نداء حاتم خضر

****

الرمز والترميز في النص المسرحي العراقي

****

ماجستير/ ٢٠٠٧ / الفنون الجميلة / المسرح

ملخص البحث

تُعّد النصوص المسرحية الصور المعرفية والفكرية والفلسفية في المجتمع الإنساني وخاصة وان كتابها شملوا ما هو ذاتي وموضوعي في حياة الإنسان وتجاربه المتوالدة . فلا ريب ان نجد الرمز والترميز المسرحي الصورة الكاملة للتعدد والتفرد فهو يكشف عن رغبة كتابنا في التجديد والتجريب وذلك من خلال البحث عن الأساليب والتقنيات الحديثة في الكتابة المسرحية /لذلك عني البحث بدراسة النصوص المسرحية من حيث الرمز والترميز ، حيث احتوى البحث على أربعة فصول تناول الفصل الأول المنهجية البعثية بدءاً من مشكلة البحث التي تحددت بالاستفهام الآتي :- ما الرمز والترميز ؟ وما أهميته في النص المسرحي العراقي ؟وتكمن أهمية البحث في كونه وسيلة فنية لتحقيق غايات موضوعية وأخرى جمالية ونفسية تختلف تبعا لأهداف الاتجاهات الأدبية في التعبير الرمزي . وتتضح أهداف البحث في التعرف على وسيلة تعبيرية ناضجة وطريقة من طرق الارتقاء بمستوى ذهن القاريء كذلك أشتمل الفصل على حدود البحث التي تحددت زمنيا بالنصوص المسرحية المؤلفة للمدة من (١٩٦٥-٢٠٠٥) ومكانياً في النصوص المسرحية المؤلفة في العراق وجاءت مصطلحات البحث التي تحددت بالمصطلحات التي استخدمها الباحث في الإطار النظري وتحليل العينات .

أما الفصل الثاني ، فهو الإطار النظري والدراسات السابقة ، حيث اشتمل على مبحثين ، : عني الأول بتحديد مفاهيم الرمز والترميز في المذاهب المسرحية عالميا ، حيث يفرع إلى محورين ، الأول مفهوم الرمز وتنظيرات الفلاسفة ومفهوم الترميز ومفهوم الرمزية ، والمحور الثاني تحت عنوان الرمز والترميز في النصوص المسرحية العربية (١٩٦٥-٢٠٠٥) ، واهتم الفصل بما افرزه الإطار النظري من مؤشرات .

أما الفصل الثالث :- فقد قام على الإطار الإجرائي الذي ضم مجتمع البحث ، حيث شمل المسرحيات التي تحمل الرمز والترميز في النص المسرحي والتي حددت بـ (٢٤) نصا مسرحيا ضمن الزمانية والمكانية .

كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من أربعة نصوص مسرحية وهي مسرحية (طنطل) لطه سالم و (زوج السيدة م) لفؤاد التكرلي و (الساعة) ليوسف العاني و(المصلب الدامي للحلاج،الخبز حلاج الفقراء) لقاسم محمد ، مختارة بطريقة قصدية تتلائم مع مجتمع البحث ولأسباب سوغتها الباحثة لتحقيق أهداف البحث وقد كانت أداة البحث ما ظهر من مؤشرات في الإطار النظري ومن ثم تحليل العينات للحصول على معطيات محددة حيث كان منهج البحث (ألوصفي التحليلي).

أما الفصل الرابع فقد كان عرضا لأهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال الكشف عن البنى الفكرية والفلسفية والفنية للرمز والترميز في النص المسرحي العراقي ، كما ظهرت الاستنتاجات مبنية على ما ظهر من نتائج وضم الفصل التوصيات والمقترحات وقد اختتم بقائمة المصادر والمراجع التي أسهمت في التأسيس النظري للبحث وما تلاها من تحليل لعينات البحث .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحثة

ثبت المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ج – ء
ثبت المحتويات	هـ - و

الفصل الأول

مشكلة البحث	
أهمية البحث والحاجة إليه	
أهداف البحث	
حدود البحث	
تحديد المصطلحات	

الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها

المبحث الأول: تحديد مفهوم الرمز والترميز في المذاهب المسرحية عالميا	
المحور الأول : مفهوم الرمز وتنظيرات الفلاسفة	

مفهوم الترميز	
مفهوم الرمزية	
المحور الثاني : الترميز في المذاهب المسرحية عالميا (قديما وحديثا)	
المبحث الثاني: الرمز والترميز في النصوص المسرحية العربية(١٩٦٥-٢٠٠٥)	
العراق	
سوريا	
مصر	
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	
الدراسات السابقة و	

الفصل الثالث (الإجراءات)

١- إجراءات البحث	
مجتمع البحث	
عينة البحث	
منهج البحث	
اداة البحث	
٢- تحليل العينات	
طنطل	
زوج السيدة (م)	
الساعة	
المصلب الدامي حلاج الخبز حلاج الفقراء	

الفصل الرابع

النتائج	
الاستنتاجات	
التوصيات	
المقترحات	
ثبت المصادر والمراجع	

مشكلة البحث

كان الكاتب المسرحي ولا زال المبدع الأول في رفد المسرح بالنصوص الأدبية (البذرة الأولى) في العمل المسرحي، وهذه البذرة هي بمثابة المادة الخام التي يتناولها القاريء أو المتلقي بالتحليل فقد يشرع الكاتب المسرحي في صياغة مادته وفق عدة عوامل كأن تكون خارجية في محيطه الاجتماعي أو داخلية مع ذاته، وهنا نرى بعض الكتاب المسرحيين الناجحين يلجأون إلى ترميز أفكارهم وصياغتها بأسلوب فني إبداعي في نصوصهم المسرحية نتيجة ضغوطات تفرضها السلطة أو يفرضها طابع الحداثة أو مظاهر التقدم العلمي أو حتى نتيجة تبلور القيم الفنية الإبداعية، فالسلطة التي تمنح المسرحي حرية (مطلقة) في أن يكتب ما يشاء من الموضوعات ويعالجها كيفما يشاء ودون ضوابط من أي نوع سلطة عادلة لا وجود لها في عالمنا الحاضر، فالحرية ليست صيغة مثالية جامدة خارج حدود الزمان والمكان، حيث لم يكن الأساس من الترميز هو الغموض أو خلق لون من التعبير بقدر ما كانت المحضورات السياسية أو الاجتماعية تارة أو إخفاء المعاني عن عامة الشعب وتهويل معتقداتهم في نظر الآخرين تارة أخرى.

في حين نجد إن الكاتب لجأ إلى توظيف الرمز كحالة من حالات الحداثة ومظاهر التقدم العلمي في ميادين الحياة والفنون كافة وعلى صعيد الفن المسرحي خاصة نجد بزوغ حالة من الانبهار تصل حد التقديس في استمالة الكاتب المسرحي في أدواته ببناء نص مسرحي يستند على أساس التعبير الرمزي.

إن الحصار السلطوي الذي فرضه واقع تطور الحياة الحضارية وتفاصيل التطور العلمي المذهل على ذات الأديب المسرحي، والمستوى شديد التقييد الذي ميزه حضارة الإنسان المعاصر، كل ذلك زاد من وطأة الإحساس بالغربة والانسحاق لدى هؤلاء المسرحيين وحدا بهم إلى التعبير عن تلك الأحاسيس تعبيرا نفسيا لا واعيا في شكل تجسيدات فنية جديدة وأدوات ووسائل جديدة هي الأخرى.

فان هذا البحث لا يقف عند حدود تناول الكاتب المسرحي للرموز الجاهزة في عمله الإبداعي فقط وإنما يتعداه إلى البحث في ضرب من ضروب النص المسرحي وأسلوب من أساليبه التي تتجاوز اللغة فيه دورها المباشر، بوصفها أداة توصيل إلى حيث تكتب من الظلال والألوان ما يجعلها بؤرة إشعاع ومركز إيحاء لعدد غير محدود من الرؤى والأفكار والمعاني والدلالات والاستخدام الرمزي بهذا المعنى، طريقة للتعبير المسرحي، يبدو النسق الفني معتمدا على التلميح لا التصريح والإيحاء لا الشرح والإيماء لا الوصف والايماض لا التقرير.. وهو بهذا التجديد يختلف أيضا عن منهج المدرسة الرمزية ذات المنطلقات المختلفة.

فنجد إن الكاتب المسرحي العراقي على سبيل المثال في الستينات لجا إلى ترميز أفكاره التي تتعارض مع مصلحة الآخر (القوى الحاكمة) وبعدها التأثر بالثقافة الغربية وخاصة كتاب المسرح الغربي أمثال (ابسن ، يونسكو ، برشيت ، تشيخوف .... الخ) فكانت تلك الحقبة مرحلة ازدهار النص وخروجه من قوقعته حيث برز لنا كتاب مسرحيون في العراق في مجال الترميز أمثال (طه سالم، يوسف العاني، قاسم محمد، فلاح شاكر... الخ) كانوا من الأسماء البارزة على صعيد التأليف المسرحي في رفد المسرح بالاتجاهات المسرحية الحديثة المتضمنة على كم هائل من التوظيفات الرمزية في نصوصهم المسرحية، حيث وجدوا في الترميز صورة إبداعية تستند إلى تحديث الحواس وإثارتها إلى جانب إنماء حالات التخيل... وقد نجد استخدام الكاتب للترميز وما يرمي إليه من إشارات ومعان أو مدلولات النص وما يرمي إليه من إشارات ومعاني ذات إيحاء. وفي هذه الصورة غالبا ما تتركز إلى جوانب غير دقيقة وتهمل الترميز وتسقطه بحجة عدم استجابته للمشكلات اليومية التي تطرحها حياتنا المعاصرة.

إلى جانب ذلك كله إن الترميز كان وسيلة للتملص والتخلص من نتائج وعقوبات السلطة (الرقيب) الذي يفرض المعوقات التي تحد من إبداع المؤلف المسرحي العراقي كما في الرقابة وكذلك فرض الضغوطات المختلفة (سياسية، اقتصادية، اجتماعية، دينية... الخ).

إن الأساس الذي تقوم عليه رؤية الباحث في هذا البحث يتلخص في الإيمان بحقيقة إن النص المسرحي هو تجربة تخيلية Imagination في المقام الأول، مما يجعل من هذا النص مؤئلا للامكانات المختلفة وغير المحددة في التأويل والتفسير، وهو ما يحتمه واقع الرؤية المجازية للنص المسرحي الناضج فيما بعد.

وتأسيسا على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي:-

ما الرمز والترميز ؟ وما أهميتهما في النص المسرحي العراقي ؟

أهمية البحث والحاجة إليه

يعدّ الرمز والترميز وسيلة فنية لتحقيق غايات موضوعية وأخرى جمالية ونفسية تختلف تبعا لأهداف الاتجاهات الأدبية وفلسفات أصحابها وميولهم الشخصية ،لقد كان لاستخدام الرمز في التعبير الرمزي دور محدد لم يتجاوز فيه شكل القناع الذي يخفي منشأه وراء أهدافه ومراميه عن المجتمع تارة وإرهاب السلطة تارة أخرى بسبب ما هو محظور في نطاق الدين والفكر والمجتمع وهذا اللون من التعبير له أهمية تمثلت في الوعظ والإرشاد والنقد ، فضلا عما يحققه من متعة ذاتية وتسلية ، والاستخدام الرمزي بهذا المعنى البسيط ليس سوى وسيلة من وسائل التعبير الغير مباشر عن الفكرة التي تعاني من عدم تقبل لها في

الواقع . فيما يقدم البحث منجزا متواضعا من المعرفة يمكن أن يفيد الدارسين في المسرح والمختصين .

اهداف البحث

التعرف على وسيلة تعبيرية ناضجة وطريقة من طرق الارتقاء بمستوى ذهن القاريء وسبيلا إلى تقريب المعنى البعيد ، فهو محاولة قراءة النصوص وتفحصها بعيون تنفذ إلى ما وراء المستوى المباشر لها والوقوف عند مستواها الآخر .

حدود البحث

يتحدد البحث بما يأتي :

الحد الزماني : تمتد الحقبة الزمنية للبحث من عام (١٩٦٥-٢٠٠٥) .

الحد الموضوعي : تحدد البحث في دراسة الرمز والترميز وتطبيقاته في النصوص المسرحية العراقية ، (تم اختيار الحقبة الزمنية من عام (١٩٦٥ -٢٠٠٥)) ففي عام ١٩٦٠ كانت بداية التأثر بالكتاب الغربيين والاتجاهات الغربية وهذا كان واضحا في عدد من المسرحيات العراقية المتأثرة بالأساليب والاتجاهات الحديثة لدى (يوسف العاني وطه سالم وقاسم محمد ... الخ) في حين أن مرحلة السبعينيات هي تشبع الكاتب المسرحي بالأفكار الحديثة ونضوج الفكر وتنوع الموضوعات المسرحية حيث تمتع بالاستقلالية والخصوصية للتعبير عن واقع وثقافة المجتمع العراقي كذلك المشاركات والمهرجانات للدول العربية والدولية فضلا عن البعثات (سياسة الانفتاح على الآخر).

وفي مرحلة الثمانينات هي إشكالية تسيير النص وفق خدمة النظام وظهور الرقيب على الأعمال الأدبية تعد هذه المرحلة مرحلة صراع ما بين المرحلة السابقة المتحررة والوضع الجديد المقيد .

أما مرحلة التسعينيات المتمثلة في الحروب والتحالفات الدولية وضرب البنية التحتية والحصار فهي العامل الأهم في ظهور نصوص تتناول الوضع المأساوي للعراق .

في حين امتازت النصوص المسرحية في مرحلة الألفين (مرحلة انهيار البنية التحتية للمجتمع العراقي وظهور المحتل ومرحلة ما بعد الاحتلال) بأنها نصوص انشغل قسم من كتابها في فضح الماضي والانشغال فيه . والقسم الآخر تناول كل ما هو محظور سابقا أمثال المسرحيات الممنوعة (الدينية) والسياسية والقسم الآخر تناول رؤى جديدة في بلورة الأفكار أو حتى في التعامل مع كيفية طرد المحتل .

تحديد المصطلحات

لغويا :

الرمز: "هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم ، وهذا ما عناه الله سبحانه وتعالى بقوله ((آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً))"[١][٢]

والرمز في أصله الاشتقاقي :

" (Symbol) مأخوذة من (Symbollo) وهي بمعنى (سيتبدل) ،(سينتج) معناها : شيء يرمز إلى أو يدعو إلى شيء آخر . " [٣]

أما في اليونانية (Sumbobm) :-فهو " شيء يُهتدى إليه بعد اتفاق وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة " [٤] .

اصطلاحا

الرمز : " هو صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر ، إلا انه معنى معين كذلك " [٥] .

