعدد مستوياتها. ومع ذلك التراكم يتحول الجسد إلى وحدة إنشاء في فضاء العرض/الطقس.

إن تأسيس عرض حلم في بغداد على مفهوم المشاركة وانتفاء علاقة المشاهدة المسرحية التقليدية، أدى بالعرض إلى أن يعتمد الفضاء المغلق لتحقيق سرية الطقس، وقوة تأثيره في المشتركين، ودمجهم في طقسية العرض وتجربة انخطاف وتكشف، حيث تنطلق قواهم الذهنية من هيمنة الثقافة والايدولوجيا العقلية، نحو اللامحدد الذي يكونون في حالة انغمار فيه وتنافذ معه، وما يقودهم إليه تصاعد فعل التأويل إلى اكتشاف الخارق المدهش السريالي. حيث يجري عرض حلم في بغداد في صالة صغيرة وفي مساحة تحلق بها كراسي الجمهور من المشاركين في فضاء العرض/الطقس، وبلا مسافة فاصلة أو حاجز مابين منطقة الأداء ومنطقة جلوس الجمهور، محققا بذلك الغرض من تداخل مناطق الأداء ومقاعد الجمهور، ودون أن يعتمد العرض على ذلك التداخل.

ويتجه المنظر في عرض حلم في بغداد باتجاه الغنى الباروكي والامتلاء بالتفصيلات. فهو يتكون من تجميعات حادة وعنيفة لمفردات أيقونية ذات طبيعة مادية واقعية، إلا أنها مدمجة في وحدة كولاج عنيف يخرجها عن مألوفية حضورها الواقعي، حيث تتوتر علاقتها بمرجعياتها إلى حد أن لا تعكس شيئا من طبيعتها المادية الوظائفية في الواقع، مثل مائدة العشاء والمظلة، وكرسي تقف عليه المرأة فاتحة مظلتها، كما أن تكوينات المنظر قد دخلت البناء السينوغرافي حيث تنكسر النسبة والتناسب والعلاقات المنطقية في ذلك البناء. فالسائد في العرض هو التشظي الذي يؤدي بالفضاء السينوغرافي إلى تعدد المستويات، فالمنضدة بشمعداناتها وأواني الطعام، وحتى الطعام الذي كان تفاحا، تشكل مستويات باثة للدلالة، وينكسر فيها الترابط المنطقي، مع صف الكراسي أمام المنضدة باتجاه الجمهور، وحضور كرسي طفل احمر اللون، والكرسي المقلوب بصاحبه بينما الأصابع تشير إلى الأعلى، والبنت التي ترقص بحركات تعبيرية ذاتية فوق المنضدة في آخر لوحة رجل العمامة، والولد الذي مات في الوسط. إن كل تلك الإنشاءات البصرية من منظر، و سينوغرافيا، وأداء، يشحن

اللوحة المسرحية وتفصيلاتها بالطاقة الشعرية وعلى طريقة الأشكال السريالية، فيأتي المنظر ومفرداته لا توهم ولكن تحفز الخيال في فضاء العرض/الطقس بانفتاحها الدلالي.

وتتجاوز الإضاءة في حلم في بغداد وظائفها التقليدية من الإيهام، والكشف، وتأكيد الشكل، نحو الإبهار وتصعيد فعالية الإدراك فوق المحدد العقلي وهيمنة الخطاب الثقافي الخارجي، بما يحرر الذهن من المعارف القبلية ويهيئه للاندماج في تجربة انخطاف وتكشف لإدراك كلية الخارق الجميل. فتأتي إضاءة حلم في بغداد إبهارية، تعالج باللون، والشدة، والكثافة، والمسقط، ومندرجة في البناء السينوغرافي. وقد تراسلت تقنية الإضاءة مع التعبيرية في بعض في بعض أجزاء العرض، مثل استخدام البقع والفلاشات كمعادلات جمالية لحالة عزلة الشخصيات وانقطاعها عن المنطق العقلي، كما في أجزاء من لوحة العشاء، وانبثاق مفيستوفليس الشيطان. إلا أنها تحولت إلى إضاءة وتشكيل لفضاء حلمي مع قبر الجسد المعقلن في آخر لوحة الإغواء، وإضاءة حمراء توحي بلزوجة الدم في لوحة الموت المتسلسل، محققة استخداما رمزيا للإضاءة الملونة لخلق حالة تراسل حسي ما بين الحواس كما هو أيضا حينما تعطي الإضاءة الزرقاء الشعور برطوبة المكان حيث اجتمعت الشخصيات على مائدة العشاء في المشهد الأول وهو لوحة العشاء. وقد لعبت الإضاءة المتحركة في استهلال المشهد الأول دورا في خلق حالة إرباك نزعت عن المتلقي حمله الثقافي عندما قذفت به في حالة قلق وحياد إزاء صورة حركية لم يعهدها، وهي أحزمة الضوء المنبعثة من المصابيح اليدوية المتحركة على المشهد المعتم، وهي أولى خطوات جره إلى التفاعل والمشاركة في فضاء العرض/الطقس.

إن أزياء شخصيات حلم في بغداد قد نحت باتجاه غنى التفصيل، فكان الزي في الغالب أيقوني يرتبط بالشخصية ومتعدد التفاصيل، إلا أنه في حالة بناء دلالي لاعقلي، ومنسجم مع طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي، كما في المعاطف المطرية الشفافة التي ارتدتها الشخصيات في المشهد الأول وهو لوحة العشاء. فهي مصممة لأن تُرتدى في الخارج الممطر حيث تتنوع التهديدات من البلل خارج البيت، إلى التعرض للسرقة، أو الاغتصاب، أو الاختطاف، أو القتل، ويأتي بناءها الدلالي اللاعقلي حينما يتم ارتداؤها على مائدة العشاء، وهو المرتبط بالمكان الأليف ومستودع الطمأنينة. كما وعمل الزي على تشظية البعد الإنساني للشخصية بتجريد الجسد من بشريته، كما في لوحة الإغواء، فالرداء الشعائري الذي يرتديه الغريب (أنس عبد الصمد) غيب بشرية الجسد، مكسبا إياه الطابع الخنثوي والذي تراسل مع شخصية مفيستوفليس الشيطان، وكذلك عززه اندفاع الجذع إلى الأمام وتقوس الساقين موحيا بالروح الحيوانية التي تطبع الجسد بالغريزة والشبق.

وتشكل الموسيقى النسيج التحتي لعرض حلم في بغداد، فهي حاضرة وغير منقطعة طوال العرض، لتنزلق عليها اللوحات المسرحية التي شكلت مشاهد العرض. وهي مزيج طقوسي مركب من أصوات توقيعية ومزامير ووتريات بدائية، ففي المشهد الثاني وهو لوحة الإغواء يدخل مفيستوفليس متحركا على صوت عود شرقي منفرد، وبتصاعد حركته تدخل عليه إيقاعات بدائية وصنج، وينبني الإنشاء الصوتي من ذلك ممتزجا مع آهات بشرية وتراتيل شعائرية، وفي بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي. ونجد في المشهد الثالث وهو لوحة البحارة وبتحول المكان إلى سطح سفينة يتحول النسيج الموسيقي إلى إيقاعات البحارة والتصفيق الإيقاعي للبحارة، وأناشيد بعيدة غير مفهومة، ثم تتداخل عليها أصوات إيقاعية مغايرة وآهات بشرية وموسيقى شجية يخترقها صوت كمان منفرد يرافق عرض شاشة السكرين للمادة الفلمية. وهو ما يؤدي إلى تقويض المحور الدلالي في النسيج الموسيقي، لتبقى القطعة الموسيقية مجردة عن المرجعية، وكما في المشهد الخامس ولوحة رجل العمامة، فالموسيقى الحادة لإيقاعات التخت الشرقي والرق تتداخل مع آلات إيقاعية شعائرية وتراتيل وإنشاد، حيث المزيج تحول إلى أقيام صوتية مجردة خارج اللحن والمقامية. كما أن حضور المؤثر الصوتي شكل اشتغالا مهما في عرض حلم في بغداد، وعمقا للنسيج الموسيقي للعرض يظهر ويختفي، كما هو مؤثر صوت راشح الماء الذي اقترن مع التوظيفات الموسيقية في العرض بالإضافة إلى مهيمنها الدلالي الذي بقت الأيدي تشير إليه طوال العرض رغم الانفتاح في دلالات ذلك المهيمن وهو السقف.

٥. عرض كرستال

تأليف وإخراج : أحمد محمد عبد الأمير*

يتجه عرض كرستال نحو البناء البصري والتشكيل الحركي كإنشائية لفضاء العرض الذي يتخذ سمة الطقس، ومندرجا في نسق تجريبي يتبدى فيه التأثر بفنون الأداء المابعد حداثي، القائم على انفتاح الشكل، والصياغة التعبيرية الحرة، وغياب الوحدة الدلالية وقصدية المعنى بذاته. وبالتالي اختراق البنية النصية للحركة، كون الحركة خارج التداعي الثقافي لعموم المشتركين في فضاء العرض/الطقس. فمن العسير أن نجد في توالي لوحات عرض كرستال نصا حركيا يقوم على الترابط يفرز معنى محدد، ويوجد محور دلالي، يمكن الاستناد عليه في فعل تفسير تلك الإنشائيات الحركية. فالانطلاق من بديهة أن النص هو ما تشكله أطر فاعلة من تحديد موضوعي وبنائي، ينتج قيما فكرية وتعبيرية وفق منطق جمالي، يجعل من إنشائية الحركة في اللوحة لغة، واللوحة في مجملها نصا. إلا انه في اللوحات التي شكلت عرض كرستال انقطع النص عن القيمة الفكرية، ومعوضا ذلك الانقطاع بالقيمة التعبيرية المجردة التي تنخفض فيها سلطة منتج الخطاب إزاء تشكلات الخطاب في فضاء العرض/الطقس، وبالتالي الفرز والتحديد الديمقراطي لتلك القيم من قبل الذات المتلقية التي تستحيل إلى ذات متلقية/منتجة. أي انفتاح الشكل، وتصعيد فعل التأويل، وإنتاج الخطاب من قبل المشتركين، وبما يؤدي إلى استبدال إستاتيكية العمل الإبداعي بديناميكية العملية الإبداعية، والتحول من الذات المبدعة كمنتج للإبداع، إلى الذات المشتركة في عملية الإبداع. فيعاد إنتاج العرض خارج هيمنة الخطابات الخارجية، ومن خلال التوافقات التي يقود إليها فضاء العرض/الطقس، وتحييد الإرادة العقلية الواعية في مقابل تجربة اكتشاف وتعرف تتطلب قوة ذهنية متحررة من المعارف القبلية والأحكام النقدية المعيارية.

إن العرض كرستال بلوحاته الثمانية غابت عنه الوحدة الثيمية. فلكل لوحة ثيمة بذاتها. إلا أنها تبقى في مستوى الإيحاء دون التحديد بسبب طبيعة اللوحة التي تقوم على الكثافة الحركية، وانقطاعها عن الإحالة المرجعية، بما يؤدي إلى تعدد مستويات التأويل، وانفتاح الدلالة. وبالتالي يمكن أن تأخذ اللوحة العديد من العناوين، أو تفرز العديد من الثيمات، ودون أن تقصد واحدا منها بعينه. ليبقى الأمر من مهام المتلقي، وحسب قدرة الذات المتلقية في

---

* أحمد محمد عبد الأمير : ممثل ومخرج ، من مواليد بابل ١٩٧٢ ، مؤسس ورشة دمى للتمثيل الصامت في كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، وهي ذات اتجاه تجريبي يشتغل على الجسد والدراما دانس، من أعماله: لاصقو الإعلانات ، شك ، كرستال

إنتاج إبداع اللوحة مما تتسلمه من المرموزات المتحركة في فضاء العرض/الطقس، وافتراضاتها (الذات المتلقية) لأجل ملئ ما ينخلق من فجوات في اللوحة.

ويتشكل بناء العرض كرستال من مستويين رئيسين للعناصر العارضة: مستوى شاشة السكرين، ومستوى خشبة المسرح، والتي حدد أبعادها الشرشف الأبيض المفروش على الخشبة ويمتد إلى مكان جلوس المتفرجين، لاغيا أيقونية العلاقة المسرحية التقليدية القائمة على المشاهدة والإيهام بالحدث، لتنخلق علاقة المشاركة في العرض/الطقس، وتفعيل تلك العلاقة من خلال ما يتسلمه الجمهور من عناصر إبهار بصرية وصوتية متداخلة مابين المستويين، مستوى شاشة السكرين، ومستوى خشبة المسرح. ونجد في المستويين علاقة اقتران تذكر بقرين آرتو والمانيكانات الهائلة التي تحضر في فضاء العرض السريالي. فعبر القرين، وهو شاشة السكرين يمكن فتح دلالة الأداء في المستوى الثاني، وهو مساحة الخشبة، إلى حد أن يصبح فعل التأويل فعل هذياني، والصورة بكليتها هلوسة ذات طابع طقوسي تحيل إلى الممارسات الشعائرية السرية القديمة، وأنماط التعبير البدائية بما تشمل من مَس، واختلال حسي، وتجربة انخطاف وتكشف رؤيوي، طالب بها آرتو وسعى إليها غروتوفسكي وتجارب بروك.

ونجد في عرض كرستال تحول ماهية الشيء إلى قرين، وكذلك تحول القرين إلى الشيء، وان دوامية ذلك التحول هو ما يصعِّد فعل التأويل إلى مستويات الميتافيزيقيا، ويُسقِط أية فرضية نهائية للمعنى. إذ أن تلك التحولات تطبع العرض بطابع التشظي، وتوقف إمكانية إيجاد قانون منطقي يمكن التسليم به في عملية نظم الوحدات الدالة في نسق علامي مؤسس لخطاب العرض. وهو ما يؤدي إلى هيمنة الجانب اللاعقلي في الخطاب، وحضور مستوى اللاوعي، كمستوى للتخاطب، ينعدم فيه المحدد الثقافي والعرفي. فالذات المتلقية/المنتجة تتصل بسواها عبر فضاء العرض/الطقس، دون هيمنة، أو تحكم عقل، أو نظام منطقي متسلسل قائم على الحتمية السببية، وأشبه بحالة انفلات وتحرر يهيئه العرض/الطقس.

