Poetics
In Integration of the Iraqi Theatrical Show

A Dissertation Submitted

To The Council of the College of Aesthetical Arts

as a Partial Fulfillment of the Requirements

for the

Degree of Philosophy Doctorate in Theatrical Techniques

By:

Asmaa' Shakir Nia'ma

Supervised By:

Assit Prof. Dr.
Ahmed S. A'teya

Assit Prof. Dr.
Jalal J. Mohammed

٢٠٠٥ **Babylon** ١٤٢٦

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ
إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ ﴾

صدق الله العظيم

(يس : الآية ٦٩)

الإهـداء

إلى

روح والدي ... في عليين

إلى

والدتي... موئل الدفء والحنان ...

حبيبتي على مدى الزمان ...

إلى

أخوتي محمود وعلي ...

إلى

عميّ عامر وزيدان النعمة ...

احتراماً وعرفاناً بالجميل ... جميعاً

أسماء

C

الشعرية في تكامل

العرض المسرحي العراقي

أطروحة دكتوراه مقدمة

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل

/ وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة

تقنيات مسرحية

من قبل

أسمـاء شاكـر نعمـة

إشراف

الأستاذ المساعد

الأستاذ المساعد د. احمد سلمان عطية

د. جلال جميل محمد

٢٠٠٥ هـ١٤٢٦

ABSTRACT

The research contains four chapters; the first one includes the theoretical frame and the problem of the research, which concentrated on the two questions:

١. What is the concept of the poetic?

٢. What makes formal phonetically massage a poetical visual image.

The importance of the research came from that it is search in the ground, which is regarded modern in the aesthetical and philosophical directions, and highlighted a modern concept in the theatre. We had derived an essential aim, which is disclosed the poetical concept and its accordance with the other types of arts in the theatrical show.

The limitation of the research was restricted to the Iraqi theatrical shows that acted on Baghdad theaters for the period (١٩٩٢ - ٢٠٠٢). The chapter ended with definition for the basic terms.

The second chapter, the theoretical frame and the previous studies, which is include three sections. The first one deals with the concept of poetics in the literature, since the modern studies witness a great variety in its methods, tools, visions and concepts, which is led to produce a great number of new critical terms that. These terms had found a place in the effective and regular critical theories in this context for the contemporary literature, according to the new theories. This led to two cases, the first one to future without civilization complexes tighten us to the west, but push us to get advantages from it. The second case is deepening the belongingness to the civilization identity in order not to lose the dogmatic and cultural features in understanding the critical heritage without closure.

From these two pivots, the researcher started its study for the concept of poetics in the literature at Arabic and foreign critics of literature.

While the second section deals with the style and poetics in the theatrical show and mentioned the most important definitions for the style term by Arabic and foreign philosophers, and dropping it in the theatrical show, which presented by modern directors and how blending the style in the theatrical show according to the directional, philosophical and aesthetical direction.

The third section studied the poetics in reception and mentioned the important theories of reception and dropping it on the theatrical show and through it deduce the poetics. The reception process specified in the show reading since it regarded as a concentrated realm from symbols, and it function on the show symbols, which made its reading according to the expectation horizon that still away from what he see in front of him, and consequently away from any merging reading.

The third chapter includes procedure of the research, which are the research society, sample, tools and methods. The samples had chosen from Iraqi plays to know the effective of poetics concept in the theatrical show.

The fourth chapter contains the results of the research that concluded by the researcher and the important of these results as follows:

١. Poetics of the show takes a form of outstanding and hollow sculpture by artistry formations in order to give the theatrical space its abstract value, which contains the theme of the text by artistry coining with theatrical means. This coining activate imagination of the recipient and makes dialectic process between the creator (designer) and visual and auditory element or by functioning any artistry kind that the theatrical space formed by it through its concepts and abilities, in addition to the dialectic between the recipient and the presented contents, as in the play (Not I) and (Forgotten Herostrat).

٢. Liberation the actor from capture of the historical views have a great effect on the recipients that participate by their imagination in more effective manner, since the themes and language take an important role in the theatrical event, as in the plays (Forgotten Herostrat) and (Ur Elegizing).

٣. The director had used abstract style, so he did not care about the matching between the apparently form and the history information in order to raise total meanings and penetration beyond the apparently form, and the theatre is an art tends to abstract, symbol and inspiration. Therefore, it is possible that the mouth refers to the human beings society, as in play (Not I), and the rope to the prison rode as in play (Forgotten Herostrat).

٤. The poetics has visual rhythm harmony with the auditory rhythm for dialogue, effects and music. This harmony gives the theatrical show a special situation that helps the recipients to continue the show. Therefore, the director start to search about type of the environment that the poetics works in it to serve the theatrical text, which depends essentially on the visual situation, the place takes an great role sine the poetics tends to break the time (past, present, future), in addition to break the place, but changing one of them to other. The poetical picture tries to support the scene and function it with the other theatrical elements as in plays (Macbeth) and (Severity).

٥. The poetics in its general concept, poetics start from the text itself (the show), since the text (the show) not merely carrier that transport the meaning, and not container the writer (director) put his thoughts in it, which is received negatively by the audience, as in plays (Severity) and (Ur Elegizing).

The chapter contains also the conclusions, recommendations and suggestions. It includes also references, appendixes and pictures. The research ended with abstract in English language.

ثبت المحتويات

الصفحة الموضوع

أ الإهداء

ب شكر وتقدير

ج – هـ ملخص البحث

و - ز فهرس المحتويات

١٣ – ١ الفصل الأول

١ مشكلة البحث

٤ أهمية البحث والحاجة إليه

٤ هدف البحث

٤ حدود البحث

٤ تحديد المصطلحات

٤ الشعرية .١

٩ الاسلوب .٢

١٢٥ - ١٤ الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة

١٤ المبحث الأول : الشعرية في الأدب .

١٤ شعرية الشعر والنثر . .١

٣٠ شعرية الرواية الأجنبية . .٢

٣٧ شعرية الرواية العربية . .٣

٤١ شعرية القصيدة العربية . .٤

٤٥ شعرية المسرح الشعري . .٥

٥٠ المبحث الثاني : الاسلوب والشعرية في تقنية العرض المسرحي .

٨٢ المبحث الثالث : الشعرية في التلقي .

١٢٣ مؤشرات الإطار النظري

١٢٥ الدراسات السابقة

الصفحة الموضوع

١٧٠ - ١٢٦ الفصل الثالث

١٢٦ أولاً : إجراءات البحث .

١٢٦ مجتمع البحث . .١

١٢٦ عينة البحث . .٢

١٢٨ أداة البحث . ٣.
١٢٨ منهج البحث . ٤.
١٢٩ ثانياً : تحليل العينات .
١٧٦ - ١٧١ الفصل الرابع
١٧١ نتائج البحث ومناقشتها
١٧٣ الاستنتاجات
١٧٦ التوصيات
١٧٦ المقترحات
١٩٢ - ١٧٧المصادر
١٩٩ - ١٩٣ الملاحق
A - C الخلاصة باللغة الإنكليزية

الفصل الأول

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

مشكلة البحث

عالج المسرح منذ نشوئه وما زال ، موضوعات مصيرية اهتم بها المجتمع ، نشأت في
ظروف زمنية ملتبسة ، هادفاً خلق التوازن ، وإعادة بناء الوعي الإنساني عامةً ، والوعي الجمالي خاصةً ، وتحقيق حرية الإنسان من خلال علاقة المسرح بالعالم المتحضر .

إنّ تلك الأهداف تمتلك ضرورتها الآنية ، في المجتمعات العربية ، التي اكتشفت هول
المفارقة المتأتية من التلقي الثقافي لأسباب كثيرة ، أدت إلى الاتكالية والسهولة في معالجة مشكلة الثقافة العربية ، اعتقاداً من تلك المجتمعات ، بأنها لا تدخل في مصير الحياة الفكرية والعملية .

فالفن ليس نتاجاً اصطناعياً ، فهو حين يدخل مرحلة اصطناع الحالة ، يفقد تلقائيته وحرية
تحركه الإبداعي ، ونقاء هدفه الاجتماعي ، لكن الفن عموماً والمسرح بالذات ، يولد مع الحاجة إلى التعبير أو التعبئة أو الترفيه أو التوعية ، إنه ناتج همّ اجتماعي ، بالقياس الواقعي ، ولأنه يُقدم إلى جمهور معين ، لابد له أن يتقبل ملاحظات اجتماعية ومؤشرات وحوافز يؤخذ بها ليكون صيغة من الدفاع الخلاق عن الإنسان والقيم ، وهو في الناتج العام ، لابد أن يُدين المظاهر السلبية ، ويبتهج مع الإيجابي منها والإنجازات والتقدم الاجتماعي ، وإلاّ فقد دوره ، كمعبّأ وداعية ومربٍّ .

لقد كان المسرح العراقي ، يحمل طوال العهود السابقة فطنته الانتقادية ، وحسه المعارض ،
حتى ولو جاء على صيغة شجب الظلم ، والشر ، والانتصار للمظلوم ، والخير ، لكن معطيات المرحلة الراهنة ، تجاوزت هذه المنطلقات البدائية ، لتتوغل إلى عمق الهموم الكبيرة ، في البناء والتنمية ، وصعوبات عملية التغيير الاجتماعي والثوري داخلياً .

لقد كانت صورة المشهد المسرحي ، تتحدد باللونين الأبيض والأسود ، في المجابهة والفكر ،
أما صورة المشهد الجديد ، فمكتضة بالخطوط المتداخلة المتصالبة ، وبالألوان ، لذا فالمسرح الذي يستطيع أن يقدّم الصورة بثراء كبير ، لابد أن يقف وراءه وعي متقدم على أصعدة كثيرة ، كتقنية الإخراج ، والتصميم ، والتمثيل .

ولأن التوعية بالمضمون الإنساني الشامل ، أو بالشعار المباشر ، مسألة اجتهادية ، بمعنى
أن المسرح الذي يمتلك وعاءً فنياً ناجحاً في الأداء والتقنية ، بإمكانه أن يطرح الشعار مباشرة ، دون أن يكون تقليدياً ، لكن بعض المخرجين تجنب هذه المسألة ، فقدموا تطبيقات متفاوتة ، بين الواقع الإنساني الشامل ، وبين مسرح الفكرة ، عبر المسرح التجريبي ، إذ وجدت هذه المحاولات التوعية في مناخها الأكاديمي في المدارس السريالية أو المستقبلية ، أو العبثية ، مع التفاوت في المنطلقات الإيديولوجية لكل من هذه الأنواع المسرحية .

ولكن تواصل المسرح العراقي ، مع التجارب المسرحية العالمية المتقدمة ، من دون
الانغلاق على الذات ، منحه قدرةً في اكتشاف لغته الفنية الخاصة الواضحة ، واستطاع أن يتحول من لغة الكلمة إلى لغة الصورة ، كما هو في المسرح العالمي .

إنّ الخطاب في المسرح العراقي ، في أغلب أعماله ، تحول من السمع إلى البصر ، وان
الدلالات والإحالات السيميولوجية لعمل الممثل فيه ، تُبنى على الإشارات البصرية ، وهذيان الجسد ، من أجل الوصول إلى الروح ، و (الحس الجسدي) ، لكن الشيء الجوهري الذي يفرض نفسه في هذه الدراسة ، هو معالجة الصورة الشعرية في العرض المسرحي

نصاً وإخراجاً وسينوغرافياً " ، وتحويلها إلى صورة بصرية لها تأثيرها ، وتتشكل مكونات أسسها "
ومفرداتها الإبداعية خارج الزمن الواقعي ، إذ أنها انتقلت من حقل الشعر إلى حقل المسرح ، بوصفه أقرب مساحة يمكن أن يشتغل فيها ، ولكنه لم يُمنهج اسلوبياً ، واستمرت فيه التجارب وما زالت ، وخصوصاً في مسرح الصورة ، أو ما هو فنتازي ، أو خيالي في العرض المسرحي .

وباختصار ، فإن العديد من الملامح الشعرية لا تنتمي إلى علم اللغة فحسب ، وإنما تنتمي إلى مجموع المفاهيم السيميولوجية ، بالاستفادة من الاستعارات والمجاز الشعري ، وتحويل دلالاته إلى النظرية الحداثوية في المسرح ، بكل فروعها (السيميولوجية ، الشكلية ، الأسطورية ، النفسية ، البنيوية الأدبية ، والبنيوية التكوينية) ، التي تعوّل على المتلقي وعلاقته بالعرض ، وصولاً إلى معناه .

لذا نجد المتلقي قارئاً ومنتجاً في آنٍ واحد ، يفكك ويبني على وفق النظريات النقدية الحداثوية ، على الرغم من اختلاف مستوياتها ، وتعدد منهاجها ، بين ما هو واقعي وتعبيري ورمزي ... الخ ، ويذهب إلى الإزاحة ليستبق العصر ، ويساير كل ما هو جديد ( ) .

كذلك فإن الشخصية المسرحية تفارق مبدعها في النص باستمرار ، من خلال ، تعدد مرات عرضها للمسرح ، وبما أنّ اللغة هي فعل الشخصية ، فإنها تتقاسم العديد من الخصائص مع بعض الأنساق الأخر من الدلائل ، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأنساق

( ) (العناصر الشاملة للسيموطيقيا) .

وعليه ، فقد دعت الحاجة إلى دراسة هذا الموضوع ، ويمكن صياغة مشكلة البحث ، على وفق التساؤل الآتي :

- ما هو مفهوم الشعرية ؟
- ما الذي يجعل من رسالة لفظية صورية ، صورة بصرية مشعرنة ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث ، بوصفه يبحث في أرضية عدّت حديثة ، في منحاها الجمالي والفلسفي ، ويُلقي الضوء على مفهومٍ حديثٍ في المسرح ، ويستفيد منه :

١. كليات ومعاهد الفنون الجميلة داخل القطر وخارجه .
٢. الباحثون والدارسون في مجال الأدب والمسرح .
٣. مخرجو ومصممو العروض المسرحية .

هدف البحث

تعرّف مفهوم الشعرية في العرض المسرحي العراقي .

حدود البحث

- زمانياً : من عام ١٩٩٢ إلى عام ٢٠٠٢ .
- مكانياً : العروض المسرحية التي قُدمت على مسارح بغداد .

. موضوعياً : الشعرية في العرض المسرحي •

تحديد المصطلحات

الشعرية .١

أ. الشعرية لغةً

: قال ابن منظور

والشِّعْرُ : منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ، وإن كان كل عِلْمٍ شِعْراً من حيث غلب " الفقه على علم الشرع ، والعُودُ على المَندَلِ ، والنجم على الثُّرَيَّا ، ومثل ذلك كثير ، وربما سموا البيت الواحد شِعْراً ؛ حكاه الأَخفش ؛ قال ابن سيده : وهذا ليس بقويّ إلاَّ أَن يكون على تسمية الجزء باسم الكل ، كقولك الماء للجزء من الماء ، والهواء للطائفة من الهواء ، والأَرض للقطعة من الأَرض . وقال الأَزهري : الشِّعْرُ القَرِيضُ المحدود بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أَشعارٌ ، وقائلُه شاعِرٌ لأَنه يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غيره أَي يعلم . وشَعَرَ الرجلُ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْراً وشَعُرَ ، وقيل: شَعَرَ قال الشعر ، وشَعُرَ أَجاد الشِّعْرَ ؛ ورجل شاعر ، والجمع شُعَراءُ . ويقال : شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُر شَعْراً وشِعْراً، وهو الاسم ، وسمي شاعِراً لفِطْنَتِه. والمُتَشاعِرُ : الذي يتعاطى قولَ الشِّعْر. وشاعَرَه فَشَعَرَهُ يَشْعَرُه ، بالفتح ، أَي كان أَشْعر منه وغلبه . وفي الحديث : قال رسول الله ، ﷺ : . ( ) " إنّ من الشِّعْر لَحِكمَةً فإذا أَلْبَسَ عليكم شَيءٌ من القرآن فالْتَمِسُوهُ في الشعر فإنه عَرَبِيٌّ

ب. الشعرية اصطلاحاً

هناك مفاهيم متعددة لمصطلح الشعرية ، ففي التوجه السائد ، يدل هذا التعبير على

. ( ) " مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي "

وظهر مفهوم آخر أكثر تقنية ، يحوّل الشعرية إلى حقل دراسي ، يعهد لنفسه مهمة تكوين (نظرية) " داخلية للأدب) ، وتطوير " المقولات التي تؤدي إلى الإحاطة بالوحدة والتنوّع معاً ، في كل الأعمال الأدبية . (

ويعرّفها أحمد مطلوب في بحثه عن الشعرية بأنها " مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين ، يمثل الاتجاه الأول فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور ، ويمثل . ( ) الثاني الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرّد وخلق حالة من التوتر

بينما يعرّفها حسن ناظم بأنها " محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً ، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن تشخص القوانين الأدبية في أي . ( ) خطاب لغوي ، وبغض النظر عن اختلاف اللغات

ويعرّفها كمال أبو ديب بأنها " وظيفة من وظائف العلاقة ، بين البنية العميقة والبنية السطحية ، وتتجلى هذه الوظيفة ، في علاقات التطابق المطلق أو النسبي ، بين هاتين البنيتين ، فعندما يكون التطابق مطلقاً ، تنعدم الشعرية ، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريباً ، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين ، تنبثق الشعرية . ( ) " وتنفجر بتناسب طردي ، مع درجة الخلخلة في النص

ويعرّفها تودوروف (*) " الشعرية ليست في العمل الأدبي في حدّ ذاته (الأدب الممكن) ، ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره ، فهي الخصائص

. ( ) " المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية

ويعرّفها ياكوبسون (*) ، بأنها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للفن ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب ، إذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر ، إذ تعطي الأولوية لهذه . ( ) " الوظيفة أو تلك ، على حساب الوظيفة الشعرية

تقوم بدراسة الخطابات (Trans Linguistic) أما باختين (**) ، فيعرّفها بأنها " اللسانيات المتعالقة والملفوظات الفردية التي تتضمنها النصوص في بيئتها التاريخية والاجتماعية والثقافية ، مع بقائها محتفظة . ( ) " بنفس المسافة التي تفصلها عن النزوع الإيديولوجي الضيق

ويعرّفها جان كوهن (*) بأنها " الناتج الدلالي عن الممارسة اللغوية للشعر ، وبذلك تصبح الشعرية ، هي البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر ، ويرى إنها متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات . ( ) " التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر

ويرى جيرار جينيت (**) ، إنّ على الشعرية ألا تقصر اهتمامها على الموجود فقط ، بل عليها أيضاً (Discourse) أن تنظر إلى أعمال غير موجودة لكنها " ممكنة " ، أي استكشاف مختلف احتمالات الخطاب ، والتي لا تبدو الأعمال السابقة الأشكال المستخدمة فيها الإحالات خاصة ، ترتسم بعدها تركيبات قابلة للتقدير . ( ) أو للاستنباط

أما كيبدي فارغا ، فيعرّف الشعرية على أنها (نظرية أدبية) ، ترمي إلى تكوين مقولات تسمح بفهم . ( ) وحدة وتنوع كافة الأعمال الأدبية في الوقت نفسه

ويرى فاليري (***) ، إنّ مفهوم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها ، حين تكون اللغة في آنٍ واحد الجوهر والوسيلة ، لا بالعودة إلى . ( ) " المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر

بينما يعرّفها جلال جميل " الشعرية تتأتى من التفسير والتأويل ، وتكون المعاني بمقدار ارتكازها على . ( ) " الشكل التعبيري ، الذي لا يتحقق بالاتفاق اللغوي ، بل ما يحتمّه الحسّ ويدركه عقلياً

التعريف الإجرائي لشعرية العرض

التأويلات التي تملأ فجوات العرض بالتشكيل الجمالي الذي يعبّر عن خلق رؤية لمعاني الصور ، التي . لا تتحقق بالاتفاق اللغوي ، بل بإدراكها حسياً وعقلياً

الاسلوب .٢

أ. الاسلوب لغةً

الاسلوب : الطريق ، والوجه ، والمذهب ، وكل طريق ممتد هو اسلوب . والاسلوب ، بالضم : الفَنُّ " ؛ يقال : أَخَذ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه ؛ وإِنَّ أَنْفَه لفي اسلوب إِذا كان مُتكبِّراً ؛ قال : أُنوفُهُمْ ،

بالفَخْرِ ، في اسلوب ، والسَّلَبُ ضَرْبٌ من الشجر ينبُتُ مُتَناسقاً ، ويَطولُ فيُؤخَذُ ويُمَلُّ ، ثم يُشَقَّقُ ، فتخرجُ منه مُشاقةٌ بيضاءُ كالليفِ ، واحدتُه سَلَبةٌ ، وهو منْ أَجودِ ما يُتخذ منه الحبال . وقيل : السَّلَبُ لِيفُ المُقْلِ ، وهو يُؤْتى به من مكة " ( ) .

ولكلمة (اسلوب) امتدادات لغوية متشابهة المعاني في التراث الألسني للشعوب ، فهي تعني عند العرب " الصف والاصطفاف " ( ) .

ب. الاسلوب اصطلاحاً

عرّفه ابن خلدون بأنه " عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه " ( ) .

وهناك تعاريف أخرى , هي إرث الماضي , وعطاء الإنسانية . فالاسلوب هو : طريقة في الكتابة " ، وهو " طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب " , و " طريقة في الكتابة لجنس من الأجناس " , و " طريقة في الكتابة لعصر من العصور " . ولعل الصيغة التعميمية التي تنطوي عليها هذه التعاريف هي سبب شيوعها ( ) .

لقد جاء في الموسوعة الفرنسية (Encyclopoedia Universalis) أنه " يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب ووظيفتين : فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها أو المخترعة والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات , وتحدد مرة أخرى - خصوصية وسمة مميزة : فامتلاك الاسلوب فضيلة " ( ) .

وعرفه بوفون (*) بقوله : " الاسلوب هو الإنسان نفسه " ( ) .

بينما عرّف رولان بارت (*) الاسلوب ، بأنه " لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص إلاّ في اللاشعور ، الشهية والخفية للكاتب كما تغوص في المادة التحتية للكلام ، إذ يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء ، وحيث تستقر نهائياً الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده " ( ) .

وعرّفه أيضاً بأنه " ظاهرة ذات نظامٍ ورائي بكل معنى الكلمة ، وهو بالإضافة لهذا تحويل مزاج " ( ) .

بينما يحدد هيجل ، الاسلوب الفني بأنه " ما تنكشف شخصية الذات التي تتضافر في طريقة التعبير عن نفسها " ( ) .

وإنه يبحث في " اسلوب الفنان وابتكاره الذي هو مقدرته على التعبير الصميم عن طبيعة الموضوع الخاصة " ( ) .

بينما يرى غوته (**) ، إنّ الاسلوب الفني ، ينتهي إلى أعماق طبقات الشخصية ، وهو تسجيل مرئي للعملية الجارية في النفس ، بين الروح والمادة ، وهو يخبرنا لأي عمق تكون الروح قادرة على إعادة تشكيل المادة ، من أجل تطمين حاجتها في الانفتاح والتعبير ( ) .

فيما يكون الاسلوب عند كاسيرر (*) ، بأنه مجموعة رموز ، تحتوي على مجموعة معقدة من الأشكال والصور ، وهي تعبيرات تساعدنا على رؤية أشكال الأشياء ، إذ أن اسلوب الفنان يزودنا بنوع جديد من الحقيقة، ألا وهي حقيقة الأشكال الخالصة ، لا الأشكال التجريبية، وبالتالي يعمل الاسلوب هنا ، على إخضاع العملية البنائية إلى أنماط وصور رمزية ( ) .

بينما يؤكد هربرت ريد (١٨٩٣ – ١٩٦٨) ، إنّ لشخصية الفنان قوة مهيمنة ، تتسلط في تكوين وبناء العمل الفني ، فالذاتية هي أساس تكوين الاسلوب ( ) . ولذلك ، كان الاسلوب يمثل ، استمراراً للصيرورة " على مستوى الذات ، فهو " تعبير عن نظرة الذات المبدعة إلى العالم ( ) .

ويؤكد كروتشة (**) ، بأنّ الاسلوب الفني " هو مرادف للشكل والتعبير " ( ) .

التعريف الإجرائي للاسلوب

هو بصمة خاصة بروحية الفنان ، والتي تتجلى في عمله من خلال ثقافته الشخصية ، على مختلف الأصعدة الحياتية ، تعتمد على مخزونه الشخصي ، من موروثات حضارية وشعبية ، وتقاليد دينية ومحلية ، وهذا يكون واضحاً وجلياً في النتاج الفني لكل فنان على حدة ، من خلال السمة الخاصة ، مما يمكّن المتلقي من قراءة الخطاب الفني ، وفرزه عن أعمال الفنانين الآخرين ، هذا إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ، إن المنهج أصل وغير مقلّد ، أي بعبارة أخرى ، إنه ناتج عن أحاسيس وبواطن الفنان نفس .

الفصل الثاني

المبحث الأول : الشعرية في الأدب

١. شعرية الشعر والنثر

٢. شعرية الرواية الأجنبية

٣. شعرية الرواية العربية

٤. شعرية القصيدة العربية

٥. شعرية المسرح الشعري

المبحث الثاني : الاسلوب والشعرية في العرض المسرحي

١. مفهوم الاسلوب

٢. الاسلوب والشعرية في العرض المسرحي

المبحث الثالث : الشعرية في التلقي

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

الدراسات السابقة

المبحث الأول

الشعرية في الأدب

١. شعرية الشعر والنثر

، وهي مأخوذة من الكلمة (Poetics ارتبطت الشعرية في القديم باسم أرسطو وكتابه (فن الشعر ومعناها يعمل أو يصنع ( ) ، والذي (Poiein) ، والتي اشتقت من الفعل اليوناني(Poetica) اليونانية القديمة يحمل عنوانه الكلمة نفسها التي تطلق على الشعرية في اللغة الإنكليزية ، مما يؤكد أن إبداع الشاعر في التصوّر اليوناني القديم ، والغربي الحديث ، يقوم على فكرة الجهد الإنساني الثقافي ، أكثر مما يقوم على فكرة الإلهام ، . وهو على العكس مما يبدو عليه التصوّر العربي القديم والمعاصر

وفي منعطف القرن التاسع عشر ، بدأت الشعرية الغربية في الانفصال الكامل عن مقولات المحاكاة والارسطية . ومع نشأة علم الجمال ، بوصفه فرعاً من الفلسفة في القرن الثامن عشر ، قويَ المدخل . ( ) الموضوعي للشعرية

اهتم علماء العربية ونقّادها – القدامى والمُحدثون – بالبحث في شعرية الشعر ، وان كان القدامى قد عالجوها تحت مسميات مختلفة ، وجاء ذلك متمثلاً بتفريقهم بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والقرآن ، وبين الشعر والخطابة ، والكتابة " الشعرية العربية لم تنحصر في الشعر بمفرده ، فهي توجهت أيضاً لقراءة النصّ . ( ) " القرآني والخطابة والكتابة ، ومواقع هذه النصوص من النص الشعري متباينة

وقد تشكلت الشعرية العربية على المستوى النقدي ، من خلال الدراسات القرآنية ، التي سعت إلى تفسير النص القرآني ، والكشف عن وجوه إعجازه ، وإعجاز لغته ، وقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون (*) ، . ( ) أكثر جرأة في بحثهم ، إذ رأوا إن البرهنة على إعجاز القرآن ، تتطلب العودة إلى النص الشعري

ومن أجل استيعاب مفهوم الشعرية في الأدب عند العرب ، لجأت الباحثة إلى ثلاثة نقّاد معروفين ، تناولوا مصطلح (الشعرية والشاعرية) في الشعر ، بالإشارة والتحديد ، وهم الجاحظ (**) ، وقدامة بن جعفر . (****) البغدادي (***) ، وعبد القاهر الجرجاني

يقول الجاحظ : " درّ المعاني المطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، . ( ) " فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصدير

لاشكّ في أنّ الجاحظ في هذا النصّ ، لم يُحدد بدقة نقدية معنى الشعرية ، لكنه أشار بوضوح إلى عناصر شعرية الشعر ، فالشعر بنظره يقوم على أركان مهمة ، الوزن وصحة إقامته ، الطبع والابتعاد عن التكلّف ، الصياغة اللفظية البارعة ، الوحدة وجودة السبك ، والنسيج المتقن ، وأخيراً القدرة على التصوير ، . وبراعة الشاعر الخيالية ، في رسم صورة ، وتفرده في ذلك الخيال

فالشعرية عند الجاحظ ، لا تختلف أهمية ودلالة ، عن (تخير اللفظ) ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء . ، وصحة الطبع ، وجودة السبك ، وتلاحم أجزاء القصيدة ، وهي عناصر أو قوانين للشعرية من الناحية الأدبية لذا فإن الجاحظ في هذا التحديد ، كان رائداً في تثبيت أسس مصطلح (شعرية الشعر) ، تمهيداً . لاستقراره في النقد الأدبي

ويعدّ الجاحظ كذلك ، رائداً لتنظيم الشفوية الشعرية الجاهلية ، على صعيد الخاصية اللغوية ، وخصوصية المقاربة الشعرية ( ) . ويرى إنّ اللغة العربية ، تفوق لغات الأمم كلها ، وإنّ العرب معدن الفصاحة التامة ، على مجرى كلام الفصحاء من العرب ، والذي يستبطن في اللفظ لا في المعنى ، فالشعرية . ( ) ليست في المعنى واتجاهه في اللفظ

بينما يقول قدامة بن جعفر : " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، من انه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها ، مثل (الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة " (١ .

ولكي يحقق الشاعر طموحه الفني ، في خلق قصائد جديدة ، هي في رأي قدامة ، صور جيدة ، عليه أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك ، في ضوء قوة الشاعر في صناعته، أو مهارته ، أو شاعريته ، واقتداره عليها ، وهذا ما يوضحه قول قدامة ، في الموضوع ذاته " وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة ... وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية (المطلوبة " (٢ .

ولمّا كان الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية ، حسب رأي ياكوبسون ، وأن موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما الأدبية ، وهي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجاً أدبياً ، فلابد أن يكون لكل مستوى من مستويات اللغة (دور ووظيفة شعرية يدعم بها شعرية النص وجماليته (٣ .

وفي أيّ صياغة لممارسة لغوية ، لابد من استحضار عمليتي الاختيار والتأليف ، وهي الثنائية التي تنبه لها سوسور (*) من قبل (٤) . فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل للحدث ، فهي إسقاط محور الاختيار ( ) الاستبدالي على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاور المكاني .

وتلعب هذه الثنائية دوراً مهماً في اللغة الشعرية ، وما يميزها عن اللغة المعيارية ، ولمّا كان الشعر كلاماً يتأسس على لغة تختلف عن اللغة المعيارية ، فصار لكل مستوى من مستويات اللغة وظيفة تصب في شعرية النص .

تلتزم اللغة المعيارية بالمستويات والقواعد الصوتية ، والصرفية ، والنحوية المتواضع عليها ، فهي تتسم بالانضباط والاستقرار والالتزام بها لتحقق الهدف من اللغة ، ألا وهو التوصيل . أما اللغة الشعرية فقد تعتمد على إحداث خروقات في هذه الضوابط والقواعد ، جرياً وراء الوظيفة الجمالية التي تنبع من القول نفسه من تركيبها الذاتي ( ) ، إذ لا يخلو الشعر من الانزياح عن قوانين اللغة ، سواء كانت حرفية أم نحوية ؟ وذلك لأن هذا الانزياح يمثل وظيفة جمالية تصب في شعرية النص ( ) .

وقد تنبّه الجرجاني إلى ثنائية اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، لكن لم يصرح بها بشكل مباشر ، إلاّ أنه أومأ إلى مستويات الكلام ، التي بدأها من الكلام العادي وصولاً إلى الكلام المعجز ، ولا يمكن التفرقة بين هذه المستويات من الكلام دون الوقوف على المستوى الأدبي ( ) .

يقول الجرجاني : " ومعلوم إنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوارة ( ) " . فالشعرية تعني عنده روح تلك العلاقة التركيبية الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه – فالخاتم والسوار شكل جديد – تختلف مستوياته الجمالية باختلاف مهارات مبدعه ، من مادة الذهب أو الفضة ، أي إن هذا الشكل الجديد ، هو صورة شعرية جديدة لمادة معروفة ، تُؤلف الجانب العام من المهارة الفنية (دراما الصورة) ، فهي الجانب الخاص من تلك المهارة ، إذ تُصبح من خلال الصوغ مظهراً فنياً قائماً بذاته ، يتباين الشعراء فيه جودة أو رداءة ، فالمعنى روح الصورة الشعرية ومادتها ، والصورة والشكل الفني للمعنى ودلالته الإبداعية والجمالية .

لذا نجد أن الشعرية محكمة بعناصر فنية لغوية ، في هذه القصيدة أو تلك ، وإن الصورة الشعرية بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي ، تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً ، يدلّ على مهارته الإبداعية ، ومن ثم يُجسّد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي .

إنّ الصورة الشعرية ، تعني التطور ، الذي يخلق إثارة أو استجابة ، من خلال مضمون أو موضوع يتمتع بمظهر حيّ لا يخلو من فتنة ، وهذا يدلّ على أن الصورة الشعرية تستعمل عادة ، لتجعل الانطباع المتأتي من قراءة النصّ الشعري أو الأدبي ، أكثر ضبطاً ودقة ، أي إنها تحمل الذهن من جهة أخرى ، إلى الاقتراب من فهم واستيعاب الفكرة الأصلية للنصّ ، علماً إن الصور تتفاوت في تنوعها وكثرتها ، سواء أكانت مجازية – استعارية – أم تقريرية مباشرة ، في كل من الشعر والنثر . والصور الشعرية ، قد تكون حسيّة ، وقد تكون معنوية ، ويبدو إن الأسس المناسبة لتصنيفها وتحليلها ، تكمن وراء وظيفتها الشعرية المنطقية .

إنّ استيعاب التجربة الشعرية والأدبية ، يعتمد في ضوء فهم (قوانين الأدبية) ، التي تعتمد على قدرة الصورة الفنية أو الأدبية ، في خلق الاستجابة ، بين فكرة التجربة ومتلقيها ، لأن عرض أي عمل أدبي ، هو تكثيف الشعور أو الإحساس الذي تثيره أية فكرة ، تسعى التجربة الشعرية ، من خلال صورها ، إلى تجسيده حسّاً وفكراً في آنٍ واحد ، أي إن البحث في العلاقة بين المؤلف (شاعر ، رسام ، موسيقي) ، ولغة التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره ، وهي القاعدة التي تعتمدها (الشعرية)، بوصفها مصطلحاً نقدياً ، في تحقيق الاستجابة الجمالية ، التي توّلد المحسنّات اللفظية أو البديعية حيناً ، ومن تأثير الأصوات في نسق الألفاظ حيناً ثانياً ، أو من التوازن الموضوعي حيناً ثالثاً ، وهذا يعني إن الشعرية في هذه القصيدة أو تلك المشاهد الدرامية ، تشمل الحدث أو الشعور ، ولغة المجاز والاستعارة والتشبيه ، أي إن قوانين الشعرية ، تُطعّم القصيدة على سبيل المثال ، بتجربة خاصة وسياق خاص ، سواء أكانت نصّ أدبي بصري أو غير بصري .

وقد ربط الجرجاني في شعريته ، بين اللفظ والمعنى ، من خلال نظريته في النظم :

" بَانَ بذلك إنّ الأمر على ما قلناه ، من أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى في النظم ، وإن الكَلِمَ تترتب في النطق ، بسبب ترتب معانيها في النفس " ( ) .

إنّ الربط بين اللفظ والمعنى ، يتواصل مع شعرية الحداثة ، التي تعتد بالتعبير والتوصيل ، كأداة منهجية للكشف عن الشعرية ، وتركز على درجة تواشج التعبير بالمحتوى .

إنّ العلاقة التي تربط بين العلم والشعر ، هي حب الإنسان ، هذا الحب الذي يتصف بالاتساق حيناً ، والجمال حيناً آخر . ومن هنا كان الاتساق فضيلة العلم ، والجمال فضيلة الشعر ، ولا يمكن لأي منهما أن يُصبح جمالاً منفصلاً ، أو اتساقاً محضاً ، ومع ذلك ، فإن طموحها بالذات هو الذي يحقق هذا الذي يدفع تطورها إلى الأمام ( ) .

فحين يكون الشعر إيقاعياً ومكثفاً ، إنما يعبّر عن جماله النابع من ذاته الإنسانية ، وذاته الاجتماعية بمعناها الأخلاقي والحضاري ، فالحرية والوعي اللذان يولدان من خلال هذا التفاعل الفني – الجمالي ، يصيران معياراً في تذوق جمال الشعر .

لقد عانى النقد العربي ، من ثنائية البلاغتين ، بلاغة الشعر والوزن ، وبلاغة النثر والخطابة ( ) .

أما الشعرية ، فتقترح بديلاً آخر عن هذه الثنائية ، لتميز بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي ، واستناداً إلى القوانين الداخلية المستخلصة من الأعمال المفحوصة ، في حقبة معينة .

تُحاول الشعرية أن تسأل السؤال الأخطر ، ما الأدب ؟ ، وأن تعثر على ما يشكل هوية كل نصّ اختلافاً أو ائتلافاً ، فهي لا تعوّل على المواجهات الخارجية كالوقائع والأحداث والنيات ، ما لم يكن هذا التعويل قائماً على أساس داخلي نصيّ .

إنّ الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية ، للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها ، إذ أنّ كل نصّ ، يتكون من طبقات متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنّ الشعرية تُحاول فرز هذه الطبقات ، وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النصّ الواحد ، من خلال نصوص متعددة ، وهذا ما يميزها أيضاً عن اللسانيات ، التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت ، دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات ( ) .

عليه فقد أكدّت حركة النقد العربي الحديث ، على لحظة التأمل الداخلي ، في الابتداء بالسؤال عن المقومات الضمنية الداخلية للشعر ، وبالتالي استبعاد الموجهات الخارجية (الواقع ، المرجع ، الإيديولوجية) ، والانطلاق من العناصر البنيوية للشعر نفسه .

ويرى نقّاد الحداثة الذين اهتموا بالشعرية ، إنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية ، مما يعني إن طبيعة اللغة الشعرية الحقّة لا تكشف عن نفسها ، إلاّ من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

لقد نتجت الشعرية الحداثوية كما يرى بارت ، نتيجة للمسلمات التي وضعها دي سوسور ، في التفريق بين الشعر والنثر ، وبحثه في علاقة الأدب بالثقافة ، وتنظير الكتابة الأدبية وتحليلها من الداخل ، إذ يرى إن اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها ، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء ، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى ، لتشكل معها علاقة شعرية ( ) .

وقد أعطى بارت معادلة ، وضّح من خلالها موازين الشعر والنثر ، هي :

شعر = نثر + أ + ب + ج

نثر = شعر – أ – ب – ج

إذ أنّ (أ ، ب ، ج) ، صفات خاصة باللسان ، غير نافعة لكنها زخرفية ، مثل الوزن ، والقافية ، وما هو شعائري من الصور ( ) .

إنّ مثل هذه المعادلة الموضوعية ، فقدت خاصيتها في الشعر الحديث ، إذ لم يَعُد الشعر حينئذ نثراً مزخرفاً قُيدّت حريته ، إنه جوهر لا محمول ، ويمكنه بالتالي أن يخلق الدلالات " إذ أنه غني عن الإحالة إلى شيء آخر يُفصح عن هويته " ( ) .

من هنا ، يتوجب الابتعاد عن إيجاد الفرق ، بين ما هو شعري ، وما هو غير شعري فقط ، وحين نقول : ما هو غير شعري ، فإن هذا لا يُحيلنا إلى النثر أبداً ، ولكنه يتحرك بين مفردات ، أو جمل أكثر شعرية من غيرها .

وفي الاستعمال الحديث ، لم يعُد المصطلح ، يقتصر على الشعر ، بل امتد ليشمل النظرية العامة للأدب ، وهناك مطلب متزايد لتأسيس علم الأدب ، لا يكرس جهده للنقد أو التفسير الجزئي لنصوصٍ محددة ، بل لاكتشاف الخصائص العامة التي تجعل الأدب ممكناً ، ودراسة الأدبية قبل الأعمال ، والبحث عن القوانين العامة التي تحكم النصوص المفردة ، عن جوهر أدبي ، ويجعل التغاير الشكلي الضخم ، للأشعار والمسرحيات والروايات والحكايات الشفاهية ، من البحث عن الكليات الأدبية ، جهداً مسرفاً في التجريد ، لذلك كان معظم الجهد المبذول في النظرية الأدبية ، يتألف من دراسات وصفية لأنواع محددة من النصوص ، ومن أمثلة ذلك ،

تحليل الأنواع السردية من الحكاية الشعبية ، إلى الملحمة والرواية ، على أساس عناصر كلية ، هي وظائف الشخصيات والعلاقة بينها ، على أساس عناصر كلية ، هي داخل الحبكة ، أو العلاقة بين هذه العناصر الداخلية ، وموقع الراوي أو القارئ . وتصنف الأنواع الدرامية ، حسب تنامي العلاقات بين الشخصية / الممثل / خشبة المسرح / المتفرجين .

أما الأنواع الشعرية ، فيدور تحليلها على طرز الأصوات ، أي التجانس والمجانسة الاستقلالية (في حروف البدء) ، والعلاقة بينها والقافية ، وعلى الإيقاعات (القوافي وإيقاع العبارات) ، وعلى علاقات الطور والمقاطع والتركيب النحوي ، ووجهة النظر ، بيد أن نظرية الأدب ، لا تهدف إلى دراسة هذه الأدوات واحدة واحدة ، بل تدرس الطرق المحددة للبنية الأدبية ، والعلاقة بين ما أصبح آلياً ، وما يوضع في الصدارة ، وما يصبح أداة مهمة تحدد الأدبية .

ينبغي أولاً ، تحديد المقصود بالشعرية أدبياً ، ما دام الأدب يعتمد في مادته على اللغة ، وما دامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية والنحوية والدلالية ، فإن عين دارس الأدب تتجه قبل كل شيء ، إلى المظاهر اللغوية في الأدب ، أي إلى هذه البُنى ، الصوتية والنحوية والدلالية ، لوصف العلاقات القائمة بينها ، بشرط ألاّ ينسى هذا الدارس ، إنه أمام نصٍّ أدبيٍّ ، وليس نصاً يستعمل اللغة المعيارية العادية ، وتبدأ فرادة الأدب ، في رأي ياكوبسون ، من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها .

إنّ علم اللغة ، يدرس مستويات التحليل اللغوي ، وإنّ العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو الشعرية ، ومثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة ، وليس الكلام أو التطبيق الفعلي ، كذلك تحاول الشعرية ، الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددها في وقت واحد . ومن هنا فإنها تريد أن تشتغل على الأعمال الكلية ، وليس على النصوص الجزئية فيها ، من دون أن تغفل أهمية الأوصاف الجزئية ، في النصوص المفردة ، لذا فهي تضع المصطلحات الضرورية والأدوات الإجرائية اللازمة ، التي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال ، بل ما تختلف فيه أيضاً . وبهذا المعنى ، فإن موضوع الشعرية يتكون من الأعمال الممكنة ، أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل ( ) .

فالشعرية تفكر في الأعمال ، وتشتغل على النصوص ، وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين ، الأولى إنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها ، بل أن تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص ، ولذلك ، فإن حقل اشتغالها ، ليس ما يوجد أو وجِدَ سابقاً من أعمال ، بل الخطاب الأدبي نفسه .

بينما يفرّق كوهن ، بين الشعر والنثر ، على وفق رأيه ، إن الشعر لا يتعلق بالمدلول في مادته ، ولا يقوم بالإحساس على أي شيء آخر ، هو علاقة المدلولات فيما بينها ( ) .

إذ يمثل الشعر عند كوهن ، درجة الصفر في الأسلوب ، مستنداً إلى رأي فاليري ، الذي قصد إن الشعر الذي يتميز جذرياً عن النثر ، بالشكل والصوت والموسيقى ، يتميز عنه كذلك بشكل المعنى ( ) .

ويرى إنّ المجاوزة تتحقق في الشعر والنثر على السواء ، إلاّ أنها تمثل في النثر ، ميلاً إلى درجة الصفر ، وبقدر ما تقترب المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية ، والقصيدة : لا يمكن أن تكون شعرية مائة بالمائة ( ) .

كذلك يرى كوهن " إنّ النثر هو اللغة الشائعة ، فيمكننا أخذه كمعيار ، واعتبار القصيدة بمثابة انزياح بالقياس إليه " ( ) . ومع هذا ، يعترف كوهن ، بأن بعض الانزياحات تكون جمالية ، وبعضها الآخر لا يكون

كذلك ، لكنه يستند إلى الأسلوبية والإحصاء ليتحقق من افتراضاته ، ومن هنا استنتاجه القائل " إنّ الشعر يصبح شعرياً شيئاً فشيئاً ، بمقدار ما يتقدم في غمار تاريخه " ( ) .

نعود هنا إلى تعريف الشعرية عند كوهن ، بأنها : " علم الأسلوب الشعري " ، معرّفاً قبل ذلك الأسلوب " إنه كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف " ( ) ، أي إنه يمثل انزياحاً بالنسبة إلى معيارٍ معين ، ويعود كوهن إلى القول : " إن الشعر في هذه الحالة يكون نوعاً من اللغة ، وتعرّف الشعرية باعتبار أسلوبية النوع " ( ) .

إنّ كوهن يثبت نظريته القائلة بالانزياح ، من خلال :

- التبادل ، الذي يتحقق من خلال التبادل الفردي ، بين إلغاء المجاوزة واختفاء الشاعرية .
- الإحصاء ، ويقصد به الانزياحات عبر المراحل التاريخية لتطور الشعر وتزايدها من فترة إلى أخرى ( ) .