---

(١) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، تحقيق د. طه حسين (القاهرة : مطبعة مصر /١٩٧٩) ، ص٦١ .
(٢) سورة آل عمران آية (٤١) .
(٣) The living websterenoy tlopedic dictionary , the English . language, institute of ,America ,Chicago.
(٤) كمال عيد ، فلسفة الادب والفن ، (ليبيا : الدار العربية للكتاب ١٩٨٧) ص١٧٥

أو هو " مصطلح أو اسم ، أو حتى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية ، تلك علاوة على ذلك معاني إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح إنها تنطوي بداهة على شيء مبهم ، مجهول أو مخفي عنا "[٦]

التعريف الإجرائي للرمز :

هو موضوع معين ، اتيح للتعبير بواسطته عن معنى معين غير محدد – فكرة عامة أو وصفة ما – وذلك لوجود سمة أو صفة بارزة أو أكثر – مشتركة بين كل من المرموز به (الدال) والمرموز إليه (المدلول) بحيث يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة .

لغويا

الترميز : " تعني ((القول خلافاً)) أو (قول الشيء الآخر) والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الافتعال حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر ، ومن هنا يكون (الترميز) الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل) فالتكسير الإكثار من الكسر ... " [٧] .

اصطلاحا

الترميز : " تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى أو خفي الدلالة " [٨] كما يقول كاسير عن الترميز " إنها عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وأدراك العلاقة بينهما وبينما تنطبق عليه " [٩] كما يعرفها بأنها " رموز لما تدرك ، ونربط بين هذه الرموز وما ترمز إليه أو تمثله " [١٠] فالرموز العلمية تكون صورة العالم علمية وبالرموز الأسطورية تكون الصورة أسطورية ، وبرموز اللغة العادية تكون صورته المألوفة التي نعرفها بشكل عام .

---

(٥)رمسيس يونان ، دراسات في الفن ، (القاهرة : دار الكتاب العربي /١٩٦٩) ص ٢١٣ .
(٦)زكي نجيب محمود ، ، فلسفة وفن ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية /١٩٦٥) ص١٧ .
(٧) جون ماكوين ، موسوعة المصطلح النقدي (١٤) الترميز ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد : دار المامون / ١٩٩٠) ص ٢٦ .
(٨) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، ط١ (بيروت :- دار المكشوف /١٩٧١) ص ٢٢٩ .
(٩) عبد المنعم الحنفي ، الموسوعة الفلسفية ، (بيروت : دار ابن زيدون ، د.ت) ص٣٦٤ .
(١٠) عبد المنعم الحنفي ، مصدر سابق ، ص ٣٦٤ .

التعريف الإجرائي للترميز :

هو فكرة مختزلة لفكرة تنوب عنها ، تتمثل في توظيف مجموعة الرموز في الفكرة الرئيسية للمسرحية أو في عناصر بناء المسرحية أو حتى في رؤية فكرية في المسرحية .

صعوبات البحث

لقد بدت المصادر قليلة في مجال الدراسة للاستخدام الرمزي فقيرة وغير مسعفة ، يقع اغلبها في نطاق دراسة هذا اللون من التعبير في مجال القصة والشعر ومع ذلك لم اعدم دراسات أفادتني منها في مجال التفرقة فيما بين الرمز والرمزية .

كما بدت على عدد من النماذج المسرحية العراقية موضع الدراسة ضعف في اللغة حينا وارتباك في التراكيب حينا آخر، ولم يكن من الممكن إهمال تلك النماذج وتجاوزها ، فهي تمثل نسبة غير قليلة من النتاج في النصوص المسرحية .

وعندما جاءت الحداثة خلط الكتاب المسرحيون بين غموض التعبير والتعبير عن الغموض .

المبحث الأول

المحور الاول

تنظيرات الفلاسفة لمفهوم الرمز

مفهوم الرمز

ياخذ الرمز الحيز الاهم في الدراسات النقدية المعاصرة ، حيث يعرفه البعض بانه " شيء يهتدى اليه بعد اتفاق او تقبله جميع الاطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة " [١١]

او " اشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي علينا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه " [١٢]

ان الرمز كلمة ، او عبارة ، او صورة او شخصية ، او اسم مكان يحتوي في داخله على اكثر من دلالة ، يربط بينها قطبان رئيسيان : يتمثل الاول بالبعد الظاهر للرمز ، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة ، ويتمثل الثاني بالبعد الباطن ، او البعد المراد ايصاله من خلال الرمز . وهناك علاقة بين ظاهر الرمز وباطنه ، ويمكن للصورة ان تفقد قيمتها اذا احدث تنافر او عدم انسجام بين القطبين المذكورين باستثناء بعض الحالات الخاصة التي يعمد اليها الكاتب بوعي او بدون وعي ، وتخص طبيعة الرمز المستخدم ونوعه . حيث انه " صورة معينة تدل على معنى اخر غير معناها الظاهر ، الا انه معنى معين كذلك " [١٣]

وهو ايضا " مصطلح ، او اسم ، او حتى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية ، تلك علاوة على ذلك ، معاني إضافية خاصة إضافة الى معناها التقليدي والواضح انها تنطوي بداهة على شيء مبهم ، مجهول ، او مخفي عنا "[١٤] .

وترتبط مستويات استخدام الرمز ، والتعامل به ومعه ، وكذلك قوته على الايحاء والتمثيل ، بطور الوعي الابداعي وبقدراته على التجريد ، ويمكن الادعاء ان الرمز – في بداياته الاولى – لم يتعدى الاشارة الى شيء (ما) سواء أعبر عن ذلك الشيء بالايحاء ام بالصوت ام بالحركة .. الخ فهو عبارة عن " موضوع من العالم المعلوم يلمح الى شيء مجهول ، انه المعلوم معبرا عن حياة ومعنى ما هو معتذر وصفه " [١٥] .

([١١]) روبين جورج كو للجوود ، مباديء الفن ،ت : احمد مهدي محمود ، (القاهرة : مطبعة المعرفة ، د.ت) ص٢٤٨ .

([١٢]) هربرت ريد ، معنى الفن ، ت : سمير علي ، ط٢ ، افاق عربية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية / ١٩٧٦) ص ٢٤٧

([١٣])رمسيس يونان ، دراسات في الفن ، (القاهرة : دار الكتاب العربي /١٩٦٩) ص ٢١٣ .

([١٤]) زكي نجيب محمود ، ، فلسفة الفن ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية /١٩٦٣) ص١٧ .

([١٥]) كارل غوستاف يونغ ، ، الانسان ورموزه ، ت : سمير علي (القاهرة : دار الشؤون الثقافية العامة /١٩٨٤) ص ٤١٣

يتعرض الرمز الى الخلط يعود ذلك ولا شك الى ظروف متعددة واسباب مختلفة منها ماهو خاص بطبيعة المصطلح ودلالته ومنه ما هو عام وذلك يعود الى دخول أي مصطلح من مصطلحات الادب الغربي في حياتنا الثقافية ونشاطنا الفكري ...

ولعل ابرز مظاهر الخلط يعود :

اولا : خلط بين مصطلح الرمز (Symbol) والعلامة (Sign)

وثانيا: خلط هذا المصطلح بوصفه وسيلة بناء فنية تعبيرية ومصطلح الرمزية (bdismsym) التي تتجاوز ذلك الى كونها مدرسة ادبية .

ان الفكرة " التي تؤول تعبيرا كتعبير مواز او موجز لشيء معلوم فكرة اشارية والفكرة التي تؤول تعبيرا ما كافضل لشيء غير معلوم نسبيا ، ولا يمكن تمثيله على أي نحو اخر اوضح منه ، فكرة رمزية " [١٦] كما ان ما يميز الرمز من العلامة ان العلامة مما يشترك في ادراكها والانتفاع من دورها العلمي الانسان والاعجم على حد سواء ، بينما يقف الرمز نمطا من الاداء وشكلا من التعبير الراقي المعقد الذي يتجاوز الدور العلمي الى حيث الوظيفة الجمالية (Aestheticisn) التي يستقل بها الانسان ويعجز الحيوان عن بلوغها لافتقاره الى الحدس والخيال المبدع . [١٧] .

والرمز على انواع : (الرمز العلمي ، الرمز اللغوي ، الرمز الديني ، الرمز الفني ، الرمز الاسطوري والرمز الخاص) ومما يجمع بين هذه الانواع من الرموز ان كل واحد منها يحمل دلالتين ظاهرة وباطنة او كل رمز يتضمن الموضوعي والمتصور ، وكل رمز يحل محل شيء ما ، الى جانب انه ينظوي على قدرة ثنائية .

ان " كل مدرك او متخيل يعرض العلاقات بين الاجزاء او النوعيات الخاصة بهذا الكل ، لهذا يجب ان ناخذ كلاً اخر لكي يمثل بعناصره تشابها في العلاقات " [١٨] وكما اشرنا سابقا الى الخلط بين الرمز والاشارة حيث اتخذ الرمز من المعنى الحسي اللغوي الى مصطلح ادبي ، اذ يطلق (الاشارة) وهي (معنى الرمز) على الايجاز ملاحظا تميز الاشارة الحسية بالسرعة والقصر ، فتعرف الاشارة بانها " ان يكون اللفظ مشتملا على معان كثيرة بلمحة تدل عليها " [١٩]

([١٦]) جبرا ابراهيم جبرا ، الرمز والاسطورة ، دراسات نقدية (الرحلة الثامنة)،(بيروت:منشورات المكتبة العصرية /١٩٦٧)ص٥٨.

([١٧]) ينظر : عاطف نصر جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ط١ ، (بيروت : دار الاندلس الكندي /١٩٧٨) ص ٢١-٢٢.

([١٨]) راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ، ص١٢.

([١٩]) درويش الجندي ، الرمزية في الادب العربي ،(مصر : مكتبة النهضة /١٩٥٨) ص ٤٣-٤٤.

وقد ياتي الرمز من اسماء اللغز ... او قد ياتي الرمز للتأويل او الكناية او الاشارة او غيرها حيث انها جميعا تتضمن معنى واحدا لكن تاتي الاختلافات حسب اعتبارات خاصة ، حيث اذا اعتبرت ان وضعها لم يفصح عنه قلت رمزا وقريب منها قلت اشارة . [٢٠]

اذا قرأنا قصيدة او مسرحية او قصة ... الخ سنجد رمزا كرمز (البحر) يكسبه معنى دالاً على (موت) او (الاهلاك) او توقا الى رحم الام . [*]

ان القاسم المشترك في تحديد مفهوم الرمز سواء في (الغرب ام في الشرق يتمثل في ابقاء صفة (الاشارة) فيه .

" فاللغة التي هي مجموعة علامات ورموز للافكار تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالاشارة اليه عن طريق الرموز الصوتية ، كما يشترك مع اللغة في رمزيتها كل ما اصطلح على دلالته لدى الشعوب كرموز الرياضيات والكيمياء والفيزياء وبعض العلوم الاخرى ، وكالالوان والعادات والازياء والعلامات وبعض الطقوس " [٢١] . من هنا يظهر لنا الاختلاف بين الرمز الادبي والرمز الغير ادبي فالرمز الادبي هو جزء من عالم المعنى الانساني ويعتبر رمز (انشائي) خلقي ويوحي باكثر من معنى فهو متحرك شامل ومتنوع [٢٢]. كما يعدّ الرمز الادبي مستقل المعنى وحيويا يمثل فضلا عن القيمة الاشارية (الدلالية) قيمة (ايحائية) استنتاجية ، يتجاوز وظيفة الكشف عن التشابه الى قيمة ذاتية مستقلة ومنبعثة من داخله ، ودورا جماليا داخل العمل الادبي .

فالرمز الادبي غايته الرئيسية هي بلوغ الوضوح " والصفاء كما هو الحال في حروف علم الجبر "[٢٣]

وعلى هذا فان اثقال الرمز وصولا الى درجات اللغز والغموض المغلق هو خروج عن معناه الغني السليم ووظيفته الجمالية . في حين ان الرمز الغير ادبي هو جزء من عالم الوجود المادي ويعدّ رمزا (وضعيا) اصطلاحيا عرفيا ، ويشير الرمز الغير ادبي الى شيء ثابت محدد خالٍ من المعنى الآلي ، ووظيفة الرمز الغير ادبي هي الاشارة او التماثل او البدل ...

([٢٠]) ينظر ، درويش الجندي ، الرمزية في الادب العربي ، مصدر سابق / ص ٤٧-٤٨ .

([*]) واحدة من المقولات الاساسية لدى جماعة التحليل النفسي (الفرويدي) وربما كان رمز لمقاومة المخاطر والتغلب عليها ... الخ)

([٢١]) صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي ، مصدر سابق ، ص٥ .

([٢٢]) ينظر: امية حمدان حمدان ، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، (بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، جمهورية العراق /١٩٨٩) ص ٢٥-٢٦ .

([٢٣]) درويش الجندي ، الرمزية في الادب العربي ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

ان التعبير عن مجموعة الرؤى والافكار والخواطر والمعاني جراء تشظي الوعي وانشطاره بسبب تعقد ظروف الانسان وتطور انماط الحضارة ومظاهرها المذهلة المعقدة ، حيث تعتبر الرياضة رموزا ، وعلم الطبيعة رموزا ، والفلسفة تحليل الرموز ، والتفاهم في الحياة اليومية الجارية قائما على الرمز ، وتقاليد المجتمع وعقائده اشارات رمزية ، والاساطير رموزا ، والتعبير عن القيم الاخلاقية والجمالية لا يكون الا بالرموز ، والادب قوامه الرمز بالتشبيه والتصوير ، والفن كله رموز .