ينتمي العرض كرستال إلى الرقص الدرامي كإطار إبداعي بصياغته التجريدية العالية، وانفتاح الشكل، وكسر البنية النصية، والاشتغال على المعطى الحسي وتضخيمه إلى حد الاختلال. ونجد فيه غياب مفهوم النص، واستبداله بالسيناريو الذي يصف الفعل وتحولاته، بديلا عن النص الذي يثبت الفعل، ويحدد طبيعته، ويربطه بشبكة علاقات سببية ذات منطق فكري وجمالي، ولا يخرج عن العرف والمألوف. ويعاني السيناريو، كبديل عن النص بالمفهوم التقليدي، تغييرات أساسية في الأطر المنتجة له، وهي: الحبكة، والشخصية، والحوار. فعلى مستوى الحبكة نجد تتابع اللوحات الثمانية تتابعا لا منطقيا، سائب النهايات من

الناحية التقنية، فكل لوحة لا تؤدي إلى أخرى، ولا تنتج عن أخرى. إلا أن محاولات بناء محور دلالي، أو فرضية تفسيرية، أمر وارد وملقى على عاتق الذات المتلقية/المنتجة. فلا تحديد أو معنى مقصود في اللوحة. كما أن وحدة الصراع في كل لوحة خالية من التصعيد الدرامي بما يخلق بنية درامية ذروية. بل أن اللوحة تمتلك قوتها التعبيرية من خلال وجودها، وتحققها، وليس منطقها. فيأتي تراصفها مع اللوحة السابقة لها، واللوحة التالية عليها وفق ذلك المبدأ، أي قوة وجودها وتحققها، وكثافة دوالها ومرموزاتها، التي يحويها فضاء العرض/الطقس، وما يخلق من مزاج يدفع الذات المتلقية/المنتجة إلى إيجاد فرضيتها التفسيرية، بتصاعد فعل التأويل، وما تلتقطه من إشارات مبثوثة في مساحة العرض الزمنية والمكانية. حيث يتم إسقاط التناقض في تلك الإشارات عبر توحيدها في كلية البناء اللاعقلي الذي يؤسس جمالياته على مبدأ ما لانهاية من الافتراضات، والممكن الخارق، وإمكانية كل الاحتمالات، وهو بناء مرتبط بطبيعة الحلم الذي يرد فيه كل شيء، ولا حدود للإمكانية فيه، كما تبنته السريالية.

وتتكون الحبكة في سيناريو عرض كرستال من تتابع ثمانية لوحات يمكن وصفها كالتالي:

١. اللوحة الأولى:وتؤدى بمادة مصورة معروضة على شاشة السكرين تظهر أيدي متشنجة ومتشابكة بحركات هستيرية، ومن ثم صورة الإنسان الخائف وعالم سفلي فارغ وبارد. ويحوي فضاءها فكرة الخطيئة، الفزع، المطهِّر، النزول إلى العالم السفلي. وكلها رموز أصلية ترتبط بالطقوس البدائية، وتتعلق بالانتقال والتحول في المكان.
٢. اللوحة الثانية: لوحة الصلاة والقمر. يظهر القمر على شاشة السكرين بشكل كبير ومفزع، ويتضاءل ليظهر الكاهن المصلي في حالة صلاة بوذية. يقترن ذلك بظهور الراقص الأول ليؤدي صلاته. وفي كلا المستويين تتحول أطراف المصلين إلى أفاعي تلتهم رؤوسهم بعنف. في فضاء اللوحة رمزية القمر الميتافيزيقية، ودورية التحول وهو تحول في الهيئة وتحول في الزمن.
٣. اللوحة الثالثة: يعود القمر بالحضور على مستوى شاشة السكرين كخلفية للراقص الأول، وتؤدى على مستوى مساحة خشبة المسرح عملية تفكك الذات الإنسانية وتحولها إلى ثنائية الإنسان/الشرير بظهور الراقص الثاني منسلخا عن الراقص الأول. وتجسد مسيرة الإنسان في تعرف قدره وقدراته وعالمه.
٤. اللوحة الرابعة: وتعرض في مستوى شاشة السكرين لون الماء الأزرق ومؤثره السمعي. وعلى مستوى مساحة الخشبة يؤدي الراقص الأول حركات توحي بالوضوء،

والتطهر، وأسرار طقس التعميد ورمزيته اللاهوتية. وطقس العبادة الذي يشاركه فيه الراقص الثاني، وبحركات مستوحاة من طريقة الصوفية المولوية*.

٥. اللوحة الخامسة: يستمر مشهد الماء على مستوى شاشة السكرين وقد تحول إلى رمز ميتافيزيقي يربط عبادات الحضارات القديمة. وعلى مستوى مساحة الخشبة، يؤدي الراقص الأول والراقص الثاني، حركات عبادة مستوحاة من الحضارات الشرقية، الهندية، والصينية، والفرعونية. تلك الحركات تحدث تحولا مستمرا في المكان عندما تؤدي إلى استحضار لمكان العبادة الخاص بها.

٦. اللوحة السادسة: وهي لوحة الحلم. تعرض شاشة السكرين حلم الراقص الأول الذي يأخذه النوم.تظهر صور مختلفة محاكية لانطباعات الراقص الأول الذاتية عن عالمه الخارجي، وبشكل حر قائم على التركيب اللاعقلي، ومقاربا فعالية التداعي الحر في السريالية.حيث تظهره الشاشة وهو يتحرك ويؤدي أفعال متداخلة، ومواقف صامتة مع الراقص الثاني وبشكل متداخل ومتراكب ومتزامن. وعلى مستوى مساحة الخشبة، يتمدد الراقص الأول نائما بعمق.

٧. اللوحة السابعة: لوحة التعذيب، حيث يفرز مستوى شاشة السكرين التجسيد الذهني لعملية التعذيب التي يتعرض لها الراقص الأول، ويقوم بها الراقص الثاني. بينما مستوى مساحة الخشبة يمتلئ بحركات وأداء جسدي عنيف وملتحم للراقص الثاني مع الراقص الأول، يعزز في دلالاته التجسيد الذهني في مستوى شاشة السكرين. وتدور في فضاء اللوحة أفكار: العنف، والاستلاب، والقمع، وتجريد الإنسان. تنتهي اللوحة بسقوط الراقص الأول من الإعياء، وتعرض تزامنيا شاشة السكرين الراقص الثاني وهو يتبول، لتوحي بقذارة مخلفات عملية التعذيب، من عرق ومخاط ودم، وبراز، وبول إفرازات وروائح مقرفة.

٨. اللوحة الثامنة: لوحة السفر، تعرض شاشة السكرين خارطة الرحلة دون تحديد وجهتها، وبشكل متزامن مع مسيرة الرحلة التي يجسدها الراقص الأول، ويشترك معه في الرحلة الراقص الثاني. يسرق الراقص الثاني حقيبة الراقص الأول، ومعها تتحول شاشة السكرين لعرض خارطة رحلة العودة للراقص الأول عبر البحث عن الأمكنة الحميمة، التي تشكل ذاكرته، عبر العدو في الأزقة كبعد مكاني للذاكرة، ومنظر الأطفال حول النفايات المحترقة كبعد زماني. وبظهور الراقص الثاني وقرينه الشرير في نهاية رحلة العدو في المكان والزمان الحميم تلميح إلى انه بحث عن مكان مفقود وزمن مفقود.

---

* من الطرائق الصوفية الإسلامية، ومقرها تركيا.

وتتجسد لوعة تلك المفقودات الحميمة على مستوى مساحة الخشبة بالعدو للراقص الأول على خلفية ما تعرضه شاشة السكرين، وحتى انهياره وموته، وقرينه الذي يندمج فيه ويموت معه. وتنتهي اللوحة بالتحول المكاني إلى مكان اللوحة الأولى، بالنزول إلى مطهر اللوحة الأولى.

وكما يظهر من تتابع اللوحات، وتعدد المعنى والقراءة في كل واحدة منها، لكثافة الدلالات والمرموزات، وسرية المعنى التي تصعد فعل التأويل بالاستناد إلى المغيب إزاء الحاضر الموجود من أفكار، إن ذلك يؤدي إلى مسارات حكائية سائبة ومتناقضة، وتشكل الحبكة كبناء لاعقلي، وغير خاضع للمنطق، تربط مساراتها قوة الذهن المتحرر، والخيال الخلاّق للذات المتلقية/المنتجة.

إن الشخصية في سيناريو عرض كرستال تجسدت في شكل تجريدي عنيف خارج البعد الإنساني، وباتجاه الرمزية الميتافيزيقية، وعبر عدم الثبات والاتساق جراء التقويض المستمر لدلالاتها، إذ هي جموح ديونوسي للإطار الأبولوني. فنجد شخصية الشامان أو الكاهن المصلي في اللوحة الثانية ما أن تبدأ بالتعين والاتساق حتى يتم تقويضها بتفكيكها حينما تتحول أطرافه إلى أفاعي تلتهم رأسه ومغيبة الشخصية. وكذلك على مستوى الخشبة في اللوحة الثالثة تشطير الشخصية إلى ثنائية الإنسان/الشرير، وتحركها وفق ذلك الازدواج دون تحديد أبعادها الإنسانية، وبما يسقط عنها الصفة الإنسانية، لتصبح مجردة ذات طابع رمزي ميتافيزيقي. وتهيمن سياسة تقويض الشخصية على كل تجسدات الشخصيات في تتابع اللوحات التي شكلت السيناريو. وبذلك تعاني الشخصية من عدم وجود شبكة علاقات منطقية مؤسسة إنسانيا. كما في اللوحة السادسة، لوحة الحلم والعلاقات المشوشة بين الشخصيات التي تعرضها شاشة السكرين، وكذلك بالانتقال إلى اللوحة التالية لها وهي لوحة التعذيب حيث تتحول العلاقة فيما بين شخصية الراقص الأول والراقص الثاني إلى علاقة سادية/مازوشية. فلا تتعين الشخصيات بشكل واضح ومحدد، فالشخصية منقطعة عن الإحالة الثقافية والاجتماعية وبلا تواصل، وتحقق وجودها بقوة حضورها في فضاء اللوحات. وبذلك هي شخصية غير مستقرة، ومعزولة، غير متعينة، ولا تخضع لبناء منطقي، أو أي اتساق، مكتسبة طابع الجموح الديونوسي، والهذيانية المتمثلة بالبوح الذاتي والتداعي الحر.

وحيث أن الإطار الإبداعي للعرض يغادر النص اللغوي معتمدا على سيناريو من اللوحات الحركية المتتابعة تشكل بطاقتها التعبيرية معادلا لأدبية النص اللغوي، فقد اقتصرت اللغة المنطوقة في السيناريو على تلاوات شعائرية مبهمة في اللوحة الأولى، وكذلك في اللوحة الثانية أصوات أدعية الليل والسَحَر، التي تحولت إلى قيم صوتية متداخلة بصدورها

عن أكثر من مصدر وبشكل متزامن. ومن هنا تعامل اللغة باعتبارها تجميعات صوتية مجردة ذات طبيعة شعائرية تحيل إلى الطقوس البدائية، وخارج وظائف اللغة الدلالية والإخبارية. ولا نجد تلك التجميعات الصوتية البديلة عن الحوار في باقي اللوحات التي غابت عنها اللغة المنطوقة تماما. وبالتالي غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل، وغياب البناء النفسي، والاشتغال على المضمر الغائب، وهو ما يحث عليه تجاوز النص اللغوي، واستبداله بنص حركي خارج البناء العقلي والترابط المنطقي.

وبالعودة إلى تجسدات تلك اللوحات في العرض، نجد غياب التحديد للمكان كبعد طبيعي، فهو مكان ذهني، وقابل لما لا نهاية من الاحتمالات، وغير خاضع للمحدد العقلي في تكونه وإنشاءه، وكذلك تحولاته. فتحولات المكان مابين اللوحات التي يتكون منها العرض لا تشكل بما تبث من إشارات محورا دلاليا لأجل فرضية تفسير قائمة على التحديد، فالمكان لا يفرز دلالة عقلية ذات ترابط منطقي، ولكن يوحي بمعنى سري يتطلب مجاوزة العقل وتحرير الذهن من العرف والمألوف، ونحو فعل خلاّق للإدراك والاكتشاف. ويتشكل المكان من مستويات شاشة السكرين، ومساحة خشبة المسرح، والتداخل بينهما الذي بُنِيَ العرض على أساسه، كما في لوحة الحلم، حيث تتداخل مستويات شاشة السكرين كعالم الحلم للراقص الأول مع مستوى مساحة الخشبة حيث ينام الراقص الأول، وبما يخلق مكانا ذا طابع غرائبي يتداخل فيه المألوف واللامألوف في حضور خارق الواقعية، يحيل إلى واقع السريالية الخارق، حيث الأشياء موجودة بقوة حضورها وعنف تداخلها إلى حد غياب الفصل والتناقض فيما بينها. فالمكان الغرائبي للوحة الحلم، يتحول في اللوحة التالية (السابعة) إلى قبو للتعذيب، وفي اللوحة الثامنة، يتحول المكان إلى مكان السفر، وهو مستوى مساحة الخشبة، ومكان حميم مفقود هو مستوى شاشة السكرين.

وتبعا للامنطقية المكان والتحولات فيه، ودوامية تلك التحولات، تأتي البنية الزمنية للعرض بنية مفككة، ويكون ربطها، وتأكيدها، وتحقيق امتدادها، ومسارها مابين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، يكون ذلك من مهام الذات المتلقية/المنتجة، ومتروك لقدرتها الخلاّقة في تحقيق تلك البنية وتجاوز اللامنطق فيها. فاللحظة في اللوحة قد تمتد لتصبح زمنا أزليا، وحقيقتها حقيقة مطلقة، إلا أنها ما أن يتم التحول إلى اللوحة التالية حتى تنطوي تلك اللحظة، ونكون أمام لحظة أخرى وأزمان أزلية أخرى. وبتتابع اللوحات تتكسر رياضية الزمن، وكذلك منطقية الامتداد الزمني. وبالمحصلة نجد في العرض كرستال لاعقلية البنية الزمنية والمكانية، وغياب الترابط المنطقي فيهما.

إن تعدد مستويات الأطر والعناصر العارضة في كرستال، مابين مستوى شاشة السكرين، وبين مستوى مساحة خشبة المسرح يؤدي إلى تداخل وتعقد الميزانسينات في

مستوى شاشة السكرين، مع تلك في مستوى مساحة الخشبة، وبما يخلق أفعال متزامنة في تلك المستويات، وبالتالي تشتت البؤرة. إن ذلك التشتت في البؤرة يقود إلى نقل الذات المتلقية عبر سطوح العمل دون تحقيق ترابط منطقي، أو بنية دلالية محددة تضفي المعنى على الوحدة المشهدية للوحة.