وفيما تقدم ، نرى إنّ كوهن يلتقي مع الجاحظ ، على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات . فكوهن لا يحفل بالمعاني لأن الشاعر في رأيه ، شاعر لا بما يفكر أو يحسّ ، ولكن بما يقول ويُبدع من ألفاظ ، ثم بفضل الطريقة التي يقول بها ، لأن الشعر في رأيه ، ألفاظ قبل أن يكون معانٍ ، من حيث إن الفلسفة معانٍ ، أو يجب أن تكون شيئاً من ذلك ، قبل أن تكون ألفاظاً ، لدرجة أن الفلاسفة يرفضون المجاز والاستعارة " التي عدّوها بديلاً زخرفياً غير دقيق لما يمكن أن يكشف عنه التفكير المستقيم بشكل موضوعي " ( ) .

وللتعرّف على مصطلح الشعرية ، يجب علينا أن نقف على حدودها ، فهناك شعرية النثر ، وشعرية الشعر ، وشعرية الرواية ، ومن خلالها تستشف شعرية الكلمة (المفردة) ، وهناك شعرية الجملة ، أو البيت ، أو النص كاملاً .

تتحقق الشعرية في الشعر ، باعتمادها على الاستعارة أساساً ، في مقابل النثر ، الذي يعتمد على الكناية ، أو المجاز المرسل ، إذ لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء شبيه به ، كما هو الحال في الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور " فالشعرية هي مجرد مكوّن من بُنية مركبة ، إلاّ أنها مكوّن يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ، ويحدد معها سلوك المجموع ، إن الشعرية تتجلى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ، ليست مجرد علامات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة " ( ) .

إلاّ أنّ التساؤل الذي يطرح نفسه هو ، ما الذي يجعل من أي عمل فنيّ (شعر ، رواية ، مسرح) ، بكل اتساقاته الكلامية أو صوره أو خطاباته شعرياً ؟

إنّ الدرس النقدي ، الذي تقدمه الشكلانية الروسية ، في مجال دراسة القصة ، ذو أهمية كبيرة ، وخاصةً في مجال السرد والبناء ، وهو ما استفادت منه المدارس النقدية الحديثة التي اهتمت مباشرة بدراسة النصّ الأدبي وتحليل عناصره ( ) .

أخذت نظرية الشعرية بالتطور والتوسع في أوروبا ، وبلغت أهم مراحلها ، عندما شكّل الشكلانيون الروس حلقة براغ ، وأهم مؤسسيها رومان ياكوبسون ، الذي حاول إبراز معيار موضوعي ، يسمح بالتكثيف

عن حضور الوظيفة الشعرية ، التي يمكن الوصول إليها ، عن طريق العلاقة القائمة بين العمليتين ، اللتين ينهض على أساسهما أيّ بناء لغوي ، ألا وهما ، التركيب والاختيار ، عند إرسال رسالةٍ ما ، قائلاً كيف تتجلى الشعرية ؟ إنها تتجلى في كون الكلمة " تُدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال " ( ) .

وفي عام ١٩١٤ ، كتب شلوفسكي الذي وجّه دراسته نحو النثر " إن مبدأ الإحساس بالشكل هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي " ( ) . كذلك يرى إن لغتي الشعر والنثر ، تخضعان لقوانين مختلفة ، ويُعد مقاله (الفن كنسق) ، أشبه بميثاق للمنهج الشكلي ، فقد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل . ومن هنا ينفصل الشكلانيون عن الكسندر بوتينبيا (*) ، الذي كان يرى " إن الشعر تفكير بواسطة الصور ، وإنه لا يوجد فن ، وبصفة خاصة شعر بدون صورة " ( ) .

وحول علاقة الصورة بما تشرحه ، يؤكد شلوفسكي ، إنّ الصورة لا تعمل على تسهيل المعنى ، أو تحاول خلق رؤيته ، ويرى بديلاً عن الصورة في (نسق الأفراد) ، أو ما يسمى بـ (الاغراب) ، ويثبت رأيه في اللغة الشعرية واللغة النثرية ( ) .

أما تينيانوف ، فيرى إن المفهوم المادي للشعر يتعارض مع مفهوم النثر ، إذ يتميز الشعر بلغة خاصة ترتبط به ارتباطا وثيقاً ، إذ عدّ تينيانوف القيمة الدلالية للكلمة من أهم المبادئ التي ينبغي أخذها بنظر الاعتبار ، لأن قيمتها ترتبط في بيت الشعر (القصيدة) ، أي أنّ الوظيفة البنائية ، ومن ثمّ ، الوظيفة الأدبية ، ومنها إلى الوظيفة الكلامية .

لقد كانت أعمال الشكلانيين الروس ، المحفز الرئيس لتنامي المحايثات المقاربة ، منذ أوائل القرن العشرين ، كونها توسمت بخلق فضاء نقدي جديد ، مجاوز للفضاءات النقدية ، ومؤسساً لمقولات وآليات مغايرة . وتُعد مقولة رومان ياكوبسون الشهيرة : " إن موضوع علم الأدب ، ليس الأدب في حدِّ ذاته ، وإنما الأدبية " ( ) ، التي تُعدّ تأخيراً واضحاً لخصوصية المقاربة الشكلانية ، في استجلاء أنماط الخطاب الأدبي كما يجليها النص ، وأبعد من ذلك ، محاولة القبض على القوانين الخطابية ، التي تحكم العملية الأدبية في عمومها .

إنّ هاجس الشكلانيين الروس ، ليس مقاربة النصوص في استقلاليتها ، ولكن البحث عن الآليات التي تحكم الواقعة الأدبية في عمومها ، أي محاولة القبض على بنية منتمية للعمل الأدبي تشكل إطاراً نهائياً ، ولذلك يصرّح ايخنباوم " إنّ موضوع علم الأدب ، يجب أن يكون دراسة المميزات الخاصة للموضوعات الأدبية المتميزة عن المواد الأخرى " ( ) . فالأعمال الأدبية ، تشكل في آخر المطاف بنية متميزة ، تنهض على تجاوز أنساق وعناصر متعددة .

لقد انطلقت الشكلانية ، من استبعاد كل التعريفات ، التي تحدد الأدب بوصفه محاكاة ، وتعبيراً أو تفكيراً بالصور ، لأن هذه التعريفات تغفل خصوصيات السمات الأدبية ، لذا فإنّ التعريف المقترح للأدب ، سيركّز على أسس أدبية ، تتكون من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى ، وتبين إن موضوع الأدب ، ليس موضوعاً على الإطلاق ، وإنما مجموعة من الفروق ( ) .

إنّ منهجية النظرية الشكلية ، هي تحليل الفروق المتعارضة بين اللغة العملية – لغة التواصل اليومي – ، واللغة الشعرية .

يرى ياكوبسون ، إنه لا توجد حدود فاصلة خاصة بالشعر ، يمكن تبيانها لتفرقه عن غيره من فنون القول ، فلا الأدوات الشعرية ، ولا الجناسات والأدوات التناغمية الأخرى ، تستطيع أن تحدد الشعر ، فهذه هي

نفسها أدوات تستعملها الخطابة ، والكلام اليومي . ويرى أيضاً ، أنّ اللغة ووظائفها ، تتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسة ، تتوافر في أيّ اتصال لغوي ، وهي :

مُرسَل إليه رسالة مُرسِل

ولكل عنصر من هذه العناصر ، وظيفته اللسانية ، وإن كانت وظيفة الرسالة (النص الأدبي) ، هي التي تهيمن على الخطاب ، وهو ما ينتج عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية ، وهنا تتحقق الشعرية ، التي لا تُعد الوظيفة الوحيدة للغة ، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة ، لأنها تُظهر الجانب المحسوس للأدلة ، " إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز عليها لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة " ( ) . هذه الوظيفة التي تتحقق في الشعر ، وفي النثر على السواء ، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية ، ذات علاقة بممارسات دالة متعددة .

ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو القصر على الوظيفة الشعرية ، إلاّ إلى تبسيط مُفرط ومضلل ، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة ( ) .

إنّ التجاوز والسمو في الأعمال الأدبية ، هو موضوع الشعرية ، ونرى لوتمان (*) يؤكد ذلك بقوله : " وتقوم هذه الشعرية ، على تحليل النصّ والبحث الداخلي عن دلالته ، وتبدأ أولاً بإيجاد شعرية داخلية للنصّ ، جوهرها مبدأ التكرار أو المقابلة ، أو فكرة التناقض التي تعود إلى النموذج الصوتي " ( ) ، والذي بفضله يتوصل لوتمان ، إلى إظهار تأثيرات المعاني المحلية في مختلف المستويات اللسانية للنصّ .

شعرية الرواية الأجنبية .٢

أما في مجال الأدب ، ففضلاً عن جهود (الشكلانيين الروس) (**) ، لابد من الإشارة إلى الرواية الواقعية في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر - عصر ازدهار الرواية الروسية - ونظراً لضخامة وتنوع تراث الرواية الكلاسيكية ، فقد توقفت الباحثة عند أبرز الروايات الواقعية (ذات المضمون الاجتماعي) والتي كان لها أثرها الواضح على تطور الرواية الكلاسيكية وأهميتها بالنسبة لتطور هذا الفن .

اختارت الباحثة رواية (ايفجيني اوينجن) لبوشكين (*) ، و (رودين) لايفان تورجينيف للمدة من (١٨٣٠ – ١٨٤٠) (١) .

ففي نص (ايفجيني اونجين) لبوشكين ، يبدأ القص من منطقة بين الوعي واللاوعي ، بين الحلمي والواقعي ، شيء اقرب إلى الكابوس ، أو على شفا حفرة منه :

لقد حاول بوشكين في وصفه للطبقة النبيلة الحاكمة ، أن يبرز مظاهر الترف ، فبوشكين في تصويره للواقع الترف لـ(اونجين) ، يحاول أن يظهره في كل ما يحيط بجوّ البطل .

والأمر برمته ، وإن بدا سرداً للذات ، إلاّ أن المفردات المركزية فيه ، تعتمد بُنى الشعرية من خيالات وتكثيف في الرؤية ، وغموض بمعناه الشعري .

إنّ آلية السرد الداخلي بهذا الطرح ، إنما هي من باب الشعرية ، ولكنها ليست تقنية مقصورة على الشعر ، وإنما هي آلية وجدت طريقها إلى كل النصوص الروائية التي تتمثل روح الشعرية ، أو تتخذ بُنية الشعر نمطاً لها .

أما بالنسبة لرواية (رودين) لتورجينيف (*) ، فتتجلى شعرية المكان ، أياً كانت طبيعة المكان في الرواية ، سواء أكان المكان المحدد بحدود جغرافية ، والذي يشغل مساحة نصية ما ، تكون هي الحدث أو هامشه ، أم كان المكان الذي لا يعدو أكثر من بقعة من بقاع العالم مشاراً إليها (جبل ، بحيرة ، بستان ، الخ) . فالمكان يمكن أن يتخذ شكلاً من أشكال الشعرية ، شعرية تجعل المتلقي يقف إزاءها متأملاً تأمل الراوي ، في منحها صفات إنسانية أو إضفاء أبعاداً سايكولوجية عليها ، وحسبما يرى باشلار " كل أماكن عزلتنا الماضية ، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة ، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها ، وتآلفنا مع الوحدة فيها ، تظل راسخة في داخلنا ، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك " ( ) .

ففي رواية (رودين) تتجسد هذه الشعرية في المكان ، فظهور (رودين) في حياة (ناتاليا) يسبقه صباح هادئ ذو نظارة طازجة ، واللقاء الأول بينهما كان محاطاً " بالظلمة العاطرة ، التي كانت ترقد كبساط ناعم فوق الحديقة ، وكانت الأشجار القريبة تتنفس بالنضرة الناعمة ، وكانت النجوم تضيء في خفوت وفي هدوء ، والليلة الصيفية كانت تترفه وتتدلل ( ) .

وأحيانا نجد أنّ المنظر الطبيعي عند تورجينيف ، يتحول إلى وسيلة للإعراب عن تعاطفه مع الشخصية في بعض مواقفها ، فالرحيل الأخير لـ(رودين) يصاحبه منظر طبيعي ، يُوحي بالطبيعة الغامضة الغاضبة العاصفة التي لا يفضل أن يترك الإنسان فيها الركن الهادئ ويرحل " أما في الفناء ، فقد ارتفعت الرياح وعوت بعواء مشئوم ، وهي تضرب بقسوة وشراسة الزجاج الذي يطن " ( ) .

وفي تناسقٍ وتوازٍ مع المنظر الطبيعي ، تلعب الموسيقى دورها في أعمال تورجينيف ، ففي الليلة نفسها ، عزف أحد الضيوف على البيانو إحدى مؤلفات شوبرت ، والتي ذكرت (رودين) بحياته الماضية في ألمانيا ، وقت أن كان يدرس هناك ، ووقت أن كان غارقاً في الشعر الألماني ( ) .

بالتوازي مع الشكلانيين الروس ، الذين تدخل أعمالهم في نطاق الشعرية ، تطور تيار آخر لتحليل الرواية في بريطانيا ، ثم في الولايات المتحدة الأمريكية ، ولكن ليس تحليلاً تاريخياً ، بل داخليً . فكانت المحاولة الأولى الهامة ، هي محاولة بيرسي ليبوك (١٩٦٥ – ١٨٧٩) ، إذ يقول : " إن كون الرواية تشكل موضوعاً فنياً هو أمر لا ينبغي أن يخدعنا ، بل هو على العكس ، يجب أن نحذر منه ، وأن ننظر إليها بتجرد وبشكل شمولي ، وعلينا أن نبحث فيها عن الشكل والغاية الشاملة ، وعن تكوينها كعمل فني . ومثال ذلك دراسته المادية لرواية الحرب والسلام) لتولستوي (*) ، التي تطغي فيها الحياة المضطربة على شكلها ، وهذه الرواية تتضمن قصتين : قصة جيل وشباب من ناحية ، وقصة حرب من ناحية ، وأوضحت قضية مرور الزمن بإظهار شيخوخة الشخصيات ، كما قامت بحلّ لقضية معالجة تلك الأعداد الضخمة من الشخصيات .

أما في فرنسا ، فإن مفهوم الشعرية الانكلوسكسوني يختلف عن المفهوم الفرنسي ، وعن مفهوم باختين أيضاً . فإذا كانت المدرسة الفرنسية تحدد موضوع الشعرية على الجملة ، بتحليل مستويات الخطاب الأدبي ، وبناء السردية ، وإذا كان باختين يحدده بدراسة فروع الخطاب ، وكلام الأفراد المتضمن في النصوص ، وذلك ضمن محيطها التاريخي والاجتماعي والثقافي . فالشعرية الانكلوسكسونية تكاد تطابق مفهوم الجمالية ، كما يتبين في مؤلفات ليبوك خاصة ، فإنّ التغيير هنا يبدو حاسماً ، بالمقارنة مع شعرية الرواية الروسية في القرن

التاسع عشر ، إذ صارت اللسانيات البنيوية ، وحتى النحو نماذج لبناء شعرية القصة ، وقد طبّقها تودوروف على لالكو (*) ( ) ، في كتابه (الأدب والدلالة) .

أما (مدام بوفاري) ، فهي رواية مناقضة (للحرب والسلام) ، إذ نرى تمييزاً أساسياً بين التمثيل المشهدي ، والتمثيل البانورامي للتاريخ من جهة ، وبين صوت المؤلف المتكلم لوحده ، أو المعبّر عن نفسه عبر شخصية أخرى ، من جهة أخرى ، فضلاً عن ذلك ، يمكن معالجة الموضوع بشكل تصويري ، أو درامي ، فبالرغم من ضعف قدرات البطلة التي

لا تؤهلها للإحاطة بالعالم كله ، وبما انه لا يمكن لأية شخصية أخرى الحلول محلها ، فيجب على فلوبير أن ينوب عنها ، وهناك عبر فن انتقالي ممتع ، ومما جعل هذه العملية ممكنة ، هو أن سخرية المؤلف ، تضع (ايما بوفاري) نفسها في مكان بعيد .

يقول تودوروف " من يجرؤ اليوم على أن يفصل بين ما هو أدب ، وبين ما لا يمت بصلة إليه ، فهناك منوعات أدبية لا تحصى ، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جداً " ( ) .

ولو طبقنا ما قاله تودوروف على (الرواية الفانتاستيكية) (*) ، كما في رواية (فقهاء الظلام) ، تتجلى الشعرية في انزياح اللغة الهشة والأحادية المبتذلة ، لتصير لغة متعددة في ملامستها للكثافة الشعرية ، وفي هذا التحول الأول ، يتشابك العنصر الدلالي بالعنصر الاجتماعي ، فالأم وحدها التي تركها الأب والابن في سياقهما ، لا تعرف مسافة غير مسافة ذهولها ، مربعات البساط تستحيل إلى عيون متسائلة ، والجدران تقهقه ، تشد اللحاف السميك، إلى ما فوق انفها ، وتبقي عينيها محدقتين في فراغ يفرقع بسوطه في الفضاء ( ) .

في هذه الرواية استضيفت مفردات عجائبية غرائبية ، ولّدت الشعرية من خلال المسرود ، إذ ينتقل عبر الزمن من الوراء إلى الأمام ، إلى الوراء إلى الإمام مرة أخرى ، ثمّ يعود إلى اللحظة المسرود عنها التي جاءت في ثنايا لحظة ورائية .

من جهة أخرى ، يكمن تفتيت البناء الزمني في هذه الرواية ، في كل الانحرافات الدلالية ، إذ أنّ الانحراف الدلالي يمثل كسراً في العلاقة الزمنية على مستوى أفق التوقعات ، وهدماً لارتباط العلة بالمعلول (السببية) ، وفي الخروج عن المألوف بالتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، وهي في مجملها تمثل خروجاً عن الإطار المألوف (الخط المحوري) الممثل للاستخدام العادي للغة ، إذ أنها خرق ، ووعي فارق ، تكمن فيه روح البلاغة ، بالإحساس بهذا الوعي الفارق ، بين اللغة الواقعية المماثلة في الشعر ، واللغة الممكنة ، التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط ، ومن ثمّ ، يدخل في إطار الشعرية التي تعتمد هذا الانحراف في الأساس .

أرادت الباحثة ، تقصّي ملامح الشعرية في مفردات هذه الرواية (فقهاء الظلام) ، بأن تسقطها على ما تعرض إليه تودوروف للرواية الفانتاستيكية .

أما بالنسبة إلى شعرية الرواية عند باختين ، فإنّ الشعرية عنده ، تكمن في أنها تدرس النوع ، وتتفق مع المبدأين اللذين يدافع عنهما ، وهما اتحاد الشكل بالمضمون ، وغلبة العنصر الاجتماعي على العنصر الفردي ، والنوع جماعي واجتماعي ، وهو " نمط ثابت من الملفوظات نسبياً . يختار في عالم غير مكتمل بفضل منظومة معقدة من الوسائل التي تمتلك الواقع لاستكماله دامجة إياه معها " (١) . وللنوع قاعدته وبعده التاريخي ، فهو جزء من الذاكرة الجماعية وبمقدار ما يرتفع ويتعقد بمقدار ما يتذكر ماضيه (٢) .

في تحليله لرواية (مغامرات الدائرة) حول فكرة الاختبار منذ رواية الفروسية ، والمسرود الملحمي والرواية الملحمية . وحتى الرواية المسلسلة ليونسون دي تيراي (*) ، يمكننا العثور على أشكال رواية الاختبارات اليونانية اللاتينية بدوريتها الازماتية وانبعاثها ، إذ أن زمن المغامرة يكون مشكلاً بطريقة رائعة ولا يضيف التطور اللاحق للنوع أي شيء (٣) .

إنّ شعرية باختين تغطي عصوراً عدة ، وآداباً عدة ، فهي تقدم دائماً أشكالاً ، هي في الوقت نفسه مضامين ، ومضامين هي أشكال . وهي لا تهتم بالأشكال ، أو بالشخصية النظرية ، أو بإنتاج المفاهيم ، بل تحتفظ بغنى وبحياة الأعمال التي تحللها .

شعرية الرواية العربية .٣

لأجل استقطاب ورصد الشعرية في الرواية العربية ، تناولت الباحثة أكثر من رواية ، لأكثر من روائي عربي ، وقبل البدء باستعراض بعض الروايات ، اعتمدت الباحثة تقسيم تودوروف ، في تمييزه بين نوعين أو مجموعتين أساسيتين من العلاقات في النصّ الأدبي ، هي العلاقات الشعرية والعلاقات الشعرية الغيابية والحضورية .

إنّ ثمة عناصر تترجم الشعرية ولكنها غائبة ، رغم ما تقدمها من قوانين ، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين ، لدرجة إننا نجد أنفسنا عملياً إزاء علاقات حضورية . وعلى العكس من ذلك ، يمكن أن في كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة ، مما يجعل العلاقة فيما بينهما علاقة غيابية ( ) .

إنّ دراسة الشعرية الحضورية والغيابية ، تمثل أهمية استثنائية في الاستقصاء النقدي العربي الحديث ، تاركاً المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً من جهد المتلقي والقراءة ، ويمكن أن نرجع الكثير من مظاهر الغموض والترميز والتشويش في الخطاب الروائي العربي ، إلى تزايد المساحات البيض من النصّ المكتوب ، ولاشك أن التعرّف إلى بواعث عمليات الإقصاء والحذف ، إشكالية معقدة ومترابطة ، ولكنها ترتبط أساساً بوقوع الروائي ، وبشكل أدق ، نصه الروائي تحت سلسلة من الضغوط الداخلية والخارجية ، تجعله تحت رحمة سلطات قامعة ، منها سلطات زمنية ، وأخرى روحية ، وثالثة جمالية ، كما يقع تحت سلطات التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية والمؤثرات الثقافية الأجنبية ، إضافة إلى سلطات المجتمع القبلية والأدب والأعراف والتقاليد الاجتماعية ( ) .

كما يلجأ الروائي أحياناً إلى عمليات حذف جمالي ، لتجنب المباشرة والتصريح ، وتغيب الأنساق والبُنى السردية والثيمات (الموضوعات الروائية وإيديولوجية النص الروائي) .

إذ تكون جنسية أشكال الوعي لدى طبقة ما ، هي في الوقت نفسه ، تعبيرا عن رؤيا العالم لدى هذه الطبقة ، وكل عمل أدبي بالتالي ، يُجسد ويبلور رؤيا العالم لدى هذه الطبقة ، ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي القائم الذي بلغته ، إلى الوعي الممكن (١) .

إلاّ أنّ " العمل الأدبي لا يرتبط بالإيديولوجية عن طريق ما يقوله ، بل عبر ما

لا يقوله ، فنحن عندما لا نشعر بوجود الإيديولوجية ، نبحث من خلال جوانبه الصامتة الدالة التي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة ، هذه الجوانب الصامتة ، هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها تتكلم (٢) .

ولو فحصنا المتن الروائي لعدد من الروائيين الكبار ، الذي يتحول المتلقي والقارئ ، إلى جهاز استقبال فعّال ، قادر على تلقي الرسالة ، وإعادة فك شفرتها وتأويلها ، وصولاً إلى إنتاج دلالة النص المحتملة ، وفق سياقات زمنية وثقافية معينة .

إنّ عملية البحث عن الشعرية ، يجب أن لا تظل بعيدة ، أو بمنأى عن فكرة التناص ذاتها ، ومحاولة الكشف عن النصّ الشعري الغائب ، أو النصوص الكبرى ، التي قد تعود في بعض مستوياتها إلى (الأنماط العليا) ، والى الشعائر والرموز ، والميثولوجيا القديمة ، مثلما يُحيلنا نص جيمس جويس الروائي (يوليسيس) الى ملحمة هوميروس ، أو نص نجيب محفوظ في (أولاد حارتنا) إلى ملحمة الخليقة ، ونص إبراهيم الكوني (ملحمة المجوس) المتواتر إلى الميثولوجيا الصحراوية (٣) .

كما أنّ الكثير من روايات المرحلة الفلسفية ، هي تعبير مباشر وسيكولوجي عن عمق عمليات الاحتلال ، التي مارستها السلطات الزمنية والروحية ضد الخطاب الروائي ، ونجد إنّ معظم أبطال صنع الله إبراهيم (*) ، يتعرضون إلى عملية تغييب الوعي ، بسبب سلطة الواقع الخارجي القامعة ، السلطة الزمنية ، وسلطة المال ، فمنذ رواية (تلك الرائحة) ، يتم تغييب ومحق وعي البطل ، ليسقط في منطقة وعي مشلول وحذر ، بسبب المطاردة الكابوسية التي يعيشها البطل ، تحت صمت سلطان الواقع الخارجي . ويجد البطل نفسه في رواية (اللجنة)، داخل دوامة كابوسية ، تدفعه إلى ذلك الموقف العُصابي ، الذي انزلق إليه بطل (تلك الرائحة) ، لكن رواية (اللجنة) ، تنتقل إلى مستوىً جديد ، عندما يرتقي البطل عن طريق لون من المفارقة الساهرة ، للقبول بموقف مازوخي لتنفيذ قرار اللجنة الغرائبي ، ليكشف عن التأثير المدمر لحياة البطل .

وفي روايات إبراهيم الكوني (**) ، تكون للميثولوجيا الصحراوية الطبيعية ، سلطة مهيمنة على الوعي الروائي للشخصيات الروائية ، التي تبدو مشدودة بين قطبي ثنائية الطبيعة / الثقافة بمفهوم كلود ليفي ، إذ نجد طرحاً متفجراً بين النوازع الطبيعية التلقائية والفطرية للشخصية الصحراوية ، والمؤثرات الحضارية والمدنية الجديدة ، على وعي الشخصيات الروائية ، ويمارس قطب (الطبيعة) قمعاً ضد مظاهر قطب (الثقافة) ، لذلك تحفل روايات الكوني بفضاءات مفتوحة لبصيرة القراءة والتلقي والتأويل .

ففي رواية (نزيف الحجر) مثلاً ، نجد البطل (أسوف) ، وهو يتهيأ للصلاة ، لكنه يتجه ، ربما لأن التيوس قد بدأت معركتها ، دون وعي منه نحو الأيقونة الحجرية ، الصنم الحجري المحفور على الحجر ، ويقف البطل مدهوشاً في لحظة تجلّ لا واعية ، وهو يؤدي صلاته نحو هذا الصنم الحجري ، دون أن يُدرك إنه قد أخطأ الاتجاه ، لكنه كان يقف خاشعاً أمام هذا الصنم ، بل إنّ أباه كان قد قال له ، إنّ هذا الجني هو جده الأعلى ، فالبطل هنا في اللاوعي ، يبتعد عن منطقة الثقافة ، مستعيداً بذلك جذوره الأصلية التي تشدّ إلى قطب الطبيعة .

وفي نص منتصر القفاش (*) الروائي (تصريح بالغياب)، يبدأ القص من منطقة بين الوعي واللاوعي ، بين الحلمي والواقعي ، شيء أقرب إلى الكابوس أو على شفا حفرة منه .

إنّ الأمر ، وإن بدا برمته سرداً للذات ، إلاّ أن المفردات المركزية فيه تعتمد بنى الشعرية من خيالات وتكثيف في الرؤية ، وغموض بمعناه الشعري . فالدخول الذي لم يكن سهلاً غير محدد المعالم ، ولا يمكن

تحديد هويته ، يؤكده فعل التوّهم بوجود باب ، وحتى دالة الباب ذاتها لا يمكن قبولها على دلالة الباب المتعارف عليها ، بوصفها باباً للدخول ، وهو ما يؤكد انه ليس في هذا السرد حكاية تُحكى على النحو المألوف في ذلك ، أو كانت تقنيات الحكاية هي تقنيات (الحساسية الجديدة) ، من تشابك الواقعي والحلمي ، وتداخل الأزمنة ، وشاعرية اللغة الرؤية ، والتباسها الأسئلة ، وكسر النمطية ، وتفتيت الشخوص والأحداث ، من تقنيات وطرائق (للسرد (١ .

شعرية القصيدة العربية .٤

اعتمدت شعرية القصيدة عند بدر شاكر السياب على مبدأ الاستعارة ، إذ استعار الشاعر الأسطورة من ذاكرته ، فلم تعد رمزاً بل فكرة مختزنة ( ) ، تعفّت فيها ظلال الإيحاء وانقطعت المعاني الشبيهة بالهالات الشعورية المواكبة لتتحول إلى فكرة واعية ، ثابتة تنسب صاحبتها إلى الحب و الخصب والعطاء وليس للأسطورة مبرر في هذا المقام بل إنها مُقحمة ، فُرضت فرضاً لإيلاج التجربة التي يبتغيها الشاعر . وكدأبه في كل حين ، يعمد إلى عشتار ، إلهة الحب والخصب ، وقد نسب إلى معانيها بحشد لفظي ، : ويتمثل ذلك في قصيدته

" عشتار أم الخصب والحب والإحسان تلك الربة الوالهة
لم تعط ما أعطيت ، لم ترو بالأمطار ما رويت : قلب الفقير
أم يعرف الحقد الذي يعرفون
" والحسد الأكل حتى الجفون ( ) .

: (وفي قصيدة (تموز جيكور
" عشتار .. وتخفق أثواب
وترف حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
" كالبرق ينساب ( ) .

: (وفي قصيدة (سربروس في بابل
" عشتار ربة الشمال والجنوب
تسير في السهول والوهاد
" تسير في الدروب ( ) .

من خلال هذه القصائد ، ترى الباحثة إنّ شعرية الشعر عند السياب ، تنبع حين تنحو إلى الدلالات الداخلية للغة الخطاب ، فتصبح اللغة دالة متعددة الدلالة ، تزخر بكثير من الرموز ، اللغة المشحونة دوماً المتواترة ، التي تميل إلى خلق تعالق ينتمي إلى العوالم الممكنة ، وليس إلى عالم واقعي .

أما نازك الملائكة ، فتذهب إلى " أنّ السبب المنطقي في فضيلة الوزن والقافية ، هو إنه بطبعه يزيد الصورة حدةً ، ويعمّق المشاعر ، ويُلهب الأخيلة ، لا بل إنه يُعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم نشوةً ،

تجعله يتدفق بالصورة الحادة ، والتعابير المبتكرة الملهمة . إنّ الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات ، وتكهربها بتيار خفيّ من الموسيقى الملهمة " ( ) .

إذا جُردت هذه الإجراءات النقدية من أغلفتها الشعرية ، فإن وظيفة الوزن أو فضيلته ، كما تقول نازك الملائكة ، هي زيادة الصورة حدة ، وتعميق المشاعر ، وإلهاب الأخيلة ، ولكن مشاعر مَنْ ؟ وأخيلة مَنْ ؟ " ( ) . من الواضح إن نازك ، تُحيل إلى ذات الشاعر نفسه ، الذي يعطيه الوزن " نشوة خلال عملية النظم

إنّ حديث نازك هنا ، عن الشاعر أمام نصّ مكتوب ، إذ إنها تتصور وجود العبارات الشعرية أولاً ، ثم دخول الكهربة الوزنية عليها ثانياً ، فوظيفة الوزن هنا إيجابية قارة ، تستند إليها جماليات الإيقاع في القصيدة ، والحقيقة إن الوزن لا يستطيع أن يقوم بذلك ، إلاّ إذا كان نقيض ما تشير إليه نازك ، أي إذا كان يقوم بوظيفة سلبية .

إنّ أوزان الشعر الحر تتيح للشاعر المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا (١) .

في الجهة المقابلة لتطرّف نازك الملائكة ، يقف تطرّف أدونيس ، فهو يكتب بوعي كبير لتجربته . إنّ هناك نقداً يرفض سلفاً البحث في إمكان النظر إلى قصيدة النثر شعرياً ، أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن ، ويعني بذلك ، إنه متصل في قديمٍ ما ، وإنه بسبب من ذلك ، عاجزٌ عن النظر إلى الجديد إلاّ بذائقة تقليدية ، فهو إذن لا يفهم الجدة الشعرية ، بل إنه في أحيانٍ كثيرة ، يطمسها ويشوهها ، فتظهر لديه أربع طرقٍ كما يسميها وهي :

أ. التعبير نثرياً بالنثر .

ب. التعبير نثرياً بالوزن .

ج. التعبير شعرياً بالنثر .

د. التعبير شعرياً بالوزن .

التعبيران الأول والثاني ، لا يختلفان في استعماليهما عن اللغة العادية ، لأنهما نثر أصلاً ، أما الثالث والرابع ، فهما مناط اهتمام أدونيس ، الأول هو التعبير في اللغة العلمية والقانونية التوصيلية الواضحة ، والثاني هو التعبير في المنثور ، والرابع هو الشعر الموزون في أشكاله المختلفة ، وبرغم ما يلاحظ أدونيس ، من كون الوزن في التعبير النثري خارجياً ، وإنه كميّ لا نوعي ، وإنه ليس عنصراً شعرياً ، فإنّ هذا التقسيم ليس سوى تنويع على ثنائية البلاغتين القديمة بعد طرد الوزن ، واعتبار الدلالة مقوّماً للشعرية على نحو قبلي .

يقودنا هذا إلى القول ، إنّ (التواتر الدلالي) ، الذي يشير إليه أدونيس ، ليس خاصاً بالمعنى أو الموضوع ، بل هو نتاج تفاعل الصوت والمعنى ، وبما أن الوزن هو أحد مظاهر الصوت ، فإنه يمكن أن يكون عنصراً فاعلاً في تغيير المعنى ، وطبيعي أن لا يستغرق كلية المعنى .

أما الشعرية من حيث ارتباطها بالمعنى ، فتنشأ عن مقدار تراتب المعنى في داخل البنية الصوتية ، أي ما يمكن أن تختزنه البنية الصوتية الواحدة من معانٍ متعددة . إن اتجاه الرسالة الشعرية إلى ذاتها ، يجعلها تستطيع أن تتظاهر بأكثر من معنى ، فهي شفرة واحدة ، تفيض عنها معانٍ أوائل ، ومعانٍ ثوانٍ وغيرها ، وهذا ما تسميه البلاغة الحديثة دلالة الإيحاء ، وما يسميه الجرجاني معنى المعنى ، إذ تكتفي اللغة بأن تعني ما تقول ، وانطلاقاً من تحديد سلبي للشعرية ، يريد أدونيس أن ينفيها عن النثر الموزون ، بدلاً من استكشافها في الشعر

المنثور أو الموزون ، ويصل في آخر الأمر ، إلى أن الوزن في النثر المنظوم " تكاد شيء زائد مجرد قالب ، وما عبر عنه بوساطته ، يمكن التعبير عنه نثراً من دون أن ينقص شيء زائد مجرد قالب ، وما عبر عنه بوساطته يمكن التعبير عنه نثراً من دون أن ينقص شيء منه ، ونرى أيضاً إن المعنى فيه شأنه في النثر واضح ، ثم إن هذا المثال ينقل فكرة أو مفهوماً ، وهذا يوصلنا إلى القول ، إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن ، بل في طريقة استعمال اللغة " ( ) .

٥. شعرية المسرح الشعري

إنّ للصورة الشعرية فعالية لغوية ، تخرج أنظمة اللغة من بُعدها الإشاري إلى بُعد مجازى تصويري ورمزي ، بمعنى أنها "علاقة لغوية متولدة " تتمتع بخصوصياتها من السياق والموضوع داخل النص المعالج. فهي لذلك بتعبير باشلار " تعبّر عنى بتحويلي أنا إلى ما تعبّر عنه " (١) ، أي أنها في المسرحية تتحول إلى الدراما .

وما يهمنا هنا هو قدرة الصورة الشعرية على خدمة النص المسرحي الذي يعمد أساسا إلى وضع " بصري " ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، إذ تلجأ الصورة الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماض ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم (المكان) ، بل تحول كليهما إلى الآخر. وهى في هذا تقوم بدور " المونتاج " في الفيلم ، إذ تحاول الصورة الشعرية خلق المشهد والمساهمة في دمجه مع بقية الأدوات المسرحية الأخرى ، إلى جانب أنها تقوم بوظائف عديدة في تشكيل النص الدرامي ثم عند تنفيذه مسرحياً .

ونحاول هنا أن نركز على فكرة واحدة ، وهى قدرة الصورة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور (*) ، على تحويل الزمان إلى مكان ، أو تحويل المجرد إلى حس ، ذلك أن الصورة الشعرية في مسرح عبد الصبور ذات وظائف عدة ، منها اتصالها الوثيق بموضوع البحث .

وحين نبدأ معه من بدايته التاريخية (مأساة الحلاج) (*) ، نجده يعبر عن الزمان ، بصور الشمس ، والقمر ، والنهار ، والصباح ، والليل ؟ ولكن حين يتحدث عن الأيام التي عانى فيها ، نجد صورة الزمان ، تتحول إلى مكان يتوازى مع نوع هذه الأيام ، لذلك نسمع السجين الثاني يقول للحلاج :

" لكن ، هل تقضي عمرك مقهوراً في ظل

الجدران المربدة ؟

(كالبومة تنعق فوق خرائب أيام السوء " (١ .

فنجد صورة الزمن السيئ (أيام السوء) تتحول إلى " خرائب أيام السوء " ، ويتوازى في هذا السياق الحلاج والبومة . وطبيعي أنّ صورة جزئية لا تفصح عن هوية المسرحية ، لكننا نود أن نعرض ملمحا، فكرة جزئية ترتبط بالمكان . ويلاحظ أنّ الجملة الشعرية السابقة قيلت في السجن .

وفى (ليلى والمجنون) ، يشكل الزمن أخطر قضية عند الشخصيات : " الشاعر " لأنه في حالة الانتظار لزمن تتحول فيه الحياة إلى الأفضل ، ونجد وصف " الأستاذ " للزمن ، يحوّله إلى مكان أيضاً . وفى (الأميرة تنتظر) ، وهى تنتظر أيضاً كشخصيات ليلى والمجنون ، يتحوّل الزمان إلى حقائب ، أو بيت . وعلى لسان الأميرة ، يتحول الزمن (الماضي/ الميت) إلى بيت . وفي (مسافر ليل) ، يتحول الزمن إلى مطلق .

ونلاحظ إنّ المطلق والمجرد ، يصلان إلى زمان الراكب ، لذلك تتجمع كل أيام الزمن ، وتسقط ، وهو ينظر إلى أوراق الماضي . لذلك يصوّر الشاعر بدوامات متبددة فوق حديد الأرضية ، ليست صلبة ، الأمر الذي يجعل هدف الصورة ، بيان ميوعة هذه الأيام ، وعدم جدواها لصاحبها .

وفي (بعد أن يموت الملك)، على لسان الملكة ، يتم تصوير الزمن بواسطة المكان ، والملكة تكرر صورة الزمن ذي الباب ، وهى الصورة التي أوردناها سابقاً . ونلاحظ أنّ الصورة (باب الزمن) ، تكبر هذه المرة وتنمو وتمتد ، وفي لحظة ، يكون الزمن هو التحدي الوحيد في المسرحية .

ترى الباحثة ، إنّ الإنسان بطبعه مفطور على حاستي الذاكرة والتوقع ، إذ أنه ينظم حياته داخل شبكة ، نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل ، ويرجع الحس الزمني إلى أقدم حالات وجود الإنسان ، ويتضح هذا الإحساس في كل الممارسات اليومية والطقوسية ، من تأمين لحاضره ، إلى اهتمام بمستقبله ، بل يتضح في بناء لغته ، التي تتضمن صيغاً زمنية تمثل محورية هذه اللغة ، إذ لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن ، ولا نص يمكن أن يكون مفرغاً تفريغاً تاماً من الزمن ، لا الرواية ، ولا القصة ، ولا المسرحية ، ولا حتى الشعر " إنّ الاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن ، في إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة ثوابتها وتوقفها ، وفي تحرير النبرة من تركيب المقطع في الموسيقى الحديثة ، وهو حاضر في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبياً للأوزان " (١) .

ومعنى ذلك ، إنّ الفن الزمني (كالرواية والشعر) ، هو الفن الذي يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها ، ويتحدد هذا الزمن ، ويكشف عن اتجاهه ، عن طريق صيغ الأفعال في بنيتها المنفصلة من جهة ، وفي تعالقها مع ما قبلها ، وما بعدها من جهة أخرى ، وهذا ما تمّ ذكره في شعرية المسرحيات الشعرية لعبد الصبور .

وفي الشعرية الزمكانية ، يكتمل دور المكان في تشكيل النص عند عبد الصبور ، خاصة ، وقضية الزمن ، قضية جوهرية في كل مسرحياته ، وتحولت أيضا على يديه ، وعلى لسان شخصياته ، إلى مكان ، أو حس مادي مكاني .

إنّ مسرحيات عبد الصبور ، تتحرك حول ما عرضناه على المستوى المكاني ، ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع في المكان . وقد لاحظنا إن البيت قد يتحول إلى قصر ، أو كوخ بسيط ، أو منزل شعبي ، أو مقر جريدة ؟ لكنه يظل محتفظاً بدلالة الألفة والنشأة . وعلى النقيض يتحول السجن ولوازمه (المحكمة) إلى الضيق من المكان ، ويترادف في غالبية السياقات مع (الظلم) و (القهر) . وأيضاً يقف الاتساع في المكان ، وسيطاً بين ثنائية الألفة والخوف (البيت والسجن) يحل مشكلة الضيق المكاني .

ومن هنا نستطع القول ، إنّ مسرح عبد الصبور ، يتحرك خلال عناصر مكانية محدودة ، وثيمات مكانية ثابتة ، وإن كانت تتعدد ، فهي تتعدد في تجليات مختلفة ، لا يتغير جوهرها ، بل يظل الجوهر ثابتاً ، ويتحرك العرض الشكلي ، الأمر الذي يلقي سؤالاً حول المكان في مسرح عبد الصبور ، هل هو فقير في عناصره ومكوناته ؟ وهل يترتب على ذلك القول ، بضيق ومحدودية عناصر الرؤية الجمالية للواقع عند عبد الصبور ؟ خاصة وأنّ مسرحياته ترتد دائماً للوراء ، إذ نجد الكوخ ، والقصر ، " والطير النائم " هو الملك ( ) الميت / الماضي الميت .

ومن هذين السؤالين ، نستشف توظيف عبد الصبور لهذه المفردات المكانية المحدودة ، إذ أغنى هذه المفردات ، حتى أننا نحس للوهلة الأولى بتعددها ، وكثرتها ، بسبب جودة التوظيف ، والقدرة على وضعها موضعاً صحيحاً ، يبعد عنها الملل والتكرار والفقر .

لكن ينبغي أن نلاحظ ، أن هذه المفردات تكثر في شعره أيضاً ، الأمر الذي يفرض على دارس مسرحه ضرورة ربطه بشعره خاصة شعره الدرامي .

كذلك ، يكشف البعد المكاني في الصورة الشعرية لديه ، عن توجه بصري حسي ، ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئي ، وعلى هذا النحو ، تفسر معالجة الزمن عنده معالجة المكان ، أي تحويل الزمان إلى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية .

وترى الباحثة ، إنه مما لاشك فيه ، إن الأجناس الأدبية قد بدأت ، منذ زمن بعيد ، في تحولاتها مع مسألة التجنيس الأدبي ، وأصبحت تتماس فيما بينها ، وتتبادل التقنيات ، ويستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس آخر ، وأصبح التبادل في التقنيات ، يتم من حقل أدبي إلى آخر مجاور ، ليغدو من مقتنياته ، أو جزءً من نسيجه ، وآليات كتابته . فاللغة في تشكلّها الأدبي ، مكوّن أساس لكل من الشعر والمسرح والرواية والقصة . واللغة في ذاتها تحمل أبعادها وتشكيلاتها الجمالية ، التي قد ينتمي بعضها إلى الشعر ، وبعضها إلى الرواية ، وبعضها إلى المسرح ، إلاّ أنّ هذا الانتماء ليس نهائياً (لا يمكن تجاوزه) ، وإنما هو انتماء جمالي ، قد يتغير من عصرٍ إلى آخر ، ومن بيئة إلى بيئة ، حسب عامل التلقي ، الذي يمثل مكوناً أساسياً من مكونات التحديد الجمالي

المبحث الثاني

الاسلوب والشعرية في تقنية العرض المسرحي

إنّ حضور الاسلوب والشعرية معاً أمر ضروري لإيجاد صلة بين الشكل والفكرة ، وحتى في حالة هيمنة أحدهما وغياب الآخر ، فإنه لا يتعلق بغياب مطلق ، أو حضور مطلق، وإنما يتعلق بالكمية . وهكذا فإنّ غلبة النص (الشعرية) ، على الشاعرية (الاسلوب) ، لا يعني غياب الآخر ، وإنما يعني التفاعل المتعالق في تبادل الأماكن ، والعكس أيضاً صحيح .

وكذلك تُعدّ الشعرية ، وظيفة من وظائف العلاقة ، بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة ، في علاقات التطابق المطلق ، بين هاتين البنيتين ، فعندما يكون التطابق مطلقاً ، تنعدم الشعرية ، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريباً ، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين ، تنبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي ( ) ، مع درجة الخلخلة في النص.

فطبيعة الدلالة ، هي منبع الشعرية ، وهذه الدلالة تتحصل على مستويات ، تبعاً لدرجة وضوحها أو غموضها ، فـ(الخاصية) الشعرية ليست حكراً على الشعر ( ) .

وما يتكفل بتأمين الشعرية في تقنية العرض المسرحي ، هي طبيعة العلاقات الجمالية والفكرية ، التي تربط من الداخل ، بين مجمل العناصر الفنية التي تشكل كيان العرض ، وعليه فإن " إدراك الصورة يعتمد على الإحساس المرن المدرب ، القادر على التأويل ، وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة " ( ) .