اذن لابد من الاشارة الى مظاهر توسع البعض في مفهوم الرمز ليشمل عندهم حركات الانسان وافعاله الدال عليه كتحريك الرأس دلالة على الرفض وكالاصوات رموزا للموسيقى والالوان رموزا للتصوير ، والاساطير تعبيرا عن احلام الشعوب ورموزا لتطلعاتها والاحلام علامة على واقع الانسان ورمزا لما يراه في يقظته وصحوه ، حيث تمثل الرموز " رموز صوتية كالموسيقى ، ورموزا لونية في التصوير ، واحلام الانسان رموز "[٢٤]

لقد جاء استخدام الرمز تمرداً على كل مظاهر التعبير الادبي بطريق الوصف مستبدلا طريقة تسمية الاشياء بمسمياتها عن طريق التقرير والوصف والنقل مفاهيم الايحاء والايماء والكشف " الرمز ، صورة كبيرة تتفتح حول فكرة ، وينبعث طيبها في كل سطور الاثر الادبي " [٢٥] كما يختلف الرمز اللغوي عن الرمز الادبي في ان غموض الاول اصطلاحي فهو غموض مواضعه يزول بمجرد معرفة ما يدل عليه ويشير اليه في حين لا يتقيد الرمز الادبي بالمواضعة ويطلق العنان لمخيلته في التفسير غير المحدود " ان الرمز الذي لا يملك وجودا الا بالترابط مع هدف المرموز ، هو خلاصة رموز اخرى سابقة له " [٢٦]

اما تاثير الرمز في الصورة فيتجلى في عدة امور اهمها :

- ان الرمز يركز الصورة ويضبط استطالاتها ، ويوحد ابعادها ، ويدفعها نحو التكثيف والايحاء .
- ان الرمز يساعد على تعميق الوعي ضمن الصورة . فالرمز – خارج التشكيل الجمالي – يحمل بداخله مخزونا خاصا يضيفه حين يتحد بها . ومثلما تجعل الصورة الرمز مشخصا محسوسا ، فان الرمز يمنحها البعد الدلالي الذي يختزنه .
- والرمز يساهم في توسيع المساحتين الزمانية والمكانية للصورة
- فالرمز التاريخي – على سبيل المثال – حين ينضم الى الصورة ينقل ذهن القاريء واحساسه الى المرحلة الزمانية التي انشأ فيها والى المكان الذي نما فيه وتطور والصورة مقابل ذلك تسعى الى اسقاط ذلك الرمز على الموضوع المعاصر . وهكذا يكون الرمز سبباً في اغناء الصورة ، وفي رفد ابعادٍ جديدة ، وافاقٍ متنوعة .

([٢٤]) زكي نجيب محمود ، فلسفة الفن ، مصدر سابق ، ص ٥١ .
([٢٥]) هنري بير ، الادب الرمزي ، تر : هنري زغيب ، ط١ (بيروت : منشورات عويدات /١٩٨١) ص٥٩
([٢٦]) هنري بير ، الادب الرمزي ، تر : هنري زغيب ، مصدر سابق ، ص ٥٩ .

- ان وجود الرمز يستحضر ايضا مفردات خاصة به ، تساعد على تعميق مجراه ، وهذه المفردات تخص الصورة ، وتغني مناخاتها .
- ان وجود الرمز يستحضر ايضاً مفردات خاصة به ، تساعد على تعميق مجراه ، وهذه المفردات تخصب الصورة ، وتغني مناخاتها .
- ومثلما يستحضر الرمز مفردات خاصة ، فأنه ايضاً يستدعي رموزاً من نمطه تدعم الصورة ، وتمتن محتواها ، وتقوي فاعليتها .
- من الخدمات التي يؤديها الرمز للصورة ومن ثم للنص تنوع المناخات التي يفرضها تنوع الرموز الوافدة للصورة والغنى في الدلالات وجانب الايحاء فيها " كل اثر فني حقيقي ، رمز سحري ، له عدة تفسيرات لا وصول فعلياً اليه " [٢٧]
- كما ان الرمز " تمثيل ثابت للعالم التجريبي واضح ، دقيق ، مفيد ينتمي الى محيط الذات الهادف الى المبنى بكل افعالها وانجازاتها وازاء التقليص الرمزي " [٢٨] حيث ان العالم الرمزي عالم " التشابه والمقارنة والتكرار " [٢٩]

تنظيرات الفلاسفة حول مفهوم الرمز

هيغل

اعتبر هيغل (١٧٧٠-١٨٣١) إن الرمز بداية الفن ، معتبرا الشرق مبتكراً له ومبدعه ثم ان هيغل قد ميز الفن بثلاث حقب كبرى في الفن من خلال مؤلفه (الفن الرمزي) هي (الرمزية ، الكلاسيكية ، الرومانسية) وقد عرف هيغل الرمز من حيث حصر المعنى " هو إبداع فني يرمي في آن معاً الى عرض ذاته في خصوصيته والى التعبير عن مدلول عام ، ليس هو مدلول الموضوع وحده ، وان كل يرتبط به " [٣٠] .

وقد ميز هيغل الرمز من حيث :

أ. المعنى : الذي يمثل بموضوع ما ، مهما اختلف مضمونه .
ب. التعبير : الوجود الحسي أو العياني ، فهو الصورة .

ثم صنف هيغل الاشكال الرمزية التشبيهية من منطلق التشابه الى :

([٢٧]) هنري بير ، الادب الرمزي ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .
([٢٨]) دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً ، الاسطورة والرمز ، تر : جبرا ابراهيم جبرا ، ط٢ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص٢٦ .
([٢٩]) دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً ، الاسطورة والرمز ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .
([٣٠]) هيغل ، الفن الرمزي ، تر : جورج طرابيش ، ط١ (بيروت : دار الطليعة للطباعة ، ١٩٧٨) ص ٣٢ .

أ. التشابه من حيث الشكل الخارجي (الدال)
- الحكاية الرمزية
- المثل الرمزي (القول السائر) ، (الحكاية الحكيمة)
- الامساخات

ب. التشابه من حيث المدلول (الداخلي)
- اللغز
- المرموزة
- الاستعارة
- التشبيه /المجاز

ويعتقد هيغل ان الغاية التي يتجه اليها الفن الرمزي هي الفن الكلاسيكي لذا فانه يعرف الفن الرمزي بأنه " شكل من الفن لم يتوصل فيه بعد ، المدلول والتعبير الى التداخل الى الانصهار الكامل " .[٣١]

سوزان لانكر

تعتبر سوزان (١٨٩٥ - ؟)م الفن رمزا والعمل الفني هو عبارة عن صورة رمزية فتعرف الفن بأنه " اشكال قابلة للادراك الحسي ، بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري ".[٣٢]

كما تعرف لانجر الرمز بأنه " كل مدرك او متخيل يعرض العلاقات بين الاجزاء والنوعيات الخاصة بهذا الكل ، ولهذا يجب ان تأخذ كلاً اخر لكي يمثل بعناصره تشابها في العلاقات " [٣٣] . وتفرق سوزان بين الرمز(Symbol) وبين الاشارة (العلامة) (Sign) فالرمز " اداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري ". [٣٤]

في حين قد عرفت سوزان لانجر الاشارة (العلامة) (Sign)) بأنها شيء نعمل بمقتضاه ، او وسيلة لخدمة العقل " [٣٥] .

كما فرقت لانجر بين نوعين من الرموز فالاولى تدعوها :

([٣١]) هيغل ، الفن الرمزي ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .
([٣٢]) راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، أفاق عربية ، ط١ ، ١٩٨٦) ص ١٠
([٣٣]) ابراهيم زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، (القاهرة : دار مصر للطباعة ، د . ت) ص ٣٠٩
([٣٤]) راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سايق ، ص١٢
([٣٥]) ابراهيم زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣٠٩ .

- الرموز الاستدلالية (هي التي تكون في اللغة) .
- الرموز التمثيلية (هي التي تكون في الفن).

هربرت ريد

يعرف هربرت ريد (١٨٩٣ -١٩٦٨) الفن وفق منظوره الخاص على انه " لغة رمزية تقوم على علامات غير منطوقة "[٣٦] وبهذا التعريف اشار هربرت الى ان الفن هو مجموعة من الرموز اللغوية الت يتقوم على علامات كثيرة غير منطوقة ، متأثراً بفلسفة كاسير [*] للفن مثلما فعلت سوزان في صياغة نظريتها .

ويرى ريد في الرمز المعنى المتفق عليه كونه اشارة غير طبيعية بل مصطنعة ولا يجب ان نفهم المعنى الا اذا قد عرفنا انه متفق عليه سلفاً " فهو اشارة مصطنعة معناها متفق عليه وهو معنى لا ينبغي لنا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه " [٣٧] .

كما فرقت سوزان بين الرمز (Symbol) والاشارة (العلامة) (Sign) فرّق هو الاخر ، حيث جعل الرمز وفق نظريته يأخذ حيزا فأننا " نتصور موضوعه لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرموز لا على العلاقات ".[٣٨]

اما العلامة (Sign) فهي لا تجعلنا نتعامل مع ما تشير اليه او تدل عليه "[٣٩] ولم يكتف ريد في توضيح الرمز وعلاقته بالفن وفرقه على العلامة بين ان هناك رمزية مختلفة حيث ميز بين نوعين من الرمزية هما :

أ. الرمزية المجردة

([٣٦]) زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص٣٤٤ .

([*]) كاسير (١٨٧٤ – ١٩٤٥) يهودي الماني ، ولد في برسلا ومن اهم كتبه (فلسفة الصور الرمزية) (١٩٢٣) والذي قال فيه (الانسان حيوان رامز)

([٣٧]) هربرت ريد ، معنى الفن ، تر : سامية خشبة ، افاق عربية (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦) ص ٢٤٧ .

([٣٨]) زكريا ابراهيم ، مصدر سابق ، ص ٣٣٨ .

([٣٩]) المصدر السابق ، ص ٣٣٨ .

" وتستخدم اشكالاً ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة او من مظاهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماماً ".[٤٠]

ب. الرمزية المحددة

تستخدم صورا محددة مشيدة اثناء خيالات لاعقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينها .

كارل غوستاف يونغ

يعرف يونغ الرمز في بداية القسم الاول من كتابه (الانسان ورموزه) تحت تسمية القسم بعنوان (الاقتراب من اللاوعي) بانه " مصطلح أو اسم او حتى صورة تكون مألوفة في الحياة اليومية وتلك علاوة على ذلك معاني اضافية خاصة أضافة الى معناها التقليدي والواضح انها تنطوي بداهة على شيء مبهم مجهول او مخفي عنا " .[٤١]

كما فرق يونغ بين الاشارة (Sign) والرمز (Symbol) فالرمز " يمثل اكثر من معناه الواضح المباشر اضافة الى ان الرموز نواتج طبيعية وعفوية "[٤٢]

اما الاشارة " فهي لا تفعل غير ان تدل على الاشياء الموصولة بها " [٤٣] وهي " دائما اقل من المفهوم الذي تمثله " [٤٤]

وقد ميز يونغ بين الرموز :

أ. رموز الثقافة الواعية (وهي تلك التي استخدمت للتعبير عن حقائق سرمدية والتي مازالت مستخدمة في العديد من الاديان ، وقد مرت عبر الكثير من التحولات بل وايضاً عبر عملية طويلة من التطور الواعي بحيث اصبحت عبارة عن صورٍ جمعية تتقبلها المجتمعات المتحضرة .
ب. رمزية عفوية لا واعية او رموز طبيعية (وهي رموز تتكون نتيجة او ناتجة عن طريق الاحلام .

---

(٤٠) هربرت ريد ، معنى الفن ، تر : سامية خشبة ، مصدر سابق ، ص ٢٥٢ .
(٤١) كارل غوستاف ، الانسان رموزه ، تر : سمير علي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٤) ص ١٧ .
(٤٢) كارل غوستاف ، الانسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص ٦٥ .
(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧.
(٤٤) المصدر السابق ، ص ٦٥.

انيلا جانيه

تستعرض انيلا جانيه في قسم اخر من كتاب (الانسان ورموزه) الذي يقع تحت عنوان (الرمزية في الفنون البصرية) وفي (الرموز المقدسة – الحجر والحيوان) حيث تقول (" في الحقيقة ، ان الكون كله هو رمز كامن "[٤٥] بمعنى ان المدركات الطبيعية (كالحجر ، النبات ، الحيوان ، الجبال ، الوديان ، الشمس ، القمر ، الريح ، الماء ، النار) والاشياء التي يصنعها او يشيدها الانيان مثل (البيوت ، الزوارق ، السيارات) او حتى الاشكال التجريدية او الحسابية (كالارقام ، او المثلثات او المربعات ، والدوائر ... الخ) كل هذه الاشياء هي من وجهة نظرها هي رموز كافة . وتعرف جانيه الرمز بانه موضوع من العالم المعلوم يلمح الى شيء مجهول انه المعلوم معبرا عن حياة ومعنى ما هو معتذر وصفه ". [٤٦]

حيث ان الانسان بميله الى صناعة الرموز ، يحول المدركات او الاشكال بلا وعي الى رموز ويعبر عنها في دينه وفنه البصري .

تمتليء الميثولوجيا اليونانية بالرمزية الحيوانية ، كما ان الوفرة اللامحدودة للرمزية الحيوانية في دين وفن جميع الازمان لا تؤكد على اهمية الرمز فحسب ، بل وتظهر كم من الاساسي للبشر ان يدمجوا في حيواناتهم المحتوى النفسي للرمز . [٤٧]

لكن في الانسان قد يصبح (الكائن الحيواني) الذي يعيش بداخله (بكونه نفسه الغريزية) ويدمج في الحياة . لكن الانسان يملك القوة على التحكم بغريزته عن طريق ارادته الخاصة .

ولها رأي في الرمز انه يظهر عندما تكون هناك حاجة للتعبير عما لا يستطيع الفكر ان يفكر او يكون لوحده مقدساً .

مفهوم الترميز

(٤٥) كارل غوستاف يونغ ، الانسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص ٣٤٥.
(٤٦) كارل غوستاف ، مصدر سابق ، ص ٤١٣.
(٤٧) ينظر : كارل غوستاف ، مصدر سابق ، ص ٣٥٦.

جذور الترميز فلسفية ولاهوتية اكثر منها ادبية ، بل ربما كانت دينية اكثر من أي شيء اخر . فقد كان الترميز منذ البداية شديد الارتباط بالقصص ، كما ان جميع الديانات الغربية وكثيراً من الديانات الشرقية قد وجدت اكمل تعبير عنها بالاسطورة .