ولا يخرج أداء الممثلين في عرض كرستال عن مفهوم الممثل الطقوسي. إذ نجد تسليم ميكانيكية الجسد إلى الدور بشكل يغيب فيه الفارق الزمني بين الفعل النفسي الداخلي، والفعل الخارجي. حيث الفعل النفسي الداخلي يتعلق بالذات الشخصية للممثل، ويتضمن فعالية البوح الذاتي والتداعي الحر له، بينما الفعل الخارجي يتعلق بالدور الذي يضطلع به الجسد. والحصيلة هي أداء طقوسي يقترب من حالة المَس عند آرتو، وماريونيت كريج، فيبدو الممثل وكأنه قد تملكته قوى علوية ، ولا يملك من أمر أدائه شيئا، فلا قدرة له على التحكم فيه، أو ضبط انتقالاته، أو تعديلها، مستسلما إلى نوع من الإلهام أشبه بالإشراق الصوفي، والتكشف الخارق، وطقوس العبادات البدائية وقوتها الرمزية*. ففي اللوحة الثانية نجد صلاة الراقص الأول (ميثم كريم) تؤدي دور انشطار الذهن عندما تتحول يدا الابتهال للمصلي إلى أفاعي تأكل رأسه. فتأتي طقسية الأداء من أن الشكل الخارجي للأداء يأخذ بعدا رمزيا ميتافيزيقيا يغذيه التداعي الحر لذات المؤدي الشخصية. وبنفس المفهوم نجد أداء الراقص الثاني (احمد إبراهيم)، وكذلك أداء الكاهن المصلي (احمد عبد الأمير) المعروض على شاشة السكرين في اللوحة الأولى، وهو أداء يطبع بطقوسيته كلية اللوحات وتتابعها في العرض كرستال. كما أن فعالية التداعي الحر لذات الممثل الشخصية في وحدة الأداء تتجه نحو مستوى من الارتجال في التمرين يقود إلى اكتشاف صياغات تعبيرية ذاتية خارج العرف الجمالي وتقليدية الأداء، وبالتالي يغيب البناء النفسي والعقلي في وحدة أداء الدور، وليتجسد الدور خارج التداعي الثقافي والإحالة المرجعية. وكوحدة كولاج عنيف ينحو باتجاه الغروتسك، كما في لوحة الحلم (اللوحة السادسة)، فالتفكك مابين اللوحات، وانعدام الترابط، أدى إلى الانتقال اللامنطقي من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة، وبلا بناء نفسي.

إن طبيعة الإطار الإبداعي للعرض كونه من أعمال الرقص الدرامي، قد أكد الأداء الجسدي، والذي امتاز بكثافة الترميز، وتحول الجسد إلى وحدة إنشاء في فضاء العرض/الطقس.

إن اعتماد الفضاء المغلق كفضاء معماري للعرض كرستال جاء من البحث عن مكان يحفظ قوة تأثير الطقس على المشتركين فيه عبر انغلاقه، وكذلك إضفاءه طابع السرية على

---

* من لقاء أجراه الباحث مع مخرج العمل احمد عبد الأمير محمد ، السبت الموافق ٢٠٠٩/٤/٤، الساعة العاشرة صباحا، في مبنى قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

الطقس. كما انه قد وفر إمكانية التداخل مابين مناطق التمثيل والجمهور، وذلك بتحديد مساحة الأداء بالشرشف الأبيض الذي ينزل عن خشبة المسرح باتجاه مقاعد الجمهور، لاغيا الفصل مابين منطقة التمثيل ومنطقة المشاهدة، والممثلين والجمهور.

ويتجه المنظر في عرض كرستال باتجاه تجريد الخشبة من الكتل الديكورية والمفردات التزيينية، مقتربا من مفهوم المسرح الفقير، والمفردة الفقيرة ذات الحضور الوظيفي، وهي هنا لا تتجاوز مفردة المصباح الزيتي في اللوحة الثانية، وهما مصباحان توزعا على يمين ويسار شاشة السكرين التي تعرض لصلاة الكاهن. حيث يستحضر المصباح القوة الرمزية لطقس العبادة والصلاة. وفي اللوحة الثامنة نجد مفردة حقيبة السفر التي تمثل وطنا وذاكرة مفقودة البحث عنها يجسد مسعى الذات لإدراك حقيقتها وتملك نفسها وتأكيد هويتها، فيأتي المنظر هنا بمفردات لا توهم، ولكنها تحفز الخيال في فضاء العرض/الطقس، وتنفتح دلاليا.

كما أن مبدأ الفقر في المسرح، واعتماد الجسد وحدة الإنشاء في فضاء العرض/الطقس، قد أدى إلى الاستغناء عن البناء السينوغرافي كوحدة إنشاء في العرض كرستال.

وتحتفظ الإضاءة في عرض كرستال بوظيفتها التقنية الجمالية بعيدا عن الإيهام، فمن الناحية التقنية، كانت جزءا من النسيج الرابط للوحات. حيث عملت على ضبط الإيقاع في توالي اللوحات، وبناء التكوينات من خلال الظل المتحرك على شاشة السكرين للراقص الأول، والراقص الثاني، فلم تعمل الإضاءة على تحقيق علاقات توافق، أو تضاد مع القيم الدرامية في العرض، ولكن عملت على ضبط الفوضى والتشتت وفق منطق جمالي محض.

وتعالج الإضاءة باللون، ودرجات الشدة، والكثافة، وإسقاطها أفقيا وعموديا على أجساد المؤدين بما ينتج رسوما طقوسية مسطحة، ومسقطة الظل على شاشة السكرين، كما في اللوحة الثالثة وتكوين الكائن متعدد الأذرع، الشبيه بالآلهة الهندية، وكذلك اللوحة الخامسة وما ارتسم من ظلال على شاشة السكرين تحيل إلى طقوس وحضارات شرقية قديمة، واللوحة السابعة لوحة التعذيب عندما عملت الإضاءة و الصورة المسلطة على شاشة السكرين، عملت على تشويه الرؤية في المشهد، ومقاربة حالة التشويش الذي يتعرض له ضحية التعذيب الراقص الأول. وقد حد من الاتجاه نحو الإبهار في الإضاءة في عرض كرستال الإمكانيات التقنية للإضاءة المعالجة باللون، حيث حددت الإضاءة منطقة مساحة الأداء ، وبمستوييها الأفقي والعمودي، وبأجهزة إضاءة ثابتة.*

---

* من لقاء أجراه الباحث مع مصمم إضاءة العمل نورس غازي ، الخميس الموافق ٢٠٠٩/٣/٢٦، الساعة العاشرة صباحا، في مبنى قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

إن الزي للشخصيات في عرض كرستال كان خارج التحديد الدلالي، فالزي للكاهن المصلي، والزي للراقص الأول، والراقص الثاني، كانت أزياء تجريدية لا تعكس قيما درامية، ولكن ذات طابع شعائري متمثلا بالسروال الأسود ونصف الجسد العلوي العاري، للراقص الثاني، والزي الأسود الضيق الكامل الستر للكاهن المصلي، والراقص الأول الذي يتم تجريده من ملابسه السوداء ليبقى بسروال اسود ونصف الجسد العلوي العاري، وذلك في اللوحة السابعة في عملية التعذيب، واللوحة الثامنة.

وتلعب الموسيقى دورا مهما في عرض كرستال، كونها النسيج التحتي للعرض الذي تتحرك فوقه لوحات العرض المتتابعة. فالموسيقى في العرض تتنوع مابين المزيج الطقوسي لآلات شرقية قديمة، مثل البزق، والناقوس، والقانون، والدف الصوفي، وطبلة الإيقاع، وبين بوليفونية موسيقى البوب وتجريدية الموسيقى الالكترونية. ففي اللوحة السادسة وهي لوحة الحلم تبدأ اللوحة بالعود الشرقي لتتحول إلى موسيقى البوب، ومن ثم تتداخل مع موسيقى الكترونية تمتزج بآهات وصرخات تعبيرية. ولا ينفصل المؤثر الصوتي عن الموسيقى الموظفة. كما في اللوحة الرابعة حيث نجد مؤثر لصوت جريان الماء يندمج مع آلة القانون الشرقي، ودف المولوية، وتقسيمات طبلة الإيقاع الشرقي. وكذلك في اللوحة الأولى والثانية نجد توظيفا للأقيام الصوتية المجردة للصوت البشري، تتداخل مع الموسيقى المتنوعة. ونخلص من ذلك إلى أن الموسيقى تمتزج مع المؤثر الصوتي في عرض كرستال لتكون بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي، تتحرك فوقه الصور والوحدات المشهدية بديلا عن اللغة المنطوقة، ويغيب عنها اللحن والمقامية.

الفصل الرابع

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

النتائج

١. نتائج تحليل في أعالي الحب

إن فقرات تحليل الخطاب المسرحي لعرض في أعالي الحب في بمستوياته المتعددة: مستوى النص، ومستوى العرض يقود إلى النتائج التالية :

- يحتوي النص على ملامح سريالية إذ يخلق المؤلف نسقاً خيالياً متداخل مع الواقع، ليعيد عبره معالجة الواقع المأزوم، وذلك التداخل الحلمي بين الواقعي والخيالي يمنع تشكل أية بنية منطقية عقلية ينطلق منها الخطاب النصي، وبالتالي تحييد الجانب العقلي والانفتاح على فضاء اللاوعي من حلم ، وأسطورة، وسحرية الرموز الأصلية .
- إن المتن الحكائي للنص في أعالي الحب هو متن بارودي ساخر من مرجعيته النصية، ومتراسلاً مع الباروديا السريالية القائمة على المحاكاة الساخرة للمرجعيات النصية .إن الحبكة تقدم حدثاً بلا حيثيات سببية غير انه تحقق بفعل وجوده، وهو عثور المرأة على القمقم، ثم يختفي الحدث بعد انقضاء حضوره.
- إن حضور المشهد الواصف في بنية المشهد الرئيسي يؤدي إلى تعدد الثيمي الذي تطلقه تفجرات الانفعالية وفعالية البوح التي يقود إليها المشهد الواصف .وبالتالي تعدد مستويات السرد المشهدي زمنياً ومكانياً وموضوعياً، بما يخلق تعدداً في المسارات الحكائية يقوم بنظمها وإعادة ترتيبها الخيال الخلاق لذهن متحرر من المعارف القبلية والأحكام المنطقية العقلية وهي بذلك تقارب مفهوم الحبكة السريالية .
- إن الشخصية في النص معزولة ومنقطعة عن الآخر وهي انفعالية غير متسقة الصفات ، وبالتالي لا يمكن أن تشكل دائرة علاقات منطقية على طول حضورها في أحداث النص فتقارب بذلك مفهوم الشخصية السريالية .
- إن طابع العزلة للشخصيات أدى إلى حالة بوح تأخذ شكل التداعي لحالة ذهنية مشوشة سببها التداخل ما بين الواقعي المادي والخيالي الحلمي،وتحت إلحاح موضوعات الرغبة التي تطلب التحقق مثل عودة الحبيب الشهيد، الابن، البيت.وبالتالي يأتي الحوار مفككاً غنياً بالصور اللامنطقية، ولا يحيل إلى ما هو خارج الذات زمنياً ومكانياً وموضوعياً فيبدو المؤثر السريالي فيه بتحول الحوار إلى طبيعة المونولوج.
- وعلى مستوى العرض نجد الرؤيا الإخراجية قد نحت في كثير من الأحيان باتجاه الأسلوب التعبيري، بتأكيد وحدة المكان كفضاء ذهني ، وكسر منطقية الامتداد الزمني فيه واعتماد تقنية المشهد الواصف والعاب التقمص وتأكيدها كوحدة بنائية وهو ما عمل على عكس البعد الداخلي لوحدة الصراع الدرامي وهي المرأة والجني وتداخل عوالمهما .

- إن الأداء للممثلين قد تجاوز الإيهام وأيقونية البناء النفسي للـــدور، فهـــو يجـــسد ذروات انفعالية في صياغة تعبيرية ذاتية. كما أن التنافذ بين المشاهد الواصفة والرئيسة يؤدي إلى أن يتبدى في التمثيل طابع الغروتسك في الجمع الحاد بين المتناقضات والفكاهة الوحـــشية التي تتأسس عليها ادوار اللعب بين الجني والمرأة .وهي تحولات أدائيـــة خـــارج البنـــاء النفسي، إلا أنها اتسقت مع المزاج التعبيري الذي هيمن على إنشائيات العرض.
- ولم يغادر عرض في أعالي الحب فضاء مسرح العلبة وتقليدية المعمار المسرحي القـــائم على فصل مناطق التمثيل عن مناطق المشاهدة .
- ويتشكل الفضاء السينوغرافي للعرض من تداخل مستويات الواقعي بالخيـــالي لمفرداتـــه المرحلة من مدونة النص.
- ينحى المنظر باتجاه التجريد وانكسار تجسيده الواقعي وتحوله إلى إسقاط ذهني، ولا يسعى إلى تحقيق بيئة للحدث، بل فضاء قابلاً لاستحضار أمكنة ذات طابع ذهني ترتبط بالإسقاط الذاتي للشخصيات المأزومة بما يكشف عن الجوهر الداخلي للموقف ومحيلاً المنظر إلـــى الأسلوب التعبيري .
- ابتعدت الإضاءة عن الإيهام ، ورغم سعيها نحو إيجاد معادلات مادية حـــسية للغـــة فـــي مدونة النص، إلا أنها اعتمد إضاءة البقع والإضاءة الحادة المحددة لترتبط بالبعد التعبيري للشخصيات المأزومة والطبيعة الداخلية للموقف . بما يطبـــع تقنيـــة الإضـــاءة بالطـــابع التعبيري .
- ويأتي الزي نظاماً عقلاً متماسك دلالياً بترابطه مع البناء الدلالي للمـــشهد، ولـــه قـــصدية المعنى بذاته . فلا يصاعد من فعل التأويل . مثلما أن الإكسسوارات والملحقات المسرحية جاءت وظيفية مساعدة في بناء المشهد الواصف بالاعتماد على دلالتها الأيقونية .
- تأتي الموسيقى بشكل لحن منفرد كمعالج جمالي لحالة العزلة للشخصيات . وهـــي لحـــن منفرد بعود شرقي تتوضح فيه الجملة الموسيقية التي تتداعى ثقافياً وتكـــون ذات معنـــى، ولحن، ومقامية.
- إما المؤثرات الصوتية فكانت واقعية محددة الدلالة، أداها الممثل هيثم عبد الرزاق فيزيقياً.