إذ أنّ العرض المسرحي ، يقوم على خلق متواصل للمعنى من خلال (الديكور ، الأزياء ، الإضاءة ، الماكياج ، المؤثرات الموسيقية والصوتية) ، وأن كل مستوى من مستويات المعنى التقني ، يكون دائماً دالاً لمستوى معنى آخر ، وهكذا ، فهو لا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره ، بل يتجاوز إلى ما هو أعمق ، فمدلول العرض المسرحي ، لا يقوم على الدلالة الذاتية ، وإنما على الدلالة التضمينية ، فالمعنى يسلم إلى معنى آخر ، حتى تتعدد صور معنى العرض ، بشكل غير متناهٍ ، وكأن المتلقي إزاء مرايا متقابلة ، تظل كل منها تعكس صورة الأخرى إلى ما لا نهاية ، وهو يظل يُوصي بقراءات متعددة ، تنطوي على معانٍ متنوعة ، وهو " لا يستمد تأثيره من كونه يفترض معنىً وحيداً ، على متلقين متعددين ، إنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفةٍ لإنسانٍ وحيد " ( ) .

إنّ التقنيات في العرض المسرحي تكتنز كمّاً من القراءات المتعددة الممكنة ، وإن تلك القراءات ، هي مجموعة من المعاني المفتوحة وليست المغلقة ، والتي تسعى نحو هدف التأويل ، في بلوغ فهم معادل ، فإحالات العرض المسرحي تفتح افتراضات للمتلقي وقراءاته ، منافذ متعددة ، وفي وقت واحد ، فـ " الكلمات ، الصمت ، المؤثرات ، الموسيقى ، تعابير الوجه ، الإيماءات ، الحركات ، الإضاءة ، المجاميع ، الأشكال ، الألوان ، الأزياء ، الديكور ... ، كل هذه يمكن أن تروي لنا أشياء كثيرة ، وفي الوقت عينه ، قد نكون متأثرين عاطفياً بمظهر الممثلين أو أصواتهم ، أو شخصياتهم ، فقد نشعر بالعداء لأحدهم ، أو بالتعاطف مع الآخر " ( ) .

عندما يميل الفن المسرحي إلى العرض ، تنقلب أهمية العناصر المكونة له رأساً على عقب ، عندئذ يستبدل النص كوسيلة أساسية للتعبير بتنظيم جديد ، تكتسب فيه العناصر المسرحية أهمية ، لم تكن لها من قبل ، فيتخطى الديكور وظيفته المبدئية كإطار للعرض ، يكاد يخلو من المعنى ، ويتحول أداء الممثل عن محاولة التأثير على المتلقي أو إقناعه . يختار المخرج هذه المكونات ، فضلاً عن الأزياء والإضاءة ، وتصبح بين يديه وسيلة للتفكير في العمل المسرحي .

ولو بدأنا بالتعرّف على شعرية تقنيات العرض المسرحي في القرن التاسع عشر ، نرى نفوذاً كبيراً لفنّ (الأوبرا الرومانتيكية)، على يد الموسيقار الألماني ريتشارد فاجنر (*)، الذي يرى بأنّ (العمل الفني الشامل) يحمل صفات اليونان القديمة ، والذي توقف تقدمه بسبب الكنيسة ، وأحياه عن طريق جمع العناصر الثلاثة (الشعر ، الموسيقى ، الرقص) (**)، اعتقاداً منه بأنه لا يوجد عنصر بمفرده يخلق عملاً حقيقياً ( ) .

وهذا ما طبّقه فعلاً في الدراما الموسيقية ، إذ جمع بين شيئين مختلفين (أي تكثيفهما) ، لتحقيق الالتقاء بين شكسبير وبتهوفن ، وحقق التوظيف المتجانس بين الشعر والموسيقى ، في لحن بتهوفن لقصيدة (أنشودة الفرح) لشيللر ، ضمن السمفونية التاسعة الكورالية (٢) .

إنّ شعرية فاجنر ، في توظيفه تقنية التعليق المستمر للأوركسترا على القول ، استعار اسلوباً غير مألوف (صوت من الشارع) ، وكثّفه على حساب الآلة الموسيقية ، الذي ترجم ما يعجز النصّ عن ترجمته ،

والإفصاح عنه ، واحتلت مكانه الجوقة ، التي تُعد تقنية أضيفت ، وحققت شعرية ، بوصفها دائمة التعليق بصورة مكثفة ، من البداية وحتى النهاية في الدراما ، دون توقف ، أو مقاطعة ، بعد أن أزال الافتتاحية والقفلات . يقول فاجنر : " الكلمة ليست سوى وسيلة لنقل الأفكار .. والاتصال بالناس .. إلاّ أن تأثيرها لا يكتمل إلاّ بموسيقية الصوت البشري .. وبالنظرة .. والإشارة .. حتى تؤدي غرضها بتكامل وفاعلية وثراء " ( ) .

إذ رأى المخرج ، إنّ الموسيقى المجردة وحدها ، لا تكفي لإعطاء صورة جمالية كاملة ، فهي تستطيع التعبير بهاجسٍ ينذر بشرّ ، أو عدة ذكريات ماضية ، تستطيع أن تفعل ذلك بوضوح ، وباستعماله مباشرة للعواطف ، بتكرار الحافز الموسيقي ، الذي سبق لنا أن أوصلناه بعاطفة معينة ، فسّرت أهميتها لنا إيماءة مخصوصة ( ) .

فالعنصر الرئيس عند فاجنر ، هو الدراما الموسيقية عامة ، وجميع الأجهزة الفنية المشتركة في الأداء التمثيلي ، تمثل مجموعة موسيقية (آلية صوتية) ، ذلك بعد أن كانت الآلات الموسيقية تعمل في الأوبرا ، في خدمة الصوت البشري ولمصاحبته ، بينما وظف اللحن الدال) ، بأن جعل منه الوسيلة الموسيقية الأولى للربط بين سائر أجزاء دراماته الموسيقية (الطويلة ، إذ رمز لكل شخصية بلحنٍ دالٍ ، أو عدد من الألحان الدالة ، وكانت هذه الألحان تتكرر وتتداخل في حوار وصراع درامي ، وهنا يتبين اسلوبه في الكتابة للأصوات البشرية ، وهو اسلوب آلي وليس غنائيا ( ) .

إنّ أفكار فاجنر ، انعكست على كثير من أفكار المخرجين لتطوير فن المسرح ، أمثال آبيا وكريج ، لاسيما دعوته إلى التزواج بين فنون المسرح كافة .

وسوف تتطرق الباحثة إلى شعرية هؤلاء المخرجين تباعاً ، وعلى وفق ما تتوافر في عروضهم من ملامح شعرية .

(*) اندريه أنطوان

لقد فهم المخرج أنطوان خشبة المسرح ، على إنها عالم مغلق محسوس ، هو الواقع ذاته ، ومن ثمّ ، نظر إلى انفتاحها أمام المتلقي ، أثناء العرض على أنه حائط رابع شفاف ، مما يجعل عدم الالتفات إلى المتلقي أمراً ممكناً .

ويشير كذلك ، إلى الطابع المادي للإطار الذي تدور فيه الأحداث ، بقطع الأثاث ، والأشياء التي يختارها ، لأنها حقيقة ، ويعالجها لصفتها تلك ، بعكس الأشياء المسرحية ، التي نادراً ما تكون قابلة للنقل ، أو الاستعمال الحقيقي . في هذا الإطار المستنسخ من الواقع ، يجد جسد الممثل ثقله ، ويلعب دوراً لم يعرفه من قبل ، ، كما أن الإضاءة الكهربائية ، تُسهم في إضفاء الطابع الواقعي ، على خشبة المسرح .

من خلال الطبيعية التي انتهجها مسرح انطوان ، ترتسم ملامح الشعرية ، التي تداخلت مع الواقع ، لتجعل من المتلقي مفسراً لكل حدث ، أو مقولة ، لكي يبدو العرض المسرحي متشابكاً ، ولو حذفت منه كلمة واحدة انهار البناء كله ، وتلك سمة جوهرية في مسرحه .

كذلك فإنّ الطبيعية تعمل على أن لا يكون الحدث ، أو ما يراه المتلقي ، مسبباً ميكانيكياً أو جرياناً عشوائياً ، لكنها تحاول أن تساعد المتلقي في استيعاب حركة الواقع ، كما هو منظم ، وكعالمٍ متشكل بطريقة لها مغزىً ما ، فموضوعية الواقعية ، ليست خالية من العاطفة أو غير مربكة ، وإنما هي التزام بقراءة محددة للمجتمع ، ورؤية يتم فيها إعادة اكتشاف العالم .

يعتمد الخطاب البصري ، على تفصيلات جزئية ، تمثل عناصر الصورة المسرحية الأساسية ، وبنيتها المتمثلة بالخط ، واللون ، والملمس ، والكتلة ، والفراغ ، وتدخل جميعها في نسيج العرض المسرحي ، مكونة أنظمة اشتغال ضمن آليات متعددة ، يتحرك داخلها الممثل ، الذي يُعد الركيزة الأساسية للعرض ( ) ، والوقوف على المعاني العلاماتية والوظائف، التي تحققها هذه العناصر المختلفة ، الموحدة باشتغالها ، مكونة وسائل وشفرات لإيصال المعنى إلى المتلقي .

(*) أدولف آبيا

طوّر آبيا القوانين الأساسية لفن الإخراج في اتجاهات ثلاثة ، كردّ فعل للوحات المرسومة والإيهام التصويري ، إذ أراد آبيا أن يبين على المسرح ، مكاناً محسوساً يستطيع أن يتنقل فيه الممثل بحرية ، وتلعب فيه الإضاءة دوراً جوهرياً ، في تحديد المستويات والإيقاع ، إذ أراد أن ينقل الحياة إلى المسرح بطريقة لا شأن لها بنقل الواقع المباشر .

ترتسم شعرية آبيا ، في توظيفه لعنصر الضوء في اعتماده على تلك التحولات اللونية إذ يبتغي هدفا محددا ، وهو الكشف عن ماهية المشهد إزاء الواقع الذي يهيمن على حركة العناصر المسرحية) ، فيهمشها حيناً ، ويشيؤها حيناً آخر ، ويقتضي هذا الكشف والفهم لماهية) الحدث الدرامي تحليلاً عميقاً ، وكذا علاقتها ولحظتها الراهنة إزاء الحدث ككل . ففي مسرحية (الملكة اليزابيث) :

" أضاءت اللحظة الأخيرة ، اليزابيث وهي متخشبة على عرشها ، كأنها تمثال من البرونز ، كما كان الضوء الذي يحوم على رأسها ، يبدو وكأنه مخلبان دمويان في وهج الفجر ، وهما يصفقان نوافذ البرج ... صنع رداء اليزابيث من النحاس ، ولما كان بهاؤه المعدني لا يمكن أن يرى ، فقد غطى بقماش الشيفون الأسود المتصل به الملون بتخطيط ذهبي وأسود لا يكاد يُحس به إلاّ بومضات ، وهي تعطينا إحساساً بظلاله الرقيقة ، وقد حوّلها الضوء الأصفر الشبيه بأشعة الشمس إلى قطعة برونزية ، والمخالب تومض بالاحمرار دلالة على الدم " ( ) .

ويفضّل آبيا الجمع بين مهمة تأليف النصّ الدرامي والموسيقى ، ومهمة الإخراج ، حين يُدرك المؤلف مدى " تعدد الأفكار والعواطف التي يودعها في كلمة واحدة ، بينما تنتهي هذه العواطف والأفكار إلى الفضاء المسرحي والزمن " ( ).

(*) إدوارد جوردن كريج

جسّد المخرج كريج ، الشعرية في سينوغرافيا العرض ، إذ يلعب بالضوء انسجاماً وتناسباً ، على مستوى الإخراج ، والمنظر المسرحي ، بما يُحدثه من تغيير مستمر فيه ، ويبقى المتلقي مسحوراً بما يرى .

إذ أنّ مسرح كريج ، يبالغ من معاداته للواقعية باستخدام الرمزية التجريدية ، فهو لا يعتمد النص المسرحي إلاّ في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام ، إذ أزاح النص ، وكثّف الإشارة (الجست) ، وحركة الممثل ، وقطع لون الزي المسرحي ، ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لهذا

المعنى العام ، من خلال إشارات وابتكارات خيالية وسحرية ، تتحقق من خلال تركيب ساحر من الديكور والإضاءة والأزياء ، عرضاً مسرحياً ساحراً .

إنّ تقنية كريج في استخدام اللون ، هي أشبه بتقنية واسلوب الملوّن البارع رينوار ، الذي يحاور ألوانه رغم تجريديتها المطلقة ، لكن من خلال فكرة (البناء والانطلاق في الوقت ذاته) ، أي إنه اعتمد على روح (دينية صوفية) ، متأثراً بما قدّمه للكنائس الفرنسية حين يطلب منه ، إذ رسم معشقات أكبر كنائس فرنسا ، وهنا يلتحم البناء المعماري للمكان ، مع فضاءات الفنان اللونية ، فيندمج التكوين بين مقسمات (الفيتراي) واللون ، ويتعامل أحياناً بفترة تكنيكية في وضع صنف اللون ، المعتمد في ذلك على البصيرة والبناء المعماري ، وتعطى له طريقة التقسيم الهندسي ، أداة الربط في لوحات الكنائس متناقضات هامة ، فالعاطفة عنده والعلاقة في العلاقات البنائية للمكان ، كذلك الربط بين الروح الدينية وروحه ، كفنان مبدع ، يريد التمرّد على الحيز المطروح ( ) .

يغلب على كريج ورينوار ، استخدام التضاد بين الألوان الباردة الزرقاء ومشتقاته ، والرماديات ، والألوان الساخنة ، من الأحمر القاني والأصفر ، مع وجود مواد لاصقة وأوراق ، هي عبارة عن (كولاج) ، تعطي إشارات ودلالات معينة ، وأحياناً يستعمل قماش (الدانتيل) ، في جزء معين من المشهد ، في (ستارة لوزي معين) ، بالنسبة إلى تقنية المسرح .

وبالنسبة إلى رينوار ، في جزء من اللوحة يكسر به البناء ، ووحدة اللون ، ويفتح به الطريق إلى وضع تقنية جديدة ، تعتمد على الابتكار ، وتضيف عناصر التذوق بجانب التكوين ، لكن دون إفراد ، كما أن للمواد المضافة من كولاج ، دلالات دائمة ، تجنح باتجاه ثوري رافض لوضع معين ، أو حدث سياسي ، أو اجتماعي ، لذلك يرسم دائماً الرمادي والأسود وسط تلك الألوان المبهجة ، وربما هناك دلالة في كل مادة مضافة ومستخدمة ، مثل مواد الرشّ (السبري) ، حتى تعطي نقاط جزئية صغيرة ، تساهم في تفصيله المساحة ، أو البقعة اللونية ، الأكثر اتساعاً في حجم اللمسة الجدارية ، فالبقع اللونية عبارة عن لمسات ، ذات ملمس بارز ، تتحسسها العين قبل المتلقية ، ويصبح المتلقي مجبراً أمامها على حتمية اللمس ، من أجل فتح باب الحوار ، مع ذلك السطح ، الذي يلعب فيه الضوء على البُعد الواحد ، وهو السطح اللوني ، ويتم التناغم ، فمثلاً الأزرق يحاور ويجاور مشتقاته ، وهنا تكتشف عين المتلقي ، إنها في حالة بحث مستمر ، عن كيانٍ بصريٍّ ، وحوار أساسي ، بين المقامات الموسيقية والهندسية .

(*) ماكس راينهاردت

حوّل المخرج راينهاردت سيرك برلين إلى مسرح ، فيه ثلاثة آلاف مقعد ، وخالٍ من الستائر ، وحاول أن يُقدّم عليه أعمالاً من الريبتوار الشعبي .

ومن شواهد أعماله الإخراجية (أوديب الملك) و (الأورستيا) ، إذ اتخذ من صالة (السيرك) مساحةً لإنشاء الحركة ، التي أراد بها أن تقترب وتتشابه ، مع ما كان يُعمل على المسرح الإغريقي .

ركّز راينهاردت على مبدأ أن لكل مسرحية اسلوبها الخاص ، إذ ظهرت فكرة الانتقائية ، فالتقنيات التي وظفّها في مسرحه منتقاة ، إذ لم يكرر توظيفها في مسرحية أو عرض آخر ، أي لم يكن هناك تشابه في توظيفها بين العروض ، بل وظّف عناصر بصرية
أزياء ، مناظر ، ديكور)، وتقنيات جيدة ، وهذا ما تجلّى في مسرحية (قيصر وكليوباترا)، إذ)
قدّمها باسلوبين مختلفين ، فعرض عام (١٩٠٤)، يختلف عن عرض عام (١٩٢٤)، ومن أجل تأكيد هذا
. ( ) الاختلاف ، وإبهار المتلقين ، استخدم أغلى الأقمشة وأفخر الإكسسوارات
فيما اعتمد في مسرحية (المعجزة) - نصاً يخلو من الألفاظ – على نماذج إخراجية ، تجمع بين
المخيلة والتأثير المسرحي ، والإبهار ، وكاد يبلغ منتهى أحلامه ، في عدّ المخرج فناناً خارقاً . إن معظم جهوده أسفرت عن شخصيته المميزة ، في البحث عن العلاقة الموائمة بين المتلقي والممثل ، وكان يصطلح دائماً عن ( ) تلك العلاقة بتعبير الألفة ، وعلى هذا الأساس ، كان يعمل على إيجاد فضاء مسرحي لكل إنتاج كان يُخرجه
.
لقد كان راينهاردت مخرجاً مقتدراً ، فقد كان يستعير بحرية كبيرة ، من تكنيك عروض السيرك ، والمسرح الصيني والياباني ، وكان هدفه المقدس ، أن يُحرر المسرح من ثقل الأدب وقيوده . كان يقدم المسرح من أجل المسرح ، أو كما أشار أحد النقّاد الإنكليز
كان راينهاردت لا يقدم لنا الدراما الإغريقية ، ماذا يقدم ؟ إنه يقدم (الراينهارتية) ، جوهر الدراما "
. ( ) " ، كما استقطره هو
أما تعامله مع الفضاء المسرحي ، فقد كانت العروض المسرحية الضخمة التي قدمها ، والتي
اعتمدت على الإبهار ، تحتاج إلى أماكن جديدة ، تتناسب وطبيعة الفضاء المطلوب ، فلم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية المتوافرة آنذاك ، وبدأ يقدم عروضه في أماكن واسعة فسيحة ، مثل (سيرك شومان)، أو أمام الكاتدرائيات ، لاسيما كاتدرائية (سالبورج)، واستعان في تصميم مناظره ، على مَنْ لم يكونوا أصلاً مختصين في تصميم المناظر المسرحية ، فمن وجهة نظره ، إنهم ما داموا يستطيعون تجسيد فكرة العمل ، فمن غير
. (الضروري أن يكونوا مختصين بتصميم المناظر المسرحية (٣
وفي إنتاجه لمسرحية سترندبرغ (البجع) ، في المشهد بعد دفن الزوج . على خشبة المسرح توجد زوجته التي تسببت في موته . يصف المشهد كما يلي : " كان المشهد ، كأن شبح المتوفى كان يتجول في البيت . المرأة خائفة دائماً من البقاء وحيدة . الباب الذي تفتحه الريح يخيفها ... الغرفة الوحيدة التي تستعمل في كل الفصول الثلاثة ، والمكدسة بأثاث غامق اللون ، غارقة في الظلام خلال الفصول الثلاثة ، مع وجود انقطاعات صغيرة . تصفر الريح وتئن خلف خشبة المسرح راجّة الشباك والستائر البيضاء متحولة إلى تيار قوي كلما فتح
. (الباب ، ونافخةً الأوراق من فوق المكتب وضوء المصباح الموضوع فوقه " (١
واستطاع راينهاردت ، أن يجمع بين المسرح الإغريقي القديم ، وبين المسرح الحديث ، بتجاوزه إطار المنصة ، بعد أن لمس إمكانيات المسرح المدرّج ، فقدم بعض المسرحيات الإغريقية الناجحة ، مثل مسرحية (أوديب الملك) (*) . كذلك استفاد من طبيعة المسرح في العصر الوسيط ، فقدّم بعض المسرحيات
. الأخلاقية ومسرحيات الأسرار ، مثل مسرحية (المعجزة) ، والتي اعتمدت على نصّ طقسي
وفي بعض الأحيان ، كان يستخدم مناظر مسرحية ، تختلف عن مكان وقوع
الأحداث ، أي أنه اهتمّ بالطرازية ، ولم يعر اهتماماً بتاريخية الأحداث ، ففي مسرحية

الأميرة توراندوت) ، وهي من كوميديا دي لارتي ، وتقع أحداثها في الصين ، اعتمدت المناظر)
المسرحية والأزياء على رسوم مأخوذة من رسوم أوربية من القرن الثامن عشر ، وهنا تتجسد ملامح الشعرية ،
. (في تكثيف عنصر ، واستضافته على حساب العناصر البصرية الأخرى (٢

(*) فسيفولد مايرهولد

من مفاهيمه ، فيما يخصّ المسرح ، إنه نقيض لجوهر الحياة الواقعية اليومية ، لذا ينبغي أن يكون
ابتكار الممثل ، وهيأته الخارجية ، مستندةً إلى أرض الواقع ، ولكن عليها أن تتمثل في صورة فنية ، لا تماثل
. أبداً ما نراه في الحياة ، أي إن إشارات الممثل وحركاته ، يجب أن تنسجم مع شرطية الكلام – الغناء
وينهل مايرهولد معاييره الكثيرة ، في هذا الجانب ، من مواصفات عن الممثل في الدراما الموسيقية ،
ويراها في عدم الخضوع لتجربة الحياة وحدها ، وإن على الممثل ، أن يتحرر من حيويته الداخلية ، وأن يبلغ
. جوهر الوحدة الموسيقية ، التي تحدد الوزن الإيقاعي ، والذي على أساسه يرسم الممثل بلاستيكية الحركة
وإنّ إتقانه للرقص ، هي قضية حاسمة ، فالرقص هو حركة الجسم الإنساني في المجال الإيقاعي ،
وهو بالنسبة إلى أجسامنا ، بمثابة الموسيقى لمشاعرنا ، وهو إحساس بالإشارة ، وتجسيد الفعل المرئي ،
والمفهوم في الدراما الموسيقية ، بأن على ممثل الأوبرا ، أن يتعلم الإشارة من ممثل الباليه ، وليس من ممثل
. ( ) مسرح البيئة
إنّ هاجس البحث عن الصورة الإيقاعية ، والتي تشتغل بخلق عالمها البصري عند مايرهولد ، تكتفي
بضرورتها ، وكما أن لوحات المعارض والمتاحف ضرورية ، كذلك فالمسارح بممثليها ، هي ضرورية أيضاً ،
. فضلاً عن استبدال المسرح الكبير للديكورات المبتذلة ، من المدرسة القديمة ، بديكورات رائعة
يقول مايرهولد : " ويصنعها فنانون حقيقيون ، وتنسجم مع أداء الممثلين القدامى ، وبنكهة قديمة ،
حبذا لو أدت هذه المواهب في اسلوب ديكوري ملائم ، وواقعية جديدة ، معمقة كلاً من اوستروفسكي وغوته ،
. ( ) " لو حدث ذلك كله ، إذن يتآلف المسرح برتوار جديد ، وليس ربتواراً بيئياً
يذهب مايرهولد ، في مدخل إلى إخراج مسرحية (تريستان وايزولدة) ، في مسرح
مارنيسكي) ، إلى أنه " إذا ما انتزعنا الكلمة عن الأوبرا ، وقدمنا الأوبرا على خشبة المسرح ، فإننا)
نحصل على نوع من البانتومايم ، معنى البانتومايم تحدده الموسيقى مسبقاً ، بسرعاتها المتغيرة ، وتلحينها ،
ورسمها مادة المتلقي وحركاتها (الانفعالات البلاستيكية) ، إشارتها الفردية والجماعية ، تحديداً تاماً ، وفي
البانتومايم تندمج إيقاعات الحركات والإشارات ، وإيقاع المجموعات اندماجا تاما بالإيقاع الموسيقي ، وبدون
. ( ) بلوغ هذا الاندماج ، لا يمكن اعتبار أداء البانتومايم أداءً مثالياً
في مسرحية (المفتش) ، رفض مايرهولد عدداً من الشعارات ، ونشرها تحت لواء " أكتوبر
المسرحي " ، وناضل في سبيل القضاء على اللامبالاة بالسياسة في المسرح . لقد بدأ نهوضه ، نهوضاً مفاجئاً
وغير مفهوم ، إذ طالب برفع شعارات أكثر حدة ، والاتجاه نحو الأشكال المبسطة بوجه خاص ، إذ أراد أن
يحرر مسرحية (المفتش) ، من العبء الذي تمليه المسارح القديمة على هذه المسرحية ، إذ أفقدتها خطتها ،
. وبناءها ، وخصائصها

وهو في هذا العرض ، يحاول ترسّم أهداف وتوجهات جوجول في إخراجه ، ويقدّم مشهداً صامتاً مهمته أن يصعق قبل كل شيء ، ولاحظ إن المتلقي يظل جالساً في مكانه عند نهاية العرض ، ولا يبدأ بالتصفيق إلاّ بعد فترة طويلة ، عندما يثوب إلى رشده ( ) .

وطالب أيضاً ، بوجوب عدم إغراق المسرح بعبارات سياسية رنانة ، لتشغل الصالة بها ، لأن ذلك يسخر من منظور خاطئ ، لأن الفنان المسرحي ، بالنسبة لمايرهولد ، يجب ألاّ يعمل من أجل البرجوازية الصغيرة .

إنّ مايرهولد لا يرى سوى اسلوب التسلية ، الذي أصبح اسلوباً مجدياً للمسرح الثوري ، والابتعاد يرى مسرحيات يختلف فيها الحماس الجدي مع الضحك ، أي إنه حاول الاقتراب من الواقعية ، باستخدام الطريقة البايوميكانيكية ، عبر العنصر الموسيقي وحده .

فقد جعل المجددون في المسرح المعاصر ، الناحية التصويرية للعرض ، من أهم الأمور التي تستقطب اهتماماتهم ، إذ يبدو لهم إن البقع اللونية ، وحركات الخطوط ، في علاقاتها المتبادلة ، والقوة التعبيرية للمجموعات ، كل ذلك ، يلعب دوراً بالغ الأهمية .

إنّ حركة التجريب المعاصرة ، تستمد أصولها من نظريات رواد التجديد في المسرح الحديث ، وأفكارهم ، ومحاولاتهم ، وفي مقدمتهم آبيا وكريج وكوبو وآرتو وتايروف ومايرهولد وجسنر وكاسيرر ... الخ ، إذ نزع هؤلاء الرواد إلى البحث عن (مسرح جديد)، مسرح حقيقي ، واتجهت تجاربهم إلى مجالات العلاقة بين المؤلف والمخرج ، والممثل ، والفضاء المسرحي ، والى العلاقة بين هذه العناصر والمتلقي .

(*) ليوبولد جسنر

يعدّ جسنر المسرح التكامل الوحيد للعديد من الفنون ، ولهذا فإنه يسعى إلى استنباط معانٍ جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة ، إذ أحبّ أن تكون خشبة المسرح عارية ، كما هي عند كريج الذي استخدم المدرجات وبلون واحد ، إذ لا ديكور يجذب اهتمام المتلقي ، ويصرفه عن التركيز على أداء الممثل ، وكثيراً ما يلجأ إلى استعمال مركب عظيم من الدرجات ، تتحرك عليها الشخصيات ، أياً ما كان النص المسرحي ، أي انه اعتمد المسرح التركيبي ، الرمزي ، المكثف ( ) .

في عام (١٩٣٠) ، صرّح ، بأنه : " لابد من إخضاع مؤلفات الكلاسيكيين لعمل المخرج ، الذي تتمثل رسالته في تطويع هذه المؤلفات للعصر الحاضر ، كي نستطيع أن نحسّها ونفهمها " ( ) .

لجأ في إخراجه لمسرحية (ريتشارد الثالث) لشكسبير ، إلى أحداث رئيسة تجري كلها على مركب أحمر الدرجات (بلون الدم) ، دون أن يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور ، أو في الأزياء ، بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يوضح تفسيره ، أما المعارك فهو يقدمها على نفس المركب ، وبشكل مكثف ، إذ تتم المبارزة بين ستة أشخاص فقط ، يقودهم إيقاع صادر من طبول عدة وراء الكواليس ، فهو لا يتجه إلى عرض معركة تاريخية واقعية ، بل إلى توصيل التوتر الديناميكي ، وفي هذه المبارزة تتحدد الرمزية ، فجنود رشموند الذين يحاربون عن عقيدة ، يلبسون الأبيض ، وأما جنود ريتشارد ، الذين يحاربون للحرب ، فإنهم يلبسون الأحمر .

(*) جاك كوبو

وهو من المخرجين الذين مالوا إلى البساطة في الديكور ، وعدّ النص أداة أساسية في الإخراج ، وسعى إلى إقامة علاقة بين المسرح والمتلقي ، مع اهتمامه بالممثل في المقام الأول .

اعتمد كوبو صياغة عرض مسرحي يتميز بالهارمونية الكاملة ، الناتجة من رهافة الإضاءة ، وهارمونية الأصوات ، وإيقاع الحركة ، وإيحاء الديكور ببساطته وجماله ، إذ أراد أن يقترب بالعرض المسرحي من أبواب الشعر والسحر ، دون أن يهمل تشريح الكلمة وإيصالها إلى المتلقي ، بشكل يجعله يحسّ فعلاً بأنها كائن حيّ ، بمعنى آخر ، استطاع أن يوفر للمتلقي متعة الرؤية ، ومتعة الاستماع ، وأن يضيف إلى ذلك متعة الفهم .

(**) الكسندر تايروف

يرى تايروف إنّ الممثل أساس العمل المسرحي ، إذ يعدّه الركيزة الأساسية للمسرح

إنّ المسرح الجديد لا يصنعه الأدب ، بل الممثل الماهر الذي يشعر بالضيق من الأطر التي يضعه " فيها الأدب " ( ) ، أي انه أزاح النص وكثف من حركة أداء الممثل كذلك قوّم الفراغ المسرحي وتوظيفه في عرض مسرحي معبر في تكثيفه لمفردات مثل العرائس ، واللجوء إلى تركيبات ايقاعية للكلمات والحركات ، وهي عناصر تدخل في صميم اللغة المسرحية التي تهيئ للعرض إطاراً مضموناً من الجمال الشعري إلى اكتشافه في بعض عروضه للتكعيبية في المسرح ، مما حدا به إلى أن ينظر إلى خشبة المسرح ، كعالم بعيد غريب خارج الزمن .

(*) أروين بسكاتور

اعتقد بسكاتور " إنّ المسرح السياسي ، يجب ألاّ يكتفي بعرض الأحداث الفردية ، بل يتخطى ذلك إلى " تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية ، وتقرير الوقائع التاريخية المتعلقة بها كافة ( ) .

ولا يتردد في استخدام أية إمكانية خاصة ، لخدمة العرض المسرحي ، ليس من أجل المتعة فحسب ، بل لدعوة المتلقين للمشاركة بالحدث واتخاذ الموقف . ففي إعداده لأربع مسرحيات شعرية كتبها هوبتمان (بيت آل اتريوس)، استخدم خشبة شفافة تُضاء من أسفل ، وتصميماً ذا اسلوب ياباني ، وستائر متساقطة ، وملاءات رمزية ملونة بالأحمر والأسود والذهبي ( ) .

" تتكون شعرية مسرح بسكاتور ، من امتزاج ثلاثة عناصر رئيسة ، " عنصر سياسي وملحمي وتقني ( ) .

فالعنصر السياسي ، يدعو لأن يكتسب العرض المسرحي الطابع السردي والوصفي للأحداث ، مع استخدام مختلف الوسائل التوضيحية ، واللافتات ، والبيانات ، والأفلام الوثائقية ، والشرائح الزجاجية ، من أجل ربط الأحداث .

وتتحقق الشعرية أيضاً ، في تكثيف العنصر الملحمي ، في دعوته إلى تحديث المسرحيات التاريخية ، ونقل دراماها من منحاها التاريخي إلى المعاصر ، لتعبّر عن كثير من القضايا والمشكلات التي تعصف بالمجتمع ، فلم يعد الصراع يدور بين الإنسان والقدر ، كما في الماضي ، بل صارت العلاقة تدور بين الإنسان ومجتمعه في الوقت الحاضر .

أما العنصر التقني ، فقد تمثّل في توظيفه للإضاءة ، والمناظر المسرحية الدوارة ، ومسارح المصاعد ، والمسارح المنزلقة ، والأحزمة الناقلة المتحركة على خشبة المسرح ، طولاً وعرضاً وعمقاً ، وتوظيف السينما ، والابتكارات الميكانيكية المعقدة ( ) .

كذلك اعتمد بسكاتور ، في منحاه الإخراجي ، في تكثيف المادة الوثائقية ، والمستندات ، وصفحات المجلات والصحف ، ليقدمها على خشبة المسرح ، مستعيناً بالرسوم البيانية والتوضيحية ، والشعارات ، واللافتات ، والفانوس السحري ، والأفلام الوثائقية .

وفي إخراجه لمسرحية (راسبوتين) ، التي عرضت على مسرح (تولندوف) ، والتي أراد المخرج من خلالها ، أن يحكي قصة مصير أوروبا من (١٩١٤ – ١٩١٧) ، استعان بالمنظر المسرحي ، وهو عبارة عن بانوراما ضخمة ، تبدو كمقطع من الكرة الأرضية ، تدور فوق قاعدة ، هذه البانوراما تستخدم لعرض الأفلام السياسية والعسكرية المهمة ، منذ بداية خدمة راسبوتين ، في بلاط القيصر رومانوف ، وقد استخدم ثلاث آلات للعرض السينمائي ، وفيلماً طوله ألفا متر (٢) .

(*) أنتونين آرتو

يُعدّ آرتو ، الشخصية الثانية التي أمدّت المسرح الطليعي الفرنسي بعناصر الإلهام ، إذ كان من أشدّ المنادين بأهمية ابتعاد الفنّ المسرحي ، عن حلّ المشاكل الاجتماعية والنفسية ، وعرض الصراعات الأخلاقية ، لأنه بذلك يعّقد عناصره الجمالية الإبداعية ، وبالتالي نخسر عناصر إمتاع المتلقي .

دعا آرتو ، إلى اعتماد التعبير الموضوعي عن الحقائق الخفية ، عن طريق الإيماءات ، والعناصر البصرية الأخرى ، التي تخدم الجوانب الميتافيزيقية، التي لا تخرجها سوى الكلمات والحوار ( ) ، إذ أراد تخليص المسرح من شعر اللغة ، واستبداله بشعر الفضاء المسرحي ، من خلال الحركة ، والتصوير والإضاءة ، والتمثيل الصامت ، والإيماءة ، والغناء ، والموسيقى ، والتعاويذ السحرية ، والحركات البدائية . كما يدعو صراحةً إلى وضع حدٍّ لدكتاتورية المؤلف ، إذ يجب أن تتحدد أهمية الكلمة حسب طبيعة وظيفتها في العرض المسرحي ، الذي يستلزم توظيف كلّ القيم التعويذية السحرية للكلمة ، لتتواءم بدقة مع المتطلبات المادية للعرض ( ) .

فالمخرج الذي يُناط به وحدة السيطرة على جميع عناصر العرض ، وخلق التناسق بينها ، هو السيد الوحيد في المسرح ( ) .

يقول آرتو " ليست المشكلة أن تأتي إلى المسرح ببعض الأفكار الميتافيزيقية مباشرة ، بل أن تخلق نوعاً من الإغراء والجاذبية حول هذه الأفكار " ( ) .

وقد تأثر آرتو ، في بلورة أفكاره عن الفنّ المسرحي ، بمسرح جزيرة (بالي) الشعبي في إندونيسيا ، ذلك المسرح الذي يعتمد الشعائر ، والرقص ، والغناء ، والإيماءة .

ففي مسرحية (السياسي والمهرج) ، والتي استخدم فيها المؤثر الصوتي الطبيعي للإنسان ، وهو (الصراخ) ، الذي يكون مصحوباً بالتواءات الممثل مع الموسيقى الصاخبة ، الصادرة عن الآلات والطبول ، وكأن الصوت البشري بإيقاعاته ، لا تستطيع الموسيقى إحداثها ( ) .

في هذا العرض ، يرى المتلقي كل ما موجود على خشبة المسرح في تغيّر دائم ، وكمثال ، فإن صراع الدوتش مع الملك المرتعش المسكين (فيتور ايمانويل) حول السلطة ، إنما يرمز له (عصا الطبلة

) تقع في يد مَنْ ؟ ويد مَنْ تُمسك بها ؟ وتتجول من يد إلى أخرى، على إيقاع (رقصة فويت) ، يمسك بها الملك مرة ، في حين يتجول الدوتش في سجنه ، ما دامت ليست معه ، فهو سجين فاقد الحرية ، ويستسلم مرغماً لسياط الوجه الآخر ، وجه المهرج ، الذي يسحبون منه سلطته ، ويحولونه إلى مجرد (نمر) من ورق إلى لاشيء .

هذه المسرحية لم تقدّم حلاً ، أو بالأحرى ، لا تهدف إلى تقديم حلّ ، إنها حالة عرضٍ واعٍ ، وصيحة إنذار ، أما المتلقي المتشوّق لنهاية ، المتحرّق لأن يستمع إلى إجابة ، ويرى خاتمة ، فإنّ أمله يخيب ، بعد أن لاح له بعضها في النهاية ، (انتبهوا إلى الأصوات التي سوف تسمعونها) ... ثم تأتي الإجابة ... تصدر عنهم أصوات وغمغمة ... أصوات مبهمة ، تتحول إلى طنين ، ثم إلى ضجيج ، يعلو متصاعداً بالتدريج ، إذ يسيطر على المكان ، ثم ينقطع فجأة ، ويشمل الصخب الملتاث بالصمت . إنه بالفعل عرض جديد ، واسلوب مستحدث ، يقدّم في بولندا ، متوائماً مع حركة الرقص التي تأخذ في الاتساع .

إنّ تقنية هذا العرض ، هو اسلوب استخدام أكثر من مؤثر صوتي طبيعي (صوت ، صراخ ، بكاء) ، مع موسيقى قرع على الطبول ، كل هذه الأساليب ، هي تنفيس عمّا يجول في النفس البشرية ، من هموم ومآزق ، وهذا ما يمايز ويتفق مع الفنان السريالي سلفادور دالي ولوحاته ، التي تتسم بالميتافيزيقية ، أي ، هو عبارة عن حالة من أفكار متجانسة ، ولكن بشكل سريالي غير مألوف ، أو (Figure) أنّ كل شكل طبيعي .

أي أنّ دالي ، أراد من تصوير الأفكار باشتغال غير مألوف ، وبأفكار مفهومة ، مثل آرتو ، في اعتماده على العرض ، الذي قد يُحدث ضوضاء عند المتلقي ، لكنها في الوقت نفسه ، تحمل في ثناياها (الخوف ، الغضب ، القلق ، الحرمان) ، والتي عملت جميعاً ، على إحداث تكثيف لعنصر (الصوت) ، على حساب الأصناف الأخرى ، أو بالأحرى ، استضافة عنصر الصوت ، على حساب عناصر أخرى .

وعلى الرغم من حدوث انزياحات مؤسلبة ، إلاّ أنها أعطت النتيجة نفسها ، في حالة متلقية عرض مسرحي واقعي ، على سبيل المثال ، كذلك فضاء الطقس ، كان مكتظاً بالهمسات والهمهمات المتقطعة والعنيفة ، التي تثير الخوف داخل المتلقي ، لأنها كانت أساساً ، كلمات تحاول الخروج من مساحات وحواس جسد الممثل ، وعندما تجد طريقها إلى الشفاه ، تتحول إلى حشرجة غير مفهومة ، أو إلى كلمات ، كأنها تتساقط الواحدة بعد الأخرى ، في هوة بئر عميقة ، وأصوات غريبة تؤثر في انفعال الممثل ، فيؤدي حركة عنيفة ، تزيد من توتر فضاء العرض ، المحجوب خلف ستارة شفافة أحياناً .

وهكذا كان العرض المسرحي ، يلغي ما هو واقعي ، ويحوّله إلى ما هو شعري ، يكتسب شعريته باسلوب التجسيد الذي يتبعه .

(*) برتولد بريخت

في ألمانيا ، وضع اروين بسكاتور ، لَبِنَات المسرح الملحمي الأولى ، وتبعه بريخت ، وكانت نظرياته وتطبيقاته ، المحرك الفعال لكل الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي ، خلال الثلاثين سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر .

وضع بريخت بدلاً منها أسساً للدراما الأرسطوطالية ، إذ كانت دعوته إلى كسر الإيهام ، وعدم الاندماج بالدور ، والى استعمال عوامل التغريب ، ووسائل المسرح الملحمي ، من وثيقة ومتلقي قصيدة ،

ورواية ، ورقص ، وغناء ، ورفض الاعتماد على حدثٍ واحد ، وبطلٍ واحد ، والاعتماد على الجوقة ، للتعليق على الأحداث .

إنّ أفكاره ، لم تكن وليدة اجتهاداته الشخصية ، وإنما استند إلى الكثير من الجذور الفكرية والفنية القديمة . فمن المعروف عنه ، إنه اقتبس معظم مواضيع مسرحياته ، من روايات ، وقصص ، وملاحم ، وأساطير ، ومسرحيات ، كتبها أناس آخرون ، قبله ، وكأنه أراد تصحيح أفكار أولئك الكتّاب ، أو إلقاء الضوء على الأحداث التاريخية ، والأفكار التي طرحها أولئك ، من زاوية تفكيره الفلسفي .

كذلك الكوميديا البافارية الشعبية الساخرة ، والتناقضات الاجتماعية ، ووسائل التغريب ، فضلاً عن الباناروماتِ السياسية ، التي كانت تُعرض أيام طفولته ، وخاصة تلك المسماة (حصان جارلس الشجاع) ، وذلك في استعمالاته للبوسترات ، ووسائل التغريب الأخرى ، وكذلك أعمال وكلام مُهرّجي السياسة ، وذلك في تكنيكه لكسر الاندماج .

إنّ الاسلوب والشعرية المتمركز في طيّات المسرح الملحمي ، من خلال استضافة أجناس الفنون ، إذ نلاحظ في بعض عروضه اعتماده المسرح الشرقي ، في استعمالاته للجوقة ، والغناء ، والراوية ، والديكور المستعار ، والأدوات الرمزية ، والإيماءة .

(*) بيتر بروك

يعدّ بروك واحداً من المجددين المعاصرين في المسرح ، إذ استطاع أن يطوّر فن الخطاب المسرحي .

قدّم بيتر بروك عام ١٩١٧ ، بصورة مجددة ، مسرحية (اورجاست) ، إذ تعامل الممثلون مع أصوات ، مصدرها كلمات إنجليزية مصطنعة لا معنى لها ، إنما هي أصوات وإيقاعات ، أكثر منها كلمات لغة معروفة . وكانت التقنية المسرحية في هذا العرض ، تستند إلى أساس علمي ، هو العودة إلى اللغة البدائية الأولى ، الموازية لمفهوم اللاشعور الجمعي عند يونج ، وذلك لمخاطبة عدد غير محدود من الجماهير .

والمسرح في مفهوم بروك ، ليس له الوظيفة نفسها لوسائل الاتصال الأخرى ، لكن المسرح الحقيقي ، لحظة آنية من (الصدق) ، تحقق تغيراً في المفاهيم ، ويؤكد على الصورة المسرحية المتحركة ، لا على الصورة المسرحية الثابتة ، إذ أن المصمم الجيد ، هو الذي يفكر بتصميم مناظر مسرحية مرنة الحركة ، لذلك يُشبّه بروك عمل المصمم ، بعمل مرتّب الصور السينمائي ، فيقول : " إنّ مرتّب الصور (المونتير) في السينما ، يرتب مادته المتحركة إلى أشكال عديدة ، قبل أن تظهر تلك المادة إلى الوجود ، وكلما تأخر في اتخاذ قراراته ، كلما كان ذلك في صالح عمله " ( ) .

وظهر ذلك جلياً ، في أحد عروضه المسرحية (الطيور) ، فقد أخرج اللغة من مدلولها الغائي المباشر ، مستقبلاً ذلك باللحن والنغمة والتمتمة ، وكأنه يريد خلق لغة جديدة ، ليست هي بالإنكليزية ، ولا الفرنسية ، ولا العربية ، وإنما هي لغة مبتكرة شاملة ، تعبّر عن مكنون الإنسان في كل مكان وزمان ، وكأنه يريد تفجير اللغة ونسفها ، واستبدالها بمستوىً ثانٍ من اللغة ، التي أصبح لها أشيائها وأتباعها في أكثر من مكانٍ في العالم ، رغم إنها ما زالت متواضعة نسبياً في حركة المسرح العالمي واتجاهاته الواضحة ، وهو يقترب كثيراً من ما يسمى بخلق الطقسية في المسرح ، هو تناصّ لخلق اللامرئي مرئياً ، ومهيمناً على الأفعال .

وكذلك استفاد بروك ، من تقنية آرتو ، في استخدامه الأصوات البشرية ، والإيقاعات ، والإشارات ، والحركات ، ووحّد بين الكلمة والحركة ، في إخراجه مسرحية (تيتوس اندررونيكوس) ، إذ أعدّ لها

موسيقى بالتعاون مع بروجوركز (*) ، من أجل إظهار ملامح موسيقى القرن السادس عشر ، مستخدماً آلتي (الكيتار ، والهارب) ، واضعاً عدة ميكروفونات داخل آلة البيانو ، ليعطي صوتاً مشبعاً بالارتعاد والخوف ، وصولاً إلى طبيعة العصر الروماني بقسوته ووحشيته ، التي يقودها (تيتوس) ( ) .

جيرزي جروتوفسكي

(**) .