ان الاسطورة ما كان لها ان تظهر للوجود من دون شيء من التفسير ، ومن المعقول ان نفترض بأن الاسطورة والتفسير كانا يسيران جنباً الى جنب منذ عصور ما قبل التاريخ فصاعداً . واذا اتفق ان يكون سلسلة من الاحداث التاريخية مغزى بعينه لدى مجتمع اساسا من الواقع التاريخي سببا من ذلك فالترميز " هو مستوى من التعبير او نمط من انماطه الفنية التي تعتمد امكانات النص التعبيرية ، غير المحدودة ، وقدراته على الايحاء المتنوع تبعا لاختلاف ذهن القاريء وامكاناته الخاصة في التأويل والتفسير والنفاذ الى الدلالة . واكتشافها . وبما يجعل من التوظيف الفني للرمز أداءً فنياً راقياً ومعيناً لا ينضب ومصدراً للاشعاع الموحي الثر ، وبهذا فأن معالجة الرمز الجزئي المحض ، بوصفه وسيلة فنية جاهزة داخل النص الى الترميز الذي هو عبارة عن معنى اكثر رحابة وشمولاً ، ليصبح من صنف الرمز كل " تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى خفي الدلالة "[٤٨]

فالشعوب ذات المخيلة الخصبة ، كانت تجد في الرموز وجوداً حاضراً دائماً يمثل المسيح ، او الاربعة الانجيليين ، وسفينة الرسل ، والقيامة (وهي مجسدة بطائر الفينيق ، وكان الفلاسفة الرواقيون هيأوا ترميزية خاصة وهي (نظرية في تأويل الاشارات على انها عناصر رمزية تعبر عن حضارة معينة) كما ان للتفسير كثرة المعاني لتلك الرموز ، ومن هنا اكتسبت الديانة القديمة معنى اكثر وضوحاً في اذهان المؤمنين او اكثر ابهاماً وتجريداً في اذهان المفكرين ورواد الاسرار القديمة . [٤٩]

وقد شهد الفيلسوف (كاسير) تطور الهندسة اللا أقليدية والمنهج البديهي والنظرية النسبية وميكانيك الكم والمعالجة العلمية للدين والاساطير وعلم اللغة ، ولذلك فان ما يستخلصه منها ، مباديء متطورة دينامية لا يقتصر مجالها على النشاط الذهني العلمي والرياضي ولكنه يمتد الى كل نشاطات الذهن ، ويسمي (كاسير) هذه العملية بالترميز ويقول انها عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بينها وبين ما تنطبق عليه في الواقع ، فبالترميز نعطي رموزاً لما ندرك ونربط بين هذه الرموز وما ترمز اليه او تمثله ، وبالرموز العلمية تكون صورة العالم علمية وبالرموز الاسطورية تكون الصورة اسطورية وبرموز اللغة العادية تكون الصورة المألوفة التي نعرفها بشكل عام ، فكان للتمثيل الرمزي وظيفة تناسب كل صورة ووظيفتها في الترميز الاسطوري تعبيرية ، يدمج الرمز وما يرمز اليه ، فالرعد يعبر به عن غضب الاله وهو لايكون مجرد تعبير

([٤٨]) روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩

([٤٩]) ينظر: هنري بير ، الادب الرمزي ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

خارجي بل هو نفسه غضب الاله ووظيفته في الترميز العادي حدسية عن العالم كما ندركه بالفطرة ، بوصفه موجودات في الزمان لها خصائص دائمة واخرى عارضة ، فكأن لغة ارسطو التي يطرح بها تطورات لغة عادية او قبل علمية تاتي من مرتبة بعد الرمزية الاسطورية وقبل الرمزية العلمية ، وهناك الوظيفة التصويرية في الترميز العلمي وغايتها تنظيم التفاصيل وربط الجزئيات والتعبير عن العلاقات بينها فكأن غاية (كاسير) ليس طرح بديل منطقي او ميتافيزيقي لكن ان تكون فلسفته مينوسينولوجية شعور[٥٠].

مفهوم الرمزية

نشأت الرمزية في اواخر القرن التاسع عشر نتيجة رد فعل على الرومانسية والبرناسية ، واستمرت حتى اوائل القرن العشرين ، استخدمها لاول مرة اصحاب المدرسة الشعرية الفرنسية ومن اهم شعرائها (ستيفان مالرميه) (Mallarme) و (بول فرلين) (Verlaine) و (ارتو رامبو) (Rimbauo) و (جال مورياس) (Moreas) اعتمدت الرمزية طريقة جديدة في الوصول الى الحقيقة عمادها الاعتماد على الحقيقة الباطنية للانسان لتوليد المشاركة الوجدانية بدلا من التعبير عن حقائق الوجود الخارجية[٥١] حيث دعا شعرائها الى " شعر يستطيع ان يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مهما يدونه في العالم رمزا للحالات النفسية "[٥٢].

من هنا جاء الشعر الرمزي مليئاً بالغموض الرامي الى الايحاء وصولاً بالشعر والادب عامة الى مصاف الموسيقى ورحابتها وشمولها ، حتى لو اجبرهم ذلك الى مخالفة

([٥٠]) ينظر: عبد المنعم الحنفي ، الموسوعة الفلسفية ، (بيروت : مطبعة المدبولي ، بد . ت) ص ٣٦٤ .
([٥١]) ينظر: سلمان الشطي ، الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ ، ط ١ (الكويت : المطبعة المصرية ١٩٧٦) ص ٢٧ .
([٥٢]) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ص ٥٥٤ .

قواعد اللغة واهمال التشبيهات وحروف الوصل واسقاط علامات الترقيم وكل ما يعين على الشرح والتفسير . [٥٣]

فالرمزية اذن مدرسة جديدة عملت على محورين اولهما محاولة التقاط التجربة الشعرية في اقصى نعومتها وارتعاشها ورهافتها وثانيهما التماس الاطار الفني الحر الذي يستطيع التعبير عن التجربة الشعرية ونقل اصولها الى القاريء بخلق نوع من المغناطيسية التي تسري اليه من الشاعر ، تماماً كما هو الامر في الموسيقى والفنون التشكيلية . لاشك ان الشعر كان الجنس الادبي الاول بالرمزية ، لانها مدرسة فنية ولكن هذا لم يمنع انتقال اثارها الى اجناس ادبية اخرى ، كما في المسرح لدى الشاعر (مالارميه) في مسرحيته (امسية احد الفونات) وفي الرواية لدى (فيلارزدي ليزيل آدم وموريس مايترلنك وبول كلوديل) ومنهم ايضاً (مارسيل بورست) في رواية (البحث عن الزمن المفقود) (١٩١٣ – ١٩٢٢) وفي رواية (الزمن المستعاد) (١٩٢٦) ، لكن الرمزية في المسرح والرواية لم تنل من النقاد ومؤرخي الادب حظاً وافراً كما في الشعر . [٥٤]

وقد امتدت الرمزية حتى ظهرت في اعقاب الحرب العالمية في شعر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي ... وغيرهم . ولا تزال اصداء الرمزية تتردد في ازمنة متعاقبة وبلدان كثيرة وفي اشكال مختلفة ، وكل هذه الاصداء انما تعود مباشرة او بشكل غير مباشر الى المحور الرمزي الفرنسي في القرن التاسع عشر .

ومن الجدير بالذكر " اذا كان الرمز معلماً رئيسياً من معالم التعبير عند الرمزية ، فأن هذا لا يعني ان كل اديب يستعمل الرمز هو اديب رمزي ، فقد تستعمل جميع المذاهب الادبية الرمز ، ولكنها تجنده لفلسفتها الفكرية ، واما الرمزية فهي اوسع من مجرد استعمال الرمز كما عرفت ، ولها فلسفتها الفكرية والفنية المتكاملة ، والرمز واحد منها .

فاستعمال الرمز اذن شيء وادب الرمزية شيء ، كل ادب رمزي يستعمل الرمز ، ولكن ليس كل نص ادبي يستعمل الرمز يعد من الادب الرمزي " [٥٥].

([٥٣]) ينظر : درويش الجندي ، الرمزية في الادب العربي ، (القاهرة : دار النهضة مصر ، ١٩٥٨) ص ١١٤

([٥٤]) ينظر : تشارلز تشادويك ، الرمزية ، تر: نسيم ابراهيم يوسف /(القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، د .ت) ص ١٣١ .

([٥٥]) وليد قصاب ، المذاهب الادبية الغربية ، ط١ (بيروت : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥) ص ١٠١ .

المحور الثاني

الترميز في المذاهب المسرحية عالميا

المذاهب المسرحية

تنقسم المذاهب المسرحية الى مرحلتين :

- مذاهب قديمة
- مذاهب حديثة

اولا ً: المذاهب القديمة

تنقسم المذاهب القديمة الى ثلاثة اقسام :

أ- المذهب الديني : (الذي ظهر في العصر الفرعوني واوائل العصر الاغريقي ثم ظهر في العصور الوسطى ويعتمد على التعاليم والطقوس)

ب- المذهب الكلاسيكي : (ظهر في العصر الاغريقي ... ويعتمد على المبالغة والمغالاة ويهتم بالوحدات الثلاث (المكان ، الزمان ، الموضوع))

ج- المذهب الكلاسيكي الحديث : (ظهر في عصر النهضة ... ويعتمد على المذهب الكلاسيكي مع التطوير والتجديد اللذين ظهرا في عصر النهضة)

الرمز والترميز قديما

نشأ الرمز بنشوء الكائن البشري ، وربما قبل ذلك اصلا لان (الله) (سبحانه وتعالى) ما هو الا رمز للعدل والتوازن ما بين الخير والشر وان عملية نزول آدم وحواء الى الارض ما هي الا رمزاً للعقاب أو الاختبار الحقيقي لمن يستحق الجنة) .

ان ممارسة الانسان البدائي في عملية الصيد وطريقة الاختفاء من الفريسة او الاحتماء من الاعداء بتقليد حركات واصوات تلك الحيوانات او ارتداء اوراق الاشجار والجلود هي ممارسة يتخذ الرمز الحيز الاكبر منها فهو بهذه العملية يقوم باتخاذ رمز للحيوان او الشجرة [٥٦] ...

تتمثل هذه العملية الهيكلية الحياتية للانسان وتكون سلسلة من العلاقات التي هي (الانسان) ، الصياد و(تقليد الانسان للحيوان) رمز للحيوان و(الحيوان) الفريسة . هذه المحاولات هي مظاهر الرموز الاولى لدى الانسان البدائي .

بحيث يمكن توضيح هذه الممارسة في الانسان (الرامز) والشجرة (الرمز) وتقليد الانسان للشجرة (المرموز اليه) " لان بين الرامز والمرموز اليه لا تكون العلاقة اعتباطية بل سببية ". [٥٧]

ويتطور الرمز بتطور الحياة حيث اصبح الانسان يمارس الكتابة على الجدران فاتخذت على اشكال مختلفة ، فعندما يريد الانسان ان يكتب احد اسماء الحيوانات فأنه يرسم ذلك الحيوان الذي يريد ان يكتب اسمه وتعقدت الكتابة حتى اصبحت رموزاً للاشياء التي نريد ان نكتبها وهذه العملية التي كان يمارسها الانسان في الكتابة على الجدران (الكتابة الصورية) .

احتل الرمز الحيز الاكبر في حياة الانسان قديما وحديثا في مجالات الحياة وتزداد اهمية الرمز في النتاجات الادبية كافة التي لم تنشأ اعتباطاً أمثال (الاساطير ، وقصص الادب وغيرها بل انها تتولد نتيجة حاجات داخلية لدى النفس وان عملية اخراجها كوسيلة للتعبير فهي " تتولد من النفس كتعبير عن موقعها وعواطفها أزاء الحتميات التي ترتهن لها في ذاتها ومن الحياة والكون ... فالانواع الادبية تنشأ استجابة للحتميات النفسية والاجتماعية والحضارية ". [٥٨]

ومن اهم هذه النتاجات الأدبية الأساطير فهي تشير أحيانا إلى أقاصيص الاقدمين ، وأحياناً إلى أشكال الأيمان المختلفة ، وان لها وظيفة الكتابة الخلاقة او الكتابة الرمزية حيث

([٥٦]) ينظر : كارل غوستاف ، الانسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص ٢٣ .

([٥٧]) قاسم مقداد ، هندسة في السرد الاسطوري الحلمي ، ص١ /(دمشق : دار السؤال للطباعة والنشر ، ١٩٨٤) ص ٥٤

([٥٨]) أيليل حاوي ، استيلوس والتراجيديا الاغريقية ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني /١٩٨٠) ص ٧ .

تمثل الأسطورة النمط الأعلى حيث يقال في الرمز انه قد يربط بين عنصرين او اكثر ، ولكن الكتابة والأسطورة تفعلان ذلك أيضاً " .

الأسطورة هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معاً الى كشف متماسك المعنى كما يعرفه الإنسان ويؤمن به "[٥٩] لقد كان استخدام الرمز ضاربا في القدم ... لا تمثل الاسطورة عامة والأسطورة الرمزية إلا مرحلة من مراحل هذا اللون المبكر من التعبير .

فقد كان التعبير الرمزي " منذ البداية شديد الارتباط بالقصص كما ان جميع الديانات الغربية وكثيرا من الديانات الشرقية قد وجدت اكمل تعبير عنها في الاسطورة " .[٦٠]

كان الناس يتناقلون الاسطورة شفويا او غالبا ما كانت تنتقل عن طريق الشعائر والطقوس الدينية ثم ما لبثت ان اصبحت تنتقل بين فئات اكبر من الناس عن طريق النصوص المكتوبة .

وينبغي معرفة ان الاساطير هي خمسة اصناف :

- بعض الاساطير لاهوتي (التي تناسب الفلاسفة) هي تلك التي لا تتخذ شكلاً جسدياً بل تعالج رمز جوهر الالهة ، وبما ان الله وجود عقلي ، والعقل يرتد الى ذاته ، فان هذه الاسطورة تعبير رمزي عن جوهر الله .
- والبعض الاخر من الاساطير جسدية (وهي تناسب الشعراء) هي التي تعبر عن افعال الالهة في العالم .
- الاساطير النفسية (افعال الروح نفسها) افعالها في مجال الفكر التي رغم خروجها الى اشياء اخرى كأن تأخذ طبيعة رمز الا انها تبقى رغم ذلك في داخل من اوجدها .
- اساطير مادية (تناسب شعائر الابتداء الدينية) لان كل طقس من طقوس المستبد يهدف الاتحاد مع العالم والالهة ، فقد حسبها المصريون على انها الهة فعلية ، فقد اطلقوا على الارض اسم (ايزيس) وعلى الرطوبة اسم (أوزيريس) وعلى الحرارة اسم (ادونيس) وعلى الخمر اسم (دايونيوس) وهذا النوع يجمع بين مزيج من الاساطير . [٦١]

ان اقرب مثال الى الاسطورة الاغريقية في (ديميتر وبيرسيفوته) قد بدأت في شكل ترميزي لعملية بذار القمح وحصاده ورغم ان اغلب الاساطير الاغريقية تدور حول الترميز عن الخلود البشري ، وربما عن الميلاد الجديد بعد الموت . الا ان اسطورة (ديميتر) التي تعني الخبز رمزاً (للخبز) وعلى مستوى يكون (بلوتو) اله العالم السفلي رمز (للشر)

---

(٥٩) دراسات لخمسة عشر ناقد ، الاسطورة والرمز ، تر : جبرا ابراهيم جبرا ، ط٢ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص ١٧٠

(٦٠) جون ماكوين ، موسوعة المصطلح النقدي (١٤) الترميز ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

(٦١) جون ماكوين ، المصدر السابق ، ص ٢٠ .