وبالمحصلة نجد أن المعالجة الإخراجية قد نحت باتجاه أساليب التعبيريـــة فكـــان لهـــا الطابع المهيمن في تشكل خطاب العرض، حيث همشت ما للنص من ملامح سريالية تمثلـــت بمجاوزة الواقع، وتداخل الواقعي بالخيالي، وكسر المنطقية العقلانية والحدث الذي يتأسس على المزاج الحلمي . فقد كان الاشتغال الأساسي في العرض على فعالية البوح الـــذاتي والتـــداعي للشخصيات التي كرسها المخرج ضمن اتجاه الواقعية الخيالية في بناء المشهد التعبيري.

٢. نتائج تحليل ماكبث

- إن معمار نص العرض شكل بنية هذيانية مونودرامية لماكبث لحظة مصرعه وهو ما يحيِّد الجانب العقلي ويبرز الجانب اللاعقلي والتفكك الثيمي للنص وتعدد مستوياته وبؤره، وانعكس ذلك على الحبكة إذ جاء تركيب وهندسة الحبكة يتطلب فلسفة مجاوزة للعقلي والمنطقي لربط أحداثها بصيغة سيناريو واصف لأحداث توجد بفعل قوة تحققها وحضوره في شبكة النص وخارج الإرجاع والتفسير السببي والقراءة المنطقية .بينما الشخصيات النصية والمفترضة لنص العرض هي شخصيات الاستحضار المونودرامي للشخصية ماكبث وهي شخصية تعاني الانقطاع ولا تفرز دلالة محددة فهي فواعل تحشد الثيمات في فضاء النص لتفتح الدلالة وتصاعد فعل التأويل إلى مستويات الميتافيزيقيا.بينما جاءت الحوارات بصيغة المونولوج فالشخصيات في حالة عزلة بما يؤدي إلى أن يكون الحوار مفككاً خارج الترابط السببي فلا يقدم ولا يحقق تواصلاً جدلياً يصعد الفعل الدرامي، فهو تداعي حر وبوح ذاتي لا يشير إلى ما هو خارج الذات زمنياً ومكانياً وموضوعياً. ومن ذلك يتبدى التأثير السريالي في اطر النص بالتفكك واللاعقلانية، والأبنية الحلمية والهذيانية، وبروز التداعي والبوح وغياب التحديد الدلالي وقصدية المعنى بذاته.
- إن البنية الزمنية والمكانية للعرض بنية هذيانية متساوقة مع التداعي لشخصية ماكبث وتشظياتها التي شكلت شخصيات استحضار مونودرامي بما يحيل إلى حلمية البناء الزمني والمكاني ولاعقلانية ترابطاته مشكلاً ذلك ملمحاً سريالياً .
- إن تشظية تمركزات النص أخرجت العرض عن هيمنة المدونة النصية . وبالتالي غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل/الصورة. وكذلك غياب البناء النفسي .كما أن تلك التشظية أدت إلى الاشتغال على الفرضية المغيبة في فضاء النص.
- إن إحداث الخلل والاضطراب في الظروف الفيزيائية لتدول الخطاب اللفظي/الحوار يؤدي إلى تهشيم أيقونية الحوار الشكسبيري وكسر البنية اللغوية للنص الملفوظ يقابله فتح مدونة النص على أبعاد جديدة للمعنى من خلال اللغة البصرية ذات الكثافة الرمزية بما يشكل تراسلاً مع لغة السرياليين المادية المشبعة للحواس حيث تتماهى كثافتها الرمزية في الوحدة السينوغرافية للمشهد وتحولات الصورة فيه .إذ تصدر الوحدة السينوغرافية القيم والدلالات للحوار اللغوي بديلاً عنه، بينما يبقى الحوار اللغوي تعزيم ميتافيزيقي.
- كما أن خفض سلطة منتج الخطاب لصالح سلطة الذات المشتركة في فضاء العرض، وغياب التحديد الدلالي قد كسر أيقونية العلاقة المسرحية القائمة على المشاهدة لصالح

طقس المشاركة والتوافق على إنتاج فرضيات التفسير وهو ما يعد مدخلاً من مدخلات السريالية في آليات تشكل الخطاب الإبداعي .

- يعمد القصب إلى تشظية الوحدة السينوغرافية في فضاءات العرض .وبالتالي تشظية المشهد إلى سطوح هي وحدات سردية متزامنة غير ملتزمة بمحور دلالي بذاته .وتحضر في بناء تجميعي عنيف متراسل مع الكولاج السريالي بما يصاعد القراءات الافتراضية دون تحقيق معنى مقصود بذاته.
- إن طابع الغروتسك في الجمع الحاد بين متناقضات أدائية، وكسر البناء النفسي تبدى واضحاً في أداء الممثلين.وكذلك غياب التداعي الثقافي للحركة الجسدية وحضور كثافة الترميز مما يحيل الجسد إلى إنشائية في فضاء العرض/الطقس بما يبثه من دلالات تحيل الأداء من بعده التجسيدي النفسي، والتعبيري الصياغي، إلى المس الميتافيزيقي الذي يطالب به ارتو وتطبيقاته السريالية في مسرح القسوة .
- وتعمل الإضاءة على تأسيس فضاءات لونية تعزز شعرية وحدات السرد المشهدي لفتح مستويات الدلالة فيها . وتأخذ طابع الإبهار بدل الإيهام .وهي إضاءة معالجة باللون، والشدة، والكثافة، والمسقط، كما تتداخل مع إضاءة عنيفة ذات طابع حركي صفراء مصدرها مصابيح السيارات، ومصادر إضاءة طبيعية هي انعكاسات الإضاءة البرتقالية للهب النار المنبعث من حرق أغصان الأشجار المحشورة في حاويات القمامة . وبالمحصلة هي إضاءة يظهر فيها المؤثر السريالي من خلال اعتماد الإبهار، وتشكيل فضاءات تداول لفيض الدلالات المبثوثة من وحدات السرد المشهدي.
- وينقطع الزي عن التحديد الدلالي مثلما يكون خارج التداعي الثقافي حينما يرتدي ماكبث الممتلئ بالجريمة زياً شعائرياً للزهاد.كما أن الزي العصري لماكبث غني بالتحولات الدلالية كباقي عناصر العرض وهو ما يصاعد فعل التأويل. فرغم انه لم يكن زياً شعائرياً إلا انه دخل في حالة البناء اللاعقلي وانفتاح الدلالة ومتسقاً مع الطابع اللاعقلي للوحدة المشهدية التي انفلتت من هيمنة المدونة النصية.
- ونجد الإنشائيات السمعية في عرض ماكبث تجميعات حادة وعنيفة لأقيام صوتية مجردة مثل هدير المحركات، وأصوات المنبهات، وأصوات التقطيع، ودحرجة البراميل، وأصوات الحوارات كأقيام صوتية مجردة، والغمغمة والصراخ المكبوت. وهي إنشائيات توحي بالطقوس الاحتفالية البدائية مع خلفية موسيقية غير متعينة بما يخرج الإنشاء السمعي خارج التداعي الثقافي والتحديد الدلالي .وهو متسق مع طقسية العرض المتراسل مع السريالية .

وبالمحصلة نجد عرض ماكبث لصلاح القصب قد ظهرت فيه الملامح السريالية ابتداءا بمعمارية نص العرض، وعناصر العرض التي نحت باتجاه البناء التشكيلي المفتوح الدلالة والمتعدد المستويات. وبرز فيه التراسل مع ميتافيزيقية مسرح القسوة لآرتو وهو ما أدى إلى تلك الملامح السريالية.

٣. نتائج تحليل الدرس

- إن سريالية النص تظهر ابتداءاً في المتن الحكائي الذي يدور في فضاء ذهني هستيري تتداخل فيه موتيفات الأيروتيكا، والعنف، والجريمة المرتبطة بالجموح الديونوسي بما فيه من سعار ومركب السادية/المازوشية، والفكاهة الوحشية. وهي موتيفات تشكل تداعياً سايكوباثياً لشخصية الاستاذ.
- ونجد إسقاط البعد العقلاني عن الحبكة، فالحدث يأخذ طابع الامتداد الأوتوماتيكي، ولا يمكن معرفة غائية الفعل ولا منظومة دوافعه ولا تحديد لحظة انطلاقه. وبالتالي عدم تماسك الأبعاد الزمنية والمكانية، مما يؤدي إلى خلخلة مادية الفعل وغياب تأثيره الواقعي واصطباغه بالطابع الحلمي محيلاً إياه إلى السريالية.
- إن عزلة الشخصيات تؤدي إلى البوح الذاتي والتداعي الذي يأخذ طابع الهذيانية، وبالتالي تتسم الشخصية بعدم الاتساق والاستقرار. فيأتي حوارها مفككاً غنياً بالصور اللامنطقية التي لا تحيل إلى ما هو خارج الذات زمنياً ومكانياً وموضوعياً. وهو تراسل سريالي يحضر في بنائية الشخصية وحوارات تداعيها.
- تتبدى السريالية في النص من خلال تفكيك عقلانية اللغة باستخدامها استخداماً لامنطقياً يؤدي إلى التشكيك في أي عملية تواصل لغوي لفظي، وضرب يقينية الحضور اللغوي بذاته وقصدية المعنى. وهو ما يقارب الموقف السريالي من اللغة اللفظية بوصفها نظاماً عقلياً وتكريساً للهيمنة العقلية على النشاط الذهني.
- إن ملامح السريالية في النص تداخلت مع المعالجات الإخراجية بالتقنيات التي نحت في بعضها باتجاه الأسلوب التعبيري .فالزمن والمكان هلوسي لامنطقي بما ينشئ فضاءاً تعبيرياً يتساوق مع الممارسة السادية للأستاذ. والمنظر تأسس تعبيرياً بارتباطه بالحالة الانفعالية بما يكشف الجوهر الانفعالي للحدث وبواسطة تجسدات واقعية غير تامة و مكسورة. وكذلك الإضاءة رغم ابتعادها عن الإيهام إلا أنها لم تحقق إبهارا بقدر تحقيق وظائفها في العزل، والكشف، والتأكيد من خلال البقعة التي عملت على خلق المزاج والجو العام للمشهد. بينما الأزياء كانت مؤسلبة وفق الاتجاه التعبيري. وقد تدخل في

علاقة لامنطقية مع الشخصية كما في زي الخادمة الذي يرتديه رجل. وجاءت الموسيقى متراسلة مع السريالية بالتداخل والتعدد وغياب اللحن والمقامية في بناء بوليفوني تجميعي عنيف خارج التداعي الثقافي

- ولم يغادر العرض تقليدية مسرح العلبة وفضاءه المعماري ، بما أبقى على أيقونية المشاهدة المسرحية والفصل بين أماكن الجمهور وأماكن الأداء.
- أما الأداء للمثلين فقد امتاز بالتداخل والتنوع ما بين الاتجاه التعبيري لأداء شخصية الاستاذ، والأداء التغريبي خارج التداعي الثقافي لشخصية الخادمة، والأسلبة لأداء شخصية التلميذة. ومجسداً طابع الغروتسك في النص. فتاتي وحدة الأداء كولاجاً خارقاً للعرف الجمالي، ومقوضاً القراءة النسقية. وهو ما يرتبط بالجمالية السريالية المؤسسة على العنف وانفتاح الدال وتصاعد فعل التأويل إلى مستوى الميتافيزيقيا.
- وقد حرصت المعالجة الإخراجية على تأكيد المزاج السريالي في النص، وترحيله إلى العرض بمستوياته المتعددة. وهو ترحيل تداخل مع حضور التقنيات التعبيرية في وحدة المشهد.

نخلص من ذلك إلى أن عرض الدرس حمل المزاج السريالي المتداخل مع المعالجات التعبيرية في بناء وحدة المشهد.

٤. نتائج تحليل حلم في بغداد

- حلم في بغداد يخرق الإطار الإبداعي المسرحي، متراسلاً مع التجارب الأدائية المابعد حداثية بالخروج عن نسقية العقل وخطاباته، والنحو باتجاه روح الطقس البدائي وفضاء اللاوعي والرموز الأصلية دون تحديد عيني لرمز أو وحدة دلالية بما يجعلها محورا للتفسير، فالعرض يحتفي بالتعدد وتحول الشكل بوصفهما المنطلق الجمالي للعرض.
- نجد ملمحاً سريالياً في عرض حلم في بغداد من خلال الصياغات التجميعية الحادة وانفتاح الشكل وكسر البنية النصية والتأكيد على المعطى الحسي إلى حد الاختلال. فنجد في العرض الاشتغال على الإيحاء والتراسل بين الحواس بما يخلق حالة تداعي حسي معها يمكن أن تطفو موضوعات اللاوعي من الرموز الأصلية لتشكل الفضاء الذهني للعرض ومادة للتصدير والإرجاء وفق إستراتيجية الهدم والبناء.
- يعتمد العرض بديلاً عن النص سيناريو واصف تشكل الحبكة فيه تراصف لوحات مشهدية ينعدم فيها الترابط والبناء السببي. وتأتي الشخصية وفق التراسل السريالي جملة من المؤثرات تحيد بها عن الأبولونية بصفات الثبات، والاتساق، والوضوح،نحو الجموح الديونوسي الذي يخرق تلك الصفات فبدل الثبات يكون التحول، وبدل الاتساق يكون

التناقض، فما أن تتعين الشخصية حتى تنهدم دلالاتها لتبقى في دائرة التجريد والفرضية نتيجة ما ينخلق فيها من فجوات بسبب استمرارية تقويضها. وبالتالي خروجها عن الإطار الإنساني واتجاهها نحو الرمزية الميتافيزيقية بما تحفزه من تواتر فعل التأويل وبعدها عن فرز المعنى. ولا يحضر في عرض حلم في بغداد بنية لغوية لفظية كحوار ذي تصعيد جدلي، إلا أن يكون برقيات نصية تجري في ظروف تداولية لاعقلية لا تتجاوز بضعة كلمات في مشهد الاستهلال.