المبحث الثالث

الشعرية في التلقي

إنّ المسرح هو فن التلقي والرؤية ، ويتجلى ذلك في الأصل اليوناني لكلمة " مسرح " Theaomai بمعنى " يرى " (١) ، كما تجسد اللوحات التي صوّرها المصورون اليونانيون القدماء ، في القرن الخامس قبل الميلاد ، مدى اهتمامهم بطبيعة المتلقي وطبيعة العرض بصفة عامة ، إذ تكمن السمة الجوهرية المميزة للفن المسرحي في الدينامية ، التي تشمل المشاركين في أيّ حدث مسرحي ، سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث ، أو أولئك الذين يتلقونه ، جماعياً وفردياً ، كل منهم بطريقته ، بوصفهم جميعاً مشاهدين فعالين ومنتجين (٢) ، يجمعهم اهتمام واحد ، وهو الدور الذي يلعبه المتلقي في النسيج المعقد للفن ، بوصفه علامة تواصلية.

إنّ كل من كتب عن نظرية التلقي ، باتجاهاتهم المختلفة التي تتراوح بين السيموطيقيا والتفكيك بكل اتجاهاته ، يجمعهم اهتمام واحد ، وهو الدور الذي يلعبه المتلقي في النسيج المعقد للفن ، بوصفه علامة تواصلية ، وأكثر الاتجاهات محافظة داخل نظرية التلقي ، تلك التي ترى المتلقي ، أو القارئ ، - مجرد عنصر هامشي ولكنه قادر على التفكير وفقاً لقواعد محددة - وعلى الطرف الثاني من هذه الاتجاهات ، نجد اتجاهاً يمنح المتلقي (حقه كاملاً في الاحتفاظ بذاتيته والتعبير عنها (٣) .

نجد في المسرح ، إنّ كل قارئ يشارك بدرجة أو بأخرى في خلق المسرحية ، والمتلقي في المسرح ، يدخل مع العرض في علاقة تبادلية ، يمكن أن تؤثر في مسار العرض ونجاحه ، ومن ثمّ ، فلا يمكن أن يتماثل أيّ عرضين مسرحيين تمام التماثل ، وذلك بسبب دور المتلقي في الظاهرة المسرحية ، ويتحوّل المتلقي في أغلب عروض المسرح المعاصر ، إلى شريك في عملية إبداع العرض ، وهو إبداع يقوم على الوعي بالذات ، ومن ثمّ ، فإن الدور الفعال الذي يتمتع به جمهور المسرح ، يتجاوز بمراحل دور كل من القارئ والمتلقي .

يؤكد باتريس بافيس حقيقة وجود ستراتيجيات مشتركة داخل دائرة النقد المسرحي ، فهذه المراجعات ، كما اكتشفها ، توافرت على قضايا محددة ، هي الفضاء المسرحي ، ونمط الإخراج ، وإنها جميعاً تكشف عن العجز الذي ألمَّ بالخطاب النقدي ، فبمجرد وصف إخراج العرض بأنه يتسم (بالبرود)، أو (التكثيف)، أو (البراعة)، أو (ندرة التأثير العاطفي)، لا يقدم للقارئ مساعدة حقيقية تعينه على إدراك طبيعة العرض ( ) .

يمكن استخلاص أفكار بافيس ، من الجماعات التأويلية لناقدي المسرح ، التي لها تأثير واضح ، ولكنه ليس تأثيراً إيجابياً بالضرورة ، سواء بالنسبة إلى الفرق المسرحية التي يتابعها هؤلاء النقاد ، أو عامة المتلقين الذين يسترشدون بآرائهم .

يقرر بافيس الحاجة إلى نظرية للتلقي ، وذلك بقوله : " ليس هناك شك في أنه ، إلاّ في (Metatext) لا يمكننا فهم نص العرض ، وعملية الإخراج الدرامي التي تُعدّ نصاً شارحاً ضوء الآليات المختلفة للتلقي ، سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو أيديولوجية " ( ) .

ويشير بافيس كذلك ، إلى كتابات ياوس ، وخصوصاً مفهوم (أفق التوقعات) ، الذي طرحه ياوس ، بوصفه عنصراً من عناصر عملية التلقي للموضوع الأدبي ، ولعل ظهور فكرة أفق التوقعات ، تشير إلى نسق أو بُنية التوقعات الذاتية ، أو نسق الأُطر المرجعية ، التي يأتي بها القارئ عند تعامله مع أيّ نص ( ) .

يطرح بافيس ، أسئلة لها دلالاتها بخصوص التلقي ، واكتشاف إبداع المتلقي ، وإقناعه بلا محدودية الإبداع والذاتية والنسبية ( ) .

إنّ محور اهتمام بافيس ، بوصفه متخصصاً في السيمولوجيا ، يتمثل في تعدد القراءات والدينامية التي يتسم بها العرض . وفي هذا السياق ، يشير بافيس إلى مفهوم بارت، في كتابه (مفهوم السيمولوجيا) ، بإمكان إعادة اكتشاف دلالة شيء ، لم تستوعب دلالته فيما سبق ، وضرب مثالاً بآنية تمّ صنعها بطريقة غاية في الارتجال ، ولكنها في الوقت ذاته، ليس لها مثيل في أيّ نموذج قائم ، هنا تظهر كلمة (الارتجال المطلق) ، الذي وإن كان يصعب تحقيقه تماماً في الواقع ، لكنّ هذا لا يحول دون المحاولات العديدة من جانب المسرحيين لتطبيقه ( ) .

وإذا تحدثنا عن المسرح بتعدديته النصيّة المعقدة (Poly Textuality) (*) ، فإن فيه آفاقاً خاصة بالنص ، مرتبطة بلحظة إبداعه الخاصة ، وآفاقاً خاصة بالقارئ ، وتتعدل هذه الآفاق وتتحول في عمليات متبادلة ، وبتتابع تاريخ دينامي .

وفي مجال استجابة المتلقي ، ما طرحه كرستيان ميتز ، في مقالة بعنوان (الفلم الخيالي والمتلقي) ، الذي نشر عام ١٩٧٦ ، يؤسس ميتز بحثه على نظرية الأحلام عند فرويد ، وتظهر طروحاته ما وصل إليه هولاند ، بخصوص العالم الخاص للقارئ ، يمكن أن ينطبق بشكل ما على نموذج العلاقة التواصلية ، التي نجدها في المسرح ( ) .

والسؤال المحوري الذي يطرحه ميتز ، هو كيف يمكن للمتفرج أن يقوم بعملية التحول الذهني ، تلك التي تنقله من مجموعة المعطيات الإدراكية ، المتمثلة في الانطباعات المرئية والصوتية التي توجد أمامه ، إلى تشكيله عالماً خيالياً غير حقيقي ، وهي النقلة الذهنية نفسها ، من دال له سمة الحقيقة الموضوعية إلى مدلول تخيلي ، ولكنه حقيقي ، من الناحية السيكولوجية ( ) .

وعلى الرغم من أن تساؤل ميتز ، ينصرف أساساً إلى متفرج السينما ، فإن العلاقة ذاتها ، تجدها بين متفرج المسرح ، والعالم الذي يقدم له على الخشبة . ويطرح ميتز إجاباته عن التساؤل السابق ، خلال فكرة (يوم اليقظة) ، وهي العملية النفسية التي يظهر فيها المتلقي ، وتكمن أهمية بحث ميتز ، في إظهاره ضرورة مشاركة نظرية التحليل النفسي في هذا المجال ، وذلك لملئ الفجوات التي تتعلق بفهمنا لعملية الشعرية في التلقي .

تقوم نظرية هولاند على ما اسماه بـ(ثيمة الهوية للفرد المتلقي) ، بينما نظرية ستانلي فيش (*) ، تعتمد في أساسها مفهوم (الجماعة التأويلية (**)) ( ) ، التي لا تصبح كل التأويلات المحتملة لنصٍ ما مقبولة ، ولكن بعضها يستبعد ذلك ، لأن هذه التأويلات المستبعدة ، كانت نتاجاً لاستراتيجيات تأويلية تكونت خارج إطار الاستراتيجيات التأويلية التي أقرتها النظريات الأدبية ، إلاّ أن هذه النظريات التي تنطوي على جماعات تأويلية ، قد تكون قابلة للتغير ، فالجماعات التأويلية ليست من الثبات ، لكي تعبّر عن وجهات نظر معينة وثابتة ، ولكنها من الحركة ، بوصفها تعبّر عن إستراتيجيات تأويلية مختلفة ، تتبناها ثقافات أدبية متباينة ، وفي سياقات زمنية مختلفة ( ) .

إنّ طرح فيش القائل " بأن قيمة النص لا تُعزى إلى أية سمات كامنة فيه ، وإنما تسبغ عليه من قبل (الجماعات التأويلية) " ( ) ، إذ يمكن تطبيقها بشكل ما على وجود النص ذاته تاريخياً .

أما ياوس (*) ، فقد اهتم في مرحلته المبكرة ، بالعلاقة المباشرة والسببية ، بين الماضي والحاضر ، الشيء الذي يشير إلى منابعه الفكرية المتأثرة بالهرمونيطيقا (**) .

وقد رأى ياوس ، دلالة المزج والتداخل بين هذه الآفاق ، التي تنطوي على معايير ومعرفة معينة بالحياة والفن ، إذ ينتج عن هذا المزج تغيير وتعديل ، في معايير القارئ الاجتماعية والجمالية ( ) .

لقد تحوّل اهتمام ياوس ، في مرحلته الأخيرة إلى تاريخ الخبرة الجمالية ، مع إعادة تقييم اللذة الجمالية ، التي اشتملت على التلقي .

يقتبس ياوس عن فرويد قوله ، بأنّ اللذة الجمالية الخالصة ، تعمل كحافز يولد لذة أخرى أكثر عمقاً ، تصدر عن أغوار أعمق في النفس البشرية ( ) ، وتنطوي هذه اللذة الجمالية على تلاشي ذلك " التباعد " ، الذي يفصل بين المتلقي والذوات الأخر المغتربة عنه ، وذلك لأن اللذة الذاتية ، أو الاستمتاع الشخصي ، ترتبط بالضرورة بالاستمتاع بما هو آخر .

ولعلّ سحر المسرح وفتنته ، يتمثلان في الحضور الدائم لذلك الآخر ، سواءً على المستوى الخارجي ، أو حتى على المستوى النفسي الداخلي . ولذلك ، فإننا في المسرح ، بوصفنا متلقين ، نقوم بأحد دورين ، أو بكليهما معاً ، فإما أن ينظر ذلك الآخر إلى دواخلنا ، فاحصاً أعماقها وسابراً أغوارها ، أو نتولى نحن فحص ذواتنا بأنفسنا .

يشير ياوس - ضمن أحد تعليقاته على تاريخ المسرح – إلى المسرحيات الدينية التي ظهرت في العصور الوسطى ، بوصفها مثالاً على اللذة الجمالية المباشرة ، زاعماً في ذلك بأن القديس أوغسطين (*) ، أكدّ قوة اللذة الجمالية عندما قال :" على مشاهد المسرحية الدينية ، أن يتجاوز مجرد الاستمتاع التأملي بالمسرحية ... فهو ليس مجرد متفرج تفصله عن الخشبة ستارة ، ولذا فعليه أن يجعل نفسه جزءً من الفعل الدرامي " ( ) .

ويُعدّ هذا بداية لتاريخ الخبرة الجمالية ، فمن خلال هذه المسرحيات الدينية ، كان يتسنى للمتفرج ، أن يتدخل ويتمثل المفاهيم الدينية الميتافيزيقية ، أثناء التلقي النفسي والعاطفي للعرض .

يستعرض ياوس ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية هي : الخلق أو الإبداع (Poiesis) ، والإدراك الحسي (Aesthesis) ، والتطهير (Catharsis) ، وتكمن اللذة الجمالية بالنسبة إلى النمط الأول في صياغة العالم ، كما لو كان عملاً خاصاً ؛ أما النمط الثاني ، فتكمن لذته الجمالية في " تحديد إدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي ؛ أما اللذة الجمالية للنمط الثالث ، فتكمن في " القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع والمتلقي " ( ) .

. كما يشير ياوس إلى أن اللذة الجمالية الإدراكية ، تؤدي إلى اللذة الجمالية الإبداعية
. الخلق أو الإبداع ــ لذة جمالية ــ عمل خاص
الإدراك الحسي ــ لذة جمالية ــ تحديد إدراك المرء للواقع
. الخارجي والداخلي
التطهيـر ـــ لذة جمالية ــ القدرة على تغيير وتحرير ذهن
. المستمع والمتلقي

ويرى ياوس ، إنّ النمط الثالث للذة الجمالية ، وهو (التطهير) ، يمثل انفتاحاً لذات المتلقي على خبرات الآخر ، وذلك في حالة تقديم حكم إجمالي يتطلبه العمل الفني ، أو في حالة اتحاد معايير هذا العمل ، . ( ) وهي لا تزال في طور التشكّل
يتضح لنا في ضوء ما يذكره ياوس ، إنه يمكن دراسة جماليات التلقي في المسرح ، من خلال . مجموعات منفصلة ، لها أيديولوجيتها المحددة بشكل واضح
يشير ياوس إلى أن الكثير من المفاهيم المسرحية ، أثرت على بارت بشكل مباشر وغير مباشر ، ومن بين تلك المفاهيم التي أخذها بارت عن بريخت ، هو مفهوم اللذة . لقد كان بارت يسعى إلى علم جمال ، يرتكز بشكل كامل على متعة المتلقي ، أيّاً كانت ماهيته ، أو الطبقة ، أو الجماعة التي ينتمي إليها ، وذلك دون اعتبار . ( ) للغة أو الثقافة
ترى الباحثة ، إنّ عملية التلقي ، وردود أفعال المتلقي ، تستلزم التنبه إلى مثل هذه التفاصيل ، ولعله لا يخفى ، إن ردود أفعال المتلقي إزاء التلقي ، تُعزى فقط إلى طبيعة النص ، فهناك بعض العروض المسرحية . أقدر من غيرها على إثارة أسئلة لها فعاليتها ، ضمن عملية التلقي
يعتقد دنينيس كالاندرا ، إنّ هناك نوعاً من الدراسة ، وهو الذي يستمد مقولاته من الممارسة ، يمكن أن يتم من خلال تناول نص مسرحي إيحائي ، وتجسد ذلك في إخراجه لمسرحية مايكل كيربي المسماة (التحليل الضوئي) ، ويبحث كيربي في كتابه (فن الزمن) عام ١٩٦٩ ، عن نظريةٍ لعلم الجمال ، حاول من خلالها إلقاء الضوء على ما عُرف بعد ذلك بالمسرح الجديد ، وتستدعي طروحاته الخاصة بتغير الإدراك وتغير . ( ) الوعي بالفن ، وعلاقة ذلك بجماليات المكان وجماليات الزمن ، أطروحة ياوس عن أفق التوقعات
يعتمد عرض مسرحية (التحليل الضوئي) ، على تشغيل فضاء المسرح لثلاث شاشات تواجه المتلقي ، أمام الشاشة الوسطى ، يوجد منبر لقراءة الكتاب المقدس ، كما توجد مقاعد أمام الشاشتين اليمنى واليسرى ، تعرض كل شاشة شيئاً مختلفاً ، كما يوجد بجانب كل شاشة ، ممثلون يتحدثون حالما تبدأ كل شاشة في تقديم عروضها . تقدم الشاشة الوسطى ، محاضرة عن علم التحليل الضوئي ، وهي مزيج من المعلومات العامة التي يوظفها كيربي بطريقة ساخرة ، أعلى اليسار تحكي لنا أرملة عن قصة انتحار زوجها (كارل) ، وبجانبها توجد مجموعة من الأصدقاء ، الذين يعبرون عن اعتقاداتهم بأن (كارل) لم يمت . وعلى الشاشة اليمنى ، تحكي لنا شخصية نسائية أخرى ، عن علاقتها بشاب كوبي الأصل يُدعى
آمي) ، يتضح لنا انه متورط في بعض الأحداث السياسية ، وعلى الشاشة نفسها ، نرى شخصية)
باسم (كارلوس) يتم اغتيالها . وعلى مدار المسرحية ، يفكر المتلقي في إمكان أن يكون (كارلوس) هذا ، هو الشخصية ذاتها التي تتحدث عنها الأرملة على الشاشة

. (اليسرى (١

وتكمن أهمية هذا العمل التجريبي ، في أن نصه المكتوب ، تمّ وضعه في مناخ يعتمد على التلقي ، وحصلت ردود أفعال متباينة إزاء المسرحية ، فقد انزعج بعض المتلقين من الغموض الذي يكتنف المسرحية ، ووجد البعض الآخر سعادة في تجميع خيوط القصة والربط بين أجزاءها ، بينما لم تلتفت مجموعة ثالثة إلاّ إلى النكات المتضمنة في العرض ، على حساب تجاهل القيمة الفنية له .

لقد اهتم ياوس أخيراً بما اسماه (الفراغات الصالحة للعب) ، وكيفية ملئ هذه الفراغات بطريقة ذات دلالة ، كما يهتم أيضاً بالتربية الجمالية وكيفية استخدامها ، بوصفها مصدراً لإمداد الإنسان باللعب الحر ، أمام كل ما هو حتمي ولا إرادي ، إنّ حرية اللعب ، هي مبدأ جوهري في المسرح ، ومن هنا ، يمكن أن نقول ، إن التاريخ الجمالي كما يطرحه ياوس ، يساعد على فهم واستيعاب اقتران الشعرية بالتلقي (٢) .

ومن بين الطروحات التي تندرج تحت منحى استجابة القارئ (المتلقي) ، نظرية ولفغانغ آيزر (*) ، التي تمثل الوجه الآخر لنظرية فيش .

إنّ نقطة الانطلاق عند آيزر ، تبدأ من مجهودات اثنين من الظاهراتيين ، هما ادموند هوسرل (**) ورومان انجاردن . ينحى آيزر منحىً جديداً في تحليل عملية القراءة ، وهو منحى له ثلاثة أبعاد ، هي : النص ، والقارئ ، والظروف التي تحكم عملية التفاعل بينهما .

ويظهر من بين طروحات آيزر ، مفهومه عن القارئ الضمني ، وهو المفهوم الذي يوفر صيغة ، يمكن من خلالها وصف عملية القراءة ، وهي العملية التي تتحول خلالها البُنيات النصية ، إلى خبرات شخصية ( ) ، وذلك من خلال النشاط الإدراكي .

في دراسته لفينومنولوجيا عملية القراءة ، يبحث آيزر ، في العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ ، وإن استراتيجيات النص ، كما يرى آيزر ، لا تقدّم أكثر من الإطار ، الذي يجب على القارئ أن يجد نفسه داخله (الموضوع الجمالي) .

يقيّم القارئ في مفهوم آيزر ، ما يقرأه في ضوء أحداث الماضي ، وتوقعات المستقبل، وهذا النمط من القراءة ، يؤدي إلى صيغة تركيبية ، لا تتجلى بشكل جزئي في النص وحده ، كما لا ينتجها خيال القارئ وحده ، ومن ثم ، فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع ، فهذا التركيب يُحدثه القارئ ، ولكنه في الوقت ذاته ، يكون محكوماً بمجموعة الإشارات التي يطرحها النص ( ) .

تختص المرحلة الأخيرة عند آيزر بعملية التواصل ، إذ ينشأ التواصل الناجح ، عندما تكون عملية القراءة محكومة بالنص ، ويتم ذلك من خلال ما اسماه آيزر بـ(الفراغات) في النص ، وعمليات (النفي) . فالفراغات تمثل ما يخفيه النص ، وهي تلك المساحات في النص ، التي يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات، أما عمليات النفي ، فهي تختصر بعناصر محددة يجب حذفها ، إلاّ أن ما يُحذف يبقى في حيز الرؤية ، ومن ثمّ ، يكون مصدراً لإحداث تعديلات في اتجاهات القارئ ، إزاء ما هو محدد ومألوف ، أي أن القارئ يوجه إلى تبين موقف معين بالارتباط مع النص . تمنح الفراغات الفرصة للقارئ ، كي يستوحي قصة معينة، أو حدثاً معيناً ، وتمنحه الفرصة لإسباغ المعنى على إشارات النص ، وهو باتخاذه اختيارات معينة أمام هذه الفراغات ، يقبل ضمنياً عدم استنفاذ النص معانيه ، ويرغمه على اتخاذ اختياراته من جهة أخرى ( ) .

وترى الباحثة ، إنّ عملية التواصل ، تتم بتلقي العرض على البُنى العرضية ، وعمليات الفهم المركبة ، وعلى مدى ثبات المفاهيم في العرض ، بوصفها لازمة في وعي المتلقي (القارئ) ، ويُعزى ذلك إلى

العرض وحده ، بعدّه نصاً غير النص المكتوب أصلاً . وإنّ فعل التلقي ، هو في وجود الفراغات في العرض بشكل منضبط ، كي يؤدي إلى إنجاحه.

يرى آيزر في كتابه (فعل القراءة) ، إن إنتاج الفراغات في العمل الفني بشكل منضبط ، يؤدي إلى إنجاح العمل جماهيرياً ، ومثاله على ذلك ، روايات ديكنز ، التي تستخدم تقنية المقاطعة الاستراتيجية ، والتي تهدف إلى تنشيط البُنى الأساسية لعملية الإدراك ( ) .

إنّ مثل هذه التقنية ، في توظيف مقاطعات استراتيجية في الرواية ، تحدث في مجال العرض المسرحي ، فعملية إنزال الستارة ، أو إظلام المسرح للانتقال من فصل إلى آخر ، أو من مشهد إلى آخر ، ووسائل التغريب في الإضاءة ، والأزياء ، والديكور ، وفعل الشخصيات، والموسيقى ، تؤدي وظيفة الفراغات نفسها ، التي تحدّث عنها آيزر ، ومثل هذه التقنيات ، تعلن للجمهور عن وجود تغيّر ما في المسرحية ، ومن ثمّ تمنحه بعض الوقت ، لطرح توقعاته واستثارة ذاكرته ، .

إنّ القارئ ، عند كل من فيش وهولاند ، أهم عنصر في عملية التلقي ، وما يهم آيزر بدرجة كبيرة ، هو عملية القراءة ذاتها ، بوصفها عملية تفاعلية ، وفي ضوء ذلك ، يُعدّ الانتباه الذي أولاه لخبرة جمهور المسرح ، له أهميته الخاصة في هذا الشأن . ويبحث آيزر في ظاهرة الضحك ، كما تحدث لجمهور مسرحيات بيكيت ، ويخلص إلى أن هذا الضحك ، يميل إلى أن يكون فردياً ، يصحبه قلق شديد من جانب المتلقي ، ثم لا يلبث أن يختفي ( ) .

تنشأ الكوميديا ، كما يقول آيزر ، من تلك المواقف التي تقوم على هذا النوع من التناقض ، وهي مواقف لا تحمل سمة الجدية ، ولكنها تتسم بعدم الثبات ، وينتقل عدم الثبات ذلك بدوره إلى المتلقي ( ) .

ولعلّ ما يَسِمُ الخطاب المسرحي بسمات خاصة ، قياساً إلى أنواع الخطاب الأخرى ، كون انزياحاته اللغوية تبني فضاءً منفرداً ، يحتوي على إمكاناته التبليغية ، والتي تقوم بتفعيل القدرات البصرية والسمعية لدى المتلقي .

فالنصّ الدرامي يتضمن في فضائه الخاص ، فضاءات متعددة ، فضاء الزمن ، وفضاء المكان ، والفضاءات الأخرى ، فضلاً عن أن النصّ الدرامي يتوفر بكثرة على إمكانية التأويل ، وبالتالي عن أفق العرض المسرحي .

فالمتلقي الذي يكون قارئاً ، أو متلقياً ، أو ناقداً ، أو مخرجاً ، يتعامل مع النصّ الدرامي ، من خلال نظامين من العلاقات ، نظام يتعلق بالحوار المسرحي ، ونظام يتعلق بالإرشادات المكانية ، وعلى هذا الأساس ، يتفق النظامان ليشكلا فضاءً كلياً ، هو الفضاء السينوغرافي ، الذي يتحول فيه النصّ الأدبي ، والممثل في الزمان والمكان إلى فضاءات جزئية .

فالعلاقة بين النصّ الدرامي والعرض المسرحي ، علاقة جدلية ، إذ أنّ كلا الطرفين يستدعي الآخر ، في مرحلة الكتابة من المؤلف ، إلى مرحلة التلّقي ، مروراً بمحطتي الإخراج والتجسيد المادي من طرف الممثل .

إنّ فكرة العرض ، تكون جاهزة بشكل متخيّل في ذهن الكاتب / المؤلف ، وفكرة العرض هذه ، هي التي يحاول المخرج تخيّلها ، اعتماداً على نظام الدلالات اللغوية لبناء العرض . وعلى هذا الأساس " فالنصّ المسرحي يكون جاهزاً داخل العرض في شكل أصوات وفونيمات ، وله وجود مزدوج لأنه يسبق العرض ، ثم يصاحبه بعد ذلك ( ) " .

وبهذا المعنى ، فالنصّ الدرامي لا يشكل عقبة في أثناء الإعداد ، الدراماتورجي ، الذي يحوّل " نظام أدلة النصّ إلى نظام أدلة العرض ، لأن مجموع الأدلة المرئية والسمعية والموسيقية ، تكون ذات تعددية في المعاني ، تتجاوز المجموع النصّي ، وفي مقابل ذلك ، تختفي كثيراً من البيانات الممكنة والموجودة لرسالة (الشعرية) " في النصّ الأدبي ، أو تصبح غير محددة ، لأنها تطمس من طرف نظام العرض ذاته . ( )

وبالنسبة إلى المتلقي ، فإنه لا يستطيع أن يُدرك النصّ الدرامي الأدبي ، حتى وإن اعتمد العرض المسرحي ، لأنه يبقى متوافراً على دلالات أخر غائبة ، تمنح العرض استمرارية شعرية " إذ يتم حذف جزء كبير من الإحداثيات ، وتتجلى فنية المخرج والممثل في جزء كبير منها ، في اختيار ما لا يجب التعبير عنه ، ولا يمكن الحديث عن معادلة دلالاته ، فإن كان النصّ ، هو مجموع الأدلة النصيّة ، والعرض هو مجموع الأدلة العرضية ، فإن لهاتين المجموعتين نقطة تقاطع متغيرة حسب كل عرض " ( ) .

إنّ ما تنطوي عليه أعمال ايزنشتاين (*) ، تكمن في إنه يوظّف صيغة شفرة المونتاج بشكل مناسب من الوجهة السياسية ، وفي عملية التعامل مع المونتاج ، من خلال الصيغة والطبيعة ، وعن طريق استخدام التحكم التأثيري المحسوب بدقة في صياغة المونتاج ، إذ يمكن لصانع الفيلم ، أن يقدم لجمهوره فيلماً ، تبدو فيه السمات الإدراكية نفسها لأكثر الأفلام التسجيلية حياداً " " ( ) .

يُعدّ ايزنشتاين من الذين أثروا في بريخت ومسرحه الملحمي ، وإسهاماته السينمائية ، إلاّ انه ترك المسرح نحو السينما ، التي رأى فيها شكلاً فنياً ، يتناسب والصيغة المادية التي تتبناها الجماليات الجدلية ، فالصور تكون على صلة مباشرة بالواقع الفعلي ، وعن طريق التحكم في هذه الصور ، من خلال عملية المونتاج ، يمكن التحكم في الموجودات ، من خلال منطق التاريخ ( ) .

ومن خلال عملية صياغة المونتاج ، تمكن ايزنشتاين من تجاوز الواقع السطحي الذي تقدمه الطبيعة ، ليقدم لنا الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية المختلفة ، وهذا كان له تأثير على مسرح بريخت ، لقد كان كل ما يبغيه ايزنشتاين ، هو تقديم صورة معنوية متعددة المعنى ، يمكن قراءتها من خلال المحاورة ( ) .

ترى الباحثة ، إنّ (السينما) من وجهة النظر هذه ، بإمكانها مخاطبة العواطف من خلال الوصف ، كما أن بإمكانها مخاطبة الذهن ، من خلال العلاقات المجردة بين الأطر المختلفة .

وقد استخدم ايزنشتاين هذا الأسلوب ، لتوصيل ما أسماه (طروحات إيديولوجية الطابع) ، كما نظر إلى الفيلم ، بوصفه بُنية تعرض للعلاقة بين مبدع الفيلم ومحتواه ، بشكل يدفع بالمتلقي إلى الارتباط بهذا المحتوى بالشكل نفسه " ( ) .

كان اهتمام ايزنشتاين بجماليات الفيلم ، أكثر من اهتمامه بالشكل الفني والمتلقي ، فقد اتخذ بريخت من الصور المعنوية التي وظفّها ايزنشتاين ، نموذجاً له في عرضه الصور الاجتماعية المختلفة ، وقد مُنحت عملية (المنتجة) التي وظفها بريخت ، في تناوله هذه الصورة الاجتماعية ، لاستخلاص مجموعة معانٍ متعددة ، إذ يقول رولان بارت : " لا يوجد ما يفصل بين المشهد في المسرح الملحمي واللقطة التي يقدمها ايزنشتاين ، عدا أن بريخت يقدم اللوحة الدرامية للجمهور لينتقدها ، لا ليتمثلها أو يتبناها " ( ) .

إنّ ملاحظة بارت ، لها أهميتها هنا ، فإضافات مايرهولد ، بسكاتور ، وايزنشتاين ، أدت إلى ظهور المسرح الملحمي ، الذي تجاوز التقاليد المسرحية ، في محاولة منه لإيجاد نمط جديد من المتلقي . إلاّ أن إسهامات هؤلاء الثلاثة لم تؤدِ إلى تغيير جذري ، في العلاقة بين الخشبة والمتلقي ، فالعرض الفني عند الثلاثة ،

كان يقدم للجمهور ليتمثله ويتبناه ، على حدّ تعبير بارت . إن الإسهام الفني لهؤلاء ، ارتكز أساساً على محاصرة المتلقي بكل جديد ، وهو ما كان له أثره في إحداث ردود الفعل المرجوة من المتلقي ، في حين أن مسرح بريخت ، يقوم بتوظيف العديد من التقنيات نفسها ، فهو يفعل ذلك بشكل تكاملي .

سعى بسكاتور إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الإنتاج والتلقي ، ولذلك فهو لجأ إلى تقنية وضع الممثلين بين المتلقي ، إلاّ أن مسرح بسكاتور كان بمثابة أداة سياسية بشكل أساسي ، فعرضه المسمى (المادة ٢١٨) ، والذي أقام من خلاله حواراً مع المتلقي ، قد أحرز تغييراً سياسياً ، عندما شارك الجمهور في تعليقاته ، كما كان يقدم وجهات نظر معارضة للقانون ، وفي نهاية العرض ، صوت المتلقي ضد هذا القانون ، وأدى هذا العرض إلى مسيرات ومشاغبات في الشوارع (٢) .

إنّ هدف بسكاتور هو جمهور الطبقة العاملة ، وهو ما أدى به إلى تكوين مسرح البروليتاريا ، الذي قدّم عروضه في الأزقة والأحياء الصناعية .

ومن الذين تركوا أثراً في بسكاتور ، خصوصاً نظريته في العرض المسرحي والتر جربيوس ، ونموذجه عن المسرح الشامل ، لقد ارتبطت أفكار جروبيوس بالعنصر المعماري في المسرح ، إلاّ أنّ هذه الأفكار كانت في طرحها إمكان جعل خشبة المسرح تحيط بالمتلقي ، وقد طوّر بسكاتور من هذه المفاهيم ، في توظيفه كل الوسائل المتاحة في المسرح بهدف وصل المتلقي وصلاً مطلقاً بالمسرحية (١) .

في حين كان يُحسب لحضور المتلقين ، بوصفهم عنصراً أساسياً في العرض المسرحي ، حسابه الخاص ، إلاّ أنّ هذا لم يكن كافياً بالنسبة إلى بسكاتور ، الذي كان بامكانه أن يحدد الخلفية السياسية والاجتماعية لنسبة كبيرة من جمهوره ، وذلك بشكل يساعده على توظيف حضور المتلقين في العملية الإخراجية .

في العشرينات من هذا القرن ، استخدم بسكاتور قطاع البروليتاريا في العملية المسرحية ، على الرغم من افتقادهم إلى التمرين والتدريب المسرحي ، وإن شعارات معينة ، وإيماءات ، ونبرات ، لها دور في استثارة ردود أفعال الجالسين خاصة من اتحاد العمال ، وكانت ردود أفعالهم متنوعة (٢) .

وترى الباحثة ، إنّ ردود أفعال المتلقين ، كانت توضع في الاعتبار في نص العرض، أما من خلال توقع رد فعل معين ، من قبل مجموعة اجتماعية محددة ، أو من خلال إمداد الممثلين بكل ما يستثير المتلقي ، وعلى هذا الأساس ، يجوز لنا القول ، إنّ بسكاتور ، لم يحرر متلقيه تماماً ، إذ كان يتم ضبط دور المتلقي – ولا نقول التحكم فيه تحكماً كاملاً – بينما السلطة الكاملة تُمنح للنص ، وعملية الإخراج الدرامي .

كذلك ، يظهر تأثير مسرح بسكاتور السياسي ، من خلال الممارسة المسرحية ، وتضمينها عناصر فنية ، يمكن أن تُخاطب قطاعاً كبيراً من المتلقين ، ومن ثمّ ، فإن الاتصال الكامل الذي أحدثه بسكاتور ، بين الشفرات الثقافية ، لكل من المسرح والمتلقي ، له أهميته الخاصة بالنسبة إلى أية دراسة عن التلقي .

وفيما يتعلق بتأثير بسكاتور على بريخت ، نلاحظ إن الممارسة المسرحية عند بسكاتور ، أمدّت بريخت بالأدوات التي يمكن من خلالها ، إيجاد أنماط للطبقة العاملة وقليلة التكاليف . في حين أنّ بريخت كانت له تحفظاته على الخصوصية السياسية لمسرح بسكاتور ، إلاّ أنه يمكن القول ، إن بريخت تأثر بالتقنية التي استخدمها بسكاتور ، وفعاليتها في فحص البُنى الاجتماعية (١) .

تُعدّ طروحات بريخت بوصفه مؤلفاً مسرحياً ، ومنظراً في الوقت ذاته ، مهمة بالنسبة إلى أية دراسة تبحث في العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي ، والتي من خلالها نستشف الشعرية في التلقي ، ولقد كان

لأفكاره بما طرحته من تصور لمسرحٍ ما ، من القوة ما يجعله باعثاً على التغيير الاجتماعي ، هذا بجانب محاولاته لإعادة بث الحياة في العلاقة بين المتلقي والخشبة ، لخلق تأثير عميق وواسع المدى .

كان يهدف أساساً من مسرحه الملحمي ، إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي ، لذلك كانت كل الإضافات التقنية التي ادخلها ، تهدف إلى تطوير ما اسماه في (محاورات ميسنجكوف) بمسرح عصر العلم (٢) ، وهي الإضافة التقنية التي سخرها لاستثارة المتلقي .

يصف والتر بنيامين هذه العملية بقوله : " تنطوي هذه العملية على هدف مزدوج يسعى في صالح المتلقي ، ويختص هذا الهدف بطبيعة الأحداث التي تعرض فوق الخشبة " (٣) .

وهذه الأحداث يجب أن تكون ذات طبيعة خاصة ، إذ تصبح في لحظات محددة قابلة لاختبار المتلقي ، وذلك في ضوء تجربة الجمهور الخاصة ، كما ينصرف الهدف ذاته ، وفي الوقت نفسه ، إلى طبيعة عملية الإخراج ، فهي يجب أن تتسم بالشفافية ، في توظيفها المفردات الفنية ، لتوليد الشعرية في التلقي .

إنّ المسرح الملحمي ، يتجه في خطابه إلى مجموعة من الناس ، تُفكر طالما يوجد ما يدفعها إلى التفكير ، إذ كان بريخت على وعي دائم بالجماهير ، في استخدام قدرتهم على التفكير ، واهتمامه بمحاولة جعل المتلقي يهتم بالمسرح ، كما لو كان خبيراً به .

وبهذا الشكل ، فقد أعاد المسرح الملحمي ، بثّ الحياة في العلاقة بين الخشبة والمتلقي ، ويمثل الاهتمام الذي أولاه المسرح الملحمي بالمتلقي ، جزءً عضويا من جميع تنظيرات بريخت .

يشير بريخت إلى أنّ الممارسة المسرحية في زمنه ، قد أجهضت العلاقة المباشرة بين خشبة المسرح والمتلقي : " إنّ المسرح كما نعرفه الآن تظهر فيه البنية المجتمعية التي تتحقق فوق الخشبة ، كأنها عاجزة تماماً عن التأثر بالبنية المجتمعية الموجودة في قاعة المتلقية " ( ).

ومقابل ذلك النمط من المسرح ، يطرح بريخت مسرحاً آخر ، يقوم على العلاقة التفاعلية المباشرة مع المتلقي ، إذ يوضح ويسعى إلى خلق فنٍ يتواءم مع العصر .

فيربط بريخت حاجة المسرح بالواقع ، وذلك بغية الاتصال بأوسع قاعدة من المتلقين ، ويوضح بريخت ذلك بقوله : " إنّ هذا الهدف لا يتحقق بمجرد التمثيل البسيط للواقع على الخشبة ، ويشير بريخت إلى مسرحية (الأشباح) لابسن ، ومسرحية (النساجون) لهوبتمان ، إذ يرى بريخت ، إن شخصيات هاتين المسرحيتين لا تتفاعل مع المتلقي ، فمشاعر هذه الشخصيات ورؤاها والبواعث التي تحركها تُقحم علينا إقحاماً " ( ) .

كذلك فإنّ هاتين المسرحيتين تدفعان المتلقي للاندماج مع الجو النفسي للشخصية ، هذا فضلاً عن حصر اهتمامه في قضايا ذات طابع أخلاقي وفردي ، وليس بالقضايا المرتبطة ببُنى اجتماعية أشمل . فضلاً عن هذا كله ، فإنّ أسلوب التمثيل في المسرح الطبيعي ، يستبعد تماماً أي دور يمكن أن يقوم به المتلقي .

وتعليقات بريخت هنا على هاتين المسرحيتين ، ليست مجرد نقد للشكل الجمالي للمذهب الطبيعي ، بقدر ما تمثل في التشفير الخاص بعمليتي الإنتاج والتلقي لتوليد الشعرية .

وكانت أفكاره وفرضياته دائماً في حالة تطور ، ولم تشكل أبداً نظرية ثابتة ، يمكن أن نحكم في ضوئها على شعرية العرض ، كذلك في (محاورات ميسنجكوف) بقوله : " نودّ لو نهزم الحائط الرابع لقد سعى مسرح بريخت ، إلى جمهور يشارك في الفعل الدرامي ، ولكنه جمهور يتسم بسمة التفكير ، وعلى حدّ قول بارت : " جمهور ناقد للمسرح ، وليس متمثلاً ومتبنياً له " ( ) .

يتجلى هذا الاختلاف ، بين مسرح بريخت ، والإسهام الفني الذي قدمه الثلاثة قبله ، مايرهولد ، بسكاتور ، وايزنشتاين ، في مفهوم التغريب عند بريخت .

إنّ مصطلح الأثر التغريبي ، يُعدّ واحداً من طروحات بريخت ( ) ، الذي أثار حوله الكثير من التعليقات النقدية ، بل الجدل أيضاً . وهو أحد العناصر التي تُضفي الشعرية في العرض ، من خلال استضافته مادياً ومعنوياً ، لم ينعزل عن إسهامات السابقين على بريخت .

نجد مصطلح التغريب ، عند الشكلانيين الروس لفكتور شكلوفسكي أيضاً ، والذي يعدّه التقنية التي ندرك من خلالها الأدب ، بوصفه أدباً ، أي الوسيلة التي تصبح خلالها العمليات الإدراكية لدى المتلقي في موضع تحدي ، أن هذا المفهوم يجعل من الوجودات شيئاً غير مألوف ( ) .

إنّ استخدام بريخت لمصطلح التغريب ، ليس بوصفه جزءً من شفرة جمالية ، إذ يضعه في سياقه السياسي ، من خلال توظيفه وإسقاطه على بُنى العرض . وهنا يشير فردريك جيمسون بقوله : " إن القصد وراء الأثر التغريبي البريختي هو قصد سياسي بالمعنى السائد للكلمة ، القصد منه كما أكد بريخت مراراً ، هو إيقاظ وعيك بأن الموجودات والمؤسسات جميعاً ، تُعدّ نتاجاً لعملية التغيير ، ومن ثم فهي تكتسب القابلية للتغيير ( ) . "

فتوظيف بريخت ، لمبدأ التغريب في عرضه المسرحي ، هو لخلق علاقة تواصلية بين الخشبة والمتلقي ، يحيط بهما سياق يبحث في طبيعة العلاقات الاجتماعية ، التي يتم قبولها عموماً ، ولا يبحث هذا السياق في الاهتمامات الضيقة ، سواء كانت جمالية أم سياسية .

وهكذا يتضح ، إنّ ما يريده بريخت من المتلقي ، هو أن يلفت نظره لقضية ما ، بوصفه شريحة اجتماعية ، يعبّر عنها بقوله : " لسنا ملزمين بأن نناقش أية أنماط من التجديد يمكن أن تهدد تلك الوظيفة ، وهذا التهديد قد يحدث بإدماج المسرح بالنظام التعليمي أو بوسائل الإعلام الجماهيري ، وهي جميعاً أجهزة مجتمعية ، وظيفة التجديد بالنسبة إليها ، هي تثبت وليس تغيير " ( ) .

ترى الباحثة ، إنّ الغرض من توظيف بريخت لمصطلح التغريب ، ليس عزل المتلقي عن الفعل الدرامي للمسرحية فقط ، وإنما هو جعل المتلقي جزءً من عملية التحوّل ، مما هو إيهامي ، إلى ما هو حقيقي ، كذلك فإن التغريب ، بوصفه مسافة بين المتلقي والخشبة ، يبدو كأنه يستبعد المتلقي ، إلاّ أنه من جهة أخرى ، يُعد جزءً من عملية ، لا يحبذ فيها التعاقب التقليدي للمشاهد ، وذلك حتى تسنح الفرصة أمام المتلقي للتأويل والحكم ، ويطمح كذلك ، إلى إيجاد علاقة تفاعلية مشتركة بين المتلقي والخشبة ، ويظهر التأثير المتبادل ، بين العمل الفني والمتلقي ، في أكثر صوره وضوحاً ، عندما يعرض العمل الفني ، أنماطاً من الصور المغرّبة في خبرتنا اليومية ، ولكنها عندما تظهر من خلال العمل الفني ، فإنها تُبرز الوظيفة الجمالية له (الشعرية) ، عندما تستحضر العناصر ، أو الخبرات الحياتية التي فقدت أو اختفت ، أو مزجها بما هو قائم فعلاً ، وهذا بدوره يؤدي إلى التغيير الفعلي لحاضر المتلقي .

كذلك ، تكمن إسهامات بريخت ، في تجسيد الدور المنتج والفعال ، الذي يمكن أن يقوم به جمهور المسرح ، فضلاً عن أنه ، يضع هذا الدور في سياقه الإيديولوجي ، كما ربط بريخت ، بين التلقي الجماهيري وعملية الإنتاج ، فهو يرى ، إنّ أي بحث في التلقي ، يجب أن يبحث في عملية الإنتاج ، ومن ثم ، يبحث في قضايا ذات طابع ثقافي ، والذي من خلاله تتحدد القدرة على فكّ شفرة ممارسات ثقافية، أي أن ردود أفعال

المتلقي ، تتشكل بالضرورة بواسطة نظام عام من العلاقات الثقافية ، وذلك في أي عملية إنتاج وتلقي ، أي أن ظروف الإنتاج المادية، وطريقة تناول العالم المادي فوق الخشبة ، توجه عملية التلقي الجماهيري .

لقد قاوم مسرح بريخت ، فكرة وجود عملية إدراكية واضحة وثابتة ، وبدلاً من ذلك ، يحدد مسرح بريخت هذه العملية ، في إطار المواضعات والشفرات التي تشكل خطاباً إيديولوجياً معيناً ، وليس بالضرورة أن يتلاقى الإحساس الإيديولوجي بمسرحيةٍ ما بإيديولوجية المتلقي ( ) .

إنّ هذا التفاعل بين هذه الإيديولوجيات ، هو الذي يخلق شعرية العرض ويشكلّها ، تجاه عملية التلقي .

أما بالنسبة إلى آرتو ، الذي سعى إلى نبذ ما أسماه بـ(الالتصاق الأحمق بالنص) ، وذلك من أجل استعادة المسرح ، بوصفه خبرة مباشرة ، بالنسبة إلى كل من المؤدين والمتلقي ، ولم يتجاوز آرتو التأثير البسيط ، الذي يمكن أن يُحدثه العرض ، سعى إلى ما أسماه بـ(مسرح المؤثرات) ، وهو مسرح " يُعيد عقد الصلة بين الخشبة والمتلقي ، بشكل يجعل المتلقي يرى حياته بخصوصيتها في العرض ، ومن ثمّ ، علينا أن نسمح للجمهور بأن يندمج مع العرض ، فتلتقي أنفاسه ونبضاته بأنفاس ونبضات المؤدين ، بل بكل ما في العرض " ( ) .

وهكذا استمر السعي ، نحو خلق مسرح يخاطب (المستوى الداخلي للجمهور) ، ونجد هذا في كل من مسرح جروتوفسكي ، وعروض بيتر بروك ، التي أظهرت اهتماماً مماثلاً بما أسماه آرتو (المستوى الداخلي للجمهور) .

وفي السياق نفسه ، وعن تصوره الشخصي لطبيعة المسرح ، يرى جروتوفسكي ، إن الاهتمام ينصب على المتلقي ، الذي يملك حاجات روحية حقيقية ، والذي يرغب من خلال اصطدامه بالعرض في تحليل ذاته ( ) .

كذلك الممثل عند جروتوفسكي ، الممثل المقدس ، هو " ذلك الذي يستطيع تشييد لغة نفسية تحليلية خاصة به ، هي لغة الأصوات والحركات ، التي تمكنه من إزالة كل عنصر ، كي يستطيع تخطي كل قيد يمكن تصوره " ( ) .