او (الشيطان) الذي يغتصب (بيرسيفونه) التي هي الارض رمزاً (للسقوط) التي تدفن فيها البذرة فتنبت ، وعلى مستوى اخر يكون (بلوتو) هو الموت رمزاً ُ(للشر) و(بريسيفونه) الروح البشرية الخاضعة للموت رمزاً (للسقوط) ، لكن لكن تنقذها جهود امها الالهة (ديميتر) رمز (الخير) .

ورغم اتخاذ الاسطورة (ديميتر وبيرسيفونه) تفسيرين احدهما مادي والاخر نفسي الا ان الرمز اتخذ الدلالة نفسها في التفسيرين .[٦٢]

ان الشيء الذي غير في استخدام الانسان للرمز يعود الى شكله تطوره وانماط استخدامه وضروب فهمه . فالرمز لدينا نحن الشرقيين يختلف قديماً عن حديثاً كما يختلف استخدام الرمز عند الاوربيين عنا .

الا انه يبقى وسيلة اصيلة في حياة الانسان ، ونهجاً فنياً لا يكاد يخلو من ادب شعب من الشعوب ، سواء أكان روائياً ام شعرياً ام مسرحياً ... الخ [٦٣]

تزداد اهمية الرمز وتحديدا في النص المسرحي وتنوع مجالات استخدامه عبر العصور ، فالنص المسرحي ليس مجرد وسيلة من وسائل الترفيه والتشويق والمتعة لدى القاريء ليمثل فيما بعد ، بل احياناً يتخطى مجرد الترفيه ، ففي عظمته جاهد كتاب المسرح في اكتشاف معنى الوجود ونواحي الجمال بنفس الاخلاص الذي تميز به عمل كبار العلماء والفلاسفة ورجال اللاهوت . اذ ان النص المسرحي يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام " على قدرة الانسان على الاستكشاف ، والتعجب والتامل فقد لعب الرمز دوراً بارزاً وواضحاً فيه ، حيث " نجد ان القالب الدرامي يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من اعظم الافكار التي تقف عنها عقل الانسان ".[٦٤]

الترميز في المذاهب القديمة

بلاد وادي النيل ووادي الرافدين

(٦٢) ينظر : جون ماكوين ، المصدر السابق ، ص ١٥.
(٦٣) ينظر : صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .
(٦٤) فرانك هواتينج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف، (القاهرة: دار المعرفة ، د. ت) ص٢٢.

انقسم الباحثون والدارسون الى فريقين في مسألة وجود مسرح او عدم وجوده ، فريق يؤيد وجود مسرح وفريق لا يؤيد وجوده ففي وادي النيل رغم الدراسات والشواهد الاثارية التي اكتشفت والنصوص التي يقال عنها (نصوص مسرحية) فأن المسرح الاغريقي استسقى شكلاً ومضموناً من تراث وادي النيل حيث ان " اسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير في موضوع مسرحياتهم وشكلها لمصر القديمة "[٦٥]

ان معظم النشاطات المسرحية في مصر لم يكن سوى طقوس دينية اعتمدت على اسطورة مصرية واحدة وهي (اسطورة ايزيس واوزيرس) وقد حرص المصريون القدماء على عدم كتابة تفاصيلها نظراً لقدسيتها ، الا انهم قاموا بتدوينها فيما بعد لضمان نجاح مراسيمها .

كان النص المسرحي لدى المصريين القدماء ذا قيمة عالية حيث يمثل النص الشعري الابتهالي الذي ينبع من صميم الحادثة ورموزها ومكوناتها . [٦٦]

ام في وادي الرافدين فأن الفريق الذي يؤيد وجود المسرح من خلال التنسيقات الاثارية التي تثبت بأن حضارة وادي الرافدين شهدت تقدماً هائلاً في مجالات عدة ولعل الملاحم والاساطير وقصص الادب والرثاء والحكمة خير شاهد على ذلك ، ومن هذه الانواع الادبية الاساطير واهمها اسطورة نزول أنيانا الى العالم السفلي . [٦٧]

الترميز في النص المسرحي الاغريقي

تم تحديد نشأة المسرح تحيداً نسبياً في وجوده في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد ، وفي مدينة اثينا حيث برز فيها خلال قرن واحد (٥٠٠ -٤٠٠) ق . م اربعة من اكبر كتاب المسرح وهم (اسخيلوس ، وسوفوكلس ، يوربيس ، ارستوفان) كان الموضع الاكثر وضوحاً في الكتابات الاغريقية هو موضوع الدين ، فقد استطاع الاغريق ان يتخذوا من آلهتهم موقفاً فيه الكثير من التعامل الشخصي مع الالهة ، ومن هنا كان الرمز والتعابير الرمزية اكثر وضوحاً حيث ان الدين لديهم اكثر تعلقاً بالدنيا من الاخرة "

(٦٥) فائق محمد الحكيم، تاريخ المسرح ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩) ص٨٥- ٨٩.
(٦٦) ينظر: ايليا حاوي، اسخيلوس والتراجيديا الاغريقية، مصدر سابق، ص١٦.
(٦٧) ينظر : فوزي رشيد ، المسرح في بلاد وادي الرافدين ، (بغداد : دارالشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص٣٣٦ .

فجذور الترميز فلسفة ولاهوتية اكثر فيها ادبية بل ربما كانت دينية اكثر من أي شيء اخر " [٦٨]

اضافة الى ان للسياسة دوراً كبيراً ايضاً نتيجة الحروب التي شهدتها في المعارك (مارثون ، وثرموبيلاي ، وسلاميس ، وبلاتي) واول كتاب المسرح لدى الاغريق هو اسخيلوس (٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م) كان لديه من الافكار والتجارب التي اريد له اشاعتها واشراك الناس فيها . حيث كانت مسرحياته بعيدة المدى عظيمة التأثير والقوة ، عالجت مسرحياته في توظيفها الرمزي مجموعة الابطال والملوك والالهة الذين اوقعتهم الظروف في ازمان شديدة ومتفجرة تفجر البراكين . [٦٩]

ومن مسرحياته (اجامنون) ، حيث وظف الرموز عندما رمز " بيت اجامنون المعظم المفعم بالنكبات بسفينة مشحونة باكثر مما تستطيع ان تحمل ، فأذا لم يخفف جزء من حمولتها غرقت ، ولما كان هناك التباس بين الرمز والمدلول ، قيل تغرق هيكلها " [٧٠]

ان االستخدام الاسطورة دلالة رمزية او مغزى رمزي اريد له ان يعبر ويؤكده واقع الحياة ، وتوكيد معطياتها عن طريق ما تشعه من مغزى ودلالة .

" وهكذا الخط البشري ، اذا استمر في مسيره في طريق مستقيم اصطدم فجأة بحاجز خفي من الحواجز ، المصائب .. القى الحذر من على ظهر السفينة ... ولن يغرق ذلك البيت المشحون بالمحن .. ولا يبتلع الهيكل " [٧١]

اما ثاني كتاب المسرح الاغريقي فهو سوفوكلس (٤٩٧ -٤٠٥ ق .م) ففي مسرحية (اوديب ملكاً) وهي اكمل المسرحيات التي كتبت ، حيث استخدمها ارسطو بعد قرون نموذجاً في كتابه النقدي الكبير (فن الشعر) حيث يمتدح حبكتها المشتبكة ، ومن الجدير بالذكر ان سوفوكلس كان منشغلا في المسرحية بافكار اخرى كثيرة ، وافكار تنوب عن الفكرة الرئيسية . [٧٢]

ورغم جمال اللغة فهي تحمل ثروة عظيمة من الصور والاخيلة والرموز . [٧٣]

([٦٨]) جون ماكوين ، موسوعة المصطلح النقدي (١٤) الترميز ، مصدر سابق ، ص١٤.
([٦٩]) ينظر : محمود صقر خفاجة ، دراسات في المسرحية اليونانية ،(القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، د.ت) ، ص٥٥ .
([٧٠]) اسخيلوس ، مسرحيات اسخيلوس (مأساة اجاممتون ، تر:امين سلام (القاهرة : مطبعة ميدلولي ،١٩٨٩) ص٣٤٣.
([٧١]) اسخيلوس ، مسرحيات اسخيلوس (..) مصدر سابق ، ص٣٤٣ .
([٧٢]) ينظر : فرانك م هواتينج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، مصدر سابق ، ص٢٨.
([٧٣]) الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ت : عثمان نوية ، ج ١ ، (بغداد : المطبعة العصرية ، ١٩٨٦) ص٦٠ .

فهي تصور البطل اوديب وقد شاء القدر المتهكم ان يجعل من كل خطوة يخطوها رمزاً لقوة جديدة تزيد شباك القدر احكاماً من حوله .

" افسحوا الطريق لاوديب ... قد قال الناس جميعاً :

هذا رجل مجدود

ولكن أي عواطف تعصف برأسه الان ؟

فلا تظن من يحيا محظوظاً

فما يخلص من العذاب غير الموتى

ان اسطورة البطل هي اكثر الاساطير شيوعاً واكثر شهرة في العالم اننا نجدها في الميثولوجيا التقليدية لليونان .

وبين الابطال الاغريق ، كان ثيسيوس يملك بوسيدون ، اله البحر له ، وبيرسوس يملك اثينا ، واخيل يملك ثيرون ، السنتور الحكيم ، كمعلم له .

هذه الشخوص الشبيهة بالاله هي في الحقيقة نواب رمزيون عن كل النفس ، الهوية الاعظم شمولاً وحيث يصبح الموت الرمزي للبطل اذا جاز التعبير نضج بالعمل المسرحي . (٧٤)

ان فكرة مسرحية اوديب تحمل من التعابير الرمزية مايستسقي منه كتاباً وادباؤنا العرب كما فعل توفيق الحكيم في مسرحية (بجماليون) في توظيف الاسطورة . (٧٥)

ولعل الوباء الذي اصاب المدينة هو اول خيوط التوظيف الرمزي في مسرحية (اوديب ملكاً) لـ (سوفوكلس) .

واخر كتاب التراجيديا اليونانية هو (يوربيدس) حوالي (٤٨٥ - ٤٠٦ ق .م)، اذا كتب اسخيلوس عن الالهة بدلالات رمزية وكتب سوفوكلس عن الابطال ورموزهم الهائلة كتب يوربيدس عن البشر وهو لا يقل عن الاثنين استخداماً للرمز . فقد كتب مسرحية (النساء الطروادیات) في عام (٤١٦ ق. م) عندما ارسل الارثينيون حملة عسكرية وحشية ضد اهل جزيرة بيلوس فلما انتصروا في المعركة ذبحوا الرجال وسبوا النساء . (٧٦)

---

(٧٤) ينظر : كارل غوستان يونغ ، الانسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص١٤٥.
(٧٥) ينظر : صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص١٧.
(٧٦) ينظر : يوربيس ، النساء الطروادیات ، تر : علي حافظ ، ع(٧) ، (الكويت : وزارة الاعلام للطباعة ، ١٩٧٣) ، ص٤٥ .

كانت هذه المسرحية ترميزا الى جريمة مماثلة لجريمتهم تماماً ، حيث كانت هذه المسرحية ترمز الى صلة ما كتبه الكاتب وبين الظروف المحيطة به .

يتخلل مسرحيات يوربيدس جميعاً تشكك في الالهة لا يخفيه غير قناع خفيف برموز شفافة كما تبتديء فيها استهانة بالخوارق والاحداث العارضة ، وشغف كبير بتعقب الدوافع الانسانية النفسية وراء افعال البشر .

ففي مسرحية (ميديا) مثلاً لانشغل بالصراع بين الانسان والقدر قدر انشغاله بالصراع الداخلي الذي يقوم بين امرأة موزعة بين عواطف الحب والانتقال التي تنهش فؤادها .[٧٧]

الرمز والترميز في العصور الوسطى

لقد تميز مسرح العصور الوسطى باستناده على الحكايات الدينية والوعظية ، وكان هذا المعتقد بان المسرح تطور من الطقوس البسيطة الى المسرحيات الشعبية التي انتشرت في مختلف انحاء اوربا .

واحتوى هذا المسرح على اربع انواع من المسرحيات : المسرحيات الانجيلية ، والاخلاقية ، ومسرحيات الفصح والقديسين .[٧٨]

تعتبر مسرحيات الفصح اقدم هذه الانواع ، وقد نشأة في المانيا في القرن التاسع الميلادي كامتداد لمشهد البعث قداس عيد الفصح .

اما مسرحيات القديسين فهي مسرحيات تستند على حياة احد القديسين او القديسات او على معجزة لقديس او قديسة ، وهي لا تستند على نص الكتاب المقدس بعكس المسرحية الانجيلية التي تستمد موضوعاتها من العهدين القديم والجديد في الكتاب المقدس ورموزه ، وتنتظم المسرحيات الانجيلية في سلاسل دورية تحكي قصة البشرية من الخلق الى يوم القيامة . فيما تعرض المسرحيات الاخلاقية من تعابير رمزية في محاولات قوى الخير والشر في التاثير على بطل المسرحية . وتتمثل هذه الرموز في شخصيات تحمل اسماء مثل

([٧٧]) ينظر: فرانك م هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص٣٠.

([٧٨]) ينظر : عبد الرحمن صدقي ، المسرح في العصور الوسطى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة، ١٩٦٩) ، ص٣٩.

(الرحمة ، العار ، الجمال ، ... الخ) وتنتهي المسرحية بانتصار القوى ورموز الخير عادةً وخلاص روح البطل الذي يرمز الى الجنس البشري .[٧٩]

ففي فرنسا كانت البداية من القداس ، حين ظهرت في السنوات التالية(١١٤٠-١١٧٥) (مسرحية آدم) تحتوي على ثلاثة فصول يمثل الاول منها قصة آدم وحواء ، ويمثل الثاني مصرع هابيل ، بينما يشتمل الثالث على الموكب المعهود للانبياء ، فالانذار في المسرحية (هو التحذير الالهي من المعصية) والامل رفض ادم الاغراء واليأس الذي يُنتج بعد استجابة حواء للاغراء " يحافظ الشاعر على التوازن بين الواقع والرمز وبين الارضي والكوني في مسرحيته بأيجاز مسرحي مؤثر . [٨٠]

ما في المانيا فكانت اللاتينية هي لغة المسرحيات الالمانية الت ياعتمدت الاسلوب الاغريقي ، حيث تعتبر مسرحية (هروزفينا) الحلقة الوحيدة التي تربط المسرح الكلاسيكي (الاغريقي والروماني) بمسرح العصور الوسطى حيث انها الوحيدة التي كانت بالاسلوب الكلاسيكي ، ولم يظهر هذا الاسلوب بعدها الافي عصر النهضة .

وخلال القرن الثالث عشر ظهرت مجموعات ضخمة من القصائد الدينية باللغة الدارجة نتيجة شعبية هزت الشعور الديني وسط ايطاليا ما بين السنتين (١٢٥٩-١٢٦٠) [٨١]

وهذه القصائد الدينية بين الجسد والروح او بين الراهب والشيطان .