- المكان هو افتراضي مرتبط بالفعالية الذهنية وتحولاتها التي لها القدرة على التنافذ من الواقعي إلى الخيالي، ومن المألوف إلى اللامألوف. وهو مكان حلمي مرن قابل للتشكل عبر لانهائية الاحتمالات فيه وخروجه عن التحديد العقلي والبناء المنطقي، فكل شيء فيه جائز وممكن، ولا يخرج ذلك عن المبدأ السريالي في شعرية الكولاج و جمع المتناقضات في وحدة من الواقع الخارق، مما يجعل المكان مكاناً خارقاً خارج التداعي الثقافي والترابط المنطقي. ويؤدي ذلك إلى أن جعل من البنية الزمنية بنية مفككة بدورها قابلة لما لانهاية من الاحتمالات تبعاً لطبيعة البنية المكانية ولا تحفل بالتحديد الدلالي والترابط المنطقي. فهي منفلتة عن الامتداد الرياضي للزمن وتشكلها فرضيات الذات المتلقية التي لها القدرة على ربط امتدادات الزمن وبناء مستوياته، وإحداث منطق مجاوز للمنطق العقلي فيه.
- إن اللغة اللفظية في عرض حلم في بغداد تحولت إلى أقيام صوتية مجردة ارتبطت بالإنشاء الصوتي في اللوحة وكذلك البنية البصرية لها وهو جزء من فعل خروج عرض حلم في بغداد عن الإطار المسرحي الإبداعي نحو مفهوم الميتامسرح ليتراسل العرض مع التجارب الأدائية ما بعد الحداثية عند روبرت ويلسون، وليشيك مونجيك، التي يحضر فيها بالإضافة إلى المزاج السريالي الكثير من الملامح السريالية المشكلة لخطابات العرض.
- انطلاقاً من اشتغال عرض حلم في بغداد ضمن الفضاء المفهومي للميتامسرح تمت مغايرة علاقة المشاهدة التقليدية في المسرح إلى مفهوم الطقس القائم على المشاركة في تشكيل خطاب العرض من خلال توافقات القيم التي تقود إليها العلاقة الديمقراطية.
- إن تراسل العرض مع التجارب الأدائية ما بعد الحداثية التي تحتفي بالتعدد وانفتاح الشكل وتشظية التمركز وكثافة الدال والانقطاع عن المدلول وبالتالي غياب قصدية المعنى ومغادرة مبدأ العلية السببية والترابط المنطقي، إن ذلك أدى إلى تراكم الأفعال في اللوحة تراكماً كمياً متزامناً وبالتالي تحول اللوحة إلى مستويات وسطوح متعددة ومتزامنة تنتقل عبرها الذات المتلقية في تجربة انخطاف وتكشف حيث تجرد من حمليتها الثقافية

ومعارفها القبلية وهو ما يحقق مقاربة مع السريالية من ناحية غياب المعنى وتصاعد فعل التأويل إلى حدود الاكتشاف الخارق .

- في الأداء نجد الاعتماد على الكثافة الحركية للجسد وكسر التجنيس الجمالي للحركة وعدم إمكانية حضور لغة جسدية تفرز معنى بذاتها. فالأداء يجمع بين الباليه، والبانتومايم، والشغل المسرحي، والرقص التعبيري الحديث، وبشكل لا يؤدي إلى إفراز قيمة معنى، أو تشكل محور دلالي يستند إليه في إيجاد فرضية تفسيرية، وهو بذلك يقارب الأداء السريالي في خرق العرف الجمالي والمرجعيات الثقافية للحركة الجسدية.
- العرض يعتمد الفضاء المغلق لتحقيق سرية الطقس وقوة تأثيره في المشتركين ودمجهم في طقسية العرض وتجربة انخطاف وتكشف حيث تتحرر قواهم الذهنية من هيمنة الثقافة والأيديولوجيا العقلية، نحو اللامحدد الذي يكونون في حالة انغمار فيه وتنافذ معه، وما يقودهم إليه تصاعد فعل التأويل لاكتشاف عالم الخارق المدهش السريالي.
- إن الإنشاءات البصرية من منظر، وسينوغرافيا، وأداء، يشحن اللوحة المسرحية وتفصيلاتها بالطاقة الشعرية على طريقة الأشكال السريالية، فيأتي المنظر ومفرداته لا توهم بل تحفز الخيال في فضاء العرض/الطقس بانفتاحها الدلالي.
- الإضاءة تتجه نحو الإبهار وتصعيد فعالية الإدراك فوق المحدد العقلي وهيمنة الخطاب الثقافي الخارجي، بما يحرر الذهن من المعارف القبلية ويهيئه للاندماج في تجربة انخطاف وتكشف لإدراك كلية الخارق الجميل متراسلة مع السريالية، مثلما تراسلت مع التعبيرية في بعض أجزاء العرض باستخدام البقع والفلاشات كمعادلات جمالية لحالة عزلة الشخصيات وانقطاعها عن المنطق العقلي، وكذلك نجد استخداماً رمزياً للإضاءة الملونة لخلق حالة تراسل حسي ما بين الحواس كما هو حينما تعطي إضاءة الجو الزرقاء الشعور برطوبة المكان حيث اجتمعت الشخصيات على مائدة العشاء في المشهد الأول.
- إن زي الشخصية قد نحى باتجاه غنى التفصيل فكان في الغالب زياً أيقونياً يرتبط بالشخصية ومتعدد التفاصيل، إلا أنه في حالة بناء دلالي لاعقلي هو طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي.كما عمل الزي على تشظية البعد الإنساني بتجريد الجسد من بشريته.
- الموسيقى تشكل النسيج التحتي للعرض وهي مزيج طقوسي مركب من أصوات توقيعية ومزامير ووتريات بدائية ممتزجاً مع آهات بشرية وتراتيل شعائرية، وفي بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي ويتحول المزيج إلى أقيام صوتية مجردة خارج اللحن والمقامية مقترباً من تراسلات السريالية عند بروك وتأثيرات آرتو فيه. ولا يختفي في ذلك النسيج الموسيقي المؤثر الصوتي الذي انفتحت دلالاته وهو صوت راشح الماء.

نخلص من ذلك إلى تحقق حضور العديد من الملامح السريالية، وكـذلك التراسـلات السريالية التي شكلت مزاجاً مهيمناً في بنية العرض وتشكل خطاباتـه، والتـي كانـت مـن مدخلات ما بعد الحداثة والحملية السريالية فيها.

٥. نتائج تحليل كرستال

- يعتمد العرض البناء البصري والتشكيل الحركي كإنشائية لفضاء العرض الذي يتخذ سـمة الطقس ومندرجاً في نسق تجريبي يتبدى فيه التأثر بفنون الأداء المابعد حداثي القائم علـى انفتاح الشكل والصياغة التعبيرية الحرة وغياب الوحدة الدلالية وقصدية المعنى وبالتـالي البنية النصية خارج التداعي الثقافي لعموم المشتركين في فضاء العرض/الطقس.
- في اللوحات التي شكلت العرض انقطع النص عن القيمة الفكرية، ومعوضاً ذلك الانقطاع بالقيمة التعبيرية المجردة التي تنخفض فيها سلطة منتج الخطاب إزاء سلطة الذات المتلقية التي تستحيل إلى ذات متلقية/منتجة، فانفتاح الدلالة يؤدي إلى تصعيد فعل التأويل وإنتـاج الخطاب من قبل المشتركين ومعه يستبدل مفهوم الإبداع كمنتج بمفهوم الإبـداع كعمليـة إبداعية وهو تراسل مع السريالية التي تجد في العملية الإبداعية عملية تحـرر واكتـشاف للخارق الجمالي وليس تلقياً لموضوعة جمالية استاتيكية.
- ينتمي العرض إلى الرقص الدرامي كإطار إبداعي بصياغته التجريدية العاليـة وانفتـاح الشكل، وكسر البنية النصية، واعتماد المعطى الحسي وتضخيمه إلى حد الاختلال. ويشكل الأخير تراسلاً سريالياً واضحاً.
- في اللوحة الواحدة، كما في تعدد اللوحات وتتابعها، لا توجد شبكة علاقات سـببية تبـرر اللوحة وتسبب تراصفها مع ما قبلها وما بعدها من اللوحات. فاللوحة تملك قوتها التعبيرية من خلال وجودها وتحققها، وليس منطقها، حيث يتم إسقاط التناقضات في بنيـة اللوحـة وتتابع اللوحات، عبر توحيدها في كلية البناء اللاعقلي الذي يؤسس جمالياته على مبدأ مـا لانهاية من الافتراضات، والممكن الخارق، وإمكانية كل الاحتمالات، وهو بنـاء مـرتبط بطبيعة الحلم الذي يرد فيه كل شيء، ولا حدود للإمكانية فيه كما تبنته السريالية .
- تتابع اللوحات يؤدي إلى بناء نص حركي نجد فيه كثافة الدلالات، وسرية المعنـى التـي تصعد فعل التأويل بالاستناد إلى المغيب إزاء الحاضر الموجود من ثيمات، وذلك يـؤدي إلى مسارات حكائية سائبة متناقضة، تجعل من الحبكة بناء لاعقلي غير خاضع للمنطـق، تربط مساراتها الخيال الخلاق للذهن المتحرر، مقاربة بذلك المفهوم السريالي للحبكة. بينما الشخصية تجريد عنيف خارج الإطار الإنساني وباتجاه الرمزية الميتافيزيقية بـلا ثبـات

واتساق مشكلة جموحاً ديونوسياً للإطار الأبولوني، من خلال عنفها التعبيري الذي يغيب عنه البناء المنطقي ونزوعها باتجاه البوح الذاتي والتداعي الحر.

- المكان ذهني وقابل لمالا نهاية من الاحتمالات، وغير خاضع للمحدد العقلي في تكونه وإنشاءه وكذلك تحولاته، وهو لا يفرز دلالة عقلية ذات ترابط منطقي، ولكن يوحي بمعنى سري يتطلب مجاوزة العقل، وتحرير الذهن من العرف والمألوف، نحو فعل خلاق للإدراك والاكتشاف. حيث أن مجاوزة العقلي وتحرير الذهن من العرف جزء أساسي من الممارسة السريالية بوصفها اكتشاف الخارق المدهش. وتبعاً للامنطقية المكان تأتي البنية الزمنية للعرض بنية مفككة يكون ربطها وتأكيدها وتحقيق امتدادها ومسارها من مهام الذات المتلقية/المنتجة.
- إن تعدد المستويات في اللوحة، وتزامنها، يؤدي إلى تشتت البؤرة، وبالتالي نقل الذات المتلقية عبر سطوح العمل، دون تحقيق ترابط منطقي، أو بنية دلالية تضفي المعنى على الوحدة المشهدية للوحة.
- إن العرض بوصفه من أعمال الرقص الدرامي أكد الأداء الجسدي الذي امتاز بكثافة الترميز وتحول الجسد إلى وحدة إنشائية في فضاء العرض/الطقس، والقائم على الصياغات التعبيرية المجردة، التي تخرق العرف الجمالي، وتقليدية الأداء، وبالتالي يغيب البناء النفسي، والعقلي، في وحدة أداء الدور، بوصفه كولاجاً عنيفاً ينحو باتجاه الغروتسك، وخارج التداعي الثقافي والإحالة المرجعية. وهو بذلك يرتبط أصلاً بالفنون الأدائية المابعد حداثية التي تحوي مزاجاً سريالياً ناتجاً عن التجريد والتعبيرية الذاتية وانفتاح الشكل وتصاعد التأويل وغياب وحدة المعنى.
- اعتمد العرض الفضاء المغلق، وهو متأتي من البحث عن مكان يحفظ قوة تأثير الطقس على المشتركين فيه عبر انغلاقه، وكذلك لإضفاء طابع السرية على الطقس. كما كان التداخل ما بين مناطق التمثيل والجمهور لاغياً الفصل ما بين منطقة التمثيل ومنطقة المشاهدة، مؤكداً روح الاحتفالية الطقسية وغياب الجانب العقلي فيها وهو من مدخلات ما بعد الحداثة والذي شكل تراسلاً سريالياً فيها.
- ويتجه المنظر نحو تجريد الخشبة من الكتل الديكورية والمفردات التزيينية مقترباً من مفهوم المسرح الفقير لغروتوفسكي المتراسل مع السريالية، حيث اعتماد الجسد وحدة إنشاء في فضاء العرض/الطقس أدى إلى الاستغناء كذلك عن البناء السينوغرافي كوحدة إنشائية.

- تحتفظ الإضاءة بوظيفتها التقنية الجمالية بعيداً عن الإيهام، فتعمل على ضبط الإيقاع في توالي اللوحات وبناء التكوينات وفق منطق جمالي محض، وتعالج الإضاءة باللون والشدة والكثافة وإسقاطها أفقيا وعمودياً على أجساد المؤدين بما ينتج رسوماً طقوسية مسطحة.
- الأزياء تجريدية لا تعكس قيماً درامية ولكن ذات طابع شعائري متمثلاً بالسروال الأسود ونصف الجسد العلوي العاري، ومقترباً من القوة الرمزية للزي الشعائري عند آرتو.
- إن الموسيقى تمتزج مع المؤثر الصوتي لتكون بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي، تتحرك فوقه الصور والوحدات المشهدية بديلاً عن اللغة اللفظية، ويغيب عنها اللحن والمقامية، وهي مزيج طقوسي من آلات شرقية، ودف صوفي، وبوليفونية موسيقى البوب، وتجريدية الموسيقى الالكترونية. وهو تراسل مع السريالية جاء عبر انتماء العرض للتجارب الأدائية مابعد الحداثية التي تحوي مزاجاً سريالياً.

نخلص من ذلك إلى أن عرض كرستال ينتمي لاتجاه الرقص الدرامي وضمن فضاء التعبيرية الحديثة لأدائيات ما بعد الحداثة وان التراسل السريالي للعرض متأتي من طبيعته المابعد حداثية ومزاجها السريالي.

الاستنتاجات

٣. إن حضور السريالية في الخطاب المسرحي العراقي كان مقصورا على التراسلات الجمالية والمزاج، دون الاقتراب من مضمون الخطاب السريالي المعروف بمنطلقاته وفضاءاته التي تتقاطع مع الأنساق الثقافية المحلية.

٤. تظهر تأثيرات السريالية في الخطاب المسرحي وعلى مستويات النص والعرض بشكل متفاوت، وتكون إما ملامح سريالية هي معالجات سريالية، أو مزاج سريالي هو الطابع الحلمي الخيالي.

٥. تظهر في النص ملامح سريالية على مستوى تشكل الحبكة، حيث نجد التفكك الثيمي، وتعدد المستويات، وغياب الترابط السببي والبناء النفسي في الأحداث. وبالتالي الخروج عن المبدأ العقلي كما في نصوص: في أعالي الحب، ونص عرض ماكبث، والدرس.

٦. ومن الملامح السريالية في النص أن تنحو الشخصيات باتجاه التجريد والرمزية الميتافيزيقية بانقطاعها الدلالي وكثافتها الرمزية، كما في شخصيات كرستال، وحلم في بغداد، والشخصيات الافتراضية في نص عرض ماكبث. حيث تكون الشخصية هذيانية غير متسقة، وتشكل محاور عزلة ولا ترتبط بدائرة علاقات منطقية.