امتلك الجسد في عروض مايرهولد وآرتو وجروتوفسكي ، رؤية خاصة ، لحضور الجسد ومفرداته ، ولكي تتحقق شعرية الجسد داخل العرض المسرحي ، ينقسم إلى تشكّل الجسد وتحقق الذات ، وتتحد عناصر تشكّل الجسد على ثلاثة محاور هي : مفردات الشكل

الجسد اللازم) ، إذ لا يتخطى الجسد داخل النص ، مرحلة التعبير عن وجود (الأنا) ، داخل العالم) في إطار محدود زماناً ومكاناً ، مدركاً في سياق ذلك الوجود ، محدودية قدراته ، محاولاً كسب الاعتراف بأولية ذلك الوجود ، والعنصر الثاني مفردات الفعل (الجسد المتعدي) ، إذ يبدأ الجسد في سدّ نقص الوعي ، بوضعيته الوجودية متخطياً مرحلة وصف نفسه كموجود ، إلى مرحلة الكشف عن ذلك الوجود ، أما بتفعيل حواسه ، أو محاولة التعالق بعالمه ، لتظهر تخطي الجسد داخل العروض المسرحية لعنصري الشكل والفعل ، كاشفة عن دخول الجسد حيز الكينونة ، ذلك الدخول الذي يعكسه النصّ ، عبر تعلّق مفردات الجسد بمفردات العالم من حوله ، وكشف ذلك التعلّق عن خصوصية وجود الذات في عالم الموضوعات . ويتحدد المحور الثالث في تحقيق شعرية الجسد ، على تحقق الذات في امتلاك الوعي (الاندماج بالعالم) ، إذ يكوّن تفاعلاً تبادلي التأثير ، ليقيم اتصالاً مباشراً بين ماهية الجسد كمفهوم ذات واعية ، وماهية العالم كموضوع وعي متجاوز ، ولعلّ ذلك الوعي الجسدي ، تعكسه تلك الرؤية الخاصة ، التي تحملها نصوص هؤلاء المخرجين (١ .

أما ما يحدث في مسرح بيكيت (*) ، فهو أنّ المتلقي يكتشف عدم الجدية ، التي تتسم بها الأحداث الكوميدية ، ليست إلاّ وسيلة لتحرير الذات ، ومن ثم ، ففي لحظة هذا الاكتشاف ، تتحول عدم الجدية إلى جدية ، وهذا ما يؤدي إلى أن تموت الضحكات على شفاه المتلقي ، وهذا هو التأثير الذي أثبتته دراما بيكيت ، على حدّ تصوّر آيزر (٢) .

ويصف آيزر مسرحية (في انتظار جودو) ، بوصفها سلسلة من الوظائف السالبة ، ويرى إنّ كل مكونات المسرحية ، تحبط أية توقعات تقليدية ، فعلى سبيل المثال ، يقول استراجون) في مفتتح المسرحية : " لا يوجد شيء يمكن عمله " ، ومثل هذه الجملة ، توحي) بالنهاية وليس بالبداية . وتتوالى الضحكات بعد ذلك من جمهور المسرحية ، إلاّ أن هذه الضحكات ، كما يرى آيزر ، قصيرة المدى في المسرحية (١) .

وهذا مرجعه إلى أنّ المعاني ، التي نستخلصها من الأحداث الدرامية ، غالباً ما تستبعد آثار مسار المسرحية ، ومن ثمّ ، يمكن القول بأن المتلقي في مسرحيات بيكيت ، لا يُشاهد موقفاً كوميدياً ، " إنما الكوميديا هي التي تحدث للجمهور ، وذلك باكتشافه أثناء مسار المسرحية ، إنّ تأويلاته يجب أن تُستبعد " (٢) .

فضلاً عن ذلك ، فإن الضحك يتوقف من قبل المتلقي ، ليس فقط على أثر اكتشافه خطأ تأويله ، ولكن باكتشافه أيضاً ، إن ضحكاته لا يُشاركه فيها أحد . يتناول بيكيت في مسرحية (لعبة النهاية) ، مسألة اللغة بوصفها لعبة ، وهو ما يؤدي ، كما يرى آيزر ، إلى تقويض أي إمكان لتشكيل المعنى ، وفي ذلك يقول آيزر : " إنّ عملية الطمس الدائم لمدلولات اللغة ، تؤدي إلى وجود فراغات لها بُنية معينة ، وتبقى هذه الفراغات كما هي ، طالما لم يشعر المتلقي باضطراره إلى ملئها " (٣) .

وكما يقوم المتلقين بعملية تشكيل المعنى ، في عرض (في انتظار جودو) ، فالمتلقين في (لعبة النهاية) ، يقومون بعملية إعادة أداء مفردات اللغة ، الأمر الذي ينتج عنه ، أنهم يأخذون مكان الممثلين في هذه الحالة ، ونتيجة لذلك ، يقف المتلقين موقفاً يتسم بالتجرّد ، إذ تسنح له الفرص ، بأن يرى نفسه وهو يلعب دوراً كوميدياً ، وهو دور يضطر إلى القيام به ، بناءً على خبراته السابقة في المتلقية . وهكذا يصبح المتلقي ، وفق هذا التصور ، منتجاً ومتلقياً للدراما في الوقت ذاته ، وهذا ما يجعله ينجح في اختبار ذاته ، وهو اختبار يتسم بالتجرد واللامركزية ، ويتخذ شكل مشروع دائم التجدد ، ودائم التعديل في الوقت ذاته .

إنّ مسرحيات بيكيت ، بوصفها مُحبطة دائماً لتوقعات المتلقي ، يمكن النظر إليها ، بوصفها تتبنى اتجاهاً نقيضاً للجماعة التأويلية للجمهور .

يبدو من تفسير آيزر للبُنى الدرامية ، بوصفها أنظمة تتسم بعدم التحقق ، يمكن أن يكون المتلقي في البداية ، غير معتاد على الممارسة المسرحية ، إذ اتسمت ردود أفعاله بالتشوش ، ولكن بعد توافر فرصة مشاهدة مسرحيات ، من نمط مسرحيات بيكيت ، أصبحت هذه الممارسة المسرحية مقبولة ومتوقعة ، من قبل كتاب مثل بيكيت ويونسكو وجينيه .

إنّ فن المسرح ، نصّ وعرض في آنٍ واحد ، ويُعدّ النص عنصراً ثابتاً ، ويظل خطاباً ثانوياً إذا لم يبلغ الخشبة ، إذ يخضع لعملية التحويل ، ويتجسد بعرض مسرحي مختلف من تجربة إخراجية لأخرى . إنّ خصوصية المسرح كنوع من حيث الكتابة ، يقوم على أساس العلاقة بين عناصره ، أي النص والعرض من ناحية ، والمتلقي من ناحية أخرى .

والمسرح لا يصل هدفه النهائي إلاّ من خلال العرض ، الذي تمّ إنجازه ، وتحويل النص عبر المسرحة الكامنة فيه ، إلى خطاب درامي مجسّد ، وإذا كان النص قائم على مجموعة من العلامات اللفظية – اللغوية ، التي تبدو محدودة ، فإنه يمكن تقديمه للجمهور حسب معايير الإمكان والاحتمال ، وتوسيع حدود الخيال ، من خلال فعل القراءة ، ولكنها القراءة الناقصة أو الفردية ، ما لم تتجسد فوق الخشبة ، إذ أن العرض المسرحي يتكون من مجموعة أنظمة علاماتية ، لفظية وغير لفظية ، أي شبكة من الوحدات السيميائية التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة ، ومتداخلة ومركبة معاً .

فالنظام المسرحي ، هو شكل تعبيري واتصالي متغير ، سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، لارتباطه بالظروف الاجتماعية ، والتغيرات التاريخية ، ويشكل الممثل والمتلقي أبرز عناصره ، وتفرّد خصوصيته .

ومن بين الأسباب التي جعلت فن المسرح يتجسد من خلال العرض ، هو ظهور شخصية المخرج ، وتميزها في العملية المسرحية ، والذي استطاع أن يحوّل الاهتمام عن النص المكتوب ، بوساطة الرؤى الإخراجية ، التي تجاوز فيها طريقة تجسيد النص ، من مجرد ترجمة ، أو زخرفة ، أو نقل حرفي ، إلى بُنية عرض قائمة بذاتها ، ومتحررة بعناصرها ، في فضاء فعلي يتجسد فيه المعنى ، وفق صيغة بوليفونية دالة ، إذ أن المنطق السردي المسرحي ، يتوزع على عدد من الشخصيات ، في خطاب حواري ، وحوارية مركبة – السماع / النظر - ، وهذا يجعل فن المسرح ، تحكمه التعددية .

إنّ النص المسرحي المكتوب ، مُعدّ أساساً لإنجاز العرض المشهدي ، وبناءً على هذا ، فهو يخضع للتشغيل من خلال الحذف والتعديل والإضافة ، أي عمليات الهدم والبناء المستمرة ، من أجل تجاوز حالة الانغلاق التي تفرضه الصيغة الأولى ، نص – مؤلف .

فعملية تحويل النص وتشغيله ضمن مستوى العرض ، هو مشروع يتم البحث فيه ، وإعادة كتابته مرات عديدة ، تبعاً لحاجة الحاضر أثناء العرض ، وبهذا تكون وظيفة المتلقي المشاركة والعمل ، أي أن عملية التلقي فاعلة ومنتجة داخل العرض المسرحي .

ويتحقق هذا التعدد والتشغيل داخل فضاء العرض ، بوساطة الوسائل الآتية :

١. التكييف Adaptation

أي تكييف العرض مع عقلية المتلقين المشاركين ووجدانهم ، إذ أن النص المسرحي المكتوب على وفق مفهوم المسرحة ، يُعد عنصراً ثابتاً ، أو مدونة مستقرة ، تشكلها مجموعة علامات لفظية – لغوية محددة ، ولكن تكييفه ضمن نص العرض ، يوّله إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللامحدودة ، إذ أن الصورة والحركة حينما تلازمان اللغة ، تعملان على تحويلها من علاقة ثابتة الدلالة ، إلى كونها طاقة إيحائية ، ومركز ( ) من مراكز التشفير ، يحفل بها خطاب العرض .

وهذا التكييف لا يعمل عليه المخرج ، بوصفه القارئ النموذجي وحسب ، بل إنه يشمل أطراف الإنتاج كافة ، فالممثل هنا يتصدر عناصر التكييف ، بل يصبح هو المنتج وحامل المسرحية ، بوصفه جزءً مهماً من بُنية الخطاب الكلي ، الذي يترجم النص عبر أفعاله الجسدية والصوتية ، من خلال انفعالاته الشعورية ورغباته ، ويكيّفها إزاء كل الاحتمالات والحالات والمواقف ، التي تتطلبها طبيعة الشخصية ، وعلاقتها مع الآخر ، " فجسد الممثل

لا يقتصر على كونه أداة فحسب ، وإنما يحوّل ما يحيط به إلى فعل المسرح ، وقد حوّلها إلى دلالات ، يصنع هذا الجسد في كل ما حوله سيميائيات المكان ، الزمن ، الحكاية ، الحوادث ، السينوغرافيا ، الموسيقى ، الإضاءة ، الملابس " ( ) .

أي إنه يوائم أفعاله مع عناصر الموضوع ، ولا ينعزل عن النسق المسرحي ، لكنه ينفلت من ذاته ويحرر جسده ، " أن تكون ممثلاً يعني أن تحرر نفسك ، ولكن الدور الذي تلعبه ، ما هو إلاّ جزءً من منظومة درامية محبوكة في كليّة النص " ( ) .

إنّ هذا التكيف الشمولي لعناصر العرض المسرحي ، يُمهد لإنشاء بُنية مُمسرحة ، بعد أن تجد طريقها للتجسيد في فضاء العرض .

٢. التحوّل Changing

يُقصد به ، عملية الهدم والبناء التي تُمارس في العرض المسرحي ذاته ، كأن يكون التحويل مثلاً ، بشخصية ، أو حوار ، أو حدث ، وإنّ المرجع الأساسي الذي يوجه التحويل ، هو المتلقي بوصفه الهدف المقصود ، إذ يتحول إلى مشارك إيجابي للتجربة المسرحية ، وكما يقول جان جاك روسو : " إنّ معيار نجاح العروض ، هو قدرتها على تحويل الحاضرين جميعاً إلى مؤدين مشاركين ، بحيث يصبح المتلقي هو العرض " ( ) .

٣. التلقي Reception

إنّ ما يُميز خطاب المسرح ، عن بقية الفنون الدرامية ، هو ذلك الحضور الآني ، واللقاء المباشر بين الممثل وجمهوره ، وتتوقف عملية الاتصال على قدرة الممثلين ، الذين يقومون ببث هذا الزخم من العلامات ، التي ترد عبر شبكة متنوعة من المصادر المتحركة في العرض ، ويتطلب بالمقابل ، أن يكون هناك متلقي له القدرة على استيعابها ، وتفكيكها ، وإعادة إنتاجها في اللحظة . إن هذه الوسائل تتأثر بفعالية التلقي ، وبالخبرات السابقة ، الاجتماعية ، والثقافية ، والمعرفية ، بسياق العرض وشفراته ( ) .

فكفاءة التلقي ، تُساهم في تكاملية العرض ، وبما يجعل من علاماته الداخلية ، امتداداً للعلاقات الاجتماعية والممارسات الواقعية ، بحيث يشكل المتلقي عالماً خيالياً ، دلالته من المضمارات النصية ، فيُحيل علاقاته بالمرجع ، اعتماداً على فعل المسرحة ، الذي يُعدّ تسجيل ما هو مدهش للمتلقي ، وإقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية ، أو فعلاً تشخيصياً ، وبناءً خيالياً ( ) .

٤. الفعل Action

يُفهم العرض المسرحي ، على أنه لغة تقوم على أساس علاماتي ، متكون من الإشارات المرئية والسمعية ، وتستخدم داخل وسائل متعددة من الإشارات المرئية والسمعية ، لنقل الأفكار بين المرسل والمتلقي ، وتعتمد في ذلك ، على الواقع الذي يمكن المتلقي من القدرة على الفهم والتأويل ( ) .

يُعدّ مفهوم أفق التوقع مفهوماً هاماً في دراسة التلقي ، فعندما يظهر عرض جديد ، يكون المتلقي مهيأً لطريقة معين من التلقي ، من خلال تجربته من العروض السابقة ، وخبرته الجمالية عموماً ، ويثير العرض الجديد لدى المتلقيين أفق التوقع ، وقواعد اللعبة التي اعتادها من خلال العروض السابقة ، ويختلف هذا الأفق في سياق المتلقية ، أو يُصحح ، أو يتم تعديله ، وربما يبقى كما هو .

ولكن كلما زادت الفجوة بين العمل الجديد وأفق التوقع القائم ، زادت أصالة العمل وجودته ، مثل مشاهدة المتلقي عرض (في انتظار جودو) لصموئيل بيكيت ، عندما تكون أول مواجهة بينه ، وبين عمل من أعمال مسرح العبث .

وهناك عناصر أخرى ، تُساهم في تحديد أفق التوقع في التجربة المسرحية، ومنها عنوان العرض ذاته ، والوصف النوعي للعرض ، سواء أكان كوميدياً ، أم مسرحية استعراضية ، وكذلك الإعلان والمقالات المنشورة في الصحف عن المسرحية ، ولافتات المسرح التي تضم أسماء نجوم المسرحية .

وترتبط كفاءة المتلقي ، بمدى علمه واستيعابه لما يُسمى بالشفرة الفنية ، التي يتضمنها العرض المسرحي ، أو العمل الفني بشكل عام ، وهذه الشفرة ، تنقسم إلى مستويين ، الأول خاص بالتقاليد الفنية الدرامية ، أي الخاصة بصناعة العرض ، والثاني يتعلق بالتقاليد الاجتماعية ، والإيديولوجية ، والثقافية في مجتمعٍ ما . والشفرة ، كما يقول ياكوبسون ، هي عملية بناء ، تبدأ من الرسالة واكتشاف الشفرة ، وقراءة الرسالة ، في حدود معرفة المتلقي الذي يقوم بحلّ الشفرة .

ومن هنا يكون التفاوت بين أفراد المتلقي ، في استيعاب الرسالة الفنية ومضمونها ، تبعاً لمستوياتهم الثقافية ، وقدراتهم العقلية ، واستعدادهم الذي ينمو من معارفهم وخبراتهم الجمالية .

فالعرض المسرحي يقوم على خلق متواصل للمعنى ، إذ أن كل مستوى من مستويات المعنى ، يكون دالاً دائماً لمستوى معنى آخر ، وهكذا فهو لا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره ، بل يتجاوزه إلى ما هو أعمق ، فمدلول العرض المسرحي إذن ، لا يقوم على الدلالة الذاتية ، وإنما على الدلالة التضمينية ، فالمعنى يُسلم إلى معنى آخر ، حتى تعدد صور معنى العرض بشكل غير متناهٍ ، وكأن المتلقي إزاء مرايا متقابلة ، تظل كل منها تعكس صورة الأخرى إلى ما لا نهاية ، فهو يظل يُوحي بقراءات متعددة ، تنطوي على معانٍ متنوعة ، وهو " لا يستمد تأثيره من كونه يفترض معنىً وحيداً على متلقين متعددين ، إنما لكونه يُوحي بمعانٍ مختلفة لإنسانٍ وحيد " ( ) .

والعرض المسرحي ، يكتنز كمّاً من القراءات المتعددة الممكنة ، وإنّ تلك القراءات ، هي مجموعة من المعاني المفتوحة وليست المغلقة ، والتي تسعى نحو هدف التأويل ، في بلوغ فهم معادل .

فإحالات العرض المسرحي ، تفتح لافتراضات المتلقي وقراءاته منافذ عديدة ، وفي وقت واحد ، فـ(الكلمات ، الصمت ، المؤثرات ، الموسيقى ، تعابير الوجه ، الإيماءات ، الحركات ، الإضاءة ، المجاميع ، الأشكال ، الألوان ، الأزياء ، والديكور) ، كل هذه يمكن أن تروي لنا أشياء كثيرة ، وفي الوقت عينه ، قد نكون متأثرين عاطفياً بمظهر الممثلين ، وأصواتهم ، أو شخصياتهم ، فقد نشعر بالعداء لأحدهم ، أو بالتعاطف مع الآخر ، وتنتقل الكلمات إلينا عبر شبكة ، كما لو كانت منتقاة . إنّ وعينا لما تعنيه الكلمات ، لا ينفصل عن وعينا للجرس والنبرة والتوقيت والأجواء ( ) .

ويعتمد الخطاب البصري على تفصيلات جزئية ، تمثل عناصر الصورة المسرحية الأساسية ، وتبعيتها المتمثلة بالخط واللون والملمس والكتلة والفراغ ، وتدخل جميعها في نسيج العرض المسرحي ، مكونة أنظمة اشتغال ضمن آليات متعددة ، يتحرك داخلها الممثل ، الذي يُعد الركيزة الأساسية للعرض ( ) . والوقوف على المعاني العلاماتية ، والوظائف التي تحققها هذه العناصر المختلفة الموحدة باشتغالها ، مكونة رسائل وشفرات لإيصال المعنى إلى المتلقي .

تتخذ العلامة المسرحية أشكالاً متنوعة ، سمعية وبصرية ، وهذا التنوع متأتٍ من أن العرض المسرحي ، يتشكل من علامات مختلفة ومتناغمة ، يقول كافزان : " كل شيء في العرض المسرحي علامة ( ) .

إنّ لكل فن من الفنون ، التي تشترك في تكوين العرض المسرحي ، علاماته الخاصة التي تنصهر في بُنية واحدة ، فالعرض المسرحي يكون في حالة متجانسة ومتداخلة مع بقية الفنون التشكيلية ، على سبيل المثال ، فقد يُستضاف فن العمارة ، أو النحت ، أو الرسم ، مع عناصر بصرية مسرحية ، لتوليد الشعرية في التلقي ، الكامنة في العمل المسرحي ، أو قد تُستضاف بعض الثيمات ، التي كانت تستخدم في العرض المسرحي الإغريقي (الجوقة) مثلاً . هذه المفردات المستضافة ، أدخلها بريخت في أكثر أعماله المسرحية ، والمفردة الثانية، هي الغناء ، الذي يؤدي دوراً مهماً ، في تكاملية العرض المسرحي . فعلى سبيل المثال ، في المشهد الثاني من مسرحية (الأم) لبريخت ، تغني العاملة (ماشاتشالاكوفا) أغنية قصيرة ، تشرح بها ، أنه لكي تنجح ( ) خطة العمل ، يجب أن تقلب الدولة رأساً على عقب .

في هذه الحالة ، يمكن أن يتحول أيّ عنصر ، أو أي فن من الفنون المستضافة ، من حالٍ إلى حالٍ آخر ، ليعطي الفكرة المقصودة ، إذ تظهر على خشبة المسرح ، وفي وقت واحد ، أو بشكل تتابعي ، لتشير منفردة أو مجتمعة ، إلى الدلالة المقصودة .

كذلك الأنساق العلاماتية الموجودة في الفضاء المسرحي ، لها شعريتها الخاصة بها ، سواء كانت على طبيعتها ، أم في حالة تغير ، أو تحوّل مع باقي العناصر البصرية .

يمكن اختصار مفهوم الشعرية في التلقي للعروض المسرحية ، بعد أن تُقسّم العلاماتية ، حسب تصنيف كافزان ، إلى أربعة أنساق ، يتم دراستها وفق وجودها ضمن كل عرض مسرحي ، وهي :

١. أنساق التعبير الجسدي : إيحاء ، إيماء ، حركة ، تحرّك .
٢. أنساق المكان الحركي : ملحقات ، ديكور ، إضاءة .
٣. أنساق المظهر الخارجي للمثل : ماكياج ، زي ، إكسسوارات .
٤. أنساق المؤثرات السمعية غير المنطوقة : موسيقى ، مؤثرات صوتية ( ) .

يُرى في النسق الأول ، والذي يخص الممثل عند بريخت ، عنصراً مادياً ، وحامل علاماتي ، وهو دالّ حسّي ، يبثّ مادته الجمالية ، التي تؤثر في المتلقي ، والذي يشكل له الوجه العلاماتي الثاني المدلول ، أي أنّ الدالّ البريختي - جسد الممثل - يمتاز بوصفه متحركاً ، يقترب من مفهوم النسق ، أكثر من العلامة الواحدة ، إذ يتحرك دلالياً على مستويات خطابية عديدة ، سمعية بصرية حركية .

إنّ الاختلاف والتباين بين المخرجين ، وحسب مساهمة كل منهم ، في إنشاء العرض المسرحي ، دليل على صعوبة تحديد مفهوم نصّ ثابت للنصّ الدرامي ، بسبب الخاصية المسرحية ، ومن البديهي جداً ، إن النصّ الدرامي ، على العكس من الخطابين الشعري والروائي ، فهو لا يتوقف عند الحدود النصّية ، إلاّ إذا تعلّق الأمر بمشروع قراءة فحسب ، " ولا يوجد في نصّ درامي ما يمنع من قراءته كرواية " ( ) ، أي أن مجرد القراءة تتعلق بخاصية التمسرح ، التي تجعل القارئ أو الممثل لحظة القراءة يقوم بتلقائية ذهنية ، بعملية تجسيد تخيّلي ، كلٌّ حسب إمكانيته ، ودرجة إدراكه لأبعاد النصّ ، وهذا الالتقاء بين ما هو درامي ومسرحي ، ناتج عن التطور

الجمالي للعرض المسرحي ، في البحث عن الخصوصية لمختلف أنماط الخطاب ، وتحديد السمات المميزة داخل الجنس الأدبي . يتكون الخطاب المسرحي بمجمله ، من عدة خطابات هي :

١. خطاب الكاتب ، ذو المظهر اللساني / الكلامي .

٢. خطاب الممثل ، ذو المظهر التشخيصي / الجسدي .

٣. خطاب المخرج ، ذو المظهر الفرجوي / السينوغرافي .

٤. خطاب المتلقي ، ذو المظهر النقدي / المعرفي (١) .

وهذه الخطابات المتضمنة داخل الخطاب الدرامي / المسرحي ، تنفرد على مستوى آخر بخاصيتين :

١. خاصية غير مباشرة : خطاب الكاتب - المخرج .

٢. خاصية مباشرة : خطاب الممثل – المتلقي (٢) .

ولو تمّ إسقاط قانون الشعرية ، على مجمل هذه الخطابات ، نراها تختزل الذات الفاعلة ، وتكثفها في الآخر (المتلقي) ، خارج المنطق العقلي العلمي بالحسّ والشعور .

في هذه الخاصية ، تتعلق هذه الخطابات بعلاقات جدلية ، بين النص الدرامي والعرض المسرحي ، لأن كليهما متقاربان بالشكل والمضمون ، فالنص الدرامي المكتوب لا يمكن أن يكتب أو يقرأ إلاّ في ظل شروط العرض ، ويكون هذا الأخير أفق النصّ المنتظر ، ومجال تحققه الفعلي ، الذي يتمّ إنجازه عن طريق حلقة وصل ، تبدأ بالكاتب بإمكانياته ، وشروط العرض (الإرشادات المكانية) ، والممثل الذي يعتمد على الجسد والحوار ، والمخرج ينجز العرض المسرحي اعتماداً على النص الدرامي ، بوصفه بنية أساسية ، ينخرط فيها جميع الدلالات الممكنة القادرة على إنتاج معنى العرض كفعل إنجازي (١) .

فالنص الدرامي في فضائه الطباعي ، يحتوي على طاقات من شأنها تحريك خيال المخرج ، الذي تحدد مهامه في تفعيل القدرات البصرية لدى المتلقي، فضلاً عن نصّ داخليّ ، واجبه أيضاً تفعيل القدرات ، في احتوائه على (نص – عرض)، الذي يتعلق به اسلوب الكتابة الأدبية والمسرحية ، ويمكن القول كذلك ، إنّ عمل السينوغرافي لا يتحقق إلاّ بمعنى قبلي (٢) ، مما يتيح للمتلقي التأويل ، والبحث عن أفق العرض المسرحي فيه ، أي أن المخرج إزاء النصّ المؤلف ، يكون أمام نظامين من العلاقات اللسانية ، " نظام العلاقات اللسانية المتعلقة بالإرشادات المسرحية ، وهذه تكون لها وظيفة توجيهية لممارسي المسرح ، الذي يتعلق بخلق مرجع العناصر الموجودة على خشبة المسرح ، وأيضاً نظام العلاقات اللسانية المتعلقة بالحوار المسرحي ، وهذه أيضاً تتوفر على مدلول مُتخيل " (٣) .

نتبين من ذلك ، إنّ إمكانيات قراءة نصّ ، تتقدم بقراءة مستقبلة ، وإن العرض المسرحي ، لا يمكن تحقيق شروطه الانجازية ، دون اتخاذ النص الدرامي مرجعاً ، بوصفه بنية لسانية ، وهذه الأخيرة تتحول لنصّ مجرّد ، مكون من جملة مكونات تتضافر ليتشكل منها العرض المسرحي ، " فالخطاب الإجمالي لن يكون شيئاً آخر سوى التمسرح ، إخراج لما هو اجتماعي ولغوي ، وفي نفس الوقت ، تعبير بالكتابة عن ما هو مسرحي " ((٤) .

تُعدّ الشعرية في التصوّر المسرحي ، وظيفة من وظائف ما يسمى بالفجوة (مسافة التوتر) ، وهي المسافة التي تربط بين قمتي الفجوة أو قعريها ، لكن الفجوة هي مدة زمنية انتقالية مقتطعة ما بين متجاورين ،

وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية ، بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها ، بيد إنه ميزة ، أو شرط ضروري للتجربة الفنية ، أو بشكل أدق ، للمعاينة أو الرؤية العادية اليومية ( ) .

فالشعرية إذاً جوهر وظيفة الفجوة (مسافة التوتر) ، وميدان اشتغال الفجوة (مسافة التوتر) ليس الخطاب ، بل الرؤية والتجربة ، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية ، يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية .

يؤكد كمال أبو ديب ، إنّ الفجوة (مسافة التوتر) ، هي في الأساس فضاءً ينشأ من إقحام مكونات (Code) للوجود ، أو للغة ، أو لأي عناصر ، تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون نظام الترميز ، في سياق تكون فيه علاقات ذات بُعدين هي : علاقات تقدم بوصفها علاقات طبيعية ، نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ، ومنظمة في بنية لغوية ، تمتلك صفة الطبيعية والألفة ، وعلاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية ، أي أنّ هذه العلاقات هي تحديداً لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه ، وتطرح في صيغة المتجانس " ( ) .

من خلال ما تقدم ، يظهر أنّ الفجوة (مسافة التوتر) ، فضاء تصوّري مفهومي ، يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط العناصر المتناقضة وغير المتجانسة، بما يُضفي عليها صفة التجانس ، ضمن سياق معين . وهكذا تمتلك الفجوة (مسافة التوتر) ، قدرة الانتقال من مستوى بحثي إلى آخر ، فهي أحياناً ، فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع وأحياناً فضاء للمكونات اللغوية في النصّ ، وفي الوقت نفسه ، قد تكون فضاء لآليات التلقّي لدى القارئ ، يقول أبو ديب " تتشكل مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط ، بل من المكونات التصورية أيضاً ، أي لا من الكلمات فقط ، بل من الأشياء أيضاً " ( ) .

إنّ اتساع مفهوم الفجوة (مسافة التوتر) ، يبدأ ولا ينتهي ، فهي تشمل ما قبل النصّ ، والنصّ ، وما بعده ، وتكون جزءً من تاريخ الأدب ، والأعراف التي تسود فيه ، وجزءً من رؤيا العالم لدى الشاعر أو الكاتب ، وخصيصة نصيّة ، وطريقة لاستقبال النصّ ، في النظام الذهني لدى القارئ ، إذ " يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر ، بوصفه تاريخ الفجوة مسافة التوتر) ، وتطورها من الكلاسيكية إلى السريالية ، ومدارس الحداثة المختلفة ، وكتابة مثل)

هذا التاريخ للفجوة ، واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط ، بل على صعيد تصوّر الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر ، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية ، وعلى صعيد تصوّر بنية العمل الأدبي أو الفني ، ستكون مهمة شاقة دون شك ، لكنها ستكون أيضاً مليئة بالإثارة والكشوف الفنية " ( ) .

وبالتالي تتحول الفجوة (مسافة التوتر) ، من مستوى البحث عن المقومات النصيّة لشعرية الشعر ، إلى مستوى التجريد الفلسفي ، الذي يبحث عن الموجهات الفكرية لشعرية العالم ، أي إنها بحكم محاولتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة ، محكومة بالتحول من خصيصة نصيّة إلى خصيصة متمايزة ، تبحث باسم النزوع الشامل ، عن الشعرية خارج الشعر .

ويبدو إنّ الفهم للنصّ (العرض) ، بوصفه تجسيداً للمعنى ، أو حاملاً لمحمول خارج النصّ (العرض) ، كما كانت تذهب إلى ذلك النظرية الجمالية التقليدية ، ولعل من أبرز الملامح التي تميز النصّ الفني (العرض) عن سواه ، هو انطوائه على مستويين من الدلالة في الأقل ، وانطوائه على مستويين ، يعني انطوائه على لغتين في الأقل . فالنصّ العرض) فضاء سيميائي ، تتفاعل فيه اللغات وتتداخل ، وينظم بعضها بعضاً تنظيماً)

. ( ) " وترتيباً
وهو لا يجسد المعاني ، بل يوّلدها ، ولا تأتي عملية توليد المعاني نتيجة اتساع في البُنى فقط ، بل نتيجة تفاعل هذه البُنى وتداخلها ، والمهمة المزدوجة التي يتكفل بها النصّ
العرض) ، هي تمثيل المعاني من جهة ، وتوليد معانٍ جديدة من جهة أخرى . لكن تبقى هناك)
تقاطعات بين الخطاب (النص الدرامي) والعرض (الفرجة المسرحية) ، من خلال تمفصلات النصّ
. والعرض
إذ يتميز الخطاب المسرحي ، بكونه ذا نزعة فردية جماعية ، فالكاتب أثناء الكتابة الدرامية ،
والمخرج في لحظة الكتابة المسرحية ، يستحضران أطرافاً مباشرة (الممثلين) ، وغير مباشرة (التقنيين) ،
وهذا التقاطع بين ما هو فردي / جماعي ، يعكس التناص الأصل الماثل بين النصّ – العرض ، فإذا كانت
سيميولوجية المسرح تتناول مجموع الخطاب المسرحي ، كونه مجالاً دالاً بأكمله ، كما هو الأمر في الخطاب
. السينمائي
بالنسبة إلى العرض ، فهو ليس مجرد ترجمة لأفكار ومواقف حرفية للنص الأدبي ، إذ أنّ مهمة
المخرج ، تَتَعَنْوَن في تحويل لغة النص الدرامي الكلامية الأدبية ، إلى لغة
أخرى ، مع الالتزام بفكرة التكافؤ بين النص الدرامي في العرض المسرحي ، الذي تتجسد بكل
محتواها ، وتنصب داخل الفكرة للعرض المسرحي ، مع مراعاة الدلالات ذات السمة الأدبية الكلامية ، والتعامل
معها سينوغرافياً ، بالشكل الذي يجعلها متفقة مع النزوع التجريبي لخطاب النصّ المسرحي ، الذي لا يعني
. بالضرورة طمس أنظمة النص الدرامي
أما بالنسبة لتمييز العرض وتجاوز النصّ ، فالتطابق بين أدلة النصّ ونظرياتها في العرض غير ممكنة
، لأن مجموع الأدلة المرئية ـ السمعية المقترحة على التوالي ، من طرف المخرج والممثلين ، تفوق في
تعدديتها مجموع أدلة النص الدرامي ، كذلك يتعامل مخرج النصّ المسرحي التجريبي مع النص الدرامي ، وفق
مقتضيات شروط العرض من المنظور التجريبي " إنّ أول تناقض ديالكتيكي يتضمن الفن المسرحي ، هو
تعارض نصّ / عرض ، فالمؤكد إن على سيمولوجية المسرح أن تتناول مجموع الخطاب المسرحي
كحيّز دالّ بأكمله " ، وهو التعريف الذي منحته كرستيان ميتز للخطاب السينمائي ، إنه تعريف "
يمكن تطبيقه على الخطاب المسرحي ، بدون تعريف الأشياء . إنّ رفض التمييز
نصّ / عرض ، يؤدي إلى التباسات عديدة ، بدءً من التحليل ، ويستوجب الأدوات المفاهيمية نفسها ،
. ( ) " إنها التباسات متعددة للمواقف المختزلة إزاء الفعل المسرحي
وعلى هذا الأساس ، فإنّ تجاوز النصّ الدرامي في العرض المسرحي ، لا يعني التقليل من قيمته
الفنية ، أو من دوره في بناء وتحليل أنظمة العرض ، بمقدار ما يعني احتواءه على دلالات خفية ، لا يُدركها إلاّ
المخرج ذو البصيرة التجريبية ، وعلى العكس من ذلك ، إذا انطلقت فكرة المخرج ، بوجود تكافؤ بين الأدلة
. النصية ونظيراتها المسرحية ، فإن مجال الالتقاء بين النصّ والعرض ، سيكون محدوداً جداً
وللتعرّف على مدى التفاعل في بُنى النصّ ، الذي يعتمد على توليد المعاني ، هو اختيار دقيق لتعريف
البُنية ، الذي قدّمه ريفاستر ، حين قال : " إن البُنية نظام يتكون من عناصر متعددة ، لا يمكن أن يتعرض أي
. ( ) " منها لتغيير ، دون إحداث تغيرات في العناصر الأخرى جميعاً

وهذا يعني أن أيّ تغير في عنصر من العناصر ، يحدث خللاً وتغيراً على الأخرى ، أي إنها تتبادل التأثير فيما بينها ، وإذا نظرت إلى النصّ المسرحي بوصفه بُنية ، فإن تعدد مستويات هذه البُنية وعناصرها المختلفة ستتبادل التأثير ، فإن أي تغير يطرأ على النظام الإيقاعي مثلاً ، سيكون تغييراً لوجهات النظر ، أو النظام الدلالي ، أو الصوتي ، ولأن النصّ مولّد للمعاني ، وليس حاملاً لها فقط ، ولأن التفاعل قائم بين مستويات بُنية النصّ المسرحي ، فإنّ الوظائف التي سيقوم بها أي عنصر من عناصر الفعل الاتصالي، ستتفاعل .وتتداخل أيضاً

فاكتفاء النصّ المسرحي بأبنيته اللغوية ، يعني إنه يستبدل الكلمات بالأشياء ، فيصير الحجر (حجرياً) ، كما يقول الشكلانيون الروس ، ولا يمكن حصر هذه الأبنية بمستوى واحد ، نزعم إنه النصّ المسرحي كلّه . فالكلمة والوزن والفكرة ، بما فيها من عناصر صوتية ، وجناسات وتوريات وتكرار ، ليست النصّ كلّه ، إنها عنصر واحد فقط من عناصر عدة ، فإن إعادة نظم هذه العناصر بطريقة تتغير فيها وظائفها ، في العرض المسرحي ، هي ما يُعمل التفاعل بين بُنية النصّ والدلالة ، إذ يُريد كلّ واحد منهما ، أو كلاهما ، أن يغير . وظيفته سراً

إنّ بُنية النصّ ، هي نسيج عناصره الداخلية ، بوصفه نظاماً لغوياً ، تتفاعل فيه الدلالة مع الكلمات والسياق ، وليست عنصراً يأتي إليه من الخارج ، في اعتمادها على شعرية الكلمة المفردة بذاتها ، وشعرية الحقيقة ، وشعرية الشيء ، أي أن لكل من هذه الشعريات استعمالها المحدد ، بافتراض مقوّم ذاتي في الأشياء نفسها ، وإن البُنية الجمالية التي تتخللها فجوات ، ليست مَلَكَة ذاتية يتمتع بها المتلقي ، بل مشاركة من المتلقي في ردم الفراغات ، التي تنتج عن تفاعل مستويات العرض المسرحي ، ولا يتم هذا الردم كيفما اتفق ، بل . استناداً إلى أعراف وتقاليد ، يمثلها المتلقي قبل ذلك

ويتأتى ذلك من الخبرة المخزونة ، الناتجة عن متلقيات سابقة ، فمثلاً ، إن من يُشاهد عرضاً معيناً لا يشاهده وفقاً لهواه الذاتي ورغبته الاعتباطية ، بل لابد أن يفكّ شفراته ، بما تمتلكه ذاكرته من مفاتيح سابقة ، اكتسبها من رؤيته لعدد لا حصر له من العروض ، وهنا تظهر الحاجة إلى إكمال الشعرية بالتلقي ، أي تطبيق . المعلومات النظرية عن الخطاب المولد على عروض فعلية

وعليه فالمتلقي لا يمكن أن يكشف جماليات العرض الشعري (شعريته) النحوية لوحده ، لذا فإنّ الشكل الحديث في العرض ، شكل يغلب عليه الوصف التعبيري ، فهو مغاير يُقارب الواقع ، عن طريق الإيماء . والاستعارة والإشارة ، ويؤثر فيه بطرق مغايرة أيضاً ، مما يزلزل الصورة السائدة عن الواقع معرفةً وتعبيراً لقد تجاوز الجمال هنا ، مفهوم الحسن والجميل إلى التخيل ، والسطح إلى العمق ، والنسبي العرضي إلى المطلق ، والطبيعة إلى ما وراءها ، إنه تفجير للبُنية الشعرية ذاتها ، أي بُنية الرؤية واتساقها ، ومقاربتها ، . ومنطقها ، إنه زلزلة جسد العرض ، وليس الثوب التزييني الذي يرتديه

في الشكل الحديث للعرض ، تُحطم اللغة الصورية البُنية القائمة على التقابل ، بل التي تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، فهي تنفر في وقت واحد ، من الترجمة الايقونية ، والهيمنة الذهنية ، وتلجأ إلى الصورة لقدرتها التكثيفية – الشعرية تكثيف اللغة – والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى ، وإنما تغير شكله . إنها تعبير من الحياد إلى التكثيف ، فهي من الوجهة البنيوية شمولية ، وتكثيفية من الوجهة الوظيفية ، وهنا يُشكل الفضاء الجوّ . المناسب ، والبيئة التي تتفاعل فيها الاستعارات وتحيا بها

فالمجاز اللغوي ، أرتع فضاءً للنصّ الشعري الحديث ، على أن لا يخرج النصّ من فضاءه ، لأن الفضاء وسيلة لحماية النصّ من بعض الاحتمالات الدلالية ، التي تتوافق مع الذهن ، وعدم التوافق يضعف النصّ لافتقاده قدرة الضغط على الآخر (المتلقي) ، فضلاً عن انقطاع صلته بذهن المبدع ، وهذا ما يُطلق عليه ( ) شرط التضمن .

إنّ بُنية المجاز ، هي أكثر البُنى فاعليةً في تجميع الفضاء الشعري ، ثم بُنية التشبيه ، بما فيها من اهتزاز في التطابق بين الدال والمدلول ، مما يسمح بوجود تعبير مضاف إلى الفضاء ، فيوسع من دائرته ، ويعمّق أبعاده . إن المبدع يتعامل مع الدال لكنه يُسقط مدلوله الايقوني ، فيحدث بذلك الانزياح ، ثم يتبع ذلك، بدفع دلالة بديلة ، إلى مجال الصياغة ، فتتحرك الدلالة المسقطة إلى الفضاء النصّي ، وتتسع مساحة الانزياح ، تبعاً للترقي في بناء الصورة ، والتي هي نزاع بين الوظيفة والمعنى ، لأن الجملة الشعرية ، تسند إلى ألفاظها وظيفة ، يعجز معنى الألفاظ عن أدائها ( ) .

وتقترح الباحثة مخطط بسيط ، يوضح الشعرية في العرض المسرحي :

مسافـة جماليـة

إيماءة

ممثل حركـة شعرية متلقي

إشارة

تتولد الشعرية في التلقي من خلال استضافة

عناصر مسرحيـــة أو تشكيليـــة أو أدبيـــة

نص رسم شعـر

إضاءة نحت خطابة

ماكياج عمارة

أزياء زخرفة

موسيقى خط

ديكور

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. إنّ التثوير الجمالي والاستفزاز المعرفي للخطاب المسرحي ، يبدأ مع شعرية العرض .

٢. إنّ التجاوز والسمو والارتقاء هو وظيفة الشعرية .

٣. لغة الممثل الأساسية في الخطاب البصري ، هي لغة الجسد (الإيماءة ، الإشارة ، الحركة) ، بالاعتماد على دقة تكنيك الجسد وطاقته لبلوغ شعرية الجسد .

٤. تتأتى شعرية العرض من الصور والمعاني ، التي لا تتحقق بالاتفاق اللغوي ، بل بإدراكها حسيّاً وعقلياً .

٥. إنّ إنتاج المعنى الشعري في المسرح ، غنيٌّ جداً ، فهو مجموعة من العلامات التي تشكل نظام العرض المسرحي ، وتعتمد على جدلية إيصال المعنى وتلقيه .

٦. إنّ مسألة التلقي ، تهمّ مخرج العرض ، أكثر مما تخص مؤلف النص ، إذ أنّ العملية مرتبطة أساساً ، بما هو عملي تطبيقي .

٧. إنّ البقع اللونية ، وحركات الخطوط ، في علاقاتها المتبادلة ، والقوة التعبيرية للمجموعات ، تلعب دوراً بالغ الأهمية في تحقيق الشعرية .

٨. تتأتى الشعرية من مجموع مخيلات المخرج والمصممين ، بتكثيفٍ عالٍ ، ومختزل ، بعيد عن كل ما هو ايقوني .

٩. الشعرية لا تُعدّ مكتملة ، إلاّ بتجسيدها الفضاء المسرحي أمام المتلقين .

١٠. تطلق المسرحية شعريتها في العرض المسرحي ، إذ تصبح نوعاً من التجميع ، أو التوزيع بين أنواع الفنون بصورة عامة ، مثل (الرسم ، النحت ، العمارة ، الأدب) .

١١. إنّ العلاقة بين الشعرية والعرض المسرحي ، علاقة جدلية ، إذ أن كلا الطرفين يستدعي الآخر ، من مرحلة الكتابة ، من قبل المؤلف ، إلى مرحلة التلقي ، مروراً بمحطتي الإخراج والتجسيد المادي ، من قبل الممثل .

١٢. تعتمد الشعرية الولوج في عوالم التجريب المسرحي ، بهدف ابتكار لغة مسرحية ، تتخطى (ما هو (أدبي) .

١٣. تُعد الشعرية في التصوّر المسرحي ، وظيفة من وظائف ما يسمى بالفجوة (مسافة التوتر) ، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية .

١٤. الشعرية جوهر وظيفة الفجوة (مسافة التوتر) ، وميدان اشتغال الفجوة ، ليس الخطاب ، بل الرؤية والتجربة ، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية، يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية .

١٥. إنّ الشعرية بمفهومها العام ، لا تفرط في التضييق ، ولا في الاتساع ، فالشعرية تبدأ من النص نفسه (العرض) ، وتنتهي إليه ، ضمن حدود تأويل المتلقي .

١٦. شعرية الخطاب المسرحي ، تستوجب ضرورة التمييز بين النص الدرامي اللساني الأدبي ، والعرض المسرحي البصري السمعي ، تفادياً للالتباسات التي يمكن أن تطمس الفرق الجوهري لكلٍ منهما .