اما في انكلترا فلم تشذ عن باقي اوربا في بدايات مسرحها في الكنيسة ، ومن الطقوس الدينية الى مختلف انواع المسرحيات الانجيلية والاخلاقية ومسرحيات القديسين ، وكانت تسمى المسرحيات الانجيلية مسرحيات القربان (لانها كانت تعرض على شكل سلاسل في عيد القربان) .

ثم ظهرت فيما بعد مسرحية " (كل امرىء) عنوان مسرحية اخلاقية من الثرن الخامس عشر من اصل هولندي لتقدم شخصيات رمزية تمثل الموت ، الصحبة صالح الاعمال ، وعندما يحضر الموت .... كل امرىء) تبدأ الرحلة نحو العالم الاخر لا يرافقه في رحلته سوى صالح الاعمال " [٨٢]

([٧٩]) ينظر : دبيلوجي دي بوره ، المسرح في العصور الوسطى ، الثقافة الاجنبية ، تر:فريد ضياء عدد(٤) (١٩٨٧) ص٦٨.

([٨٠]) دبيلوجي دي بوره ، المصدر السابق ، ص٧٠.

([٨١]) ينظر : لويس فارجاس ، المرشد الى فن المسرح ، تر:احمد سلامة (القاهرة : دار الشؤون الثقافية ، الهيأة المصرية للكتاب ، بد.ت) ص٦٠.

([٨٢]) جون ماكوين ، موسوعة المصطلح النقدي ، مصدر سابق ،ص١٠٤.

تمثل الرموز في مسرحيات العصور الوسطى الحيز الاكبر من الكتاب المقدس والكتب الدينية تحمل تعابير رمزية عالية تم نقلها الى عامة الشعب باللغة الدارجة لتصل لهم بسهولة بعد ان كانت باللغة اللاتينية عن طريق المسرحيات وحملت معها رموزها وتعابيرها الترميزية .

المذهب الكلاسيكي الحديث

عصر النهضة والقرن السابع عشر

رافقت حالة الانفتاح الاجتماعي والمادي في اوربا نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر ، فضلاً عن حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية وظهور الطباعة والتفتيح والالهام الفكري وظهور الاكاديميات والجانعات والمدارس الفنية بكافة انواعها وتخصصاتها الى تطور المسرح في كافة الاصعدة .[٨٣]

انتقل المسرح في عصر النهضة القرن الرابع عشر الى القرن السادس عشر من الشوارع والازقة الى القصور الخاصة بالنبلاء والامراء وبانت انحسار الفكر والثقافة في حدود الطبقة الارستقراطية ، حيث كانت اهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة الكتابة باللغة الوطنية .

كان عام (١٥٩٤) يعد بداية ظهور الاوبرا ومنها اوبرا (دافن) لدينوسيني ، وموسيقى (بري) نتيجة التغيرات الجذرية والفكرية والجمالية في عقلية المتلقي ، فضلاً عن الاوضاع والقيم والتقاليد السائدة فيه ، اخذ التغير يحصل في مجال التأليف المسرحي حيث اعتمد على " جودة النص وبراعة الشعر في اثارة خيال (المتلقي) وتحقيق متعتهم النفسية " .[٨٤]

حيث تزعم نهضة القرن السابع عشر كورني (Corneille) (١٦٠٦-١٦٧٣) م ، وراسين(Racine) (١٦٣٩-١٦٩٩) م ومولير (Moliere) (١٦٠٠-١٦٧٣) م وهم الذين اوجدوا المذهب الكلاسيكي الحديث ، باتخاذهم قانون الوحدات الثلاث نبراساً لهم .

([٨٣]) ينظر: شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاث الاف سنة ،تر: دريني خشبه ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة ،١٩٨٣) ص٢٦٢.

([٨٤]) فاطمة موسى : وليم شكسبير شاعر المسرح ، (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، بد.ت) ص٢١.

" فخضعت المسرحية عندهم للقواعد التي وضعها ارسطو ، فهي تكتب شعراً ، وتتقيد بالوحدات الثلاث (وحدة الموضوع ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان)" [٨٥] محاكين بذلك قدماء المذاهب القديمة بما يتناسب مع مقتضيات العصر مهتمين بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته ، وجهة نفسية واجتماعية تتناسب مع الاداب السائدة في ذلك الوقت.

تميز اسلوب كورني في كتابة المسرحيات بصورة خاصة ، حيث استمد بعض موضوعاته من رموز الاساطير وما تحمله من غموض لكنه اتجه الى التاريخ ايضاً فأخذ يقتبس من بعض من بعض موضوعاته بعد ان اغناها بالحوادث وقيدّها بالصراع وفي كلا الموضوعين سواء موضوعات الاساطير ورموزها الكثيفة ام في التاريخ ورموزه كان التعبير الرمزي القاسم المشترك في اغلب نصوصه . [٨٦]

كانت لغته عالية فخمة ذات اسلوب خطابي بليغ ، وكان يحرص على الكشف عن المواقف النفسية والصراعات المعقدة التي تحتاج الى خلق العوائق والغرائز حيث نجد في مسرحية (السيد) في الفصل الرابع الحوارات الى دون رودريغ :-

"دون فرديناند:- انني اسامحك لحماستك في الانتقام من ذلك العو المهاجم ؟ واشعر ان الدولة التي دافعت عنها هي التي تخاطبني من خلال دفاعك ، وتأكد انني بعد الان لن اصغي الى كلام مشين الا الا اعزيها ... فتابع حديثك " [٨٧] يتابع وصف المعركة من اولها الى اخرها ، فيعرض قوة الاعداء وكيف كمن جنوده منتظراً ، اللحظة الحاسمة للانقضاض وهي وقت نزولهم من المراكب ، ثم يذكر نتيجة المعركة وهي هروب قسم من جنود العدو وقتل قسم آخر وتأسير الكثير منهم حتى الملكات ...

يتميز هذا الخطاب بطوله وتصويره المفصل الدقيق ... عندما نقرأ هذا الفصل من المسرحية ويمتاز بالوضوح والترتيب المنطقي للحوادث وتحليل نفسية الاعداء بأسلوب يتجلى فيه الابهة الشعرية والتعبير الرمزي .[٨٨] فيما اتجه (راسين) في البحث عن الحقيقة والطبيعة او ما يشبه الطبيعة اكثر من العظمة والبطولة .

في جميع موضوعات (راسين) يتجلى الرمز بصورة واضحة فالكتاب المقدس هو كم هائل من الرموز الدينية والاساطير كذلك ولا يخفى علينا ان التاريخ يحمل من الرموز النمطية وان كانت دنيوية حيث كان (راسين) يستسقي موضوعاته من الشعر التراجيدي

([٨٥]) وليد قصاب ،المذاهب الادبية الغربية ، (لبنان : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع) ص .
([٨٦]) ينظر : عبد الرزاق الاصفر ، المذاهب الادبية لدى الغرب ، (دمشق :اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) ص٣٠.
([٨٧]) كورني ، مسرحية (السيد) تر:عبد الرزاق،(دمشق:اتحاد الكتاب العربي ، ١٩٧٧) ص٩٨.
([٨٨]) ينظر: عبد الرزاق الاصفر ، المذاهب الادبية لدى الغرب ،مصدر سابق ، ص٣٢.

والاساطير اليونانية او من التاريخ او من الكتاب المقدس ويضيف من عنده المكتبات النفسية العصرية " [٨٩]

اهتم بتصوير الحب وعرضه بلغة الغزل العصري ، والخ على قضية الغيرة في الحب حتى جعلها دافعاً رئيسياً في مسرحه ،وفي مسرحية (بريتاينكوس) نجد ترسيس يدفع نيرون الى الجريمة في قوله :

" ... هل تخاف عاقبة جرعة من السم ؟

اقتل الاخ واهجر الاخت !

فان روما حين تجد الضحايا لا بد ان تعثر لهم عن جرائم مهما كانوا ابرياء

وسترى انها ستعبأ شأم الايام

أيام ولد ذاك الاخ والاخت ... " [٩٠]

(ويمضي الحوار هكذا حتى يقتنع نيرون بقتل بريتانيكوس)

اقتبس الكثير من التاريخ الروماني مع ادخال الكثير ايضاً من التعديلات والتعقيدات او تعمق في تحليل النفس البشرية .

فيما يصور موليير مجتمع القرن السابع عشر لجميع شرائحه تصويراً كاملاً واعطى كل نموذج الخصائص والحالات التي تناسب ظروفه .

حظي موليير بتكريم الملك (لويس الرابع عشر) نظراً لواقعية الشخصيات الملهاوية الناقدة والتي تعد في نظر المتلقي الفرنسي الذي يغلب على تفكير الجانب المنطقي ، بعدها اداة اجتماعية فضلاً عن ملاحظة (موليير) واقتناص شخصياتيه ونماذج حياتيه واقعية موضوعات مسرحياته . [٩١]

كان يكتب مسرحياته شعراً او نثراً على حد سواء ولا يفكر الا في التأثير المسرحي وليس على التأثير في القاريء ، كما استعمل في مسرح اللغة الشعبية، كان هدفه الاقناع مع تقويم النفس البشرية عن طريق الاضحاك وفي داخل الاضحاك توجد المأساة ، شر البلية ما يضحك ![٩٢]

([٨٩]) المصدر السابق ، ص٣٢ .
([٩٠]) راسين ، (بريتا نيكوس)،تر:انطوان مشاطي،(بيروت : دار الجبل ،١٩٧٥) ، ص٤٩.
([٩١]) ينظر : لويس فارجاس ، المشهد الى فن المسرح ، تر: احمد سلامة (القاهرة: دار الشؤون الثقافية ، بدت) ص١٢٣-١٢٥.
([٩٢]) ينظر : عبد الرزاق الاصفر ، مصدر سابق ، ص٣٧.

المذاهب المسرحية الحديثة

إن المذاهب الأدبية لا يوجدها النقد عادة، ولكنها أبداع الأدباء والفنانين بسبب حالات نفسية واجتماعية وسياسية مختلفة، ثم يأتي دور المنظرين ليستقرئوها، ويستنبطوا قواعدها واصولها، فالممارسة دائماً تسبق النظرية. " إن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشعراء والكتاب والنقاد، للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولاً وقواعد تتكون من مجموعها المذاهب..."[٩٣]

حيث ظهرت المذاهب الحديثة في أواخر القرن الثامن عشر واستمرت حتى عصرنا هذا وهي دائمة التحول لا تسير بشكل واحد ولا تدور حول نقطة معينة وإنما تتميز بقابليتها للتطور والتغير في التقاليد واستجابتها للتقدم العلمي والصناعي، ومحاولة كشف عالم الغيب مما يساعد على بروز مدارس فنية متنوعة.

من هنا نجد إن العقلية الحديثة قد تشكلت بتأثير التطورات العلمية، والتي كانت نتيجة حتمية للحروب التي عانى منها العالم كثيراً وللتعقيد الذي تسبب عدم الاستقرار والثورات الاجتماعية، والتيارات السياسية وقد انعكس كل هذا بشكل واضح في محاولات وتجارب تعبر عن وجهات نظر جديدة، وتسعى للكشف عن رؤى جديدة تحمل طابعاً ابتكارناً دون النظر للمنهج الأكاديمي والقواعد والتقاليد الموروثة.

اولاً: الرومانسية Romanticisme

(٩٣) وليد قصاب ، المذاهب الادبية الغربية ، مصدر سابق ، ص٢٠.

"الرومانسية أو الرومانتية (Romantisme) نسبة إلى كلمة رومان (Roman) التي كانت تعني في العصر الوسيط حكاية المغامرات شعرا ًونثراً " [٩٤]

إن كلمة (رومانتك) تعني كل ما هو مقابل لكلمة (كلاسيك) ولذلك نعت بالرومانسية شعراء وروائيون ومسرحيون عاشوا قبل عصر الرومانسية مثل شكسبير وكالديرون وموليير وداني وسرفانتس، لأنهم أتوا بأشياء جديدة، ولم يكونوا يحفلون بالحفاظ على الأشكال القديمة.

ففي " عام (١٨١٨)م أعلن سنتدل : أنا رومانسي ؟ إنني مع شكسبير ضد راسين، ومع بايرون ضد بوالو !"[٩٥].

حيث نعت نفسه بالرومانسي وألف بحثين بهذا الخصوص "وقد ابتدع مصطلح (الرومانسية) أو (الروماتيكية) الكاتب المسرحي الشهير (ستندال) (١٧٨٣-١٨٤٢)م في بحثيه المسميين (راسين وشكسبير)"[٩٦].

لقد امتاز الرومانسيون بكونهم يرفضون التقليد واحتذاء نماذج الاقدمين اليونان والرومان ويريدون أن يتحرروا، وهم أعداء التقاليد والأعراف، يريدون أن يكونوا مخلصين لأنفسهم ومن ثم فهم يقدمون كيفية جديدة في الإحساس والتصور والترميز والتفكير والانفعال والتعبير، أي مفهوماً جديداً للواقع.

لقد عزف جماعة الرومانسية عن الأساطير اليونانية والرومانية والاغتراف من معين الدين ومصادره كالتوراة والإنجيل وما فيها من شخصيات ونماذج وسمو وشاعرية، وقد وجد الرومانسيون في الدين التعبير الرمزي الذي ترتاح فيه نفوسهم حتى وصلوا إلى درجة التصوف والتجلي الإلهي ووحدة الوجود – يقول هوغو: كل الكائنات الحية، هي الله وكل الأمواج هي البحر... ولا شيء هو موجود سوى ذلك النور العميق.[٩٧]

وقد عادوا إلى الطبيعة حيث اكتشف الرومانسيون ما في الطبيعة من الجمال والعظمة ولا سيما الأجواء العاصفة والبحار الهائجة والجبال الشامخة الجبارة والغابات الغامضة، ونجد هذه الأجواء الطبيعية أكثر تجلياً في مسرحيات شكسبير كمسرحية (العاصفة) لنجد صلة قوية بالموروث الديني سواء في اعتمادها على الطبيعة واتخاذها رمزاً للفكرة وقناعاً للشخصية أم اغترافها من مفاهيم الدين ومعتقداتها وطريقة تفكير الشخصية.

([٩٤]) ينظر: عبد الرزاق الاصفر ، المذاهب الادبية لدى الغرب ، مصدر سابق ، ص٥٥ .
([٩٥]) عبد الرزاق الاصفر ، المصدر السابق ، ص٥٥ .
([٩٦]) وليد قصاب ، المذاهب الادبية الغربية ، مصدر سابق ، ص٣٨ .
([٩٧]) ينظر ، عبد الرزاق الاصفر ، مصدر سابق ، ص٦٢

فالمسرح الرومانسي في الأدب المسرحي جذور، قد نشأ في عهد لويس السادس عشر (١٦٤٣) م لون مسرحي مزيج ومشوش وغريب هو (التراجيكوميديا) أي مزيج بين المأساة والملهاة.