٧. يبرز المؤثر السريالي في الحوار واللغة بتفكيك اللغة بوصفها نظاماً عقلياً، واستخدامها استخداماً كمياً، كما في مسرحية الدرس، وضرب الوحدة الدلالية للغة بتقطيع نسقيتها وإدخالها حالة الكولاج كما في نص عرض ماكبث، أو مجاوزتها كما في كرستال، وحلم في بغداد. ويغادر الحوار طابعه الجدلي كمصدر بث دلالي، ليتخذ شكل المونولوج انطلاقاً من عزلة الشخصيات، وضمن مفهوم الاتصال المغيب.

٨. إن حضور الملامح السريالية في مستوى النص يتم تحييده من خلال شمولية خطاب العرض الذي تصوغه معالجات تعبيرية ورمزية، كما في عرض أعالي الحب، فالمعالجة الإخراجية التعبيرية غيبت الملامح السريالية، في حين بقى الطابع الحلمي كمزاج سريالي متداخل مع التعبيرية.

٩. على مستوى العرض تظهر الملامح السريالية ببروز مبدأ العنف الجمالي في الإنشاء السينوغرافي للعرض، حيث يتم تجميع مفردات ذات فضاءات دلالية متباينة في وحدة كولاج سريالي كما في عرض ماكبث، وحلم في بغداد.

١٠. إن أداء الممثل يفرز ملامح سريالية، فهو يقع ضمن مفهوم الممثل الطقوسي، وخرق العرف الجمالي، وتحرير الجسد من هيمنة الثقافة الجسدية. ويمتاز بطابع الغروتسك

والتحولات اللامنطقية في الأداء وغياب البناء النفسي كما في حلم في بغـداد، كرسـتال، الدرس، ماكبث.

١١. إن اعتماد الفضاء المفتوح كسر أيقونية العلاقة المسرحية القائمـة علـى المـشاهدة، لتستبدل بعلاقة المشاركة التي أحالت العرض إلى طقوسية تجـارب بـروك، وروبـرت ويلسون ذات المنحى والمزاج السريالي، كما في عرض ماكبث.

١٢. اعتماد الفضاء المغلق اقترن بالمعالجات التعبيرية التي تداخلت مـع حـضور الملامـح السريالية، كما في حلم في بغداد، الدرس، كرستال، في أعالي الحب، محققة فضاء طقسي غني بالانفعالية والتداعي وغياب الخطاب العقلي، محيلاً إلى تجارب غروتوفسكي.

١٣.في العرض التقنيات تتحقق فيها المقاربة السريالية بشكل متفـاوت مـا بـين المنظـر، والإضاءة، والزي، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية. فقد تظهر الملامح الـسريالية فـي إحداها، وتغيب في الأخرى، بما يحول دون تحقق وحدة الأسلوب في العرض.

١٤.إن مرجعيات الملامح السريالية في العرض المسرحي تحال إلى نوعين من المرجعيـات: المرجع الأول هو التراسل مع آرتو وتطبيقاته السريالية في مسرح القسوة، وكذلك تجارب بيتر بروك، وغروتوفسكي في ذلك الاتجاه، ومسرح تاديوش كانتور، ومسرح جوزيـف شاينا، ومسرح ليشيك مونجيك. وهي تجارب –عدا غروتوفسكي– نحـت باتجـاه البنـاء التشكيلي البصري، ووضع الشكل في حالة تحول دائم في الصورة المسرحية، بما يـصعد من فعل التأويل، كما في عرض ماكبث وتطبيقات مسرح الصورة عند القصب.

١٥. إن المرجع الثاني للملامح السريالية في العرض المسرحي، هو التراسل مـع أدائيـات مابعد الحداثة، التي تحوي في فضاء تطبيقاتها حملية سريالية، تمثلـت بمغـادرة الإطـار الإبداعي، وانفتاح الشكل، والاحتفاء بالدال دون المدلول مما أدى إلى استبدال المعنى بلذة التأويل، وتحييد الجانب العقلي إزاء الجانب اللاعقلي في الخطاب، وكسر أيقونية العلاقـة المسرحية القائمة على المشاهدة باتجاه العلاقة التشاركية في فـضاء العـرض/الطقـس، ومجاوزة البناء النفسي، وغياب الأنموذج التفسيري والاحتفاء بالمغيب بمـا يـصعد مـن فرضيات التفسير، وغياب الوحدة الثيمية، وغياب التجنيس الجمالي. حيث أن تلك الحملية السريالية ظهرت في العروض التي ارتبطت بأدائيات مابعد الحداثة، مثل عرض كرستال، وعرض حلم في بغداد، الذي ظهر فيه تراسل واضح مع روبـرت ويلـسون وتطبيقاتـه السريالية.

التوصيات

بعد مناقشة الباحث لنتائجه، وخلوصه إلى استنتاجات بحثه، يتقدم الباحث بتوصيتين وجد فيهما طابعا إجرائيا، وفائدة عملية على مستوى الممارسة الحياتية، والفعل الإنساني :

١. يوصي الباحث بإعداد دراسة مقارنة متخصصة للأنساق الثقافية التي ارتبطت بها تلك التجارب المسرحية التي تراسلت معها العروض المسرحية العراقية. وذلك للوقـــوف على المشترك الثقافي وفواعله مابين واقع تلك التجارب، وواقع العروض المـــسرحية العراقية.

٢. يوصي الباحث بفتح تلك التراسلات السريالية مع تجارب الآخر، واعتمادها مـــستوى للتواصل الإبداعي معه، وتحقيق مستويات من التأثير والتأثر مع هذا الآخر أعمق من المتحقق الآن، باعتبار أن ذلك من حتمية التلاقح الحضاري، والتفاعل الايجابي لتأكيد عالم المشتَرك الكوني، وهو الإنسان.

المقترحات

يقترح الباحث وبعد ما مر به وتعرف إليه، وخلوصه إلى استنتاجاته، يقترح جملة من الفقرات :

١. دراسة الأنساق المسرحية في العروض العراقية ذات الطابع المابعد حداثي.
٢. دراسة التلقي في عروض مسرح الصورة عند صلاح القصب.
٣. دراسة وحدة التمرين المسرحي في مسرح الصورة عند صلاح القصب.
٤. تعزيز الصلة مابين دائرة السينما والمسرح، والمؤسسات الأكاديمية الفنية والمسرحية على وجه الخصوص. وذلك لتفعيل الجانب الأكاديمي عمليا، وكذلك لرفد الدائرة بالخبرة العلمية الأكاديمية.
٥. تفعيل دور الأرشفة والتوثيق. وإعداد ببيلوغرافيا سنوية موحدة للنشاط المسرحي في العراق.

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المعاجم والقواميس

١. إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية (تونس :المؤسسة العربية للناشرين المتحدة ،ب ت)

٢. ابن منظور ، لسان العرب المحيط (بيروت : دار لسان العرب ،د . ت)

٣. الزبيدي، مرتضى الحسيني : تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : علي هلالي ، مراجعة : عبد الله العلايلي و عبد الستار احمد فراج ، ط٢(الكويت :مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٨٧) ج ٢ ،

٤. الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، تحقيق وتعليق : محمد مرسي عامر ، ج /٥-٦ (القاهرة : دار المصحف ، ب . ت)

٥. علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية ، ١٩٨٤)

٦. وهبة ، مجدي ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٩)

الكتب

٧. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة : مكتبة مصر ،ب ت)

٨. ابولينير ، غيوم : نهدا تيريزياس ، ت :نادية كامل (الكويت : وزارة الإعلام،١٩٨٩)

٩. آبيا ، أدولف : الإنسان هو معيار كل شيء – من مؤلفات آبيا ، ت : أمين حسين الرباط (القاهرة : مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥)

١٠.احمد ، محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط٣(القاهرة: دار المعارف،١٩٤٨)

١١.أدونيس : الصوفية والسريالية ، ط ٢ (بيروت : دار الساقي ، ١٩٩٥)

١٢.آرتو ، أنتونان : المسرح وقرينه ، ت : سامية اسعد (القاهرة : دار النهضة العربية ،١٩٧٣)

١٣.أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٧٩)

١٤.أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : ايراهيم حمادة (القاهرة : المكتبة الانجلوالمصرية ، ١٩٨٣)

١٥.الأصفر، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق :منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩)
١٦.آلكيه، فردينان : فلسفة السريالية ، ت : وجيه العمر (دمشق : وزارة الثقافة و الإرشاد ، ١٩٧٨)
١٧.امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (بيروت : دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، ١٩٨١)
١٨.ايسلن ، مارتن : أنتونان آرتو – الرجل وأعماله ، ت : سعيد احمد الحكيم(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١)
١٩.ايغلتن ، تيري : مقدمة في نظرية الأدب ، ت : إبراهيم جاسم العلي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢)
٢٠.ايكن ، هنري : عصر الأيديولوجيا ، ت: محي الدين صبحي ، ط ٢(بيروت:دار الطليعة للطباعة والنشر،١٩٨٢)
٢١.إيكو ، أمبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت: سعيد بنكراد، ط٢(المغرب : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٤)
٢٢.اينز ، كريستوفر : المسرح الطليعي ، ت: سامح فكري (القاهرة : مركز اللغات والترجمة–أكاديمية الفنون ،١٩٩٩)
٢٣.الباردي، محمد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠)
٢٤.باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩)
٢٥.بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ (قم :منشورات ذوي القربى ،٢٠٠٦)
٢٦.برادبري ، مالكولم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، ج ١ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧)
٢٧.برادبري ، مالكولم و جيمس ماكفارلن : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، ج ٢ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٨٩)
٢٨.برتملي، جون : بحث في علم الجمال ، ت: احمد عبد العزيز(القاهرة: مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر،١٩٧٠)
٢٩.برخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف (بيروت : عالم المعرفة ، ب.ت.)

٣٠.بروك ، بيتر : الباب المفتوح – الأعمال الكاملة ، ت : فاروق عبد القادر(القاهرة : دار الهلال ، ٢٠٠٢)
٣١.بريتون، اندريه: بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨)
٣٢.بسفلد ، روجر م. : فن الكاتب المسرحي ، ت : دريني خشبة (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ب ت)
٣٣.بنتلي ، إريك : نظرية المسرح الحديث ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦)
٣٤.بوبوف ، ألكسي : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت : شريف شاكر (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦)
٣٥.بورا ، س. م. : التجربة الخلاقة ، ت:سلافة حجاوي، ط٢(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)
٣٦.بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت : فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)
٣٧.بوغاتيريف،بيتر:السيمياء في المسرح الشعبي – سيمياء براغ للمسرح، ت:أدمير كورية (دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٧)
٣٨.بولتن ، مارجوري : تشريح المسرحية ، ت : دريني خشبة (القاهرة : مكتبة الانجلوالمصرية ، ١٩٦٢)
٣٩.بوند ، براين : الحرب والمجتمع في أوربا ١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩)
٤٠.التكريتي ،جميل نصيف : المذاهب الأدبية (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٠)
٤١.تيغيم ، فيليب فان : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت : فريد انطونيوس ، ط٣ (بيروت : منشورات عويدات ،١٩٨٣)
٤٢.جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢)
٤٣. الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية (بيروت : دار ابن زيدون للطباعة والنشر ، ب. ت)
٤٤. حمادي ، وطفاء : الخطاب المسرحي في العالم العربي (الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٧)

٤٥. داكو، بيير: استكشاف أغوار الذهن والتنويم المغناطيسي ، ت : رعد اسكندر وأركان بيثون (بغداد : دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨)
٤٦. دافيدوف ، لندا ل. : مدخل علم النفس ، ت : سيد الطواب وآخرون ، ط ٤ (القاهرة : الدار الدولية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣)
٤٧. دوبليسيس ، أيفون : السوريالية ،ت: هنري زغيب(بيروت:منشورات عويدات،١٩٨٣)
٤٨. دوفينو ، جان : سوسيولوجيا المسرح، ت:حافظ الجمالي (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي،١٩٧٦)
٤٩. ديريدا ، جاك : الكتابة والاختلاف ، ت : كاظم جهاد (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨)
٥٠. دين ، الكسندر : العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، ت : سامي عبد الحميد (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢)
٥١. ديور ، أدوين : فن التمثيل الآفاق والأعماق ، ت : سامي صلاح ، ج٢ (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، ١٩٩٩)
٥٢. راي، وليم : المعنى الأدبي – من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت : يوئيل يوسف عزيز (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩)
٥٣. الرميلي، ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط٣ (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢)
٥٤. روزن ، بول : الحريم الفرويدي ، ت : ثائر ديب (دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر ، ١٩٩٥)
٥٥. ريد، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، ط٢ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦)
٥٦. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩)
٥٧. ريكور، بول : نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣)
٥٨. زوخر ، بيرند : مسرح الثمانينات والتسعينات ، ت : حامد احمد غانم وحنان معوض ، ج ٢ (القاهرة:مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠)
٥٩. سخسوخ ، احمد : اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧)

٦٠. سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب. ت.)
٦١. سلام ، أبو الحسن : حيرة النص المسرحي (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٧)
٦٢. سلام ، أبو الحسن عبد الحميد : الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي (الإسكندرية : دار الوفاء ، ٢٠٠٤)
٦٣. سونتاغ ، سوزان : ضد التأويل ومقالات أخرى ، ت : نهلة بيضون (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٨)
٦٤. سيرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣)
٦٥. شكسبير، وليم: ماكبث، ت: جبرا إبراهيم جبرا، ط٢ (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠)
٦٦. صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة : منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١)
٦٧. صليحة ، نهاد : المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤون لثقافية العامة،١٩٨٥)
٦٨. صمودي ، مصطفى : قراءات مسرحية (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)
٦٩. الطاهر ، علي جواد : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٧)
٧٠. عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن (الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥)
٧١. عبد الجليل، منقور: علم الدلالة – أصوله ومباحثه في التراث العربي (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١)
٧٢. عبد الحميد ، سامي : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (نسخة مطبوعة على الآلة الطابعة)
٧٣. عبد المعطي ، علي : فلسفة الفن (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٥)
٧٤. عبده ، مصطفى : المدخل إلى فلسفة الجمال ، ط ٢ (القاهرة : مكتبة مدبولي، ١٩٩٩)