الدراسات السابقة

بعد أن استطلعت الباحثة كافة الرسائل والأطاريح الخاصة بموضوعها ، لم تجد دراسة مشابهة أو قريبة لها سوى أطروحة الدكتوراه للباحث محمد عبد فيحان الموسومة

الاسلوب الشعري في لغة الخطاب النثري في النص المسرحي العراقي المعاصر) ، وقد تناول في)
الفصل الثاني منها الإطار النظري ، والذي تناول في المبحث الأول الاسلوب ، وذكر فيه (الاسلوب لغة واصطلاحا ومعنى ، تعريف الاسلوب ، الاسلوب والشخصية) . فيما تناول المبحث الثاني الاسلوبية ، وتضمن (الاسلوب في إطار الاسلوبية ، خصائص التحليل الاسلوبي ، معايير تصنيف الاساليب ، اتجاهات البحث الاسلوبي والقيمة التعبيرية ، عناصر التحليل الاسلوبي ، أهمية القراءة في تحقيق النص الأدبي ، الخطاب المكتفي بذاته
. (انغلاق النص على ذاته)
وتناول في الفصل الثالث اللغة الشعرية ، ونظرة معاصرة في الخطاب النقدي العربي القديم ، والحداثة في شعرية السياق ، ومفهوم الشعرية في النظرية الأدبية المعاصرة ، وتطور مفهوم الشعرية ، الشعر الدلالي والشعر الصوفي ، والفجوة أو مسافة التوتر ، وتناول كذلك شعرية المسرح والمسرح الشعري ، والتشكيل
. الإيقاعي لشعرية اللغة في المسرح ، وشعرية النسق في اللغة الشعرية في المسرح
أما الفصل الرابع ، فقد تضمن تطور الاسلوب الشعري واللغة الدرامية في المسرح العالمي ،
. والاسلوب الشعري واللغة الدرامية في النص
بينما تناول الفصل الخامس مقومات اللغة الدرامية ، ومستويات التحليل الاسلوبي بالنسبة إلى المستوى
. الصوتي والمستوى الدلالي والمستوى التركيبي
من خلال ما تقدم ، تبين للباحثة بأن هذه الدراسة ، خاصة بالنص الأدبي ، وليس بالعرض المسرحي ، وهي درست الاسلوب الشعري وليس الشعرية ، ولكنه تحدث عن الشعرية في بعض من مفاصل الأطروحة ، ولكن في النص الشعري والأدبي

الفصل الثالث

أولاً : إجراءات البحث

١. مجتمع البحث .
٢. عينة البحث .
٣. أداة البحث .
٤. منهج البحث .

ثانياً : تحليل العينات

أولاً : إجراءات البحث

مجتمع البحث .١

يتكون مجتمع البحث من (٣٠) عرض مسرحي ، قدّم من قبل الفرقة القومية للتمثيل ، وعروض مهرجان المسرح العراقي الثالث ، والتي قدّمها المخرجون العراقيون على مسارح بغداد ، والتي تمتلك خصائص الشعرية ، للمدة (١٩٩٢ – ٢٠٠٢) م ، وكما مبين في الجدول (١) ، الملحق (١) .

عينة البحث .٢

تمّ اختيار عينة البحث ، بعد الاستعانة بآراء السادة الخبراء (*) ، وكما مبين في الجدول (٢) ، بالطريقة القصدية ، وللأسباب الآتية :

١. عروض تنطبق عليها المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، أكثر من غيرها من العروض .

٢. انتماءها إلى مذاهب متنوعة (تاريخي ، رمزي ، عبثي ، واقعي) ، مما تفسح المجال أمام الباحثة ، لتقصي مفهوم الشعرية .

٣. تسنى للباحثة مشاهدة هذه العروض .

٤. توافر المصادر ، والنصوص الأصلية ، والمقالات النقدية ، والأفلام الفيديوية ، والصور الفوتوغرافية ، لهذه العينات ، مما تساعد الباحثة ، في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها ، والإضافة والحذف عليها .

(جدول (٢

عينة البحث

ت	العرض	السنة	المعد	المؤلف والمخرج
١	لست أنا	١٩٩٤	صموئيل بيكيت	جلال جميل
٢	رثاء أور	١٩٩٦	محسن العزاوي	محسن العزاوي
٣	قسوة	١٩٩٦	محيي الدين زنكنة	محمد حسين حبيب
٤	مكبث	١٩٩٩	وليم شكسبير	صلاح القصب
٥	انسوا هيروسترات	٢٠٠١	جريجوزي جوريت	فاضل خليل

ثالثاً : أداة البحث

اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، بوصفها (أداة البحث)
المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، إذ يتفاوت الحصول عليها ، بين عرضٍ وآخر ، ويلتقي منها ويتكرر ، لدى
. CD عرضٍ آخر ، والصور الفوتوغرافية ، والأفلام الفيديوية ، والأقراص المضغوطة

رابعاً : منهج البحث

انتهجت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث ، من خلال وصفها وتحليلها الدقيق
والتفصيلي ، لنوعية العرض المسرحي بعناصره التقنية كافة ، وتحليل لعناصر العرض ، وخصوصاً التقنية
منها ، بوصفها وسيلة للوصول إلى شعرية العرض ، وخاصة في تفاعل السينوغرافيا مع الإخراج ، في تحقيق
. النتائج المطلوبة ، التي تتوافق مع هدف البحث

ثانياً : تحليل العينات

(عينة (١

. مسرحية : لست أنا

. تأليف : صاموئيل بيكيت

. إخراج : جلال جميل

. سنة العرض : ١٧ / ١٢ / ١٩٩٢

. مكان العرض: مهرجان المسرح العراقي الثالث / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

إنّ التجريب في تشكيل الفضاء المسرحي ، هو في جوهره البحث عن لغة بصرية جديدة ، تخرج على
التقنية الكلاسيكية ، من أجل استكشاف طرق تعبير جديدة ، وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل ، هو البحث
. عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها ، من خلال الجدلية بين المصمم ، واللغة البصرية الموروثة
والصورة المرئية المسرحية ، تؤسس على الوجود الحسّي للممثل ، والتفاعل بين حركة
الجسم الحيّ ، وحركة المناظر والإضاءة ، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية ، بهدف الحصول على
صورة مرئية مكثفة ، نابعة من تآلف الفنون المسرحية كافة ، وفي النصوص الميتافيزيقية ، يتم التعبير عن
: الأفكار برموز بصرية ، لها دلائل في الفضاء المسرحي ، الذي هو فضاء زماني ومكاني في آنٍ واحد

. (زماني (الكلمة ، الموسيقى ، الإضاءة
. (مكاني (جسم الممثل ، المناظر
والنص المسرحي لا يُعدّ مكتملاً ، إلاّ بتجسيده داخل الفضاء المسرحي أمام المتلقين ، وكل نص مسرحي يُملي اسلوبه الذي يعني التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام ، ويتوقف الاسلوب في تشكيل الفضاء المسرحية على متغيرين هما :
١. الفكرة أو الروح العامة التي يُراد تأكيدها في النص الدرامي ، والقيم التي استخلاصها منه ، بوصفه محوراً للعرض المسرحي ، فيما يطرحه على المتلقين .
٢. الرؤية الإخراجية .

إنّ الفكرة والروح العامة التي يراد طرحها في النصّ الدرامي لست أنا ، هي العبث ، بوصفه محوراً للعرض المسرحي .
يقول إبراهيم حمادة عن العبث ، في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية :
" اللامعقول أو العبث يعني النشاز ، والنبو عن القاعدة ، وانعدام المعنى ، ومن طبيعة هذه الصفات ، إثارة الضحك ، وإثارة الأسى أيضاً) (. "
تُعدّ مهمة مسرح العبث ميتافيزيقية ، على أساس إنها تمتد خلف الحدود النفسية والأخلاقية والاجتماعية ، التي قررتها الدراما التقليدية من قبل ، فهذا المسرح لا يشرح أية قضية ، ولا يحاول الدخول في جدل حول إيديولوجية معينة ، وإنما هو مسرح موقف ، مثلما هو ضد الأحداث المتتابعة والمتصلة الحلقات ، على أساس سببي ، فالفعل في مسرحية لامعقولة ، لا يروي قصة بالمعنى المعتاد ، وإنما يقدم هيكلاً من الصور المصممة على أساس أداء مهمة توصيل الاضطراب والقلق إلى الآخرين ، وهذا القلق المطلوب توصيله نابعاً أساساً من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم مطلسمة ومسرفة في الألغاز والتعمية .
فالمتلقي ، يواجه دائماً بشخصيات مُحبَطة ، تظل أفعالها ودوافعها غير مفهومة ومتناقضة إلى درجة كبيرة ، وبالتالي مضحكة ، ومن ثمّ ، يكاد يكون من المستحيل تقمّص مثل هذه الشخصيات . فالشخصية في عرض (لست أنا) ، هي عضو اللسان ، وهو موجود عند الرجل والمرأة .
إنّ المسرحية العبثية ، تتضمن في العادة كثيراً من النشاط البدني ، إلاّ أنه نشاط مزين ومفتعل ، لأنه بالنسبة لنا لا يشكل فعلاً في واقعنا . والكمية الكبيرة من الحركات الجسدية تجاهد في التأكيد على الفكرة العبثية ، وهي " إنه مهما حاول الإنسان شغل نفسه ، فلا شيء حقيقي يحدث في وجوده ، كما أنّ المسرحية العبثية تنبذ (واقعية) المكان والزمان) (. "
جاءت الرؤية الإخراجية لمسرحية (لست أنا) ، في اسلوب اصطلاحي ، يهدف إلى إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحي ، بداية من دراسة النصّ ، وتحليل الكلمة وكل مدلولاتها ، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات ، ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية ، التي يحتلها كائناً يستمد حياته من حياة الممثل ، ومن الوسائل المسرحية المبسطة ، بهدف تحقيق المستوى العلمي والحرفي للممثل .

ويُعدّ المسرح ذاته رمزاً لملابسات الحياة ، كما يكشف عنها العبث ، وهي الملابسات التي يتحتم على إنسان اللامعقول أن يوجد فيها ، فجدران المسرح ترمز إلى " الجدران اللامعقولية " ، وخشبة المسرح ذاتها ، ترمز إلى عنصر اللامعقول وجوهره ، كما يوحي الستار الذي يُسدل في آخر المسرحية بحتمية الموت .

إنّ الفن المسرحي ، هو تعبير عن الإنسان ، الذي يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع ، ومصمم المناظر والملابس والإضاءة ، يساهم في بناء المناخ التشكيلي للعرض المسرحي بلغته البصرية ، التي يعبّر بها عن البناء النفسي والاجتماعي والاقتصادي ، ويبدع رؤية تشكيلية ، تتواءم والرؤية الإخراجية للنص المسرحي ، لذلك جاءت الرؤية التشكيلية ، بالاسلوب الاصطلاحي الذي يتعامل مع الفضاء المسرحي ، على أن خشبة المسرح ليست إلاّ خشبة مسرح ، وكل ما عليها تمثيل في تمثيل .

فالاسلوب المستخدم في هذا العرض ، يتعامل مع التجريدية بدرجات مختلفة ، ويحوي في داخله أساليب عدة ، كالشكلية التي تمضي في البعد والتجريد عن الواقع الموضوعي .

والمناظر المستخدمة هي مناظر (مؤسلبة) ، أي التي تميل إلى الاختزال الشديد ، بدلاً من المحاكاة والتمثيل الحرفي ، ومن ثمّ ، فهي لا تحاول خلق صورة مسرحية واقعية ، وإنما تسعى إلى خلق مناخٍ تشكيلي يعتمد على أربعة عناصر هي :

١. الواجهة التشكيلية (عبارة عن شفتين تحتلان فتحة إطار المسرح ، تبدأ المسرحية وهي مغلقة ، وقد عضّت على اللسان ، ومع فلاش الإضاءة ، تفتح الشفتان ، ويبدأ اللسان بالحركة مع الأزيز (صوت)، والذي يستمر من بداية المسرحية إلى نهايتها .

٢. الجوانب أو الأجنحة ، وهي عبارة عن تشكيلات مجزأة باسلوب الخلفية نفسه .

٣. كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة ، التي تشغل سطح خشبة المسرح ، هي الأسنان (أضراس ، قواطع) .

٤. الزي الذي يمثل شكل اللسان .

إنّ الصورة المرئية المسرحية ، كلٌّ متكامل ، وأساسها في هذا العرض ، القيم الخطية لجسم الممثل ، كشكل متحرك في الفضاء المسرحي تتقابل وتفترق ، وتتباعد وتتواجه ، فتملأ الفضاء المسرحي حياة .

لقد التزم المصمم بالشكلية عند تجسيد نصّ (لست أنا) ، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح ، دون تحديد مكان للأحداث ، إنها مجرد منطقة مسطحة وعارية ، ومحاطة بستائر ذات لون أسود ، تهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها ، والى تحديد البقعة التي يتحرك فيها الممثل ، بهدف تهيئة مساحات فارغة للمخرج ، يتحرك فوقها الممثل بإيقاعات وتكوينات فنية ، وفي العمق ، عند منتصف الجزء العلوي الخلفي ، نرى القمر كشكل جنيني ، يتلون بألوان الإضاءة وتموجاتها ، ينظر صورة (١) .

لقد حاول المصمم ، أن يؤكد الحالة المطروحة ، من خلال المناخ المحيط بالشخصية ، والتعبير عن عالمه الداخلي ، الموت ، الحب ، المستحيل ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم الشخصية والمجتمع .

لذلك جاء اللون الأسود ليشكل الفضاء المسرحي ، ويحيط بالعرض كله ، بكواليسه ، وبراقعه ، وخلفيته التشكيلية .

وجاءت المناظر لتعكس التشويه العقلي والعاطفي ، الذي تُعاني منه الشخصية ، وحاول المصمم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للشخصيات ، والتوتر الذي يسود المكان ، يصدر عن

اجتماع الإحباط الأخلاقي مع التحليل العقلي ، والإحساس بالعبث ، هو الإحساس بالغربة والاغتراب ، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين .

هذه الرؤية التشكيلية ، من وجهة نظر المصمم ، تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية ، فالدلالات التي تولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل ، تؤدي إلى خلق المناخ الدرامي المناسب لتراجيديا الإنسان المعاصر ، وبالاعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل في الفضاء ، من خلال حركة النزول مع الضوء الساقط عليها في عملية عضوية ، ثم إيجاد الحالة المسرحية ، وإعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة ، مما جعل المشهد أشبه بعمل (كولاج) ، مما حطّم الجمود بإعادة توزيع الظلال ، ومساحات الضوء ، بشكل متجدد خلال العرض ، مع كل حركة وتصاعد وتغير في الأمكنة ، إذ تولّد في الفضاء كتل وأسطح ، تغير في الرؤية ، وتؤكد قيمة الديمومة .

اختار المصمم في خطته التشكيلية ، الاسلوب التجريدي الرمزي ، اعتماداً على منطق المسرح مسرحاً ، وجاء التصميم ليعكس ما يمليه الفكر في النصّ المسرحي ، وكان الهدف الأساس للتصميم في هذا العرض ، هو البحث عن الجوهر الديناميكي للتشكيل في الفضاء المسرحي ، وليس البحث في الشكل الظاهري . فالحقيقة تكمن في أعماق الأشياء ، ومن ثمّ ، يتم التعبير عنها من خلال الرمز والإيماء والتلميح ، لأنها مثيرة للمعاني في الأذهان .

للتصميم إيقاع بصري يتوافق مع الإيقاع السمعي للحوار ، والمؤثرات ، والموسيقى ، وهذا التوافق يضفي على العرض المسرحي جوّاً خاصاً ، يساعد المتلقين على متابعة العرض المسرحي .

لقد استخدم المصمم اسلوباً تجريدياً ، لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهري ومعطيات التاريخ ، وذلك من أجل طرح معانٍ كلية ، والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجي ، والمسرح فنٌّ يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء .

إنّ الرمز الفني بمفهومه الجمالي له دلالته ، التي لا تفرض عليه من خارجه ، إنما يستمدها من تأملنا له ، وانفعالنا به ، لأن العلاقة بين الرمز ودلالته ، هي علاقة عضوية ، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر ، دون أن تتغير دلالته ، كما يتميز الرمز الفني بعمق الدلالة ، وتعدد مستوياتها ، مما يكسبه الخصوبة والثراء الفكري والوجداني . أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المعنى نفسه ، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها .

في هذا العرض ، اعتمد المخرج (الفلاش الضوئي) ، إذ هناك أربعة فلاشات ، أي أربع صور لحياة الإنسان ، تبدأ من الولادة (الطفولة) ، ثم الشباب والمراهقة ، ثم الرزانة ، وصولاً إلى الشيخوخة ، كرمزٍ لصورة جديدة لكافة مراحل الحياة . ففي الطفولة المملوءة بالحيوية ، اتسمت بالبراءة والشفافية ، وصولاً إلى مرحلة المراهقة ، التي أضيئت باللون الأحمر ، ذلك أنّ اللون الأحمر ، هو لون الدم ، الذي يُنذر بالموت ، والمخرج جرّد اللون الأحمر من الدم ، ونتعارف على انه رمز للخطر ، إلاّ أن مثل هذه الرموز المجردة ، تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله ، إذ يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر ، للدلالة على المعنى نفسه ، مثال على ذلك ، رسم جمجمة للدلالة على الخطر ، ثم يتحول اللون الأحمر إلى اللون البرتقالي ، أي مرحلة الهدوء النسبي (تقريباً ، ينظر صورة (٢ .

كما تنوعت ألوان الإضاءة ، وفقاً لتغير الجوّ النفسي للمشهد المسرحي ، ومع حركة الإضاءة ، تغير نقاط التركيز المطلوبة في أماكن متعددة ، وتتغير تبعاً لذلك ، إيقاعات الخطوط في اتساق مع حركة الممثل ذات

الإيقاع ، بحثاً عن أشكال جديدة للتعبير ، مع خلق الظلال المختلفة بأجواء العرض ، بدلاً من الإضاءة المسطحة . . لقد كان هدف المصمم ، الوصول إلى الكليات العامة ، دون الخوض في تفاصيل لا جدوى من ورائها

أما بالنسبة إلى شعرية الإضاءة ، فإننا نراها ، موزعة على الألوان الضوئية المختلفة ، الممزوجة منها والصريحة ، وعلى الدرجات المتفاوتة ، بين السطوع والضوء الخافت المزرق . إنّ لغة الضوء لغة وصفية ، وتأكد هذا ، في إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد ، إذ نرى (بروجكترين) على جانبي المسرح ، يمثلان العينان موجهان إلى المتلقين ، فهي تفتح أثناء العرض عليهم ، لتكشف عن أفعالهم أثناء متابعتهم للعرض .

فالضوء ، بوصفه لغة ، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح ، لكي يتحدث بلغته الخاصة ، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور في عقل (الشخصية) ، دون أن نرى عناصر هذه الأحداث . كذلك يوجد (بروجكتر) ، في أعلى وسط المسرح باتجاه المتلقين ، يمثل قوة دفع الكلام ، لكي يخرج إلى هذا العالم ، ويحتج بقوة على ما يجري فيه ، من قهر وظلم وتدمير للإنسان .

لقد استُخدمَت في هذا العرض ، الإضاءة العامة ، والإضاءة النوعية في مناطق معينة ، فضلاً عن إحداث العمق بالإضاءة ، عن طريق الضوء والظل ، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (الأسنان) ، مما يجعله يبرز ، ويتأكد في الفضاء المسرحي . أما الظلال في قطعة القماش المدلاة من أعلى خشبة المسرح ، فنراها بسبب الظلال الناتجة من ثنيات القماش ، تتضاءل في الفضاء المسرحي .

إنّ إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة ، هو نتيجة لمجموعة إحساسات ، وصلت إلينا + من الصور المرئية المسرحية المتغيرة (إحساس بالتشكيل

إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس بالملمس) ، ثم تنضم هذه الإحساسات بعضها إلى بعض ، وتترجم في عملية الإدراك ، على إنها منظر مسرحي ، لخدمة العرض عموماً .

تبينت شعرية العرض ، في الجوّ الموجود فيه اللسان ، وهو جوّ الفم ، إذ تمثل الأسنان بنماذج لها ناب وضرس وقاطع ، وتتحول أثناء العرض إلى منصة محاكمة ، والى سرير ، ومكان لعب ، حسب طبيعة المشهد .

إنّ تفكيك المفردات المكونة لوجه الإنسان ، عبر قيم تشكيلية ، أراد بها المخرج أن يوصل فكرة فلسفية إلى المتلقي ، تكون مصاحبة لنمط القراءة الشعرية لمفردات الواقع الهزيل الذي ينتقده المخرج ، على مختلف الأصعدة الاجتماعية والسياسية والفكرية ، والتي سخر منها في عرض (لست أنا) ، وكان تركيزه على اللسان إذ يُعدّ كالسوط للجلاد ، في نصب الحد لتقويم الاعوجاجات ، ولدحض الخطيئة .

إنّ تركيز المخرج على مفردة اللسان ، ذي البُعدين ، البعد الأول فكري ، وهو ما أشرنا إليه آنفاً ، والبُعد الآخر ، بُعد جمالي ، يكمن في تجسيد الشعرية للنص الخطابي المسرحي ، إذ عدّت هذه المفردة مركز الثقل بالنسبة إلى ثيمة الوجه ، الذي استضافه المخرج للإفصاح عمّا في دواخل (الطلسم) ، الذي كان يشكل علامة الاستفهام الملحة ، منذ نشوء الخليقة إلى يومنا هذا ، والبحث الذي ما انفكّ الإنسان يعيش في خضمه ، كي يتمحص حقيقة الوجود ، وحقيقة الخلق ، وأكيدية الخالق .

(عينة (٢

(*) مسرحية : رثاء أور

إعداد وإخراج : محسن العزاوي

. سنة العرض : ١٩٩٦

مكان العرض : مهرجان المسرح العراقي الثالث

شهد الفن العراقي القديم دوراً ذهبياً ، تميز بتمازج الأساليب الفنية السومرية – الأكدية تمازجاً جميلاً ، أدى إلى خلق حالة جديدة ، اتصفت بإبداعات فنية عديدة ، وانجازات خلاقة من نوع خاص ، فإذا كانت المعابد والقصور السومرية – الأكدية ، تُعدّ انتصاراً للعمارة الأفقية ، فإن الأبراج المدرّجة (الزقورات) ، تُعد أول انتصار للعمارة العمودية ، التي حققها مهندسو سومر وأكد ، وهي بارتفاعاتها الشاهقة ، والتناسق الجميل المتدرج لطبقاتها ، توشك أن تنطق ، بأن تلك الهوة الشاسعة ، بين عالم السماء وعالم الأرض ، قد أصبحت معدومة ، وأن الطريق غدا ممهداً بين عالم البشر وعالم الآلهة ، وذلك أعظم انجاز في تاريخ . التفكير الإنساني

ترك لنا السومريون ، نتاجاً فنياً متنوعاً ، يمكن القول عنه بأنه يتصف بصفة الإبداع والأصالة والغزارة في الوقت نفسه . ولعل مرجع ذلك ، يعود إلى رغبتهم في تخليد أعمالهم السياسية والعمرانية ، واحتفالاتهم ، وعباداتهم ، بصفة منحوتات تذكارية ، تصوّر جميع أعمالهم ، لتبقى تذكاراً شاخصاً أمام الأجيال القادمة ، كي تشهد على تعلق السومريين بقيم السماء والأرض ، ولتراها الآلهة التي حرص السومريين على . إطاعتها بكل الوسائل ، فتبارك تلك النشاطات

أور ، هذه الملحمة التي تكشف عن رموز ديمومة الإنسان نفسه ، ومن هنا شاء القدر ، أن يربط مصير المدينة مع مصير الفرد ، فعندما هددت أور بالدمار ، كانت ثورة شعب من أجل الحفاظ على أور ، رمز . الخصب والنماء

يبرز شكل المسرح الملحمي ، بوصفه الشكل الجليّ في نص (رثاء أور) ، وتتبدى التأثيرات البريختية في العناصر المختلفة ، التي تكوّن هذا الشكل ، بداية من عنصر الزمن ، فإذا كان العزاوي ، قد جعل أحداث مسرحيته تجري على مستويين زمنيين مختلفين ، المستوى المعاصر ، الذي يشمل مجموعة معاصرة من شبان ، ثم المستوى التاريخي ، وهو الذي يتضمن اللحظات التالية لنهاية احتلال مدينة أور ، ويمتد ليصور أبرز ملامح الدمار الذي لحق بمدينة أور على يد العيلاميين ، في زمن حكم السلالة الثالثة للمدينة ، وعلى . التحديد في حقبة الحاكم الخامس لهذه السلالة أبي سن

إنّ هذا المستوى التاريخي ، قد جعل الزمن التاريخي – أي زمن وقائع الصراع داخل المجتمع نفسه – هو الزمن الأبرز والأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث ، ويبدو أن العزاوي ، كان يقتفي خطى بريخت ، الذي أجرى حوادث مسرحياته كلها في مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جمهوره ، مثل (دائرة الطباشير القوقازية ، وامرأة ستشوان الطيبة) في الشرق ، و (الأم شجاعة ، وجاليلو) في القرون الماضية (١) . ويُعدّ . الإعداد الزماني الناتج عن التركيز على الزمن التاريخي ، نتيجة مباشرة للتغريب البريختي

ونتج عن تعدد مستويات الحدث ، محاولة العزاوي أن يربط بينها ، فبرزت تقنيات مسرحية يتشابه بعضها ، وتقنيات بريخت في مسرحياته الملحمية ، فعند توازي مستويين زمنيين أو تزامنهما ، برزت تقنية

التعليق ، الذي يقوم على أساس تغلغل الكورس إلى داخل الشخصية التي تسهم في حادثة ما ، تغلغلاً يبين المشاعر أو الأفكار المتناقضة التي تدور في وجدان أو ذهن هذه الشخصية ، بينما تسلك الشخصية سلوكاً صامتاً ، ينمّ عن الفعل الذي تمارسه أو يستغرقها . وقد برزت هذه التقنية في شخصية الملكة ، التي جسدتها الممثلة عواطف نعيم ، إذ استنفرت طاقتها وقدرتها ، على أن تمسك بمشاعر وعواطف المتلقي المبعثرة ، بين نواحٍ قديم ، وهمٍّ حديث .

فهذه التقنية ، تشبه تقنية واسلوب أفادها بريخيت ، من مسرح (النو) ، واستخدمها في مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) ، إذ يروي قصّاص في جانب من المسرح ، بينما تؤدي البطلة تمثيلاً صامتاً (١ . فبريخت والعزاوي ، يجعلان الراوي ، أو قصّاص الأحداث ، ينطق بصوت الشخصية الداخلي ،

ولكن ، بينما يجعل بريخيت الكورس ، يشير إلى أن الشخصية قد حسمت صراعاتها الداخلية (٢) ، فإنّ العزاوي جعل الكورس ، يقرر النتيجة ، دون أن يكتفي بالإشارة إليها . ويكشف تعامل العزاوي مع العنصر الثاني من عناصر التشكيل ، وهو المكان ، عن تأثره ببريخت ، إذ أنّ العزاوي ، قد بنا حدثه على ثلاثة مستويات مختلفة – كان يقتضي التنويع في الأمكنة – التي يدور فيها . الأولى : سلبية ، وترمز إلى الأعداء بصورة حداثوية ، فقد ألبسها المخرج الملابس العسكرية المرقطة ، دلالة على القوات الأمريكية ، كما ارتدت كمامات الغاز ، دلالة على استخدام هذه القوات الأسلحة الكيمياوية والجرثومية . تجلت شعرية الزيّ هنا ، في تعميق المفاهيم والقيم الفكري ، والجمالية للشخصية ، من خلال شكل الزيّ ولونه .

الثانية : ايجابية ، وتمثل أهل مدينة أور ، إذ ارتدى أفرادها الأزياء السومرية (الزيّ الفلاحي الميسّر) ، وظف المخرج في تصميمها ، خامة أكياس الجنفاص ، التي تمتاز بخشونتها ، كدلالة على عصر المسرحية ، الذي كانت تستخدم فيه الخامات الخشنة ، دلالة على قسوة وقساوة إنسان وادي الرافدين ، فضلاً عن الاستفادة من لونها الترابي ، دلالة على حضارة سومر الزراعية ، وللإيحاء بزمن المسرحية ، وتاريخ أحداثها .

الثالثة : شاهد للأحداث ، تروي الحدث كما هو موجود عند السومريين في أور ، وعند العراقيين في بغداد (الماضي والحاضر) ، وظهر أفرادها حفاة الأقدام ، دلالة على الماضي ، بينما ارتدوا أزياء معاصرة . ((١

ورغم أنّ العزاوي ، قد نصّ في إرشاداته المسرحية ، على أنّ أفراد المجموعة المعاصرة ، يحتلون مقدمة المسرح كاملة في البداية ، ثم تجمعهم دائرة على الجانب الأيمن في المقدمة ، مع دخول المستوى الزمني الثاني ، أي (التاريخي) – رغم هذا - فإنّ ملامح ذلك المكان المعاصر ، لا تظهر قط في المسرحية ، وبذا أفسح العزاوي المجال أمام المكان التاريخي ، ليصبح أكثر وضوحاً وسيطرة على ساحة الحدث ، وأخذ ينقل أحداثه بين الأمكنة التي شهدت تطور صراع الأحداث .

وإذا كان بريخت ، يرى إنه " إذا كان المسرح أن يستعين بحوادث معروفة ، فإن أنسبها وأهمها هي الحوادث التاريخية " (٢) ، فإنّ اختيار العزاوي حدثه مع وقائع تاريخية ، قد قاده مباشرة إلى جعل مكان الحدث مكاناً تاريخياً ، وهذا ما جعله حريصاً على أن ينتقل بالحدث بين أماكن مختلفة ، كان وسيلة مساعدة في كسر الإيهام المسرحي .

إنّ إنتاج المعنى الشعري في عرض (رثاء أور) غني جداً ، فهو مجموعة من العلامات التي تشكل نظام العرض المسرحي ، وتعتمد على جدلية إيصال المعنى وتلقيه بين الممثل والمتلقي ، لهذا نجد إن الشعرية في المسرح ، يجب أن يُعنى بنتائج أفعاله الاتصالية ، وعليه أن يفرض النموذج الذي يلاءم كليهما ، بحيث يصبح من الممكن أن يتحول المرسل إلى متلقٍ ، والمتلقي إلى مرسل ، لأن الاتصال هو نقل إشارة من مصدرها إلى متصدرها ، وتعتمد على مصدر الاتصال (فكرة أو قضية في ذهن المبدع) ، بواسطة المُرسل / الممثل) إلى العرض ، الذي يشترك في تفسيره وتحليله ، كل من الممثل الشفرة) والمتلقي ، إذا كانت علامات العرض اتفاقية تضمينية ، رمزية ، تصل إلى المتلقي ، الذي يُحيل العلامات إلى أشياء محسوسة ومُدركة ، استناداً إلى المعرفة الثقافية والحياتية ، والقدرة على التخيل ، التي تحقق الاستجابة ، : وهذه هي عمليات التفكير ، والتأويل ، والفهم ، والإدراك ، المعتمدة في النقل على

. الآخرين عبر الصدى ، وما يمثله العرض من معنى أ.

الممارسة ، من خلال اختيار التجربة المقدمة من التجربة المكتسبة ، أو المعاشة ، أو القدرة ب.

على استحضار وتخيّل التجربة ، أو تماثل التجربة . أي فصل الممارسة والتصنيف التي يقوم المتلقي بها من خلال الفعل ، أو نقيض الفعل ، أو نتيجة الفعل في فعلٍ لاحق ، يقرره هو استناداً إلى واقعه وحياته ، وهذا ما تركزت عليه ثيمات بُنية القصيدة الملحمية ، على الخراب والبناء ، والتي شكلّت للعزاوي عمود الارتكاز، في صياغة بُنية العرض ككل ، فهي ثنائية شمولية لطبيعة الحدث ، الذي يتدرج من حالة التشاؤم إلى حالة التفاؤل ، . والامتداد نحو صورة الفرح والابتهاج ، من خلال غرس روح التحدي والتواصل ، والبدء من جديد بأمل كبير

إنّ هذا العرض ، هو مجموعة من القناعات الضرورية أي أنه نوع من الاتفاقات الموقعة بين الممثل والمتلقي ، كي يتصل الأول بالثاني وبالعكس ، بهدف إنعاش الإحساس بالحياة ، وجوهره يكمن في النشاط الإنساني المتمثل بالفعل وشكله ، أي فعل العرض الذي يحقق حصول عملية الاتصال ، بهدف أن يتعلم المتلقي ، . أو يتعرّف قناعاته

توافرت في هذا العرض ، عناصر فكرية وفنية كثيرة للمعالجة المسرحية ، إذ عمد العزاوي ، إلى توليف مضمونها مع مجريات أحداث العصر الحالي ، موظفاً رموز هذه الملحمة ، بما تحتشد به من أفكار وقيم ، وبسبب ما يفرضه التعاطي مع مفردات الملحمة القديمة ، من إشكالات في المعالجة المسرحية ، من خلال الصور الجمالية المجسدة بلوحات تعبيرية ، وتشكيلات حركية ، من أجل خلق وتكوين تشكيلات ، وظّف فيها جسد الممثل وصوته ، مستفيداً من خصائص الممثل الفيزيائية في تحويل كلمات النص (البُنى السردية) ، إلى . صور جمالية معبرة ، ترتبط المخيلة فيه بالواقع

إنّ المخيّلة هنا ، غير كافية لإعطاء فرصة التخيّل للمتلقي ، بقدر ما يمكنها أن تستنفر الذاكرة الانفعالية وتربطها بالواقع ، بهدف إغناء العرض ، وامتثال الخطاب المسرحي ، على أساس علاقة العقل بالمخيلة ، وعلاقته بكل أشكال الواقع المؤسس والمعاش في الذاكرة ، من خلال ما خزنته من عادات وتقاليد ، . أو دلالات سلوكية ، ونفسية ، واجتماعية

حاول العزاوي أن ينتهج طرقاً غير تقليدية ، معتمداً فيها على شكل الجوقة للتشكيل في الفضاء ، من خلال حركة الممثل ، مع الضوء الساقط عليها ، في عملية عضوية ، ثم إيجاد الحالة المسرحية ، وإعطاء

مجالات متعددة للرؤيا من زوايا مختلفة ، مما جعل المشهد أشبه بعمل نحتي ، مما حطم الجمود ، بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء ، بشكل متجدد خلال العرض ، مع كل حركة ، وتصاعد وتغير في الأمكنة ، إذ تولد . (في الفضاء كتل وأسطح، تغيّر في الرؤيا ، وتؤكد قيمة الديمومة ، ينظر صورة (٣

لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر ، في الصيغة التي يتم بها تشكيل الفضاء المسرحي ، نتيجة لظهور نظريات جديدة في التصميم المسرحي خاصة ، والفن التشكيلي عامة ، بفروعه المختلفة التي كان لها الأثر الكبير ، في تطوّر وتشكيل الفضاء المسرحي ، الذي يُعد أحد الأركان الأساسية في العملية التصميمية المسرحية ، بجوانبها الشكلية والوظيفية ، لذا كان من الضروري أن تتوالى المشاهد تبعاً للآخر ، بالشكل الذي يوالف بين التاريخ والمعاصرة ، إذ أنّ مجرد توظيف الجوقة بالصورة التي ظهرت فيه بالكلمات والنبال . والسهام، رمزاً للدفاع آنذاك

وللتصميم إيقاع بصري ، يتوافق مع الإيقاع السمعي للحوارات ، والمؤثرات ، والموسيقى ، وهذا التوافق يُضفي على العرض المسرحي جوّاً خاصاً ، يُساعد المتلقين على متابعة العرض المسرحي ، لذلك أخذ المصمم في البحث عن نوعية المناخ الذي يتلاءم مع الأحداث ، إذ لجأ المخرج إلى الرجوع لنوعية الأداء الجوقي (الترتيلي) ، إذ يصف دلالة الملحمة ، فالممثل لا يلقي بحوار تقليدي ، إنما يلقي ويؤدي بروح الملحمة . التاريخية آنذاك

ولا يقتصر التأثير البريختي في (رثاء أور) ، على عناصر المكان ، والزمان ، والحدث ، والشخصيات فقط ، وإنما يمتد ليشمل عنصراً آخر من عناصر بُنية الشكل في مسرح بريخت الملحمي ، فإذا كان معظم أشكال المسرح الغربي ، يستخدم السرد في نطاقات محدودة وضيقة ، فإن بريخت يرى إن السرد . (عنصر أساسي في المسرح الملحمي (١

ولعلّ رغبة بريخت ، في تقليل التشويق الذي يقوم به المسرح " التقليدي " ، أو الأرسطي " ، كان عاملاً من عوامل اعتماده على السرد ، وكذلك فإن تفضيله الاعتماد على حوادث " . تاريخية ، قد أدى به إلى جعل السرد وسيلة لتقديم بعض جوانب هذه الأحداث ، أو رسم أُطرها المختلفة

والسرد عنصر من عناصر الشكل الملحمي في (رثاء أور) ، وثمة عاملان مؤثران فيه ، وهما وجود خلفية تاريخية فاعلة في تشكيل الحدث المسرحي ، ثم حضور المجموعة المعاصرة التي تختلف – بطبيعة الحدث المسرحي – عن شخصيات المسرحية الأخرى ، التي يفترض إن معظمها ذو مسحة تاريخية ، وفي ضوء هذين العاملين ، برز نمطان من السرد في (رثاء أور) ، أولهما نمط بدا فيه التأثير البريختي . (المباشر ، وثانيهما بدا فيه التأثير البريختي غير المباشر ، ينظر صورة (٤

فالتأثير الأول ، استخدمته المجموعة المعاصرة ، في مختلف مراحل الحدث ، وإن تنوعت الوظائف المختلفة التي أداها (السرد) ، ففي بداية المسرحية ، هدف السرد إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية ، التي تبرز ملامح الحقبة التاريخية التي يقع فيها الحدث ، ولهذا أصبح السرد حينئذ استعادة لهذه الحقبة ، وتصويراً لها في آنٍ واحد . وبدا حرص المجموعة على تحديد الأبعاد الزمنية التاريخية المختلفة ، ولأن السرد يتبادل أفراد المجموعة القيام به ، في الفقرة الواحدة ، أو المقطع الواحد ، فإن أجزاءه تتنوع في الطول والقصر ، وإن .بدت غلبة الأجزاء الطويلة ، لأنها تفصل ملامح حقبة زمنية ماضية ، مستعادة من الزمن الماضي

تأسيساً على ما تقدم ، يظهر بوضوح التجاور الذي تبدى في نص (رثاء أور) ، بين الشكل البريختي والتراجيدي ، ليس إلاّ انعكاساً واضحاً ، لذلك التجاور بين الشكل والموقف ، متجادلان ، ينتج كل منهما الآخر ويشكله .

ترتسم ملامح الشعرية في (رثاء أور) ، بالمكونات التغريبية ، من خلال عصرنة الحدث ، باستخدام تقنية الزيّ المغربّة ، وطريقة السرد ، وتشكيلات الجوقة ، وغيرها .

(عينة (٣

اسم المسرحية : قسوة .

تأليف : محيي الدين زنكنة .

إعداد وإخراج : محمد حسين حبيب .

سنة العرض : ١٩٩٦ .

(مكان العرض : مسرح الرشيد ، بغداد (مهرجان المسرح العراقي الثالث

إنّ مسرحية (قسوة) التي أعدّها محمد حسين حبيب ، هي واحدة من ذلك الطراز من المسرحيات ، التي تنحدر مباشرة من البناء الابسيني ، وهي المسرحيات التي تبدو في ظاهرها كأنها محاكاة تكاد تكون حرفية للواقع اليومي ، أو للأحداث الجارية في البيئة المحيطة بكاتبها ، بينما تتحرك في باطنها ، على نحو معاكس تماماً ، داخل عالم تكتنفه الرموز الكامنة في الضمير الجمعي ، فهذه المسرحية تؤكد ما يصر عليه النقد الحديث ، من وجود بنائين واضحي المعالم في أية مسرحية جيدة متينة البناء ، أحدهما فوقي ظاهري ، والثاني تحتي خفي ، أي بُنية سطحية وبُنية عميقة ، وكلتا البُنيتين تكمل إحداهما الأخرى ، وفي تظفيرهما معاً ، كالسداة واللحمة في النسيج ، تتكون ملامح الصورة الكاملة ، ويتضح معناها الكلي .

والمسرحية قسوة (الظاهرة) هي خالصة ، أي أنها أشبه بالرواية ، أو الفيلم السينمائي ، أو القصة ، فرغم تظاهرها بالحفاظ على الوحدات الكلاسيكية الثلاث (المكان ، الزمان ، والحدث) ، إذ تدور أحداثها في يوم واحد ، مفترض من قبل المخرج ، على وفق فرضيته التي يتداخل فيها الزمان والمكان ، إلاّ أن لهذا اليوم أزمان أخرى ، تمتد إلى أكثر من يوم ، داخل (البيت ، الشارع ، المطعم ، المزبلة ...) ، فإنها مسرحية دائبة الحركة طولاً وعرضاً .

يفتتح العرض المسرحي بإظلام تام :

" نسمع من بعيد أصوات نباح الكلاب السائبة ... تتلاشى تدريجياً ... تكشف الإضاءة عن مكان يوحي للمشاهد إنه بيت أو باحة دار مهملة الأثاث ... يتغير المكان الثابت في هذا العرض ، وفقاً للموقف المطلوب بتغير مدلولاته الإيحائية ، أي تتعدد المشاهد في المكان الواحد ...

الزوجة العجوز تجلس في زاوية من (المكان) بانتظار شيء ما ... يتوسط المكان شخصية (الكلب العجوز) ، وهو يلتفت ببطيء نحو سيدة المنزل ، بين لحظة وأخرى ... يتصاعد صوت الكمان الحزين ...

الكلب العجوز يتلوى جوعاً ، نسمع نباح الكلاب السائبة مرة أخرى ، لكن هذه المرة أكثر قرباً ... ينتبه الكلب العجوز للأصوات ... لحظات بين الانتظار والحيرة ، يدخل الزوج العجوز ويبدو عليه التعب كثيراً " ( ) .

تصوّر الخصائص الجغرافية للمكان تعبيرات كثيرة في هذا العرض ، لكن هذه الخصائص لا يمكن فصلها لديه عن الخصائص النفسية ، فنجد التعبيرات الخاصة من الارتفاعات والانخفاضات الإيحائية من خلال الثبات والحركة ، عن التعرج ، التوازي ، التقابل ، والاشتراك ، فهناك أماكن ثابتة ، وأماكن متحركة ، وأماكن غامضة ، وأماكن واضحة . أماكن محببة ، وأماكن كريهة ، هناك حجرات ، وبيوت ، ومقهى ، وشارع . الشخصية هنا ، تكره الأماكن الضيقة القذرة ، المقيدة للحركة والقاتلة للحرية ، فهذه الأماكن تصاحبها ذاكرة مقيدة ، وأحلام مخنوقة .

والعرض أقرب إلى أجواء الكوابيس ، فالمكان خانق مهجور ، مثل البيت) يحاصر الوعي ، ولا يفتح أمامه نافذة يتسرب منها الضوء ، وسيلة للتعبير (لدى المخرج) (عن إحساسه بتسرب الزمن ، وضياعه لدى شخصياته ، وتبدد العمر ، وانقضائه السريع ، لديه ولدينا ، فيصاحب مرور العمر وتقدمه بَلَى المكان وقدمه ، وضياع الأمل في تحقيق أبسط الأشياء للمعيشة والحياة .

الزوجة : هنا لا عمل ؟ اليوم أيضا ؟ "

... الزوج : لا عمل (بانكسار يثير الشفقة) اليوم أيضا

الزوجة : (بعد لحظة صمت) ... ولكنه اليوم السابع ونحن بلا

... أكل ... اليوم السابع يا رجل

الزوج : بلا غضب وسيأتي اليوم السبعون ، ماذا افعل ؟ ماذا

بوسعي أن افعل ؟

. ( ) الزوجة: (معتذرة) حسناً حسناً ... لا تنفعل ... لا تنفعل

نلحظ هذه التضحية في أسطورة (افروديت وأدونيس) بالمسرحية ، إذ نجد نضال الزوج ومحاولاته دفن حزنه ، ما هي إلاّ صورة استعارية لحياة العذاب ، التي يقضيها

. (أدونيس) في جحيم (هاديس)

الزوج : (يشرح بإشفاق)... وقفت في مسطر العمال... حتى أخذت الشمس تشويني شيّاً ... انفض " من حولي الجميع ... من حالفه الحظ وقع عليه اختيار المقاولين وأصحاب العمل ... ومن خالفه عاد إلى بيته خائباً ... وحدي لبثت هناك اكثر من خمس ساعات ، دون أن يحفل بي أحد ، ناوليني طاسة ماء (وهو يمسح قطرات الماء) لا أحد يريدني كلهم يبحثون الشباب والفتيان ... وأنا (بسخرية) ... أنا قد تجاوزت هذه المرحلة منذ نصف قرن ... " ( ) .

تتضح في مسرحية (قسوة) الإنسان الاستياءات الظاهرة ، والتي تعتمد الغنى في تناولها ظواهر متعددة ، وتطرح أكثر من معنى من الحياة والموت ، وعن الطمع والصراع المستميت من أجل المادة ، وهي

أيضاً مسرحية عن فقدان التواصل والتوافق ، سواء بين الأزواج وزوجاتهم ، أو بين الآباء والأبناء ، أو بين الأخ وأخيه .

لكن الخفي في (قسوة) ، هي شيء مغاير تماماً ، وبعيد كل البعد ، إنها مسرحية تكتنفها الأسرار ، الرموز ، وتصور عالماً ، يتحرك إلى التغيير من قمع لأحلام البشر في السيطرة والحرية .

وكذلك قدرة الإشارة والرموز ، على توظيف رسومات الأبراج المعروفة ، والتي يعتمد عليها مستقبل الإنسان ، ضمن تكهنات فطرية (كالعقرب ، الحمل الأسد ، وغيرها) ، في دلالة للكشف عن مستقبل الشخصيات الغامض بلا هدف والمجهول .

تتضح هذه الرؤى الشعرية ، ضمن تداخل لوني وشكلي لشاعرية العرض ، في استضافة مفردة حياتية معروفة عند المتلقي ، حسب مرجعياته الاجتماعية .