كانت الميلودراما تستمد موضوعاتها من التاريخ ولا سيما فروسيات القرون الوسطى الفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية في عصر النهضة والكاثوليكية، ومن الميلودراما ولدت المسرحية الرومانسية أو فن (الدراما) بعد الثلث الأول من القرن التاسع عشر، بتأثير المسرح الشكسبيري الذي وفد في القرن السابع عشر.

ثم جاء (فكتور هوغو) فألف مسرحية (كروميل) (١٨٢٧) و (هرناني) و(الملك شيلي) و الكسندروماس في (الأدب في كريستين) و (هنري الثالث) والفرد دوفيني في (اوتيلو) و (شاترتون).

ونجد توظيف الرموز في مسرحية (الملك لير) لشكسبير:

" لير: فلتذهب الآلهة العظيمة.. ولم تجدك يد العدالة، اختبيء أيتها اليد السفاحة، وأنت يا من حنث باليمين، وأنت الذي تقنعت بالفضيلة وشيمتك الزنى بالمحارم، يا بائس ارتعش وتهافت أنت الذي من وراء حجاب ورياء عوائم، تأمرت على حياة إنسان " [٩٨] .

لم تجلدك يد العدالة (وراء فكرة العدالة تكمن رغبة لير الانتقامية في إنزال اشد العقاب بالذين أساءوا إليه، وتؤكده الإشارات المسرحية إلى الجلد الجزئي: المتسول المجنون (يجلد من حي إلى حي) لمجرد كونه متشرداً، والمومس يجلدها شرطي القرية وقسوته تتغذى شبعه.

إن مسرحية الملك لير (ليست مجرد شكل رمزي تقام فيه أنماط المشاعر أمامنا للتأمل فيها، أنها صورة متحركة للحياة ليس بمعنى أنها تؤثر في مشاعرنا وحسب، بل بمعنى أنها تحرك فينا قوى الإدراك تلك عن طريقها نبني عالمنا ونصنعه. [٩٩]

"والواقع أم المسرحيات الأخلاقية كانت المعين المسرحي الذي استقى منه (مارلو) و (شكسبير) و(جونسن) في شبابهم والى جانب ذلك لابد ان الكثير من قراءاتهم العامة كانت تميل للشكل الطبيعي نحو الترميز باشكال شتى . ان بنية المسرحية الاخلاقية ، وما يغلب عليها من ملامح هجائية وواقعية وجو الترميز الذي يشيع في الكثير من تلك

([٩٨]) دراسات نقدية ، الاسطورة والرمز ، تر : جبرا ابراهيم جبرا ، (بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، ١٩٦٧) ، ص٣٣ .

([٩٩]) ينظر : خمسة عشر ناقد ، الاسطورة والرمز ، مصدر سابق ، ص٣٤ .

المسرحيات (يهودي مالطا) و (دكتور فاوستس) ،(كما تهواه) ، (هنري الرابع) ، (صاع بصاع) من اعظم مساهمة قدمها الترميز الى الادب الانكليزي ".[١٠٠]

ثانياً: الواقعية Realisime

ظهرت الواقعية نتيجة التقدم العلمي والصناعي في النصف الثاني للقرن التاسع عشر (١٨٧٠-١٩١٠)م " وقد تبلورت الواقعية بصفتها مذهباً يتجه (لفلسفة اوكست كومت) الوضعية وكتابات داروين عن اصل الاجناس ونظريات كارل ماركس في الاقتصاد وتغيرات الثورة الصناعية واكتشاف العلوم التي غيرت المعتقدات التقليدية " .[١٠١]

عالجت المسرحيات الواقعية اتجاهين مهمين :" الاول هو التحليل النفسي للفرد ومدى استجابته لبيئته الاجتماعية وحياة العائلة اما الثاني فهو الدراسة الاجتماعية للعائلة والطبقة والمشاكل الاجتماعية بغية الاصلاح . فهي موقف فلسفي " .[١٠٢])

ففي فرنسا ظهر المذهب الواقعي على يد (فلوبير) و (ستندال) و (بلزاك) وفي النرويج على يد (ابسن) وفي روسيا على يد (تولستوي) والمسرحية الواقعية هي ما تحدثنا عن الحياة الواقعية المهذبة التي تأثرت بكل العوامل المكتسبة والاداب المرعبة والشرائع والقوانين والتقاليد .

وقد اشار (ادموند دور انتي) بقوله : " الواقعية تعني التعبير الصريح الكامل عن الصفاة الفردية " [١٠٣] ويعني الواقع الكيان الماثل للشيء بصورة محسوسة يجد النقاد اسباب الولادة الحقيقية للواقعية كرد فعل انعكاسي لما افردته الرومانسية وابتعادها عن الواقع

([١٠٠]) جون ماكوين ، موسوعة المصطلح النقدي (١٤)الترميز ، مصدر سابق ، ص٨٦.
([١٠١]) ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مصدر سابق ، ص٣١٤
([١٠٢]) جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الادبية ،ط١(بغداد:دار الشؤون الثقافية ،١٩٩٠)ص٢٨٢
([١٠٣]) ديمسن كرانت ، الواقعية ،تر:عبد الواحد لؤلؤة ،(بغداد :دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠) ص٣٥

الاجتماعي ، فالواقعية من جانب الواقعي ترفض القيود التي تفرضها النظرية الرومانسية على مادة الموضوع ، حيث تنبذ مافي مادته الرومانسية من مبالغة وتطرف .

ولعل اشهر كتاب المسرحية الواقعية هما (تشيخوف) و(برناردشو) ففي نصوص مسرحيات (تشيخوف) توحي معانيها بمواقف نمطية عليا(*)، هي بمثابة اساليب او (حيل) لتحقيق معانٍ عديدة لمستويات من مفارقة وسخرية ، واحاسيس وعواطف .

كما في مسرحياته (الاميرة) و (الاخوات الثلاث) و (طائر النورس) او (طائر البحر) حيث رفض تشيكوف كل الصيغ المعروفة في كتابة المسرحية في مسرحيته (طائر النورس) ووضع نصب عينيه ان يصور حياة المجموع لا حياة الفرد .

" ففي بداية المسرحية نجد (هد فد تكو) يسال ماشا (لماذا تصرين على لبس السواد دائماً) وهذه الاشارة الى ثوبها الاسود ليست كما يتبادر الى الذهن تمهيداً رمزياً لموضوع يتصل بالمأساة فانها تجيب قائلة (انا في حداد على حياتي انا شقية)".[١٠٤]

الانماط العليا في كتابات (تشيخوف) يمكن اعتبارها رموزاً في شكل انساق او مواضيع مأخوذة من الاعمال الادبية العظيمة التي بوسعها ان تستحضر في الذهن القيم النهائية لتراث ثقافي ما .قد تكون الانساق النمطية عند (تشيخوف) مباشرةً وظاهرة ، وبعض ابطالها يعكسون انماطاً اسطورية بصورة واضحة فأسطورة (نرسيس) لها اصدائها في اشحاص مسرحياته (الاميرة) في كينيا –جينا) (مبارزة الجندب –بوربغوتيا) . ومسرحية (الليدي مكيث) لها اصدائها في شخصية (سوليني) في مسرحية (الاخوات الثلاث) كما وظف (تشيخوف) بعض رمو مسرحية (هاملت) لشكسبير عندما وحد بين (تريبليف) او (تريبولف) و(هاملت) ، وبين (اركادينا) و (غرترود)، وبين (نينا)و(اوفيليا) ، ووضع اشخاص (تشيخوف) في مواقف مماثلة مواقف ابطال (شكسبير) انما يؤدي الى نوع من التعقيب الساخر تكون فيه علاقة مسرحية (طائر النورس) بمأساة (شكسبير) علاقة معكوسة (فتريبولف) الذي يتصور نفسه هاملت ليس الا هاملت مزيفاً يخفق كفنان بسبب خمالته لا بسبب صراع مأساوي في شخصيته .[١٠٥]

ان الانطباع النفسي الذي تخرج به عن شيء مغرق في الخيال وهذا يأتي جزئياً من ان (تشيخوف) يمزج الرمز بالواقع بشكل غير ملحوظ على حين نرى (ابسن) يعلق الرموز على الحوادث المسرحية (بشكل مفتعل) دون ان يستطيع ان يفعل ما فعله

(*) (النمط الاعلى) يعرفه (نورتروب) صورة تتردد ... رمز يصل بين قصيدة وقصيدة او مسرحية ومسرحية وبهذا يسير التوحيد والتكامل في التجربة الادبية

(١٠٤) الاردايس نيكول ، المسرحية العالمية ، تر :شوقي السكري ، ج٤، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر ، د.ت) ص١٩٢ .

(١٠٥) ينظر: خمسة عشر ناقد ،الاسطورة والرمز ، تر:جبرا ابراهيم جبرا ، مصدر سابق ،ص٦٥.

(تشيكوف) حين حقق التكامل التام بينهما بحيث لا يمكن فصل الواحد منهما عن الاخر ، ويأتي ايضاً من مقابلة الافكار المختلفة التي يتفوه بها الشخصيات او اكثر حين يستغرق كل منهما في افكاره الخاصة فأن النتيجة التي نحل عليها اشبه بمقابلة الصور البيانية في قطعة شعرية من النوع الغنائي ، او كترجمة الصور الخيالية التي يتضمنها حديث (لهاملت) الى لغة الموسيقى فكأن هاملت وكثيرون من امثالهيحاولون يائسين ان يرغموا الاخرين على الاصغاء اليهم دون ان يجدوا اهتماماً او فهما .[١٠٦]

ثالثاً : الرمزية (Symbolism)

نشأت الرمزية في اواخر القرن التاسع عشر نتيجة رد فعل على الرومانسية والبرناسية * ، واستمرت حتى اوائل القرن العشرين . لم يعرف اصطلاح (الرمزية ورمزي) الا في عام (١٨٨٥)م.

(١٠٦) ينظر: الارايس نيكول ،المسرحية العالمية ،تر:شوقي الكري،ج٤،مصدر سابق ،ص١٩٤

(*) المذهب البرناسي : (مذهب الفن للفن Art for art sak) يرتبط هذا المذهب بجذور الفكر اليوناني الوثني ، فهو ينسب الى جبل برناس الشهير في بلاد اليونان –وهو جبل تزعم الميثولوجيا اي الاساطير والخرافات الاغريقية انه مقر (ابولون)وهو في اساطيرهم اجمل الالهة ورب النور والعرافة .

استندت الرمزية في مفهومها العام على فكرتين اساسيتين : اولهما مثالية افلاطون التي تنكر حقائق الاشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صورة ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي ، والاخرى الفكرة القائلة بان عقل الانسان الواعي له مجال محدود لان خلف العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور . [١٠٧]

تأثر الرمزيون بفلسفات القرن التاسع عشر ولا سيما بفلسفة (كانت) التي اصبح للمخيلة فيها اثر ضروري وموقف وسط ما بين الادراك والفهم كما بنظريات علم النفس ولا سيما معالجات (فرويد)للحلم بوصفه منبعاً للرموز والذي من خلاله تتكشف الرغبات والخبرات .

كان الرمز عماد المدرسة الرمزية ، لكن هذه المدرسة الرمزية الجديدة تختلف عن الرمزية التي كانت معرفة في العصور السابقة ، فالتعبير بالرمز كان مألوفاً في كثير من المدنيات ، تجده في العصور الوسطى وادب التصوف وفي روائع الرواية الواقعية وكان الرومانسيون والبرناسيون يستخدمون الرمز احياناً ، فالرمز اداة تعبير عالمية قديمة ، واللغة في حد ذاتها مجموعة من المنظومات الرمزية وكان الناس لا يزالون يعبرون بالرموز عن مقاصدهم سواء بالاشارة ام بالرسم ام بالالفاظ ، وكان مألوفاًالتعبير بالنار عن الاحراق وبالطير عن السرعة وبالريح عن القوة مع السرعة وبالصليب عن التخليص ... الخ فهذه كلها رموز لكن المدرسة الرمزية شيء آخر ... لقد اصبحت منهجاً فنياً متكاملاً ذا مواصفات عديدة واصبح الرمز فيها قيمة فنية وعضوية ودخلت في نطاقه الرموز التاريخية والاسطورية والطبيعية والاشياء ذات الدلالة الموحية كما تميزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية واللونية والحسية والمشابكة بينها في لغة تعبيرية جديدة . [١٠٨]

فالرمز صورة توحي بالشيء من غير ان تسميه ، وهو يحتمل اكثر من تأويل اذن الرمزية هي ، تمثيل الافكار والانفعالات بالايحاء غير المباشر بدلاً من التعبير المباشر ، وذلك بتحميل بعض الاشياء والاصوات والالفاظ معاني رمزية خاصة ".[١٠٩]

لا شك ان الشعر كان الجنس الادبي الاول بالرمزية ،لانها مدرسة فنية ولكن هذا لم يمنع انتقال اثاره الى اجناس ادبية اخرى ، فقد جرت محاولات مبكرة لنقلها الى المسرح ، ومنها محاولة الشاعر مالارميه في مسرحية (امسية احد الفونات) *

---

(١٠٧) ينظر ،تسعدين آيت ،اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،ط١(بيروت:دار الحكمة ،بد.ت)ص٢٢

(١٠٨) ينظر :عبد الرزاق الاصفر،المذاهب لدى الغرب ، مصدر سابق ،ص١١٣.

(١٠٩) ينظر: مجدي وهبة،معجم المصطلحات الادبية ،(كشاف اصطلاحات الفنون)،(بيروت:مطبعة بيروت للنشر،١٩٧٤) ص٣٥ .

(*) (الفونFaune) هو اله اسطوري يختص بالحقول والحياة الريفية .

ومن نماذج المسرحية الرمزية مسرحيات (ابسن) في (البناء العظيم) و (البطة البرية) ومسرحيات لـ (وليم باتربيتس) (كاثلين في هوليهان) و (موطن الحبيب) وكذلك في مسرحيات (موريس ماترلنك) .

لقد حفل الفن الرمزي بالمجازات التمثيلية والصور البيانية والتشبيهات والمعميات والغيبيات الملغزة والى تجسيد افكار مجردة ورؤيتها في وقائع وشخصيات بغية تفسير الحقيقة النفسية او الخلقية وقد تكون الوسيلة الى هذه المادة الاسطورية او الواقعية كما في مسرحية (البطة البرية) لـ (ابسن) .[١١٠]

يستطيع عنصراً او موقف رمزي ما ان يوحي مباشرة بفكرة او احساس اعظم من ذاته ، وهكذا كانت (العاصفة) في المسرحيات ترمز الى استياء السماء او غضب الالهة ، او كما للتاج من رمزية مؤثرة في مسرح شكسبير .