٧٥. عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦)
٧٦. العروي ، عبد الله : مفهوم التاريخ ، ط ٤ (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥)
٧٧. عقل ، فاخر : مدارس علم النفس ، ط ٥ (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨١)
٧٨. عكاشة ، ثروت : موسوعة الموسيقي فاجنر (القاهرة : ب.م. ،ب.ت)
٧٩. غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٠)
٨٠. غادامير ، هانز غيورغ : فلسفة التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، ط٢ (المغرب : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦)
٨١. غروتوفسكي ، جيرزي : نحو مسرح فقير ، ت : كمال قاسم نادر (بغداد : دار الرشيد للنشر ،١٩٨٢)
٨٢. فاولي ، والاس : عصر السريالية ، ت : خالدة سعيد (بيروت: دار العودة ، ب ت)
٨٣. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠)
٨٤. فرست ، ليليان ر. : الرومانسية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، مج ١ (بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١)
٨٥. فروم ، اريك : أزمة التحليل النفسي ، ت : طلال عتريسي (بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨)
٨٦. فنك ، اويغن : فلسفة نيتشه ، ت : إلياس بديوي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٤)
٨٧. فؤاد ، حسن : بيكاسو معجزة الفنان والرجل (القاهرة : مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٤)
٨٨. القصب ، صلاح : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٣)
٨٩. كارلسون ، مارفن : فن الأداء – مقدمة نقدية ، ت : منى سلام (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٧)
٩٠. كاشي ، ناجي : الغرائبية في العرض المسرحي (بيروت : دار الخيال ، ٢٠٠٦)
٩١. كاظم ، وسام مهدي : الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث (بغداد : مطبعة الصباح ، ٢٠٠٧)

٩٢. كانوفا ، ماري – كلود : الكوميديا ، ت : علاء شطنان التميمي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦)
٩٣. كاي ، نك : مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩)
٩٤. كريج ، كوردن : في الفن المسرحي ، ت: درينى خشبة (القاهرة : مكتبة الآداب،١٩٦٠)
٩٥. كريفش ، ستوارت : صناعة المسرحية ، ت : عبد الله معتصم الدباغ (بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٦)
٩٦. كمال ، علي : النفس – انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ، ط ٤ (بغداد : دار واسط للطباعة والنشر ، ١٩٨٩)
٩٧. كورك، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، ت : ليون يوسف و عزيز عمانوئيل (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٩)
٩٨. كونل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، ت : أمين حسين الرباط (القاهرة :مركز اللغات والترجمة ــ أكاديمية الفنون ، ١٩٩٨)
٩٩. كووسوفيتش ، يان : مسرح الموت عند كانتور ، ت : هناء عبد الفتاح (القاهرة:مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون،١٩٩٤)
١٠٠.كيرزويل، اديث : عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور (بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥)
١٠١.لافر ، جيمس : الدراما أزياؤها ومناظرها ، ت : مجدي فريد (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٣)
١٠٢.مايرهولد ، فسيفولد : في الفن المسرحي ، ت : شريف شاكر ، ج١ (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩)
١٠٣.مجموعة من نقاد المسرح البولندي ومبدعيه : ليشيك مونجيك ومسرحه ، ت : هناء عبد الفتاح (القاهرة : مركز اللغات والترجمة ــ أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠)
١٠٤.محمود ، إبراهيم : عنف العالم (سوريا : دار حوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥)
١٠٥.المديني، احمد : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ط٢ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٩)
١٠٦.المرتجي، أنور : سيميائية النص الأدبي (الدار البيضاء : أفريقيا للنشر، ١٩٨٧)
١٠٧.مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الفن من أفلاطون إلى سارتر(القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤)

١٠٨.مولر ، إميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، ت : مهاة فرح الخوري (دمشق : دار طلاس ، ١٩٨٨)
١٠٩.ميردوند ، جيمس : الفضاء المسرحي ، ت : محمد سيد (القاهرة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦)
١١٠.ميليت ، فرد ب. و جيرالدايدس بنتلي : فن المسرحية ، ت : صدقي حطاب (بيروت : دار الثقافة ، بلا ت)
١١١.نادو ، موريس : تاريخ السريالية ، ت : نتيجة الحلاق (دمشق:وزارة الثقافة،١٩٩٢)
١١٢.النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما (تونس : منشورات مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، ١٩٨٧)
١١٣.نيتشه، فردريك : العقل وسقراط والغرائز : الفلسفة الحديثة– نصوص مختارة ، ت: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العال (الرباط : دار الأمان للنشر والتوزيع ،١٩٩١)
١١٤.نيتشه ، فردريك : العلم الجذل ، ت : سعاد حرب (بيروت : دار المنتخب العربي للدراسات والنشر)
١١٥.نيكول ، ألاردس : المسرحية العالمية ، ت : عثمان نوية.، ج ٥ (بابل:المطبعة العصرية،١٩٨٦)
١١٦.نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان (القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ب ت)
١١٧.هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة – بحث في أصول التغيير الثقافي ، ت: محمد شيّا (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٥)
١١٨.هبنر ، زيجمونت : جماليات فن الإخراج ، ت : هناء عبد الفتاح (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣)
١١٩.هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، ت : نهاد صليحة (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠١)
١٢٠.هيغل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ج ٢ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨)
١٢١.هيغل : فن الشعر ، ت : جورج طرابيشي ، ج ١ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١)
١٢٢.يوسف ، عقيل مهدي : في بنية العرض المسرحي (بغداد : مطبعة اسعد ، ب ت)

١٢٣.يوسف ، عقيل مهدي : النص والميزانسين (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦)

١٢٤.يوسف ، عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل (بغداد : جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨)

١٢٥.يونسكو، يوجين : من الأعمال المختارة – ١ ، ت: حمادة إبراهيم (الكويت: سلسلة من المسرح العالمي، ١٩٧٢)

الرسائل والأطاريح الجامعية

١٢٦.الجبوري ، زيد ثامر عبد الكاظم : توظيف بعض الاتجاهات الإخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بابل : كلية التربية الفنية،٢٠٠٢)

١٢٧.الزبيدي ، حميد علي حسون : مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨)

١٢٨.السعدي ، يوسف رشيد جبر : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة(جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٩)

١٢٩.عزيز ، قاسم مؤنس : التوافق والتضاد بين العناصر الدرامية والعناصر البصرية في العرض المسرحي ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٤)

١٣٠.اللبان ، سمير شاكر عبد الله : توظيف عناصر المنظر التشكيلية ودلالات النص الدرامية في تشكيل الفضاء المسرحي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦)

الصحف والدوريات

١٣١.ابولينير ، غيوم : الروح الجديدة والشعراء ، ت : عصام عبد اللطيف احمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٢، بغداد ، ٢٠٠٤

١٣٢.اسعد ، سامية احمد : الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١٠ ، عدد٤ (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٠)

١٣٣.البصام ، مؤيد داوود : ابيض واسود مسرحة فيزياء الجسد في الحرب – جريدة الزمان الدولية ، العدد ٣٠٥٠، بتاريخ ٢٠٠٨/٧/١٩

١٣٤.بروك ، بيتر : بيتر بروك يتحدث عن مسرحه ، ت : عدنان مبارك ، مجلة الأقلام ، عدد (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ،)
١٣٥.جيروفسكي ، ستيفان : أدب المقاومة البولوني ، ت : محمد هناء متولي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد ٤ (بغداد : دار الجاحظ للنشر، ١٩٨١)
١٣٦.خليل ، فاضل : جوزيف شاينا – المجلة القطرية للفنون ، عدد ١ ، كانون الثاني (بغداد:وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠٠١)
١٣٧.الدويري ، رأفت : المسرح العربي المعاصر مابين التراث والحداثة – مجلة فصول ، مجلد ١٤ ، عدد ١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٥)
١٣٨.سرحان ، سمير : الحدث في الدراما ، مجلة المسرح ، عدد ٣ (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٦٤)
١٣٩.الطائي ، مزاحم و أحلام عبد الرزاق : نيتشه – أفكار في أوانها ، مجلة آفاق عربية ، عدد ١ ، أيلول ١٩٨٢
١٤٠.عبد الفتاح ، هناء : جوزيف شاينا يتحدث عن المسرح– مجلة فصول، مجلد٢ ، عدد٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣)
١٤١.القصص ، مجد : المسرح السهل يضعنا على هامش الحضارة ، حوار: مؤيد البصام ، جريدة الزمان الدولية ، العدد ٣١٠١ ، بتاريخ ٢٠٠٨/٩/١٦ ،
١٤٢.الكردي ، محمد علي : الجنون في الأدب الفرنسي ، مجلة عالم الفكر ، عدد ١ ، مجلد ١٨ (الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٧)
١٤٣.وصفي ، هدى : التجريب في المسرح المصري – مجلة فصول ، مجلد ١٤ ، عدد١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥)

الشبكة الدولية للمعلومات

١٤٤.الجعايبي ، الفاضل : الريادة والإبداع في النص المسرحي – برنامج أوراق ثقافية ، تاريخ الحلقة ٢٠٠٥/٣/٢٦ ، موقع قناة الجزيرة الفضائية : www.aljazeera.net

الملاحق

- ملحق (١)
- ملحق (٢)
- ملحق (٣)

ملحق رقم (١)



صورة رقم(١)



صورة رقم(٢)



صورة رقم(٣)



صورة رقم(٤)



صورة رقم(٥)



صورة رقم(٦)



صورة رقم(٧)



صورة رقم(٨)



صورة رقم(٩)



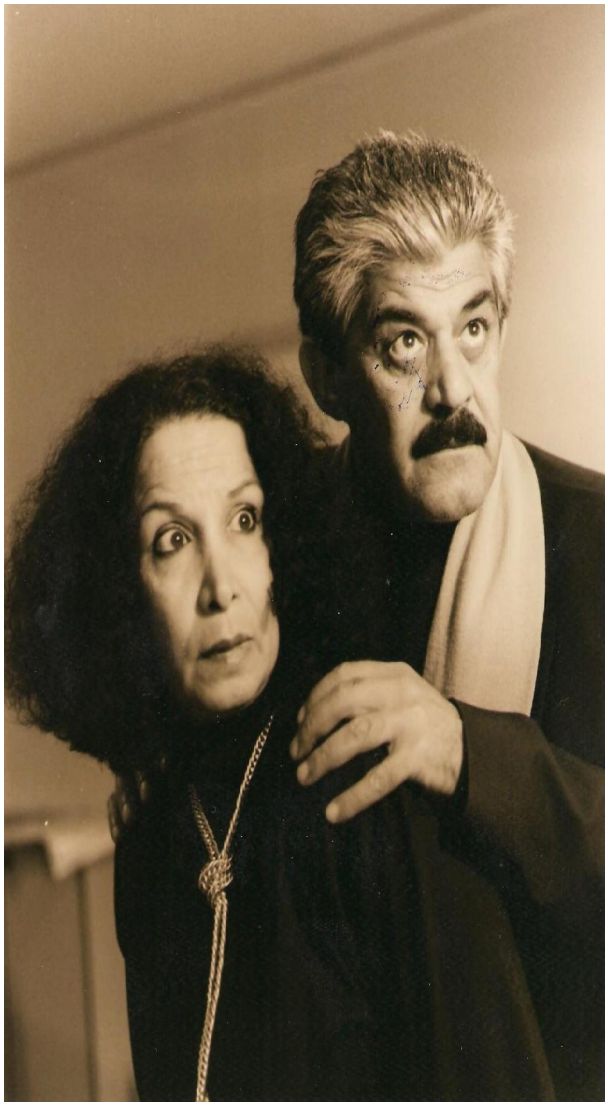
صورة رقم(١٠)



صورة رقم(١١)



صورة رقم(١٢)



صورة رقم(١٣)



صورة رقم(١٤)



صورة رقم(١٥)



صورة رقم(١٦)



صورة رقم(١٧)



صورة رقم(١٨)



صورة رقم(١٩)



صورة رقم(٢٠)



صورة رقم(٢١)



صورة رقم(٢٢)



صورة رقم(٢٣)



صورة رقم(٢٤)



صورة رقم(٢٥)



صورة رقم(٢٦)



صورة رقم(٢٧)



صورة رقم(٢٨)



صورة رقم (٢٩)



صورة رقم(٣٠)



صورة رقم(٣١)



صورة رقم(٣٢)



صورة رقم(٣٣)



صورة رقم(٣٤)



صورة رقم(٣٥)



صورة رقم(٣٦)



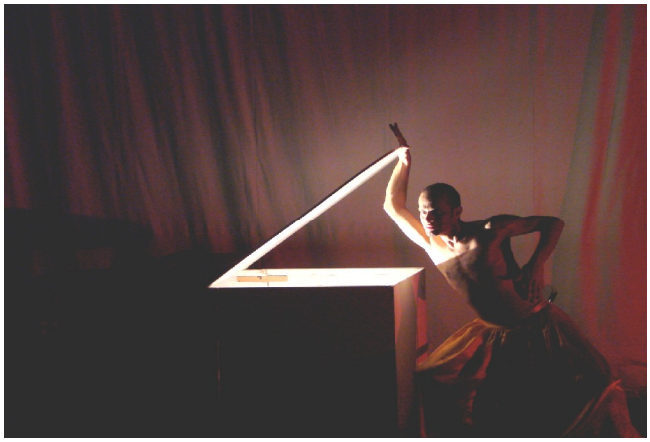
صورة رقم(٣٧)



صورة رقم(٣٨)



صورة رقم(٣٩)



صورة رقم(٤٠)



صورة رقم(٤١)



صورة رقم(٤٢)



صورة رقم(٤٣)



صورة رقم(٤٤)



صورة رقم(٤٥)



صورة رقم(٤٦)



صورة رقم(٤٧)



صورة رقم(٤٨)



صورة رقم (٤٩)



صورة رقم (٤٩)



صورة رقم (٥٠)



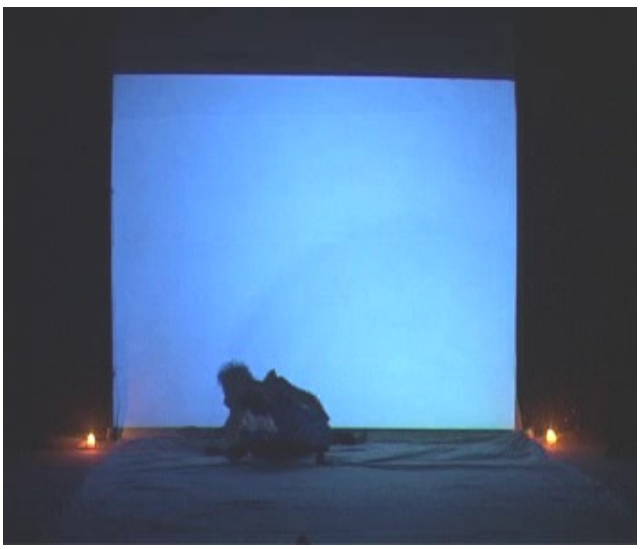
صورة رقم (٥١)



صورة رقم (٥٢)



صورة رقم (٥٣)