ولقد كسرت رسومات الأبراج واختلاف أشكالها وألوانها ، سكونية فضاء العرض وسوداويته ، إذ نقلت شاعرية الفضاء إلى عالم مركب ، تداخل فيه الصامت مع الصائب ، الحزين مع المفرح ، اليأس مع الأمل ، ولأن الأبراج بدلالالتها الجمعية تؤكد على انتظار القادم واكتشاف المجهول ، فكان لنزولها من فوق ، الدلالة الواضحة من قبل المخرج ، على أن مستقبل مثل هذه الشخصيات ومعاناتها وآجالها ، مُتَحَكَم به من سلطة عليا ، سواء كانت هذه السلطة آدمية ، أو سلطة إلهية ، بمعنى آخر لعبة (الآمر والمأمور) ، أو علاقة العبد بالمعبود ، هذا إلى جانب أن الأبراج الفلكية ، بعثت الأمل ، وبصورة شاعرية ، جعلته يهيمن على فضاء العرض وعلى متلقيه .

وتطلق المسرحية (قسوة) ، شعريتها من خلال ترابط عناصر العرض المسرحي ، ففي (الحبكة) ، تصبح نوعاً من التجميع أو الكولاج لأساطير أفروديت وأدونيس وجلجامش وعشتار ، وطقوس قتل الملك (المقدس ، التي أفاض السير جيمس فريزر في الحديث عنها ، في كتابه (الغصن الذهبي .

ويقتفي مؤلف المسرحية محي الدين زنكنة ، أثر كتاب الأدب والمسرح المحدثين في تقديم الأسطورة ، (في كثير من (الجروتسك (*) .

إنّ الصراع في أعلى مستواه الهرمي في المسرحية ، هو صراع بين البشر والمجتمعات على حد سواء ، مما يجعلنا نرى المسرحية تصوّر فئة من الناس ، تتحكم فيها الأهواء ، أو ضعاف النفوس ، وهو عودة لما يسمى بـ(العصر الذهبي) ، وهو عصر عاش فيه جنس من الرجال الضعاف والعاجزين ، وهم زراعيون ، أطاعوا أمهاتهم طوال حياتهم .

لقد بدأ مخرج المسرحية محمد حسين حبيب عرضه ، بشخصية (الصياد) المقترحة من قبله ، وهي خارج نص القصة أصلاً ، ومن هنا يكون المخرج والمعدّ ، قد بدأ عرضه المسرحي من زمن قديم ، أو هو إحالة إلى زمن بدائي كامن في الأسطورة ، إنها بداية من زمن القحط ، لأن القحط هو السائد ، وهو المسيطر على هذا المكان الافتراضي ، فظهر (الصياد) بشكله البدائي ، عاري الجسد إلاّ ما غطى عورته ، وشعره الطويل ، حاملاً بندقيته ، باحثاً عن فريسة ، طيراً كانت أم حيواناً ، وربما حتى إنساناً ... فلا شيء هناك سوى الفضاء (١) .

إنّ (قسوة) " مسرحية تفترض المكان والأشياء والأفكار والشخوص ، لتصوغ منها عبر رحلة لا منتهية شكلها ، وعوالمها الافتراضية " ( ) .

أي أنّ قراءة المخرج ، قراءة حياتية مع بُنية الفضاء النصي بتعددية شفراته ، مع اجتهاده في تشغيل مساحة الفضاء ، من خلال حركة الممثلين ، أي تشغيل جسدي بالأيدي والأرجل في بداية العرض المسرحي .

وعمل المخرج على تعرية الشخصيات من الزي ، ومن مقومات الإنسانية ، بسبب الجوع ، فحُوّلوا إلى قسوة ، إذ اعتمد المصمم اللون الأحمر والأسود في الزي ، دلالة على الصراع والقهر والحزن ، تجسدت في خطوط الشخصيات المسرحية (الكلاب) ، المجسدة آدمياً على المسرح . تُعد هذه ميزة درامية ، امتاز بها هذا العمل ، وجاء هنا لتأكيد شعرية الرمز بشكل فاعل ومؤثر ، على وفق شاعرية العرض ومناخه ، ينظر (صورة ٥) .

اعتمدت حركة الشخصيات على العشوائية الفوضوية ، والتي تقود إلى التنظيم ، في سلسلة أحداث البُنية الفكرية لخطاب العرض ... فالخطوط المتجسدة من خلال الحركة المنحنية أو الدائرية أو الحلزونية ، كلها (دلائل بصرية) داخل الصورة المرئية للمسرحية ، والخطوط المنحنية بشدة التي تكثر فيها الاستدارات ، تعبّر عن الضعف والانحلال ، وتوحي بالاضطراب والارتباك ، والمنحنيات المتكررة تُثير أحاسيس بحركات ديناميكية ، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها ، على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ، ومعدل تكرارها .

كذلك اعتمدت حركة الشخصيات على الحركة الدائرية ، وهي سلسلة من المنحنيات المتصلة ، ورمزاً للأبدية واللانهائية ، وهي كلٌّ قائم بذاته ، وقد كانت الدائرة ، من الرموز المهمة للجنس البشري كله ، ذلك أن الدائرة أو الكرة ، تعبّر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة ، وفي الأديان القديمة ، تستخدم الدائرة رمزاً للكمال النهائي .

وعين المتلقي حين تُدرك شكل الدائرة ، تقوم بعدد من التوترات العضلية التي تتسم بالاتزان أو التعادل ، ثم لا تلبث أن ترتد عن المركز ، الذي يُعد بمثابة مركز ثقل ، مما يولد إحساساً بالتكافؤ المطلق ، وهذا الإحساس هو الذي يشعرنا بالنقاء الجمالي للدائرة ، بوصفها شكل هندسي .

إنّ لحركة الممثلين الدائرية بشكل ديناميكي ، ومحيط الدائرة الذي يحددها ويفصل بينها ، وبين الفضاء الذي حولها خطاً خارجياً ، ليست له أية استقرارية ، بل هو دائماً يولّد شعوراً بالحركة ، فالعين تجري على إطارها الخارجي دون توقف ، ودون تمييز بين البداية والنهاية .

ويُعد (الشكل الدائري) كذلك ، أصل كل الكائنات العضوية الحيّة في الوجود ، فالحبوب والثمار والأزهار والقواقع ، ترجع إلى الدائرة ومشتقاتها ، التي تربطنا أكثر من ذلك بالخلية والجنين والجنس ، فإن النفس ترتاح إلى الدائرة أكثر من غيرها من الأشكال ، فالعيون تجري على إطارها الخارجي دون توقف ، كما ذكر مسبقاً .

والحركة الحلزونية لجسم الممثل ، هي أيضاً من مشتقات المنحنيات والدوائر ، وهي قد ترتبط بمشاعر الكلب العجوز ، إذ يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها ، أو مناورات بين الكلب العجوز والكلب الأسود . ففي هذه الإشكاليات ، اتخذت الدائرة صفة اللاثبات وعدم الاستقرار ، وإنما الاستمرار ولو قسراً على الحياة من أجل العيش .

ومن خلال التصميم الهندسي لحركة شخوص الممثلين ، المستقيمة ، والحادة ، والمنكسرة ، والمنحنية ، شغلت حيزاً كبيراً في الفضاء المسرحي ، بوصف إن فضاء العرض مفتوح ومتحول ومُفترض ، ينظر (صورة ٦) .

إن الاستجابة للرموز المجردة ، تختلف من متلقٍ إلى آخر ، نتيجة للثقافة بشكل عام ، والمسرحية منها بشكل خاص ، وهي تعود لنوع خبرات المتلقي . فمثلاً الموسيقى ، إذ استضاف المخرج آلة (البيانو) ، كأحد عناصر العرض المسرحي ، فإنها بالتنوع الذي امتلكته لوناً ونوعاً ، حققت الانسجام مع باقي عناصر العرض ، وساعدت على تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة ، بما يخدم الحالة الظرفية والنفسية ، وشكلت (البيانو) بؤرة العرض المسرحي شكلاً وتأثيراً موسيقياً ، فالعازف كان بطل المسرحية الآخر ، الذي يعزف معاناة شخوص المسرحية ، فكل شيء كان يُحيط بالعازف مكانياً على فضاء الخشبة ، إذ كانت تسقط عليه بعض الإكسسوارات المستخدمة ، والمتمثلة بقطع القناني المعدنية والبلاستيكية الفارغة والممزقة والقذرة ، (دلالة على العفونة والخواء والجوع ، وعدمية الأشياء وموتها ، مثلما هو شعور الشخصيات (الكلاب .

لقد كان لتقنية الموسيقى والإضاءة ، فعل درامي واضح ، رافق الشخصيات درامياً ، فضلاً عن الإسهامات في خلق إيقاعات شعرية مناسبة للمشاهد المتعددة ، وخلق انتقالات أدائية وإخراجية ، وإضفاء صبغة جمالية مضافة إلى جماليات منظومة العرض الأخرى .

إنّ لتقنية الموسيقى والإضاءة داخل مناخ العرض ، تصوّر يقوم على التخلّص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجي السطحي ، سعياً إلى تصوير المناخ الداخلي للمضمون داخل المكان ، وذلك من خلال تصور فلسفي ، ينبع من عنصرين تشكيليين هما الإضاءة والظلال ، والجسم الحيّ الذي يكون خطوطاً رأسية في الفضاء المسرحي ، وتجسد هذا التصوّر في المناخ المشهدي من خلال درجات اللون الواحد ، دون اللجوء إلى وحدات زخرفية ، لتأكيد المناخ النفسي والحسّي للدراما ، من خلال أنصاف ظلال ، تخلق منها الإضاءة رموزاً لتجسد القيم الجمالية الخبيئة في عالم التشكيل ، إذ كان لتحريك القطع الخشبية (الرفوف) ، وبتحرك القناني الفارغة بكافة أنواعها ، والتي تُوحي بمزبلة حقيقية في فضاء المسرح ، أعطى الجو العام ديناميكية محققاً في النص الحركة والقوة ، وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة .

لقد كان الهدف الرئيس للمصمم ، هو التركيز على الفكرة الرئيسة في المسرحية ، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر ، للتأكيد على أن الشخصية الرئيسة ، تعيش في عالم ضبابي ، يجعل مظهر المناظر ، يبدو كما لو كان شفافاً ومتداخلاً بالخطوط التجريدية .

إنّ الاستجابة للرموز المجردة من قبل المتلقي ، تختلف من شخصٍ إلى آخر ، فالرموز (قنينة ، قطع بلاستيكية ومعدنية ، أواني قديمة) ، قد ينظر إليها نظرة اصطلاحية ، على أنها وظيفة مرتبطة بوظيفته ، حين تستخدم للشرب والأكل ، والمصمم يرى من ناحية أخرى ، العلاقات الجمالية في تشكيلها وتركيبها ، فالمصمم يبحث عن العلاقات التشكيلية ، وينظر إليها – الرموز - بالمنطق الشكلي والوظيفي معاً ، والمتلقي يضفي على الموجود أمامه ، داخل الصورة المرئية المسرحية معانيٍ تتناسب وخبراته الماضية .

وتختلف الرؤية من متفرج إلى آخر ، باختلاف الثقافة والاستعداد ، ومدى الخبرة الجمالية ، ويترتب على هذا الاختلاف ، تغيّر في المعنى الذي يُدركه كل متلقي .

وبعد توالي الأحداث ، والعقد الذي أبرمه الكلب العجوز مع مجموعة الكلاب وزعيمها ، في الهجوم على مطاعم المدينة التي وجدوها خالية ، حتى من الفضلات ، وصولاً إلى بيت سيّده ، أي البيت الذي كان يعمل فيه الكلب العجوز حارساً ، وطرد منه بسبب عدم مقدرة صاحب الدار ، على توفير الطعام لعائلته ولنفسه ، فكيف يوفره للكلب .

وبعد كل هذه المسوّغات ، وانتقال الأحداث من مكانٍ إلى آخر ، وعبر زمن وآخر ، تصل مجموعة الكلاب إلى مزبلة المدينة الكبيرة . لقد أكد المخرج مرة أخرى ، على التعامل مع (السلطة العليا) الآدمية أو الإلهية مرة أخرى ، إذ نزلت المزبلة الكبيرة من فوق فضاء المسرح ، لتتلقفها الكلاب تمزيقاً وبحثاً ، بأظافرهم وأسنانهم وأرجلهم مع صراخ وعويل ، ولأنهم لم يجدوا في النهاية شيئاً يُؤكل ، حتى في هذه المزبلة الكبيرة ، . وكأن السلطة العليا ، تعمدت ألاّ تُبقى شيئاً يُؤكل للآدميين أو الكلاب على حدٍّ سواء

وهذا ما أثار حفيظة المتلقي ، واشمئزازه من هكذا قسوة تحلُّ بالبشر ، قسوة تكونت من صراع درامي ، بين سلطة مستبدة جائرة طاغية ، وعائلة فقيرة جمعت الإنسان والحيوان معاً ، ليُقاوما هذا التسلط ، وهذا . الجبروت

من هذا الصراع ، شكّل العرض سمفونية المسرحية ، بنغمات البيانو المهيمنة على فضاء العرض ، وشاعريته المتداخلة ، بألوانها ، وأحزانها ، وأبراجها ، ومزبلتها ، وملابس شخصياتها المتناثرة والمعروضة للبيع ، في كل مشهد من مشاهد المسرحية ، إذ أن ظهور الزوجة المتكرر ، وهي تصيح (ملابس للبيع ...) ، ... ولا أحد يشتري

إنه القحط مرة أخرى ودائماً ... هذا ما يريد أن يؤكده مخرج المسرحية ، إن القحط يسكن فينا أبداً ، وما لنا من منفذ إلاّ صرخة مدوية بوجه السلطة الفوضوية ، التي تموج عبرها مصائرنا / حظنا ، المتمثل . بأبراج هذا الفضاء المسرحي

كذلك تكونت شعرية الصوت ، من خلال المؤثرات الصوتية ، التي وظفّها المخرج لتوكيد الحدث . الدرامي ، مع ولوج تقنية الصوت مع الإضاءة ، إذ خلقت توليفة صوتية لونية ، وفق إيقاع متناظر

استخدم المخرج – مصمم الإضاءة – إظلاماً مفاجئاً ... حين نسمع صوت الزوجة فقط ، في المشهد الأخير ، ملابس للبيع من يشتري ... ملابس يا ناس ... لا أحد يشتري ، يتلاشى صوتها من بعيد ، مع بطئ . إيقاع البيانو

وفي المشهد الأخير ، بهمس ولهاث وحشي ... بعد لحظة صمت قصيرة وترقب

شديد ... ينقض الكلب العجوز على رقبة سيده بسرعة خاطفة ، رغم تأوهات سيده وتقلباته ، ثم تهجم الكلاب بإشارة من الكلب الأسود الذي يهجم معهم هو الآخر ... نسمع أصوات تمزيق الملابس أولاً ، بينما يرفس الزوج تحتهم ، مع الأصوات الموسيقية الصاخبة (البيانو) الوحشية ، والإضاءة المتقطعة ... والزعيق الوحشي ، بعد فترة قصيرة إظلام تام ، وتكشف لنا الإضاءة مع استمرار الأصوات ... هيكلاً عظمياً على سرير الزوج ، مع أشلاء متناثرة من الملابس والعظام ... الكلاب تتأوه شبعاً وفرحاً ، متثاقلة تجرّ نفسها جرّاً ، تخرج تباعاً بإمرة الكلب الأسود ... صمت طويل ، يبقى الكلب العجوز بعد محاولة الخروج ، يبقى بجانب سيده (. الهيكل العظمي) ، يبقى جالساً القرفصاء ، وهو يئنّ حزيناً باكياً ... يصدر عنه نباحاً خفيفاً متقطعاً

(عينة (٤

. مسرحية مكبث

. تأليف : وليم شكسبير

DDDD

. إخراج : صلاح القصب

. سنة العرض : ١٩٩٩

. مكان العرض : كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

يعتمد خطاب المخرج القصب دائماً وأبداً ، على حوار العين والخشبة ، إذ أنه يركز فكرة المرئي على حساب الأدبي ، هذه الفكرة التي جاء بها انطونين آرتو - صاحب مسرح القسوة - ، في بداية الثلاثينات من القرن الماضي ، وهو لذلك يستفيد من الفنون التي تضع العين في المرتبة الأولى ، مثل الفنون التشكيلية – الرسم والنحت - ، والسينما على وجه الخصوص . وعموماً فإن الإخراج لا يخفي تلك التأثيرات مطلقاً ، وهذا ما يكتشفه المتلقين مع عروض القصب .

لقد عمد المخرج في عموم تجاربه ، إلى نفي مبادئ الإخراج التقليدية ، أو لنقل بعبارة أكثر دقة ، تلك المبادئ التي تعمل على ثبوتية العرض .

إنّ عرض مسرحية (مكبث) وفقاً لهذه النظرية الحديثة ، يمتاز بسُمْكٍ دلالي ، أو كثافة اجناسية ، وانقطاع مستوياته الفضائية – الزمانية ، وهو في الوقت نفسه شديد الالتباس (Ambiguous) ، ذلك انه يسمو على التحديد دلالياً ، في أية لحظة منه ، ويستحيل كذلك تكراره .

إنّ عرض هذه المسرحية ، التي تحتفي بالصورة / المرئي ، كثيراً ما كانت تنتج لنفسها ، وفق إيديولوجية جمالية مسبقة ، جوّاً يندب العالم المحيط ، في لحظة تراجيدية أخاذة، تشكلها أنساق مركزية في جسد العرض ، وأهم هذه الأنساق ، استناداً إلى تعريف فوكو للنسق هو " مجموعة العلاقات ، تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط فيما بينها " ( ) ، هي فلسفة الضوء والظلام ، المفردات الديكورية العديدة غير الثابتة ، وكذلك اللغة - الحوار المنطوق على لسان الممثل - ، الزي ، بوصفه نظاماً دلالياً تاماً ، المؤثرات الصوتية ، لا الموسيقى التصويرية ، حركة الممثلين التي تميل إلى الخطوط المستقيمة والاستعراض بالجسد ، الشخصيات المحيرة ، وهي شخصيات غالباً ما تكون صامتة طيلة زمن العرض .

تقودنا شبكة الأنساق الدلالية هذه ، إلى نوعين من التشفير (Coding) ، يسمى الأول التشفير الجوهري ، والثاني هو التشفير الثانوي ، الذي يصفه امبرتو ايكو (*) ، بالعمليات التي تجري بواسطتها (إنتاج الشفرات الفرعية) ، وهو ما يعول عليه الإخراج ، خاصة عندما نلاحظ امتلاء مكان العرض بحركية الأنساق وتداخلها ، لإنتاج صور متلاحقة صادمة ، تُثير في ذهن المتلقي ردود أفعال متباينة ( ) .

يتميز هذا العرض ، الذي يقوم على شبكة من التركيبات الجمالية المعقدة والغامضة ، تنتظم في أنساق متباينة من العلاقات العرفية " الرمزية " ، وتهدف إلى تعليق المعنى ونفي النص ، تحجيمه أو تفتيته ، أو العصف به بطرق متعددة ، تجعله يسمع مرة وكأنه طنين مكتوم ، ومرة أخرى كأنه أصداء ، تأتي بها الريح وتأخذها ، ويوظف تقنيات اللاشعور ، إذ يقدم (مكبث) الإنسان المطلق في وجوده ، المفتوح على المطلق ، ويحوّل ما هو واقعي ، إلى فانتازي وسريالي ، ينظر صورة (٧) .

نتبين في هذا العرض ، قدرة الصورة الشعرية على خدمة النص المسرحي ، الذي يعمد أساساً إلى وضع " بصري " ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، إذ تلجأ الصورة الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماضٍ ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم المكان ، بل تحوّل كليهما إلى الآخر ، وهي في هذا تقوم بدور المونتاج في الفيلم ، إذ تُحاول الشعرية خلق المشهد ، والمساهمة في دعمه مع بقية الأدوات المسرحية الأخرى .

فالمكان يشكل حضوراً مهيمناً في التنظير والتقنين والتحديد والبحث ، فهو لا يتشابه مع بقية العروض التقليدية ، في موضوع المكان ، وهذا التنوع والاختلاف ، هو أهم سمة من سمات هذا العرض ، فالمكان خلق مسألة مهمة وأساسية ، بوصفه تمكن من إقناع المتلقين بما فعل ، ربما جاء به من مخيلة فذة ، لو انه جاء بفانتازيا لا تماس لها مع النصّ ، لكان شكلانياً مجرداً .

إنّ المكان في هذا العرض ، بوصفه الإطار المهمين لحركة الأحداث برمتها ، بتجاوزه الحدود التي تؤطرها ساحة قسم الفنون المسرحية ، على الرغم من غياب عناصر تُسهب في التوصيف والإيضاح ، فالعرض حوّل المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصيات ، وإسقاط الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات على المحيط الذي تتحرك فيه ، إذ تحول المكان إلى دلالة تفوق دوره المعتاد كوسيط ، ينتج الأحداث بصورة مؤسلبة ، بطرق مألوفة ، فالمكان مجازي ، يُعرف ذهنياً باسلوب إيحائي ، يستحضر المتلقي تفاصيله الغائبة ، من خلال ملأ الفجوات ، ومن هنا نشأت شعرية المكان في هذا العرض ، بتوظيفه لأبعاد رمزية استقطبت محور العرض (، ينظر صورة (٨ .

إنّ قوة الترميز هنا ، قوة يحتمها واقع لابد أن يُدرك ، ويتم الانتباه إليه ، ولعل القصب أول من فتح جغرافية مكان ساكن ، في كلية الفنون . كانت شعرية في مشهدها ، إذ أنها قدمت (مكبث) ، غير المحتمل في هذا الزمن ، وكل الأزمنة .. وكل الأمكنة .. وهذه مسألة تطلبها معطيات العرض الجديد ، في ضوء الفهم الذي انطلق منه المخرج ، وهو يؤكد حالة الانبعاث في كل مكان ، يمكن لهذا العرض أن ينتقل إليه .

وهذا ما جعل المتلقي ، في حالة يقظة تامة ، أن يُفكر ، ويبحث عن موقعه بين جثث القتلى ، الذين كانوا من ضحايا (مكبث) ، من نزواته وأطماعه ، وتحفيز الزوجة إلى المزيد من شروره ، حتى صار ثقل ما فعل ، أثقل من احتماله ، ذلك أنّ مشاهد عربة الموت ، المقصلة التي تقطع الأوصال البشرية ، الزنزانات ، المحرقة ، الموسيقى الصدئة التي تبعثها دحرجة براميل دامية ، الحرائق ، الشجرة المقطوعة التي تضرب بقوة الحديد .. فإذا بخشبة الفأس تؤرقه ، وإذا بحضارة السيارات والدراجة النارية ، تتحول كلها ، إلى أدوات للقمع والتدمير .

تلك المفردات التي وظفت على حساب واقعها الأصلي ، على حساب واقع آخر ، مغاير لما كانت عليه ، جعلها تحمل دلالات وثيمات ، تأقلمت مع العرض وسايرته ، دون إرباك وتشتت ، إذ أنها لم تكن دخيلة على العناصر الرئيسة ، بل شكلت شبكة من الترميزات ، محايثة لذهن المتلقي ، بالرغم من الانزياحات الكثيرة في ذاتية الشيء ، أو العنصر المستضاف ، وتكثيفه من دون تلك العناصر .

فالفضاء على سبيل الذكر ، أخذ المكان المطلق ، الفضاء الكوني المتسع ، إذ أراد المخرج أن يقول ، إنّ فضاء هذا العالم على سعته ، يمكن لشخص واحد نموذجه (مكبث) ، أن يحوّل كل هذا العالم ، في كل زمان ، وفي كل مكان ، إلى أشلاء ، إلى حريق ضخم ، إلى بؤرة لا وجود فيها إلاّ للجواسيس ، ولا ممارسة فيها إلاّ لعمليات القتل ، ولا أزهار فيها إلاّ أزهار الدم .

من هنا ، اعتمد هذا العرض اللامسرح ، إذ جعل الفضاء مسرحاً ، جعل الأفق يمسرح نفسه ، وصار لهذه الفسحة الواسعة ، التي كان يعتاشها الطلبة ، إلى ميدان آخر ، تُمارس فيه عمليات إفناء البشر ، اغتيالهم بكمائن سيارات محددة بأوقات قسرية ، ومحاطة بآليات بشرية ، صارت حضارة السرعة والتقنيات ، حضارة الموت ، بدلاً من أن تكون حضارة الحياة .

في هذا العرض المسرحي ، شكّل الخطاب البصري مجموعة دلالية ، تنوعت مصادرها ، وتداخلت نتائجها ، من حيث القيمة الفكرية ، لتشكل نسيجاً واحداً ، إذ تشابك الضوء مع المنظر ، والضوء مع العناصر الأخرى ، خالقاً أنساقاً متعددة ، من الرؤى البصرية ، تداخلت بعلاقات تركيبية ، حققت المعنى والصدمة الادراكية ، فهو نسيج تناقض بين البساطة والتعقيد ، ولّد استعارات رمزية ، ساهمت في أرجحية الصورة الشعرية على المضمون ، فهو يلجأ إلى تأويل الخطاب البصري ، بتضمينه لأكثر من دلالة ، لتعبر عن القيمة الجمالية ، المرتبطة في بناء المشهد القائم على الشعرية ، والتي تولدت من خلال زي مكبث) المعاصر (نظارات ، سيكارة ، ووشاح أحمر)، استضيفت على شخصية (مكبث) مقتبساً (في تصميمه (أزياء كهنة الإغريق) ، والتي ولدّت معنى تأويلي آخر بانزياح الزي الأصلي لـ(مكبث) بتكثيف العنصر الآخر ، لتحقيق شعرية الزي ، عندما يتشبث (مكبث) بعالم الجريمة ، وقسوة الروح الممتلئة بالدم والجريمة ، فهو استضاف عنصر مع معنى معاصر ، على حساب عنصر ومعنى قديم ، عندها يتحول من زمانه إلى مكانية للحدث ، وتتحول الدلالات إلى أن يصل موقع الحدث في المشهد الأخير ، وهو يرتدي كفناً أبيض ، ليلبس كل جرائمه بالطهر والعفة ، كذلك حركة جسد (مكبث) الهستيرية ، وهو في حالة من الهذيان . وفقدان العقل ، و(الحركات الخاصة بمجموعة الإطفائيين) ، تتحرك بشكل متناقض يجمع بين الواقع والحلم

إنّ القصب يعود دائماً إلى المنابع الإغريقية ، إذ نجد في هذا العرض شكل جوقة ، ولا تُعد هذه العناصر الظلال الوحيدة لاستيعاب القصب للأدب الأثيني الكلاسيكي ، إنما تُعد قبل كل شيء أدوات مسرحية يستخدمها المخرج بمهارة ، مستفيداً من القيم العظمى للدراما الإغريقية ، وإدخالها ضمن بُنية الأحداث ، معتمداً على الأداء الحركي ، إذ تقوم المجاميع بتنظيف المملكة المدمرة ، وفي مشهد آخر بعد مقتل (دنكان) ، تشكل المجموعة أشباح الليدي (مكبث) ، أو أشباح (بانكو) ، محمولة في سيارة صغيرة ، تمثل رأس (مكبث) ، استضيفت السيارة عوضاً عن رأس (مكبث) استعارياً ، أي إزاحة لرأس (مكبث) ، وتكثيف لفكرة السيارة في الوقت نفسه ، لتنتج بذلك نظاماً علاماتياً ينطوي تحت أنساق جمالية ، تنساب في ذهنية المتلقي ، على شكل شفرات تشذيبية .

إنّ العرض بحدّ ذاته ، يشكل عدداً لانهائياً من التراكيب والمعادلات المحتملة ، عن طريق استثارة ، أو استبعاد ، أو تكرار . فمثلاً دلالة اللون ، تداخلت مع باقي دلالات العرض المسرحي ، مثل الديكور والماكياج والزي والإضاءة ، أثر هذا وبشكل كبير على سياق العرض ، إذ جعل الراهبات يرتدين زياً أحمر اللون ، رمز الدم والقتل ، والمعروف إن اللون الأبيض ، هو لون معروف من قبل المتلقي ، دلالة على الصفاء والنقاء ، وإن اللون الأحمر استضيف وكثّف على حساب انزياح اللون الأبيض ، وعلى ما يحمله من معنى ودلالة ، وبذلك كسر الدلالات التي بنى عليها زي الراهبات . واللون الأصفر ليعبر عن المرض والشيخوخة والكآبة ، فيؤثر في الشخصيات ودوافعها ، إذ حوّلها إلى شخصيات ميتة ، ليس لها القدرة على المقاومة ، وبهذا تُعد المنظومة اللونية عنصراً مهماً في الخطاب البصري ، وفي تجانسها مع باقي عنصر العرض المسرحي .

كذلك هناك مفردات أخرى ، استضيفت على حساب أيقونتها الأصلية ، مثل السيارات ، الدراجات ، البراميل ، إشارات مرورية ، أحذية عسكرية) ، استضيفت جميعاً في (العرض ، ووظفت على حساب وظيفتها الأصلية .

لقد كان العرض مكتظاً بالأصوات (أصوات الآلات - أصوات السيارات والدراجات والأبواق والصفارات – أصوات تقطيع الخشب) ، مجموعة من الأصوات تدوّي في داخل مكبث وكأنها تطرق

في رأسه ، وهذه انتباهة ذكية من المخرج ، استمدها من تركيز شكسبير على أصوات تخيف مكبث وتثير قلقه ، (ويتجسد هذا في تكرار مفردات مثل (أصغي – أسمعت شيئاً – اسمع – هل سمعت .

في بعض الأحيان ، استعار القصب ، صوت ودحرجة براميل البترول ، في مشهد الخنجر) ، الحركة هنا دون الاستقرار والثبات ، حركة السيارات ، الدراجات ، وحركة المقصلة) المستمرة ، وظفّت لخدمة الديكور ، بهذا أعطى الخطاب البصري دلالات مفهومة ، رغم ما استضافه من مفردات معاصرة ، ضمنت (الحركة والصوت) بصورة مميزة ، كذلك علامات المرور ، تحولت من وظيفتها المرورية التي تتسم بالنظام ، وضبط السير في الحياة اليومية ، إلى إشارات تؤكد الفوضى ، كذلك استضافة (الدراجة النارية) ، كمطابقة إلى حركة الساحرات من خلال الحركة السريعة والمخيفة . من خلال ما تقدم ، من استضافة مفردات ، إذ تتحدد الصلة بين عالمين يمكن إدراك أحدهما في الآخر ، أو يمكن أن يولّد أحدهما الآخر ، من خلال بعض التغييرات ، كأن يكون لكليهما نفس مجموعة الأفراد ، ولكن خصائصهما تكون متغيرة ، كما في تغيير الشخوص أثناء العرض ، أو في تغيير المكان بتحويله دائماً . من هنا ، يطلق العرض شعريته ، تقابلية مع منطقيته ، في خلق عوالمه تصورياً ، والتي يستدعي مفككي الكودات (المتلقي) ، وذلك في قدرتهم على قراءة العرض بطريقة متماسكة بلغة سياق بديل ، سواء أكانت في شكل ناقص في أكثر الأحيان ، ومميز بطريقة متفاوتة استناداً إلى مفاتح اتفاقية ، أو من خلال تصور للتطورات المستقبلية الممكنة للفعل داخل العرض ، وذلك بإدخال المسببات والنتائج المحتملة ، وملأ مناطق نفاذ المعلومات من قبلهم ، إذ يطالب المتلقي بخلق عوالمه الخاصة في مسار التمثيل ، الذي يتوافق مع مسار الأحداث المصورة الواضحة ، أو قد لا يتوافق معها ، على أن يُدرك بأن التأويل امتناعي ، أي لا يمكن أن يحصل بالفعل واقعياً في نفس لحظة المشاهدة .

إنّ عالم (مكبث) الدرامي ، ليس مجموعة من الأفراد ، مالكولم ، مكبث ، مكدف ، الليدي مكبث ، وغيرهم ، الذين لهم خصائصهم الشخصية ، إنّهم ينتمون إلى بلد هو اسكتلندا ، وهم مولعون بالحروب ، الموضوعة في مكان مميز في تسلسل زمانه وجغرافيته . مكبث) هذا الاسكتلندي السلطوي ، هو حسب متتاليات أحداث مترابطة ، تشمل هؤلاء الأفراد من) خلال سياق متغير ، أي باستضافة مشهد واقعي على حساب انزياح المتتاليات الحديثة ، أي من العصر الحديث ، لتحقق بذلك التحولات في المعنى ، وقد حققت حالة التنوع باستخدامه لمفردات متعددة ، ليحيل ذلك الاستخدام إلى مرجعيات متعددة ، تتداخل وظائفها المختلفة ، مشكلة نسقاً دلالياً يتحرك على مستويات مختلفة ، وصولاً إلى حالة الشعرية .

(عينة (٥

. اسم المسرحية : انسوا هيروسترات

. تأليف : جريجوزي جوريت

. إخراج : فاضل خليل

. مكان العرض : كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

. سنة العرض : ٢٠٠١

HHHH

يدور العرض حول الصراع بين القديم ، وضرورة التغيير ، إذ تتناول أحداث المسرحية ، قصة بائع سمك ، قام بعمل جنوني لتأكيد ذاته ، وهو حرق معبد (ارثميدا) الذي استغرق بناؤه مائة عام ، وتسير الأحداث في سياق درامي متطور ، تكشف عن أنّ المسلمات القديمة تعطّل الحياة ، ولا تُساهم في التطوير واثبات الذات .

يُعدّ عرض (انسوا هيروسترات) على درجة من المرونة والشعرية ، فهو يُعدّ خطاباً سانحاً للتأويل ، إذ يقيم عبر جدلية الخطة الإخراجية والنص ، مسافة بين العالم الواقعي ، والخطاب المعبّر عنه من خلال دور القانون ، النظام ، السلطة ، وما يحدث خلف أستارها من خروقات ، وما تمنحه من أقنعة لشخصيات معيبة ... هذه المسافة هي التي أتاحت التقبل الجمالي ، ومن ثم فسحت المجال للمتلقي لأن يدخل في قراءة العرض ، فالمكان ، الحركة ، الأزياء ، الصوت ، الضوء ، هي مجموعة انساق علاماتية ، وظفّها العرض للتحريف ، والتملّص من حدود النص المباشر ، لما تتمتع به من مرونة ، تمنح المتلقي إمكانات إنتاج المعنى .

لقد جعل العرض متلقيه يعيش حالة من الانقسام ، الأولى باحتوائه للنص ، والثانية انعتاقه من سطوة التقليد ، نحو البناء ، أي المتخيّل الذي يحفزّه العرض ضمن أُطر واقعية خيالية ، يعدل فيها المخرج عن تلك الأساليب التقليدية ، ليجلو المتلقي بذلك مكامن العرض الجمالية ، ومهيمنات الرفض تجاه تلك المؤسسة ، المتمثل بتلك المداخلة / المراوغة / التمويه / المزاوجة المكانية ، عندما قسّم المخرج خشبة العرض إلى جزئين متناظرين عرضياً ، من أجل توسيع دائرة الاتهام ، فالكل متهم ، ومن لم يكن متهماً ، فإنه في السجن أصلاً ، سجن الخارج أو الداخل ، إذ تضيق الدائرة ، لكنها على الرغم من ذلك ، تتسع للكل ، فليس (هيروسترات) وحده في هذه الدائرة ، فـ(كلمنيستيا) تتوق إلى الحرية ، التي لا تتمثل عندها إلاّ بإشباع رغباتها ، وإرضاء نزواتها ، وإرواء عطشها الأنثوي .

الأمير) يتوق للعيش لذاته ، وليس داخل سجن التاريخ والسلطة ، على أن العرض يُحيل شخصية ( ) هيروسترات) ، إلى صورة شاملة لشخصيات تُعاني من وطأة شهوة الشهرة والبطولة ، محققة تناصها العالي باشتباكها مع شخصيات أخر ، حاضرة في ذات المتلقي ... والوقائع تجري بين هذين الجزئين ، مقدمة ومؤخرة المسرح ، الذين تفصل بينهما قضبان السجن ، رسم عليها وجه أو ملامح وجه غير محدد ، قد يكون الذات ، وقد يكون الآخر ، الشاهد أو الرقيب .

سعى المخرج فاضل خليل ، في رسمه لإحداثيات هذه المسرحية ، باستخدام الكتل الديكورية لأجل إشغالها لفضاء المسرح ، كما عمد على الإبقاء لملامح المسرح ، تمثله شخصية (هيروسترات) ، هادفاً إلى كسر الإيهام لدى المتلقي .

ويؤشر المتلقي عبر دلالات المؤثرات الصوتية والموسيقية ، التي سعت إلى خلق فضاء مكاني واسع في الحدث الدرامي ، ولم تكن على الإطلاق خلفية له ، بل كانت عنصراً متميزاً ودقيقاً في صنعها للفعل ، فمثلاً الموسيقى كان لها دور متميز ، في استرجاع ذهنية المتلقي إلى كل ما يشاهده ويسمعه ، حين وُظفّت (القانون ، السلطة ، النظام (حسب الموقع والمكان والحدث والفعل .

كذلك الحوار الذي يلقيه (هيروسترات) ، وما يصاحبه من انخفاض وارتفاع في نبرات الصوت ، تساعد على الشد والتركيز والانتباه ، أي إنها تسعى إلى خلق مسافة جمالية للأحداث المعاصرة ، والتي تبقى قريبة في وقع أحداثها وقريبة ، رغم أن البدايات التاريخية للمسرحية ، أدى أيضاً إلى حصول وشائج قريبة من نفسية وذهنية المتلقي ، إذ جعل العرض متلقيه يعيش حالة من الانقسام ، الأولى بحكم دفاعه الفطري عن التقاليد

الاجتماعية والقانونية والدينية الموروثة ، والثانية توقعه للانعتاق من سطوة تلك الأعراف ، والانطلاق نحو بناء مرجعيته ، الذي حفزه العرض ضمن أطر واقعية خيالية .

إنّ هذا التكوين المرتبط بظواهر المفردات التشكيلية ، ارتبط بالتفسير الأدائي في العرض المسرحي ، وأعطى نظاماً تحليلياً وتركيبياً ، انعكس تماماً حتى في الأداء الدرامي الخيالي / الواقعي ، وبها أصبح هناك كمّ هائل من التفاعل المتبادل ما بين هذه الأنظمة ، مع نظم العلاقات الفكرية ، التي حددها السياق الزمني للمسرحية ، وبجدلية متحركة ، تكونت هناك قوى فكرية أولاً ، أعطت للخطاب المسرحي في نظام المفردات التشكيلية ، التي بدأت بالكشف عن فكر اجتماعي سياسي ، والذي أخرج نظام الشكل ، بصورة لوحات فنية تشكيلية.

وعلى الرغم من أنّ العرض المسرحي ، هو عبارة عن الصراع بين المسلمات القديمة ، وبين ضرورة التغيير ، ولكن بوساطة وجود معابر مثل (شخوص المسرحية وأدائهم) ، أي أن المسرحية باسلوبها البنائي استطاعت أن تمزج بين الأحداث (*) ، وفي الوقت نفسه ، وسعّت من دائرة الأحداث ، وكانت قريبة من تصوير المشاهد الواقعية للفعل .

في هذا العرض اتسمت الشعرية في التجميع بين المؤثرات الموسيقية متلاحمة مع الدلالات الديكورية ، بشاقوليتها ذات الموازنة الهندسية / التشكيلية ، تناظر حركة الرصف ، والتشكيل الدائري ، والفتح ، والتطويق ، وعمد المخرج إلى إعطاء الشكل حركة فيزيائية ، بين عناصر مادية متجاذبة ، مما غلب الشكل الهندسي وحركته ، على جماليات الحركة والتشكيل المنوع ، والتي تواءمت مع الإيقاع الموسيقي ، ففي بعض المشاهد ، كان الإيقاع الموسيقي متسارعاً ومتعجلاً للأحداث ، لكنها لم تلغِ مشهد على حساب مشهدٍ آخر ، إذ أتت بعض المشاهد بأداء أوبرالي ، سواء في حركة الشخوص ، أو في مشاهد الصراع أو القلق .

إنّ العنصر الأساسي الذي تُبنى عليه التجربة العملية ، أو الخبرة في الحياة اليومية ، هو الصورة العامة ، أي أننا ندرك من الأشكال صورها العامة ، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها . إنّ المتلقي يدرك الصورة المرئية للمسرحية كلها ، بوصفها وحدة لها كليتها وتميّزها ، ومشاهدة مشهد مسرحي ، لا تمكننا من وصفه وصفاً تاماً ، بالحديث عمّا فيه من حوار وخطوط وألوان ، ولكن نصفه بوصفه كلاً لا يتجزأ ، له صورته الكاملة ووحدته ، فالذي يُدرك هو صورته الكلية .

كذلك فإنّ الإدراك يتأثر بالمجال الكلي ، الذي نُدرك فيه الشكل المراد إدراكه ، والمُدرك في هذا العرض المسرحي ، يُعدّ جزءً من المجال ، ويتكيف على حسب طبيعة المجال ، وعلى سبيل المثال ، يظهر اللون الأحمر في ملابس (كلمنسيتيا) في الفصل الأول أكثر حيوية ، أما اللون الأحمر نفسه ، في زي (هيروسترات) فإنه أقل حدة ، وذلك لمجاورته اللون الأسود .

إنّ المثير هو اللون الأحمر ، فهو يثير إحساسات مختلفة ، وهذا راجع للظروف المحيطة ، أو للموقف الكلي ، الذي يُدرك فيه اللون الأحمر ، فالموقف يغير إحساسنا ، كما في إدراكنا لمعنى الشكل المُدرَك .

في هذا العرض ، تمّ اللجوء إلى خامة محلية ، تتوفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (حبال الليف) ، إذ أتاحت قدرة هذه الخامة على التعامل مع الإضاءة ، وفرصة لتحقيق تشكيل فني ، يعطي دلالات بصرية في الفضاء المسرحي ، بقصد صياغة عرض مسرحي ، قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة ، وبهدف إثراء الإمكانات التشكيلية في الصور المرئية المسرحية ، وتوصيل الاضطراب والقلق إلى المتلقين ، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله أساساً ، من التيقن ، من أن الإنسان مُحاط بعوالم من الألغاز والأسرار .

إنّ استخدام حبال (الليف) ، يُسهم في عمل تشكيل بارز وغائر ، فالحبال الشاقولية والمشدودة تبدو كأمواج متلاحقة ، إذ ينساب الخط المنحني في الفضاء ، كما ينساب الصوت عبر الصمت ، والحبال الشاقولية التي تميل ، تقسم المساحة الخلفية إلى مساحات ، ينحرف بعضها عن بعضها الآخر ، وهي دائماً تعطينا الإحساس بالحركة ، كأن المساحة الخلفية فضاء تتحرك فيه هذه الحبال وتندفع ، ينظر صورة (٩) .

إنّ هذه الحبال ، تقتحم الفضاء المسرحي ، وتشكل حائطاً هشاً ذا بُعد في العمق الفضائي ، فنرى نسيجاً يعطينا الإحساس بخطوط تتصارع مع الفضاء بخشونة شكلها ، وللإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود ، إنها انعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق .

إنّ هذه الحبال بشاقوليتها ، وحركتها الدائرية أو الحلزونية ، ردّ فعلٍ طبيعي ونوع من الاحتجاج ، أي أنها المكان المناسب الخاص بـ(هيروسترات) وعلاقته بالمجتمع الذي حوله ، إنها جدران وهمية واهية ، رمز لحياة الإنسان .

في هذه التقنية الفنية تبلورت الشعرية في أنها ساعدت على اختراق الشكل الأساسي ، لتحقق مبدأ السيادة في الخطاب البصري .

لقد التزم المخرج بالشكلية عند تجسيد نص (هيرسترات) بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح ، دون تحديد مكان للأحداث ، إنه مجرد منطقة مسطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود ، عليها تشكيلات لحبال الليف بلونها الاكر الباهت ، وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها ، والى تحديد البقعة التي يتحرك فيها الممثلون ، بهدف تهيئة مساحة فارغة للمخرج ينثر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فنية ، وفي العمق ، عند منتصف الجزء العلوي ، نرى قضبان السجن .

لقد حاول المخرج أن يؤكد الحالة المطروحة من خلال المناخ المحيط

بـ(هيروسترات) ، والتعبير عن عالمه الداخلي : الموت ، الحب ، المستحيل ، من خلال ذلك التوتر و التناقض بين عالم (هيروسترات) والمجتمع الذي يحيط به .

كذلك هو الحال بالنسبة إلى عنصر الإضاءة ، إذ اعتمد المخرج في إخراجه على اتساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيها من مكان إلى مكان آخر ، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة ، فتارة تركز الإضاءة على قضبان السجن ، ثم تركز على المنضدة ، كل هذا التغيير في المشاهد ، يعتمد على إظلام مفاجئ لجزء من المسرح ، وتركيز الإضاءة على الجزء المراد في الفضاء المسرحي ، وقد استخدم المخرج اسلوب الواقعية السحرية في الإضاءة (البقع الملونة) ، المستضافة من ألوان المدرسة التعبيرية ، ينظر صورة (١٠) .

إنّ الضوء الساقط على الحبال المتدلية حقق شعرية الحدث ، وتطويقه داخل وخارج قضبان السجن ، إذ عدّ المخرج الناحية التصويرية للعرض من أهم الأمور التي تستقطب اهتمام المتلقي ، إذ بدت البقع اللونية وحركات الخطوط في علاقة متبادلة ، والقوة التعبيرية المكثفة للون الأحمر ، لعبت دوراً بالغ الأهمية في تحقيق شعرية الحدث .

كذلك تجسدت الشعرية في هذا العرض ، من خلال تقنية الممثل ، إذ يصبح الجسد هو العنصر الأساسي والأول في التعبير .

فمثلاً (هيروسترات) في هذا العمل ، فإنه لا يحاكي ، بل يتحرك ويتحدث ، وحركته وكلامه يتسمان بالتنوع الشديد ، وهو يصل بذلك إلى المسرح المجسد أو المادي الذي لم يعد محاكياً ، والذي يقع في إطار عالم الأشكال الخالصة . نرى إنّ كلمات (هيروسترات) ذات الجاذبية ، تبعث على استثارة غضب جزء من المتلقين

، وإذا كان الممثلون لا يحاكون أي فعل ، فإنهم يحاكون (هيروسترات) ويتحدثون عن نصه ، فهم لسان حال المؤلف ، وحملة أفكاره ، يسعون إلى أن يتخذوا من السلوك المتوقع من المتلقين موضوعاً لهم ، فهم يتوجهون إليه بالحديث المباشر بشكل جماعي أو بالتناوب ، وقد تتداخل أصواتهم وتتقاطع على نحو متكرر ، يعلو تارة وينخفض أخرى ، ويفعلون ذلك وهم واقفون ، أو راقدون ، أو في حالة سكون ، أو في حالة حركة مصاحبة للكلام ، ويختلطون بالمتلقين ، إذ يتوجه كل واحد منهم إلى جانب منه ، إنّ لغة الممثل الأساسية في عرض (هيروسترات) هي لغة الجسد (الإيماءة ، الإشارة ، الحركة) بالاعتماد على دقة تكنيك الجسد وطاقته .

وقد زالت كل الحدود ، التي يمكن أن تفصل بين المؤدي والمتلقي مادياً ونفسياً ، وذلك لحرص المخرج على أن يضع على ألسنة ممثليه ، ما يؤكد دائماً إزالة أيّ وهم ، يرتبط بالمسرح الواقعي وتقنياته وأساليبه ، ولحرصه ألاّ يتسرب للمتلقي أي إحساس ، بأن ما يشاهده هو مسرح مصنوع ، أو أن المكان الذي يجري فيه الحدث ، قد أُعدّ على نحوٍ يصلح التلقي للإيحاء والتلميح بذلك ، أو أن هناك زماناً آخر يعيش فيه المتلقي ، مع سلسلة من الأحداث أو المفاجئات ، أو القتل أو الموت أو غيرها ، لأنه إذا كان المتلقين هو موضوع المسرحية الأول ، فإنّ منطق المخرج ، يذهب إلى أن المسرحية ليست سوى مقدمة لهذا الموضوع ، تتسم بآنية الفعل ، وحضور الفاعل ، والمضمون المباشر .

ولا تخرج المسرحية في أن موضوعتها ، تنصب بصفة عامة على استخدام اللغة وإكساب الحركة ، سواء كانت ذات بناء لغوي أم لا ، معناها داخل الموقف الذي يفرضه المؤلف ، مع التركيز على العنصر الصوتي أكثر من أي عنصر آخر ، فهذه المسرحية تقوم على استخدام الاسلوب الشفاهي في التعبير الطبيعي ، الذي يتخذ أشكال الاعتراف ، والتبرير، والسؤال ، وانتحال الأعذار ، والتنبؤ ، وتأنيب النفس ، وصيحات النجدة .

كما أنها تحاكي في سخرية ، الحركات المصاحبة لتلك الأساليب التعبيرية على المسرح ، ساعية إلى عدم إظهار العالم على شكل صور ، بل تظهره على شكل كلمات ، على أن لا يؤخذ في الاعتبار ، إن العالم شيء يقع خارج نطاق هذه الكلمات ، إنه العالم القائم داخل الكلمات نفسها ، وتهدف الكلمات التي تتكون منها هذه المسرحية في النهاية ، إلى إعطاء مفهوم للعالم ، لا مجرد صورة عنه .

لقد اتخذ المخرج من (هيروسترات) نموذجاً لتوصيل فكرته ، عن إمكان وجوده بين أناس يدفعونه دفعاً إلى الكلام ، إلى الدرجة التي تتحول فيها اللغة إلى أداة للتعبير ، لا وسيلة للفهم والاتصال .

والمسرحية تطرح مجموعة من التساؤلات ، حول إمكان أن يجد ذلك الإنسان لنفسه مكاناً في ذلك المجتمع ، وهل يمكنه أن يتعرف كل ما يُحيط به ، وبالتالي يتعرف نفسه .

إنه لم يعرف في البداية سوى جملة واحدة ، أخذ يرددها : أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة . ويتفرع الحدث في هذه المسرحية إلى ثلاثة روافد :

أولاً : تحرك (هيروسترات) فوق خشبة المسرح ، ومحاولة لمس كل شيء حوله ، ثم التعامل معه بطريقته الخاصة ، بعد أن كان يتحاشى كل شيء .

ثانياً : أثناء وبعد تعامل (هيروسترات) ، مع ما يحيط به من أشياء ، مثل الوجه المرسوم ، أو ملامح وجه على القضبان والمنضدة ، يلقي جملته التي يكررها دائماً أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة .

ثالثاً : فضاء يسعى إلى تحقيق إيحاءات خارج الحياة العامة ، يثير هذا الفعل سلوكاً شخصياً ، تتنوع أهدافه وكثافته وتظاهراته من شخصٍ إلى آخر ، ومن عصرٍ ومن نوعٍ آخر .

نجد الممثل في هذا العرض المسرحي ، منتجاً وحاملاً لفكرة المؤلف في الوقت نفسه ، فهو يشفرّها ويدرجها على خشبة المسرح ، على هيأة علامات وبنيات رمزية ، معالجة بواسطة رغباته الشعورية بوصفه فاعلاً ، داخل عملية اكتشاف قرينه أو الآخر كي يجعله يتحدث . وهذه البنيات الرمزية المشفرة تماماً ، بسيطة الاستدلال من قبل المتلقين ، بوصفها نمطاً من المعرفة أو الخبرة ، فهي كل الأشكال السردية والخيالية التي توجد على خشبة المسرح (شخصيات وهمية ، إيماءات مبالغ فيها ، تشخيصات) ، والتي يظهرها الممثل في المسرح .

تمثل هذه البُنيات النابعة من الإيهام ، بزوغ عوالم ممكنة على خشبة المسرح ، إذ يدرك المتلقي حقيقتها ووهمها في الوقت نفسه ، فضلاً عن أن هذه البُنيات المطروحة ، تبحث نظرة المتلقي بشكل مستمر في وجود الآخر ، وفي مهارته ، وتقنيته ، وتمثيله ، وقدرته على التخفي ، وعلى التشخيص .

تتضمن شعرية العرض إذن ، سلوكاً واعياً من قبل المؤدي (بمعناه الأعم الذي يشمل الممثل ، المخرج ، مصمم السينوغرافيا ، والمؤلف المسرحي) ، إذ يتحقق التمثيل في الـ(هنا) و (الآن) و (فضاء آخر) ، مختلف عن الفضاء اليومي .

لقد حاول المخرج أن يجمع كل الأجزاء الداخلة في تكوين الصورة المرئية للمسرحية في عرض (انسوا هيروسترات) في علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالي متميز ، لقد جاء التصميم السينوغرافي مشكلاً لغة جديدة في شعرية العرض ومطابقاً لفلسفة النص الدرامي وللرؤية الإخراجية .

الفصل

الرابع

نتائج

- البحث ومناقشتها
- الاستنتاجات

MMMM

- التوصيات
- المقترحات
- المصادر
- الملاحق

نتائج البحث ومناقشتها

١. أعطى

المخرج المسرحي العراقي شعرية العرض ، شكل النحت البارز والغائر ، من خلال تشكيلات فنية ، يهدف إلى إعطاء الفراغ المسرحي قيمته المجردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية ، تلك الصياغة تنشط خيال المتلقين، وتحدث عملية جدلية بين المبدع (المصمم) و (العنصر البصري ، السمعي) ، أو من خلال توظيف أيّ (جنس فني) التي يشكل بها الفراغ من خلال مفهوماتها وإمكاناتها ، هذا إلى جانب الجدلية مع المتلقي والمضمونات المطروحة ، كما في عرض مسرحيتي

(لست أنا) ، و (انسوا هيروستررات) .

٢. استخدم

المخرج أسلوباً تجريدياً ، لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهري ومعطيات التاريخ ، وذلك من أجل طرح معانٍ كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجي ، والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء ، فمن الممكن أن يشير الفم إلى المجتمع الإنساني ، كما في عرض مسرحية (لست أنا) ، والحبال إلى قضبان السجن ، كما في عرض مسرحية (انسوا هيروستررات) .

٣. للشعرية

إيقاع بصري يتوافق مع الإيقاع السمعي للحوار والمؤثرات والموسيقى ، وهذا التوافق يضفي على العرض المسرحي جواً خاصاً ، يساعد المتلقين على متابعة العرض ، لذلك أخذ المخرج في البحث عن نوعية المناخ الذي تعمل فيه الشعرية على خدمة النص المسرحي ، الذي يعمد أساساً إلى وضع بصري ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، إذ تلجأ الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماضٍ ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم المكان ، بل تحوّل كليهما إلى الآخر ، إذ تحاول الصورة الشعرية ، المساهمة في دعم المشهد ، وتوظيفه مع باقي العناصر المسرحية الأخرى ، كما في عرض مسرحيتي (ماكبث) ، (و (قسوة) .

٤. إنّ مفهوم

الشعرية ، يبدو قريباً جداً من حيث مدلولها ، من مفهوم التغريب البريختي ، لأنهما يلتقيان عند فكرة صياغة الحدث المسرحي صياغة غير مألوفة ، تتناقض مع التصورات الذهنية ، التي يكون المتلقي قد كوّنها عن العرض المسرحي ، بعد أن يستحضر تلقائياً تصوراته المرجعية (القبلية الأفقية) ، وعلى ضوءها ، يحاول إيجاد تفسير للمشاهد المتخيلة التي تستوقفه ، ليتسنى له في النهاية ، امتلاك فكرة منطقية ومقنعة عن العرض ، تكون بمثابة الخلاصة الحقيقية لأفكاره ، كما في عرض مسرحيتي

(ماكبث) ، ومسرحية (قسوة) .

NNNN

٥. إنّ

الشعرية بمفهومها العام ، لا تفرط في التضييق ، ولا تفرط في الاتساع ، شعرية تبدأ من النصّ نفسه (العرض) ، فالنصّ (العرض) ليس مجرد حامل ينقل المعنى ، وليس وعاءً يصبّ فيه الكاتب (المخرج) . (أفكاره ، التي يستقبلها المتلقي استقبالاً سلبياً ، كما في عرض مسرحيتي (قسوة) و (رثاء أور

٦. اختيار

المخرج في خطته التشكيلية ، الأسلوب التجريدي الرمزي ، اعتماداً على منطق المسرح مسرحاً ، ليعكس ما يمليه الفكر في النص المسرحي ، إذ كان الهدف الأساسي للتصميم ، هو البحث عن الجوهر الديناميكي للتشكيل . (في الفضاء المسرحي ، وليس البحث في الشكل الظاهري ، كما في مسرحية (رثاء أور

٧. اتخاذ

مفردات (تشكيلية) ، أو مفردات من واقع الحياة ، وتوظيفها في العرض المسرحي ، مجالاً لترجمة مواقف إيديولوجية تجاه الواقع ، من خلال خلخلة السائد والمألوف ضمن حدود العرض ، كما في مسرحيتي (ماكبث) . (، و (لست أنا

٨. تحققت

شعرية الإضاءة ، وأعطيت أهمية وأولوية للفت الانتباه لشيءٍ ما ، وتحقق هذا في السيادة لقضبان السجن ، بأن نالت قدراً من الإضاءة ، يزيد نسبياً عمّا يجاورها من خطوط ، فظهرت شديدة الوضوح بالنسبة إلى ما حولها، . (كما في عرض مسرحية (انسوا هيروسترات

الاستنتاجات

١. إنّ المسرح

في شقّه الأول ، هو أشياء تُرى وتُسمع وتُلمس ، أشياء لها طول وعرض ، ولها كثافة معينة ، ولها أشكال وألوان وأحجام ، ولها أصوات خاصة ، أشياء ومفردات يمكن أن تُعرض بطرق متعددة ، ويمكن أن تتحرك بآليات خاصة ، وذلك من أجل أن تعطي شعرية خاصة ، وأن تكون لها لغتها التي تُخاطب العين ، وتُخاطب الأذن كذلك ، هذا هو ظاهر المسرح ، أما باطنه وجوهره ، فيتمثل في رسالته وفي خطابه . وبهذا يمكن لنا أن نقول ، بأن أي تجريب مسرحي يُوازن بين الشكل والمضمون ، ويُؤسس حواراً داخلياً بين المفردات السينوغرافية ومعناها ، لا يمكن أن يكون إلاّ شكلاً للصورة الشعرية .

٢. الشعرية

في العرض المسرحي ، هي الانزياح الحاصل فيما توافر على فجوات وملئها بتأويلات ، لا يمكن أن تخرج من فضاء العرض المقدم للمتلقين .

٣. الشعرية

هي ترجمة أمينة للنص المسرحي ، ومهمة المخرج لهذه الحالة ، يجب أن تذكر، حول تحويل لغة النص الدرامي ، إلى لغة أخرى (شعرية) ، مع الحرص على فكرة التكافؤ بين النص والعرض .

ترتسم .٤

الشعرية في العرض المسرحي بالمكونات التغريبية ، من خلال عصرنة الحدث ، باستخدام (الزي ، المنظر ، الضوء ، ... الخ) .

تضايف .٥

أجناس الفنون (شعر ، موسيقى ، رواية ، رسم ، عمارة) ، مفردات تقنية عالية في تحقيق شعرية العرض ، من خلال خلق تكوينات مشهدية لمجموعة الفنون المتباينة .

شكلّت .٦

الشعرية لغةً جديدةً في سينوغرافيا العرض .

قدرة .٧

الصورة الشعرية على تحطيم الزمن (ماضي ، حاضر ، مستقبل) .

إن ما .٨

يصف الشعرية بصفات خاصة ، كون انزياحاتها التعبيرية ، تبني فضاءً مفرداً ، يحتوي على إمكاناته التبليغية ، التي تقوم بتفعيل القدرات البصرية والسمعية لدى المتلقي.

إنّ مخرج .٩

العرض المسرحي التجريبي ، لا يضع في الحسبان بلوغ فكرة التوفيقية أو الموائمة ، بين عنصرين يبدوان متنافرين ، لذلك يتمّ التعامل مع النصّ الدرامي وفق مقتضيات شروط العرض من المنظور التجريبي ، فإن من المؤكد ، إنّ على سيميولوجية المسرح ، أن تتناول مجموع الخطاب المسرحي ، كحيّز دال بأكمله ، فمثلاً الخطاب السينمائي ، يمكن توظيفه في الخطاب المسرحي ، بدون تعريف للأشياء ، غير أن أهم ما يجب ذكره ، هو أنّ هذا التمييز بين السينما والمسرح ، لا يعني إنه بالإمكان الحديث عن عرض مسرحي من فراغ ، إذ تكون العروض الأكثر تجريبية ، ذات النصوص الدرامية الأكثر حداثة (من خلال توظيفها لأجناس الفنون) ، يُعدّ ضرورة تجريبية .

إنّ .١٠

الاستجابة لشعرية الرموز المجردة ، تختلف من شخصٍ لآخر ، نتيجة للثقافة بشكلٍ عام ، والتشكيلية منها بشكل خاص ، وهي راجعة لتنوع خبرات المتلقي .

إذا كانت .١١

سيميولوجية المسرح ، تتناول مجموع الخطاب المسرحي ، بوصفه مجالاً دالاً بأكمله ، كما هو الأمر في الخطاب السينمائي ، فإن شعرية الخطاب المسرحي ، تستوجب ضرورة التمييز بين النص الدرامي اللساني الأدبي ، والعرض المسرحي البصري - السمعي ، اتقاءً للالتباسات التي يمكن أن تطمس الفروق الجوهرية المميزة لكل منهما .

إنّ خشبة .١٢

المسرح ، مساحة أو حيّز مكاني ، تلعب فيها الفنون التشكيلية دوراً كبيراً في تشكيل هذا الحيّز وصياغته ، ويستمد المسرح في القرن العشرين أهميته ، بوصفه عرضاً مسرحياً ، والسردية التشكيلية للعرض المسرحي ، تحرره من اسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلّت تقيّد المسرح لسنوات طويلة ، تُعطي فخامة يصنعها الخيال والإيحاءات والرموز التي تتولد من تزاوج المعاني بالخطوط .

١٣. يتسم

الخطاب المسرحي العراقي عموماً ، بالحضور القوي للمادة التراثية ، التي يتمّ من خلالها التعبير عن الواقع العراقي ، وهذه الحالة في النص الدرامي العراقي الحداثوي ، تعبّر عن موقف إيديولوجي ، بنفس القدر الذي يترجم الرغبة في تأصيل الكتابة الدرامية ، وتأسيس لغة درامية إيحائية شعرية .

١٤. إنّ شعرية

الخطاب المسرحي ، تستوجب ضرورة التمييز بين النص الدرامي اللساني الأدبي ، والعرض المسرحي البصري السمعي ، تفادياً للالتباسات التي يمكن أن تطمس الفرق الجوهري لكل منهما .

التوصيات

١. إصدار

ملزمة تحوي مفهوم الشعرية في العروض المسرحية ، لتدرس في كليات الفنون الجميلة (مسرح ، رسم ، سيراميك ، تصميم ، موسيقى) .

٢. دعوة

المخرجين العراقيين ، إلى اعتماد هذا المفهوم ، وتطبيقه في عروضهم المسرحية .

المقترحات

١. دراسة

المناهج الحديثة وتطبيقاتها على مفهوم الشعرية في العرض المسرحي العراقي .

٢. دراسة

شعرية عناصر العرض الأخرى (الديكور ، الإضاءة ، الماكياج ، الموسيقى ، الزي) في عروض المسرح العراقي .

المصـــادر

* القرآن الكريم

الكتب

١. إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون ، معرفة الآخر ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان ، الدار البيضاء – المغرب : ١٩٩٠ .

QQQQ

٢. ابن خلدون
، المقدمة ، مطبعة الكشاف ، بيروت : ب. ت .
٣. ابن جعفر
، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، القاهرة : ١٩٦٣ .
٤. أبو ديب ،
كمال ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، بيروت : ١٩٨٧.
٥. أبو زيد ،
نصر حامد ، إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط ٢٤ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : ١٩٩٦ .
٦. أوين ،
فردريك ، برتولد بريخت ، حياته ، فنه ، عصره ، ت: إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت : ١٩٨١ .
٧. آرتو ،
أنتونين ، المسرح وقرينه ، ت : سامية أسعد ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ .
٨. أردش ،
سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت : ١٩٧٩ .
٩. ـــــ ،
المخرج في المسرح المعاصر ، ط ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ .
١٠. أستون ،
الين : المسرح والعلامات ، ت : عباسي السبت ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ب. ت .
١١. امندولا ، أ
، الزمن والرواية ، ت : بكر عباس ، ط ١ ، دار صادر ، بيروت : ١٩٩٧ .
١٢. انشتين ،
الفرد ، الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ت : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار التأليف والنشر ، القاهرة : ١٩٧٣ .
١٣. إهرار ،
مارسيل ، تاريخ الأدب الروسي ، منشورات عويدات ، مطبعة قلفاط ، كانون الأول ، بيروت ، لبنان : ١٩٥٧ .
١٤. أوفسيانيكو
ف ، م ، وسميرنوفا ، موجز في تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت : ١٩٧٩ .
١٥. إيغلتن ،
تيري : مقدمة في النظرية الأدبية ، ت: إبراهيم جاسم العلي ، مراجعة : عاصم إسماعيل الياس ، سلسلة المائة كتاب الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٠ .
١٦. ايفانز ،
جيمس روس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ،
ت : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، ط١ ، القاهرة : ١٩٧٩ .

١٧. إيكو ، امبرتو : التأويل بين السيمائيات والتفكيكية ، ت : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت : ٢٠٠٠ .

١٨. إيلام ، كير ، أنظمة العلاقات في المسرح ، ت: سيزا قاسم ، دار توبقال ، الدار البيضاء : ١٩٨٧ .

١٩. ـــــ ، سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : ١٩٩٢ .

٢٠. بارت ، رولان ، الدرجة الصفر في الكتابة ، ت : محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٥ .

٢١. ـــــ ، درجة الصفر في الكتابة ، ت : نعيم الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق : ١٩٧٠ .

٢٢. ـــــ ، مقالات نقدية في المسرح ، ت : سهى بشور ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق : ١٩٨٧ .

٢٣. باشلار ، جاستون ، جماليات المكان ، ت : غالب هلسا ، دار الحرية للطباعة ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .

٢٤. باورز ، فوبيون ، المسرح في الشرق ، ت : أحمد رضا محمد رضا ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة : ب. ت .

٢٥. برتملي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، مراجعة : د. نظمي لوقا ، دار النهضة ، مصر : ١٩٧٠ .

٢٦. بركلي ، هربرت : مقدمة إلى علم الدلالة الألسني ، ت : قاسم مقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق : ١٩٩٠ .

٢٧. بروك ، بيتر ، المكان الخالي ، ت : سامي عبد الحميد ، مطبعة جامعة بغداد ، بغداد : ١٩٨٣ .

٢٨. بريخت ، برتولد ، دائرة الطباشير القوقازية ، ت: عبد الرحمن بدوي ، روائع المسرح العالمي ، القاهرة: ب. ت .

٢٩. ـــــ ، نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت : ب. ت .

٣٠. بنتلي ، اريك ، نظرية المسرح الحديث ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، ط ٢ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .

٣١. بنجامين ، فالتر ، بريخت ، ت: أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٧٤ .

٣٢. بنيس ، محمد ، الشعر العربي بُنياته وابدالاتها الرومانسية العربية (٢) ، ط ١ ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء : ١٩٩٩ .

٣٣. تاديه ، جان إيف ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ت : قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق : ١٩٩٣ .

٣٤. ـــــ ، ومض الأعماق مقالات في علم الجمال والنقد ، ت : علي نجيب إبراهيم ، ط ٢ ، دار كنعان ، ٢٠٠٤ .

٣٥. تريتسمان ، ب ، الشعرية مفهومات في بنية العرض ، ت: وائل بركات ، ط١ ، دار مصر للطباعة والنشر ، دمشق : ١٩٩٦ .

٣٦. تودوروف ، تزفيتان ، الشعرية ، ت : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء : ١٩٩٠ .

٣٧. تورجينيف ، المؤلفات الكاملة ، ج ٢ ، ١٩٧٦ .

٣٨. الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط ١ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة : ١٩٧٥ .

٣٩. ـــ ، الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة : ١٩٤٥ .

٤٠. الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، علق حواشيه: أحمد مصطفى المراغي ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة : ١٩٨٦ .

٤١. ـــ ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، بيروت : ب. ت .

٤٢. ـــ ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، مكتبة الخانجي ، القاهرة : ١٩٩٢ .

٤٣. جروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ت : كمال قاسم نادر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ب. ت .

٤٤. جلال ، زياد ، مدخل إلى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، المملكة الأردنية الهاشمية : ١٩٩٤ .

٤٥. جيرو ، بيير ، الأسلوب والأسلوبية ، ت: منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت - لبنان : ب. ت .

٤٦. الحاوي ، ايليا ، بدر شاكر السياب ، ج٢ (أنشودة المطر) ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : ب. ت .

٤٧. حداد ، علي ، الخطاب الآخر : مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ٢٠٠٠ .
٤٨. حسن ، ناظم ، مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : ١٩٩٤ .
٤٩. حليفي ، شعيب ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، شركة لوتس للطباعة والنشر ، ١٩٩٧ .
٥٠. ديلكروا ، موريس وآخرون ، مفهومات في بنية النص ، ت: وائل بركات ، ط ١ ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، سورية – دمشق : ١٩٩٦ .
٥١. زكريا ، فؤاد ، ريتشارد فاجنر ، دار القلم ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة : ١٩٦٥ .
٥٢. زكي ، أحمد ، المسرح الشامل ، القاهرة : ب. ت .
٥٣. سكوت ، ناثان ، بيكيت ، ت : مجاهد عبد النعمة ، سلسلة أعلام الفكر العالمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، المكتبة العالمية ، بغداد : ١٩٨٥ .
٥٤. سكوين ، بامبرجا ، الدراما في القرن العشرين ، ت : محمد فتحي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة : ب. ت
٥٥. سوسور ، فرديناند دي ، علم اللغة العام ، ت : د. يوئيل يوسف ، مراجعة مالك المطلبي ، بيت الموصل ، ١٩٨٨ .
٥٦. السياب ، بدر شاكر ، الديوان ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت : ١٩٧١ .
٥٧. السيسي ، يوسف ، دعوة إلى الموسيقى ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ١٩٨١ .
٥٨. شيخ الأرض ، تيسير ، الفحص عن أساس الفنون ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ١٩٩١ .
٥٩. صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت : ١٩٩٤ .
٦٠. الطاهر ، علي جواد ، مقالات ، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين ، بغداد : ١٩٦٢ .
٦١. طودورو

ف ، تزفيتان ، الشعرية ، ت : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب : ١٩٨٧ .

٦٢. عبد الصبور ، صلاح ، الأعمال الكاملة لشعر ومسرح صلاح عبد الصبور ، ج ٤ ، دار العودة ، بيروت : ١٩٨٣ .

٦٣. عبد الله ، علي ، المسرح الموسيقي في العراق ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٥ .

٦٤. العبيدي ، رشيد عبد الرحمن ، مباحث في علم اللغة واللسانيات ، وزارة الثقافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٣ .

٦٥. عز الدين ، حسن البنا ، الشعرية والثقافة ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان ، الدار البيضاء – المغرب : ٢٠٠٣ .

٦٦. الغمري ، مكارم ، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر ، سلسلة عالم المعرفة (٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، نيسان ١٩٨١.

٦٧. غولدمان ، لوسيان ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ت : محمد سبيل ، بيروت : ١٩٨٤ .

٦٨. فرانك ، م. هوانيج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف ، وآخرون ، دار المعرفة ، القاهرة : ١٩٧٠ .

٦٩. فضل ، صلاح ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٧ .

٧٠. فيرال ، جوزيف : المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية ، ت : صالح راشد ، مصر : ب. ت .

٧١. كالاندرا ، دنينيس ، جماليات التلقي والمسرح ، ت : سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، القاهرة : ب. ت .

٧٢. كروتشة ، بندتو ، المجمل في فلسفة الفن ، ت: سامي الدروبي ، دار الفكر العربي، ط١ ، ١٩٤٧ .

٧٣. كريستينيا ، جوليا ، علم النصّ ، ت : فريد زاهي ، ط١ ، دار توبقال ، الدار البيضاء : ١٩٩٦ .

٧٤. كوديول ، كريستوفر ، الوهم والواقع دراسة في منابع الشر ، ت: توفيق الأسدي ، دار الفارابي ، ط١ ، بيروت : ١٩٨٢ .

٧٥. كوهن ، جان ، بناء لغة الشعر ، ت: أحمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة : ١٩٩٧ .

٧٦. ـــــ ، بنية
اللغة الشعرية ، ت: محمد الولي ومحمد العمري ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، سلسلة المعرفة الأدبية ، الدار البيضاء : ١٩٨٦ .
٧٧. ـــــ ،
اللغة العليا ، ت: احمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة : ١٩٩٥ .
٧٨. اللبدي ،
أيمن ، في الشعرية والشاعرية ، ج ١ ، شبكة الانترنت العالمية ، موقع ناشري الالكتروني ، ٢٠٠٣ .
٧٩. مايرهولد ،
فيزفولد ، في الفنّ المسرحي ، ت : شريف شاكر ، دار الفارابي ، بيروت : ١٩٧٩ .
٨٠. المبارك ،
عدنان ، الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ١٩٧٣ .
٨١. المبرد ،
محمد بن يزيد ، البلاغة ، تحقيق : د. رمضان عبد التواب ، ب. ت .
٨٢. مجاهد ،
مجاهد عبد المنعم ، فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة : ١٩٩٧ .
٨٣. محمود ،
زكي نجيب ، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري ، ط ٢ ، دار الشروق ، بيروت : ١٩٧٨ .
٨٤. محيط
الفنون ، ج٢ .
٨٥. مرتاض ،
عبد الملك : بُنية الخطاب الشعري ، ط١ ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان – بيروت : ١٩٨٦ .
٨٦. المسدي ،
عبد السلام ، الاسلوبية والاسلوب، ط٣ ، الدار العربية للكتاب، ب. ت.
٨٧. مقار ،
شفيق ، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر ، سلسلة الكتب الحديثة ،
ع (٤٣) ، مطبعة الأديب ، بغداد : ١٩٧٣ .
٨٨. المقداد ،
قاسم ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، دار السؤال للطباعة والنشر ، ط١ ، دمشق : ١٩٨٤ .
٨٩. الملائكة ،
نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد : ١٩٦٥ .
٩٠. هورست ،
ولديكر ، الانعكاس والفعل ، ت: فؤاد مرعى ، دار الفارابي ، بيروت : ١٩٧٧ .

WWW

٩١. هيجل ،
فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط ١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت : ١٩٧٨ .
٩٢. هيمن ،
رونالد : قراءة المسرحية ، ت : مدحي الدوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٥ .
٩٣. ويليك ،
رينيه ، مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت : ١٩٨٧ .
٩٤. ياكوبسون
، رومان : قضايا الشعرية ، ت: محمد الولي ، ومبارك حنون ، ط١ ، دار توبقال ، الدار البيضاء : ١٩٨٨ .
٩٥. اليوسف ،
أكرم : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ط ١ ، دار مشرق - مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر ، دمشق : ١٩٩٤ .

المعاجم

٩٦. ابن منظور
، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مج ٤ ، ج ٤ ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٥٦ .
٩٧. تيلر ،
جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، ج ١ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ .
٩٨. حمادة ،
إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة : ١٩٨٥ .
٩٩. موسى ،
فاطمة ، قاموس المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٩٣ – ٢٠٠١ .
١٠٠. اليسوعي ،
الأب لويس معلوف ، المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٢٤ ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت : ٢٠٠٠ .

الدوريات

١٠١. الأزدي ،
عبد الجليل ، الإيديولوجية في الرواية ، مجلة علامات ، ع (٧) ، مكناس – المغرب : ١٩٧٧ .
١٠٢. إبراهيم ،
عبد الرحمن ، شعرية الإنشاء في الخطاب المسرحي ، مجلة المسرح المصرية ، ع (١٤١ - ١٤٢) ، أغسطس – سبتمبر ، القاهرة : ٢٠٠٠ .
١٠٣. أبو زيد ،
أحمد ، النصوص والإشارات ، قراءة في فكر رولان بارت ، مجلة عالم الفكر ، مج (١١) ، ع (٢) ، الكويت ،١٩٨٠ .

١٠٤. ايجلتون ،
تيري ، الماركسية والنقد الأدبي ، ت : جابر عصفور ، مجلة فصول ،
مج (٥) ، ع (٣) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٥ .
١٠٥. آيزر،
ولفغانغ، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ت: عبد الوهاب علوب، مجلة فصول، ع (٦٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة: ٢٠٠٢.
١٠٦. ـــــ ، في
نظرية التلقي ، التفاعل بين النص والقارئ ، ت : الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، العدد (٧) ، ١٩٩٢ .
١٠٧. بارت ،
رولان ، النقد والحقيقة ، ت : إبراهيم الخطيب ، مجلة الكرمل ،
ع (١١) ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، رام الله : ١٩٨٤ .
١٠٨. بينيت ،
سوزان ، نظريات القراءة والمشاهدة ، مجلة فصول ، مج (١٣) ،
ع (٤) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : شتاء ١٩٩٥ .
١٠٩. تكنيك
الممثل عند كروتوفسكي ، ت : مجيد حميد جاسم ، مجلة الأقلام ، العددين
(٤ ، ٥) ، نيسان ، مايس ، بغداد : ١٩٨٣ .
١١٠. جاد ،
عزت : المصطلح النقدي المعاصر ، مجلة فصول ، ع (٦٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ربيع وصيف ٢٠٠٣ .
١١١. حافظ ،
جلال ، ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول ، ج ١ ، المجلد ١٣ ، ع (٤) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٩٥ .
١١٢. دوبوا ،
جاك ، من أجل نقد أدبي سوسيولوجي ، ت : يوسف جباعي ، الفكر العربي ، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية ، ع (٢٥) ، السنة الرابعة ، كانون الثاني (يناير) ، شباط (فبراير) ، معهد الإنماء العربي ، بيروت .
١١٣. روجوف ،
ايريت ، دراسة الثقافة البصرية ، ت : شاكر عبد الحميد ، مجلة فصول ، ع (٦٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ٢٠٠٣ .
١١٤. سوداني ،
فاضل ، شعرية الفضاء المسرحي في بعض عروض المسرح العربي ، مجلة الرافد ، الشارقة ، ع (٤٣) ، مارس ، ٢٠٠١ .

١١٥. شفيق ،
ماهر ، مسرح صلاح عبد الصبور ، ملاحظات حول المعنى والمبنى ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، ع (١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : أكتوبر ١٩٨١ .
١١٦. شيتاينمتز
، هورست : التلقي والتأويل ، ت: أحمد هاشم ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع (٥ ، ٦) ، بغداد : ١٩٩٧ .
١١٧. الضبع ،
محمود ، تشكلات الشعرية الروائية ، مجلة فصول ، ع (٦٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : صيف وخريف ٢٠٠٣ .
١١٨. طلبة ،
منى ، الهرمنيوطيقيا ، المصطلح والمفهوم ، مجلة إبداع ، ع (٤) ، ابريل ، ١٩٩٨ .
١١٩. عبد الحميد
، سامي ، مجلة آفاق عربية ، ع (٣) ، آذار ، بغداد : ١٩٨٢.
١٢٠. عكاشة ،
عبد الرزاق ، مجلة بيان الثقافة ، ع (٤٣)، الأحد ٩ شعبان ١٤٢١هـ - ٥ نوفمبر .
١٢١. فوكو ،
ميشال ، خصائص التأويل المعاصر ، ت : عبد السلام بن عبد العالي ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، ع (١٦) ، دار النشر المغربية ، المغرب– الدار البيضاء : ١٩٩٩ .
١٢٢. فيلتروفسكي ، جيري ، الإنسان والشيء في المسرح ، مجلة فصول ، المسرح والتجريب ، مج (١٣) ، ع (٤٠) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٩٥ .
١٢٣. كافزان ،
تادور ، العلامة في المسرح ، مدخل إلى سيمولوجيا فن العرض المسرحي ، ت : ماري الياس ، مجلة الحياة المسرحية ، العددين
(٣٤ ، ٣٥) ، دمشق : ب. ت .
١٢٤. ماكلين ،
أيان ، التأويل والقراءة ، ت: خالدة حامد ، مجلة الأديب المعاصر ، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ،
ع (٤٩) ، بغداد : ١٩٩٨ .
١٢٥. محمد ،
إسماعيل محمد ، مسرح القسوة من أنتونين آرتو إلى بيتر بروك ، مجلة المسرح ، ع (١٧) ، القاهرة : ١٩٦٥ .
١٢٦. محمد ، نديم
، تايروف ومسرح الحجرة ، مجلة الحياة المسرحية ، ع (١) ، دمشق : ١٩٧٧ .

ZZZZ

١٢٧. مري ،
مدلتون ، معنى الاسلوب ، ت : صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية ،
ع (١) ، السنة الثانية ، بغداد : ١٩٨٢ .
١٢٨. المصري ،
شوكت ، الشعرية والعلامة والجسد ، مجلة فصول ، ع (٦٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ربيع وصيف ٢٠٠٣ .
١٢٩.
موكاروفسد
كي ، يان ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ت : ألفت كمال ، مجلة فصول ، مج (٥) ، ع (١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٤.
١٣٠. هونيل ،
مايكل فاندين : المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد ، ت: سامح فكري ، مجلة فصول ، ع (٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٩٥ .

النشريات

١٣١. جميل ،
جلال ، العلاقة بين الاسلوب والشعرية ، جريدة الوئام ، ع (٢) ، الثلاثاء ٣٠ / ٥ / ٢٠٠٣ .
١٣٢. عياشي ،
منذر ، جريدة اليوم الالكتروني ، ع (١٠٨٨١) ، السنة التاسعة والثلاثون ، الاثنين ٣١ / ٣ / ٢٠٠٣ م .
١٣٣. المختار ،
حميد ، في مسرح الصورة لدى الفنان صلاح القصب ، جريدة الصباح ، ع (٣٧) ، الاثنين ١٢ شعبان ، ١٤٢٥ ــ ٢٠٠٤ .

نصوص مسرحية

١٣٤. نص
مسرحية (قسوة) ، إعداد : د. محمد حسين حبيب ، مطبوع على الآلة الكاتبة ، ١٩٩٦ ، بابل .

المحاضرات

١٣٥. خليل ،
فاضل ، منهج وأساليب عالمية في الإخراج المسرحي ، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا ، كلية الفنون الجميلة في ١٥ / ١١ / ١٩٩٤ .
١٣٦. أدونيس ،
الشعرية العربية ، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس ، باريس : أيار ١٩٨٤ ، دار الآداب ، بيروت .

الأطاريح والرسائل

١٣٧. الآلوسي ،
تيسير عبد الجبار عبد الرزاق ، المسرحية العربية في الأدب المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ١٩٨٩.
١٣٨. عطية ،
أحمد سلمان ، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : ١٩٩٦ .

المقابلات الشخصية

١٣٩. مقابلة
شخصية مع المخرج د. محمد حسين حبيب في مبنى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل بتاريخ ١٥ / ٨ / ٢٠٠٥ .
١٤٠. مقابلة
شخصية مع المخرج محسن العزاوي بتاريخ ٧ / ١٢ / ٢٠٠٤ .

المصادر الأجنبية

١٤١. Anne
.Shukman, Literature on Semiotics: A Study of the Writing of Y. M. Lotman
١٤٢. Anne
.Ubersfeld, Le Cole du Spectateur (Lire le the Arte ٢), Edition Sociales, Paris, ١٩٨١
١٤٣.
_____
_____, ١٩٧٧ :Lire le Theatre, Editions Sociales, Paris.
١٤٤. Appia,
.Adolph, L'oeurve D'art Vivant, Atar-Baillaudot, Paris-Geneva: ١٩٢١
١٤٥. Artoud,
.Antonin, Le Theatre et Son Double, Gallimard, Paris: ١٩٦٤
١٤٦.
_____
_____, The Theatre and Its Double, Trans.: Victor Corti, John Calder, London:
١٩٦٤.
١٤٧. Bertold
.Brecht, The Messingkauf Dialogue, Trans.: John Willet, London: Methuen, ١٩٧٧
١٤٨. Brogan,
T. V. F., “Poetics”, in Alix Preminger and T. V. F. Brogan (eds.), The New Princeton

Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, ١٩٩٣.

١٤٩.

Christian Metz, The Fiction Film and Its Spectator: A Meta-psychological Study, New Literary History, ١٩٧٦.

١٥٠. Dana

Polan, B, The Political Language of Film and the Avant-Garde, Ann Arbor, UMI Research Press, ١٩٨٥.

١٥١. Ducrot,

Oswald et Todorov, Tzvetan, Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Language, Seuil, Paris, ١٩٧٢.

١٥٢.

Encyclopoedia Universalis, France, Editeur a Paris.

١٥٣. Genette,

G., Figures III, Paris, ١٩٧٢.

١٥٤. Iser,

Wolfgang, The Art of Failure The Stifled Laugh in Beckett's Theatre, in Harry R. Garvin (ed.), Theories of Reading, Looking and Listening, Bucknell University Press, Lewisburg: ١٩٨١.

١٥٥.

Jacobson, Roman, et Outres Theorie de la Literature: Texts des Formalistes Russes.

١٥٦. Jacques

Drrida, Of Grammatology, Trans: Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins, ١٩٧٦.

١٥٧. Janet

Wolff, The Social Production of Art, Macmillan, London.

١٥٨. Jerzy

Grotowski, Towards a Poor Theatre, ١٩٨٠.

CCCCC

١٥٩. Juri
(Lotman, The Future of Structuralism Poetics, ٨ (١٩٧٩).
١٦٠. Les
Chiers du Theatre, Decembre ١٩٣٠, No. ٧, P. ١٥. (Declaration an Congress
(International du Theatre, Hamburg, ١٢ – ٢١ June, ١٩٣٠).
١٦١. Oswald
Ducrot and Tzvetan Todorov, Encyclopedia Dictionary of the Sciences of Language,
Trans.: Catherine Porter, Oxford: Basil Blackwell, ١٩٨١.
١٦٢. Patrice
Pavis, Language of the Stage, Performing Art Journal, New York, ١٩٨٢.
١٦٣.

_____

_____, ١٩٨٥ :Voxet Images, De la Scene, ٢nd ed., France.
١٦٤. Roland
Bartes, Image Music Text, Trans.: Stephen Heath, New York, Hill and Wang, ١٩٧٧.
١٦٥. Sergei
Eisenstein, Film Form, Ed. and Trans.: Jay Leyda, Harcount, Brace and World, New
York, ١٩٤٩.
١٦٦. Stanley
Fish, Is There a Text in This Class, Cambridge, Mass,
Harvard University Press, ١٩٨٠.
١٦٧. Victor
Shklovsky, Art as Technique, Lee Tlemon and Marion J. Reis (Eds.), Russian
Formalist Criticism, Four Essays, Lincoln, University of Nebraska Press, ١٩٦٥.

الانترنت

١٦٨.

http://en.wikipedia.org/wiki/Sergi-Eisenstein.

١٦٩.

http://history.al-islam.com/names.asp.

DDDDD

.١٧٠

.http://ofouq.com/today/index.php
.١٧١

.http://www.al-araby.com/articles/٨٧٦
.١٧٢

.http://www.alfaseeh.net/vb/showthread.php?t=٥١٦٤
.١٧٣

.http://www.alyaum.com/issue/page.php.?In=١٠٨٨١&p=٨
.١٧٤

.http://www.arabline.net/vb/member.php
.١٧٥

.http://www.britannica.com
.١٧٦

.http://www.duke.edu/literature/fish.html
http:// .١٧٧
.www.fm.jsad.net
.١٧٨

.http://www.ibn-rushd.org
.١٧٩

.http://www.khayma.com/algorgani/gorgani.htm
.١٨٠

.htpp:/www.lybiaforum.org

EEEEE

.١٨١

.htpp:/www.lybyanmawsoa.com

.١٨٢

.http://www.masraheon.com/manfa.htm

.١٨٣

.htpp://www.nashiri.net

.١٨٤

.http://www.uic.edu/depts/engl/faculty/prof/sfish/bio.html

.١٨٥

.http://www.wsws.org

١٨٦.

http://w

ww.yabeyrouth.com/pages/index٧٩٨.htm.

(الملحق (١

(جدول (١

مجتمع البحث

ت	اسم العرض	سنة	اسم المؤلف	اسم المخرج
١	اصطياد الشمس	١٩٩٢	بيتر شاغبر	سامي عبد الحميد
٢	الشهداء يصعدون إلى السماء	١٩٩٢	يوسف الصائغ	خزعل الماجدي
٣	العزف على أوتار الجسد	١٩٩٢	منعم سعيد	منعم سعيد
٤	لعبة النهاية	١٩٩٢	صموئيل بكيت	محمد اسماعيل
٥	من أجل أنكيدو	١٩٩٢	ناجي كاشي	ناجي كاشي
٦	دعوة بريئة للحب	١٩٩٣	جان جيرودو	محسن العزاوي

FFFFF

ناجي عبد الاميرجان جنيه	١٩٩٣	الخادمات		٧
محسن العلي	خزعل الماجدي	١٩٩٣	احتفالية تموز في الأعالي	٨
عزيز خيون	جليل القيسي	١٩٩٣	مرحباً أيتها الطمأنينة	٩
عقيل مهدي	عقيل مهدي	١٩٩٣	مغامرات مسرحية	١٠
رياض شهيد	كريم السوداني	١٩٩٣	وداعاً صفر	١٢
عقيل مهدي	راينهادات	١٩٩٣	المنقذان	١٣
محسن العزاوي	ارابال	١٩٩٤	الشجرة المقدسة	١٤
جلال جميل	صموئيل بكيت	١٩٩٤	لست أنا	١٥
سعدون العبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩٤	حبيبتي دزدمونة	١٦
محسن العزاوي	جان كوكتو	١٩٩٤	نزق الآباء	١٧
سامي عبد الحميد	لطيفة الدليمي	١٩٩٥	الليالي السومرية	١٨
جلال جميل	جلال جميل	١٩٩٥	الظل	١٩
جبار المشهداني	خزعل الماجدي	١٩٩٥	نزول عشتار إلى ملجأ العامرية	٢٠
محسن العزاوي	محسن العزاوي	١٩٩٦	رثاء أور	٢١
قاسم محمد قاسم محمد		١٩٩٦	المجنون	٢٢
اسم المخرج	اسم المؤلف	سنة	اسم العرض	ت
إحسان الخالدي	يوسف الصائغ	١٩٩٦	البديل	٢٣
عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٧	بيت الأحزان	٢٤
عقيل مهدي	عادل عبد الله	١٩٩٧	خلود كلكامش	٢٥
أحمد حسن	قاسم مطرود	١٩٩٨	للروح نوافذ أخرى	٢٦
محمد حسين حبيب	محي الدين زنكنة	١٩٩٩	قسوة	٢٧
صلاح القصب	شكسبير	١٩٩٩	مكبث	٢٨
فتحي زين العابدين	محي الدين زنكنة	٢٠٠١	العلبة الحجرية	٢٩
فاضل خليل	جريجوزي جوريت	٢٠٠١	انسوا هيروسترات	٣٠

(الملحق (٢

الصور

GGGGG

(صورة (١

(صورة (١

(صورة (٢

HHHHH

(صورة (٣

(صورة (٤

(صورة (٥

(صورة (٦

(صورة (٧

(صورة (٨

JJJJJ

(صورة (٩

(صورة (١٠

.

KKKKK