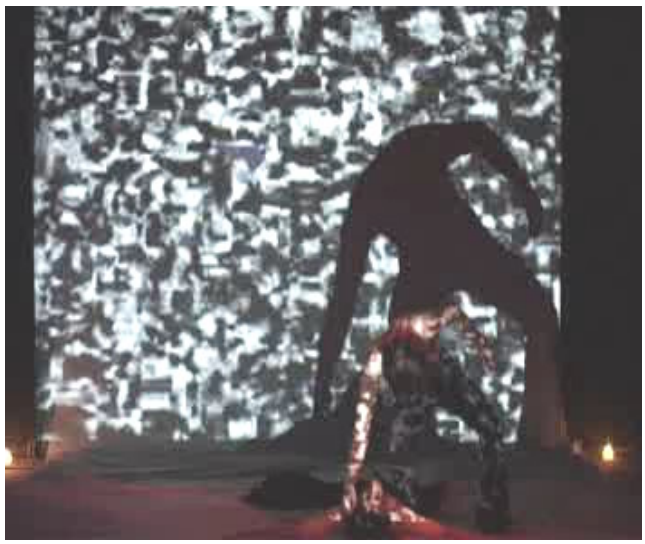
صورة رقم (٥٤)



صورة رقم (٥٥)



صورة رقم (٥٦)



صورة رقم (٥٧)



صورة رقم (٥٨)



صورة رقم (٥٩)

ملحق رقم (٢)

جدول يبين مجتمع البحث من العروض المسرحية العراقية المقدمة خلال الفترة ١٩٩٧- ٢٠٠٧

ت	المسرحية	المؤلف	المخرج	السنة
١	في أعالي الحب	فلاح شاكر	فاضل خليل	١٩٩٧
٢	ماكبث	وليم شكسبير	صلاح القصب	١٩٩٩
٣	الليلة المقدسة	قاسم محمد عباس	قاسم زيدان	١٩٩٩
٤	ليلية القتلة	خوزيه تريانا	صارم داخل	١٩٩٩
٥	ماريونيت ماكبث	جواد الحسب	جواد الحسب	١٩٩٩
٦	سيدرا	خزعل الماجدي	فاضل خليل	١٩٩٩
٧	أنيما	خزعل الماجدي	حنين مانع	١٩٩٩
٨	عمق	سرمد علاء الدين	سرمد علاء الدين	٢٠٠٠
٩	بياض الظل	ضياء سالم	فلاح إبراهيم	٢٠٠٠
١٠	نار من السماء	علي طالب	علي طالب	٢٠٠٠
١١	صمت كالبكاء	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد	٢٠٠٢
١٢	مكانك أيها السيد	مثال غازي	عماد محمد	٢٠٠٣
١٣	تحت فوق، فوق تحت	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠٠٤
١٤	الدرس	يوجين يونسكو	ياسر البراك	٢٠٠٤
١٥	بعد الطوفان	طلعت السماوي	طلعت السماوي	٢٠٠٤
١٦	عطيلو	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد	٢٠٠٥
١٧	لاصقي الإعلانات	احمد محمد عبد الأمير	احمد محمد عبد الأمير	٢٠٠٥
١٨	حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد	٢٠٠٦
١٩	الشك	احمد محمد عبد الأمير	احمد محمد عبد الأمير	٢٠٠٦
٢٠	كرستال	احمد محمد عبد الأمير	احمد محمد عبد الأمير	٢٠٠٧

ملحق رقم (٣)

أنموذج لاستمارة استطلاع آراء الخبراء التي اعتمدها الباحث:

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

الدراسات العليا

م / استطلاع آراء الخبراء

الخبير الأستاذ الدكتور ( ) المحترم

تحية طيبة :

يروم الباحث إجراء الدراسة الموسومة (**السريالية في الخطاب المسرحي العراقي**)، والتي تهدف إلى (**تعرف الملامح السريالية في الخطاب المسرحي العراقي**)، ومن خلال رصد التأثيرات السريالية في العرض المسرحي، باعتباره منتج الخطاب المسرحي الشامل الذي تندرج فيه خطابات: النص، الأداء التمثيلي، الوحدة السينوغرافية من منظر وإضاءة وأزياء، وكذلك الموسيقى والمؤثرات السمعية، وتشكل رؤية الإخراج والمعالجة الفنية. ويأتي ذلك الرصد ضمن الحدود التالية:

١. الحدود الزمنية: الفترة الممتدة خلال ١٩٩٧ – ٢٠٠٧

٢. الحدود المكانية: الفرقة القومية للتمثيل/بغداد ، فرقة جماعة المستحيل للتمثيل الصامت/بغداد ، فرقة دمى للتمثيل الصامت – كلية الفنون الجميلة/بابل ، فرقة جماعة الناصرية للتمثيل/ ذي قار.

٣. الحدود الموضوعية: الملامح السريالية في العرض المسرحي العراقي.

وقد خرج الباحث من الإطار النظري بجملة مؤشرات يروم اعتمادها معيارا في إجراء البحث.

ونظرا لما يعهده فيكم الباحث من علمية سديدة، وخبرة واسعة، وآراء تخدم البحث في هذا الجانب من الدراسة، لذا يود الباحث الاستئناس بآرائكم العلمية فيما يخص صلاحية تلك المؤشرات كمعيار تحليلي في إجراء البحث، وذلك بتثبيت ما هو مناسب في الحقل المخصص، ولكم حرية الحذف، والإضافة، والتعديل لما ترونه مناسبا، وذلك خدمة لهدف البحث العلمي. ولكم فائق التقدير.

الباحث

فقرات معيار التحليل

ت	الفقرة	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
١	**الخطاب المسرحي ، هو خطاب العرض الشامل الذي تشكله خطابات ، النص، الممثل، المنظر، الإضاءة، الزي، الموسيقى والمؤثرات الصوتية.**			
٢	**المؤثر الرئيس للسريالية في المسرح المعاصر، كان دعوة العودة للجذور والأصول البدائية، من خلال فعالية الطقس البدائي، وتحييد الجانب العقلي في الخطاب المسرحي واستبداله بالجانب اللاعقلي وفضاء اللاوعي والرموز الأصلية.**			
٣	**يعاني النص تحت المؤثر السريالي عددا من التغيرات في أطره: الحبكة، الشخصية، الحوار واللغة، حيث تكون:** • الحبكة بناء لاعقلي، غير خاضع للمنطق، وتحتمل ازدواج الحدث، والتزامن، والتناقض، والمسارات الحكائية السائبة. تنشئ الحبكة وتربط مساراتها قوة الذهن المتحرر، والخيال الخلاق • الشخصية هذيانية غير مستقرة، تتجسد من خلال التقويض وهدم دلالاتها، غير متوازنة الصفات، ولا تنشئ شبكة علاقات واضحة، وهي معزولة طابعها البوح الذاتي والتعبيرية. • الحوار مفكك، غني بالصور التي تنتفي فيها العلاقات المنطقية والعقلية،وبصيغة البوح الذاتي، والتداعي الحر، ولا يحيل إلى ما هو خارج الذات زمنيا، أو مكانيا، أو موضوعيا، طابعه الغنائية العالية، ومتعلقا بوظيفته التعبيرية.			
٤	**في العرض السريالي البنية الزمنية والبنية المكانية بنية لاعقلية.**			
٥	**الإخراج السريالي، هو ضبط وتنسيق لإنتظامات العناصر العارضة، من اجل تحقيق فضاء مشترك للتداول بين المشتركين في تجربة العرض، وهو فضاء الطقس. ويأخذ نمط الإخراج التشكيلي البصري، ووضع الشكل في حالة**			

	تحول دائم في الصورة المسرحية، وبما يصعد من فعل التأويل والاكتشاف			
٦	**الخروج على مركزية النص اللغوي، أدى ذلك إلى:** • غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل • غياب البناء النفسي • الاشتغال في فضاء النص، وعلى مضمراته واكتشاف الثيمة المغيبة			
٧	**تقليل النص الملفوظ، وتجريده إلى أقيام صوتية ذات دلالة ميتافيزيقية، وفتح النص على أبعاد جديدة لمعناه من خلال مغايرة مادة اللغة، واعتماد لغة بصرية ذات كثافة مادية تتماهى مع الوحدة السينوغرافية.**			
٨	**التحول من مفهوم العرض القائم على المشاهدة، إلى مفهوم الطقس القائم على المشاركة. فيكون العرض هو فضاء موحد تتعابر فيه الذات المشتركة في العرض/الطقس مابين عالم اليومي المألوف، وعالم الخيالي اللامألوف.**			
٩	**تطبيق مبدأ التزامن، وتشتيت البؤرة، وبالتالي نقل الذات المتلقية عبر سطوح العمل دون تحقيق ترابط منطقي، أو بنية دلالية تضفي المعنى على الوحدة المشهدية.**			
١٠	**الممثل طقوسي، يعمل على ذاته الشخصية نفسيا، ويعمل على الدور جسديا.**			
١١	**التأكيد على وحدة الارتجال لما تقدم من أشكال تعبيرية ذاتية خارج تقليدية الأداء والعرف الجمالي، وتعطي الفرصة لاستحضار موضوعات اللاوعي إلى حيز التداول والتعبير.**			
١٢	**أداء الممثل خال من التداعي الثقافي، أو الإحالة المرجعية. وهو وحدة كولاجية ذات طابع غروتسكي، يتمثل بالانتقال اللامنطقي من حالة أدائية إلى حالة أدائية مغايرة، وبلا بناء نفسي. فالأداء جسدي يمتاز بكثافة الترميز، ومعه يتحول الجسد إلى وحدة إنشاء في فضاء العرض/الطقس.**			
١٣	**البحث عن فضاء جديد خارج تقليدية فضاء مسرح العلبة الايطالي، وتوظيف قوى المكان فيه لتحقيق الإبهار.**			

١٤	**اعتماد الفضاء المغلق، أيضا، لتحقيق سرية الطقس، وقوة تأثيره على المشتركين فيه.**			
١٥	**معمارية مكان العرض تحقق تداخل مناطق التمثيل والجمهور.**			
١٦	**المنظر بصورة عامة ينزع إلى احد الاتجاهين:** • طابع البدائية والخشونة والفقر، حيث مفرداته لا توهم ولكن تحفز الخيال في فضاء العرض/الطقس، وتنفتح دلاليا. • الغنى الباروكي، حيث يتكون من تجميعات حادة وعنيفة لمفردات من الواقع، وعلى طريقة الأشكال السريالية.			
١٧	**الوحدة السينوغرافية تتأسس بعلاقات مساحية وفضائية لامنطقية، وكسر علاقة النسبة التناسب بين مفرداتها.**			
١٨	**تقنية الإضاءة تتجاوز الإيهام، نحو الإبهار، وهي تنزع في ذلك نحو احد الاتجاهين :** • الإضاءة البيضاء، ومعالجتها من خلال درجات الشدة، والكثافة، والمسقط. حيث تنتج رسومات طقوسية من خلال نحتية الظل والضوء. • إضاءة إبهارية تعالج باللون ، والشدة ، والكثافة ، والمسقط ، حتى تصبح منظومة ديكورية.			
١٩	**الزي يكون في الغالب بأحد الاتجاهين:** • زي تجريدي شعائري، ومنقطع عن الشخصية والدلالة الدرامية. • زي أيقوني يرتبط بالشخصية، إلا انه يدخل في بناء دلالي لاعقلي، ومنسجم مع طابع الوحدة المشهدية اللاعقلي.			
٢٠	**الموسيقى والمؤثر الصوتي، وينحو باتجاهات عدة:** • أن تكون مزيج طقوسي مركب من أصوات توقيعية، ومزامير، ووتريات بدائية، تقترن بأصوات تعبيرية بشرية، من لهاث،وصراخ مكتوم، وفي بناء تجميعي عنيف خارج المحدد الثقافي. • قطعة موسيقية بوليفونية، تكون البناء النسيجي			

	للعرض، تتحرك فوقه الصور والوحدات المشهدية، بديلا عن اللغة يغيب عنها اللحن والمقامية، متداخلة من أصوات مفرقعة، وموسيقى الجاز والروك.			

Summary

This study aims to investigates the surrealistic features in Iraqi theatrical discourse in order to present the nature of surrealistic presence in Iraqi theatrical phenomena , plus it the depth and the levels of that presence , where that could be summarized by the following question :

- What are the surrealistic influences in Iraqi theatrical discourse .

To reach the techniques and treatment styles that have been influenced by surrealism , and that have resulted from the creative experience of Iraqi authors and drama directors , the researcher focuses on investigating the surrealistic features in Iraq theatrical discourse :

The study is of four chapters :

- The first chapter , the methodological approach , studies the following : the research problems , its important , its aim , its limits , plus the procedural terms .

- The second chapter , the theoretical theatrical frame and previous studies , is of three sections .

١. surrealism and its principles it aims is to define surrealism , its orgins , and its aesthetic and intellectual machinery .

٢. surrealism in theatrical discourse , it is of tow parts : surrealism in theatrical text , and surrealism in theatrical show .

٣. surrealistic influences in contemporary world theatre , plus in Arabic and Iraqi theatrical experience . it aims to get the surrealistic indexes of theatrical approach .

The researcher has not found any previous study on this topic , surrealism , in the limit of the time and place of the research . so this study would be the first in this domain .

The third chapter aims to apply the procedural approach on the study samples ; five Iraqi drama .

Shows : In the heights of love , Macbeth , the lesson , Dreams in Baghdad, and crystal .

The fourth chapter presents the results , conclusions , recommendations and proposals of the research .

The main results are as follow :

١. The surrealistic presence in Iraqi theatrical discourse restricted only on aesthetic and mood , rather than on the content of surrealistic discourse , which is known for its principle and atmospheres intersecting with local cultural system .

٢ . The surrealistic influence appears in theatrical discourse , in text and show , discrepantly , either with surrealistic features in surrealistic treatment , or surrealistic mood of dream and fantasy .

The research recommend the following :

- Open Common Surrealistic channels with the other experience , using them as level for creative communication .

- Work to a achieve levels of influence and influenced deeper than that were being carried , for that is the deliberated goal of civilized intermingling , and active interaction to assert common global word ; the MAN .

Republic of Iraq
Ministry of higher Education and
Scientific Research.
University of Babylon
College of fine Arts
Theatre department

Surrealism Iraqi Theatrical Discourse

A thesis presented by:

Thabbit Rasoul Jiwad
Al-Laithy

To the council of Fine Arts college in Babylon University
And it's a part of the requirements to get the Master s degree in Theatre Arts

Supervising by:

Assistant Professor Dr.
Abbas Mohammed Ibrahim

٢٠٠٩ A.D ١٤٢٩ A.H

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.