دعت الرمزية الى الغموض ،وهو ضد الوضوح لكن لا يعني ان الوضوح في التعبير الرمزي القديم سطحي ومبتذل وهو لا يتنافى مع استعمال التخييل والتعبير الرمزي وتجنيد الاسطورة والصورة وجميع الوسائل الفنية التي يستعملها الرمزيون الجدد وغيرهم ، ولكن ذلك كله لا يقطع الصلة بين الادب والمتلقي ، واذا اكسب الادب لوناً من الغموض ، فأنه الغموض الايجابي الذي لايتنافى مع الوصول والاتصال ولا تنقطع به رسالته في الابلاغ والتعبير والتأثير .[١١١]

"ان الايحاء والتكنية والترميز وجه من وجوه التعبير باللغة وله مواقف ومقتضيات تستلزمه ، وتجعله احياناً ابلغ من التصريح واقدر على التأثير "[١١٢]

تدلنا مسرحيات (بيراندللو)على ان الرموز قد تعبر عن الحقيقة المسرحية اكثر من الشخصيات الحية ، اما (اندريف) الذي يعتبر الوسيط بين جوركي وماترلنك ، فهو مرتبط بالاول من حيث تجارب المسرحية الواقعية ومرتبط بالثاني من حيث كثرة المسرحيات الرمزية . كتب مسرحية (الى النجوم)(١٩٠٥) م فهي مسرحية مؤثرة تمتزج فيها الواقعية والرمزية ، ومسرحية (الجوع سلطان) حيث يبدو شبح الجوع امام الفقراء الذين يعملون بينما يطل عليهم من فوق رؤوسهم الاغنياء وهم يرقصون في مرح دائم ومسرحية (حياة الانسان) هذه المسرحية الرمزية على الرغم من ان بعض التصريحات الفلسفية لا معنى لها . فالانسان ولد في ظلام وفيما هو ماضٍ في طريقه الى الارض يجد الكائن الالهي، وهذا

(١١٠) ينظر : هدى حشبيه ،دراسات في المسرح والادب ،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٦) ص٦٥ .
(١١١) ينظر : تسعديت آيت، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، مصدر سابق ، ص٥٥ .
(١١٢) وليد قصاب ،المذاهب الادبية الغربية ،مصدر سابق ، ص٩٨.

رمز للقوة القدرة القاهرة ،واقفاً بجواره ثم ان الانسان يموت آخر الامر في الظلام كله يتم عن اليأس والمرارة . [١١٣]

رابعاً : الوجودية Existentialisme

نشأت الوجودية على يد الفيلسوف الدنماركي (كيركيجارد) والوجودية مشتقة من الوجود ، وقد نادت بمجموعة من الاراء الفلسفية والفكرية وهي قديمة الجذور ، ولكنها انبعثت الى الحياة في الحرب العالمية الثانية .

لا تسلم الوجودية الا بالوجود والانسان عندهم مع تميزه بالادراك ليس بشيء ووجوده نفسه عبث ، أي مجرد من كل معنى ، وهو نفسه الذي يحقق ماهيته ويمنح حياته معنى .

ووجوده في تفكيره او فيما يطلق عليه (الكوجيتو) (الديكارتي) و(الكوجيتو) كلمة لاتينية معناها (انا افكر) وهي تستعمل في الفلسفة رمزاً للعبارة الشهيرة اتخذها ديكارت اساساً لفلسفته وهي (انا افكر اذن انا موجود). [١١٤]

اهم اركان الوجودية الحرية الفردية فالانسان يتصرف بحرية في هذا الكون الذي وجد فيه ولا يخضع للاديان والاعراف والقيم المتوارثة .[١١٥]

على الانسان الوجودي ان يخلق قيمه بنفسه ، يقول (سارتر) منذ اللحظة التي يدرك فيها الانسان حريته ، ومن اللحظة التي يعرف فيها انه الوحيد في العالم يصبح عليه ان يصنع بنفسه قيمه ..." [١١٦]

وهذه الحرية تمر عندئذٍ بمرحلتين: مرحلة يتخلص فيها الانسان من افكار الماضي مهما كان مصدرها ، ومرحلة يختار فيها افكاراً جديدة يطبقها ، ويلتزمها ويحترمها .

والوجودية وجوديتان احدهما وجودية مسيحية ذات طابع صوفي ويمثلها (كيركجورد) الدانماركي والاخر (جابر بيل مارسيل) الفرنسي اما الوجودية الاخرى فهي وجودية ملحدة وهي تنكر وجود الله ومن ابرز زعمائها (جان بول سارتر) و (البيركامو)

---

(١١٣) ينظر:الاراديس ينكول،المسرحية العالمية،تر:شوقي السكري،ج٤،ص٢٥٥-٢٥٨

(١١٤) ينظر : محمد مندور ، الادب وفنونه ، مصدر سابق ،ص١٣٩ .

(١١٥) ينظر: سارتر،الوجود والعدم ، تر:عبد الرحمن بدوي ،(بيروت:دار النشر ،١٩٦٦)،ص٧٠ .

(١١٦) مجاهد عبد المنعم ، سارتر مفكرا او انسانا ،(القاهرة:دار النشر ،١٩٦٧)ص٢٥٥

و(جان انوي) في فرنسا ، و(هايدجر) و(يسبرز) في المانيا و(شيستون) و(برديايف) الروسي . فضلت الوجودية المضمون على الشكل في العمل الادبي ، ان وظيفة الاديب الوجودي ليست خلق الجمال فحسب ، بل له وظيفة اجتماعية وسياسية وخلقية .[١١٧] امتزجت الفلسفة الوجودية بالادب ولا سيما في الرواية والمسرحية لانها وجدت فيها خير وسيلة لتحليل الواقع الانساني والكشف عما يحدق به عن الضغوط والتحديات وتحصنه بحريته الكاملة وارادته لاتخاذ قراراته ومواقفه والنضال لاثبات وجوده واختيار مصيره ،وكان معظم فلاسفة الوجودية ادباء عرضوا افكارهم ونظرياتهم من خلال ابداعاتهم الادبية عرضاً هو افضل مما تنتميه النظريات والبحوث الجافة ."يعبر المسرح الوجودي عن المضمون الجديد باسلوب قديم ".[١١٨]

ان ابرز المسرحيات الوجودية هي (الايدي القذرة) و(البغي الفاضلة)و(موتى بلا قبور) و(الدوامة) و(الذباب) لـ(سارتر) ومسرحيات (البيروكامو) (سوء تفاهم) و(العادلون) و(الحصار) ، اما مسرحية (رجل الله) لـ (جابرييل مارسيل).

تتضمن بعض المسرحيات رؤية فكرية او موقف شمولي من قضايا الوجود ومشكلاته ولا تخلو المسرحيات الغربية من تلك الاعمال التي يعبر فيها الكاتب عن رؤية شمولية للحياة ، يصدر عنها في عمل مسرحي او اكثر ، بل ان هذه الرؤية تبدو قسيماً لا غنى عنه في معظم الاعمال المسرحية الناضجة .[١١٩]

ان معرفة الحياة وتأمل المصير الانساني ومراجعة قضايا الخلق والاحساس بالضرورات والوقوف امام الموت والعدم والاحساس بالعبث واللامعقول وسواها من قضايا الحياة المختلفة ، ومعالجة ذلك كله مما يعد في صالح الانسان وفي وصف تعميق ادراكه لتلك القضايا وتوسيع دائرة فهمه لها "ان دراما اللامعقول تلتقي كثيراً مع فلسفة هايدجر وسارتر وكامو الوجودية في تأكيد اللامعقولية الاساسية في حالة الانسان وافلاس جميع نظم الفكر المغلقة وما تزعمه من تقديم كلي للواقع "[١٢٠]

ويمثل التعبير الرمزي عن قضايا الفكر والوجود وقيمه وسيلة من وسائل التعبير غير المباشر عنها بغية تحقيق الاستثارة الذهنية والمتعة النفسية المتأتيتين من الاحساس بلذة الاكتشاف الجزئي لما يرمز له الكاتب من قضايا ويوحي به من معانٍ ودلالات خفية .[١٢١]

([١١٧]) ينظر : عبد الرزاق الاصفر، المذاهب الادبية لدى الغرب ، مصدر سابق ، ص١٨٥.

([١١٨]) نعيم عطية ، مسرح العبث وجذوره واعلامه ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٩٠) ص٣٩٩

([١١٩]) ينظر : صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي ..... ، مصدر سابق ، ص٢٠٥ .

([١٢٠]) مارتن اسلين ، دراما اللامعقول ،سلسلة من المسرح العالمي (١١) (تر:صدقي عبد الله ،(الكويت :مطبعة حكومة الكويت ،١٩٧٠) ص١٥.

([١٢١]) ينظر: صالح هويدي ،الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٠٥.

فمسرحية (الذباب) لـ(سارتر) تعتمد المسرحية على اصول يونانية فهي تدور حول خيانة (كليتمنستره) لزوجها (اغاممنون) وتامرهم مع عشيقها (ايجسيت) لقتله بعد عودته مظفراً من حرب طروادة وانتقام ابنها (اورست) واخته (اليكترا) منها فيما بعد وقتل امها وعشيقها ، لكن (سارتر) يعرضها بطريقة خاصة من خلال فلسفته الوجودية التي تخالف رؤية (اسخيلوس) و (سوفوكلس) ، فقد صاغها صياغة عصرية .

حيث(*) اورست لا يتراجع ولا يندم وينتصب عملاقاً امام الاله جوبيتر ويقول " اورست :-انت ملك الالهة ،وملك الصخور والكواكب وملك الامواج في كل البحار ،لكنك ، لست ملك الانسان .

جوبتر: الست مليكك ، ايتها الدودة الغبية ،فمن الذي خلقك اذن ؟

اورست : انت ، ولكن كان يجب الا تخلقني حراً ... "[١٢٢]

خامساً: السريالية (ما فوق الواقع) (Lesurrealisme)

تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع ، فهي في رأي بروتون زعيم السريالية "معاد لكل ارتقاء فكري وخلقي "[١٢٣] وهي تطور للدادية(*) وقد استعملت هذه الكلمة وصفاً لاول مرة عام (١٩١٧) في عنوان مسرحية للشاعر الفرنسي (جيوم ابولنير) (١٨٨٠-١٩١٨)م الذي يعد من الرعيل الاخير من الرمزيين .[١٢٤]

كان فرويد يزعم ان النفس الانسانية تنقسم إلى ثلاث مناطق هي (الانا)(Ego) وتمثل الوعي والادراك والشعور و(الانا العليا) (Superego) وتمثل الرقيب او الضمير الذي

(*) ولابد من الاشارة ان الظرف الزمني الذي الفت فيه هذه المسرحية انها مرحلة الاحتلال النازي لفرنسا في الحرب العالمية الثانية ،وكان الامر من الخطورة بحيث يتطلب حشد الفكر والفن وكل شيء في سبيل التحرر ،ومن المعروف ان سارتر انتمى بقلمه وشخصه الى حركة المقاومة السرية الجهرية ،وحيث عرضت مسرحيته هذه على المسارح وقفتها السلطات الالمانية لانها تحرض على الثأر والانتقام والحرب تدعوا الى الحرية ...

([١٢٢]) بول سارتر ،الذباب ، (روائع المسرحيات العالمية)، تر : محمد قصاص ، (القاهرة: الدار القومية للطباعة ،بد.ت) ص٢٢٩.

([١٢٣]) حسام الخطيب ،الادب الاوربي نشأته ومذاهبه ، (دمشق:وزارة الثقافة ،بد .ت) ص١٦٩.

(*) الدادية : نشأت اثر الحرب العالمية الاولى ، حيث اجتمعت طائفة الادباء والفنانين اليائسين من ويلات الحرب عام ١٩١٧ في (خمارة فولتير) في فرنسا وقيل في زويخ ودعوا الى مذهب جديد اطلقوا عليه كلمة لا معنى لها وهي كلمة (دادا) ان الكلمة فارغة من المعنى وهي بمثابة رفض لكل ما هو عقلاني ، استمرت عدة سنوات من عام (١٠١٧-١٩١٩).

([١٢٤]) مجدي وهبة ،معجم مصطلحات الادب ، مصدر سابق ،ص٥٥.

يحاسب (الانا) ويصدر اليها الاوامر والتعليمات ويقف للانحرافات بالمرصاد ، ومنطقة ثالثة تدعى ال(هو)او (الهي)(Id) وتمثل اللاشعور او العقل الباطن او اللاوعي .[١٢٥]

ربط السرياليون الفن باللاشعور ربطاً محكماً وثيقاً ،بحيث تغيب في عملية الابداع عن طريق الحلم رقابة (الانا العليا) تغيب رقابة الوعي واليقظة والعقل والمنطق فينطلق الابداع كالحلم متحرراً من كل قيد ،قيد العقل وقيد الفكر وقيد اللغة ، وقيد الاعراف الفنية والاجتماعية والخلقية وغيرها .

وقد بلغ بالسرياليين إلى التحرر من عالم الواقع والهروب من المنطق والعقل والانضباط إلى انهم كانوا يلجؤون إلى ضروب من الوسائل الشاذة .المصطنعة لكي يغيبوا عن الوعي ، كالافيون وغيره من المخدرات والمسكرات لاطلاق المكبوت من النفس ،ثم يسجلون هذا المكبوت في لوحات او قصص او مسرحيات غامضة مضطربة او هاذية محمومة لا يدركون هم انفسهم لها معنى ، ولا يحددون هدفاً، وهي بالرموز والاحاجي اشبه منها بالادب او الفن .[١٢٦]

كان السرياليون ،ربما اكثر من غيرهم ،موجهين نحو الاسطورة – نحو خلق الاساطير الجديدة ،حيث يخلقها الانسان للانسان لاسيما عن الحالة الانسانية .[١٢٧]

وكان فرويد يستعين ايضاً بتحليل الاساطير والنصوص الادبية لتدعيم نظرياته ، وبهذا لفت الانتباه او النظر إلى الصلة الوثيقة بين الانتاج الادبي والعالم الباطني ،وجعل من كشوفات التحليل النفسي اتجاهاً ادبياً ونقدياً وفكرياً جديداً كان له تأثير كبير في توجيه الابداعات في القرن العشرين ،وكان ابرز نظرياته ،ان العقد الجنسية المكبوته والمتراكمة في اعماق اللاشعور هي المحرك الاساسي للتصرف البشري ،ولا سيما ما دعاه (عقد اوديب)[*][١٢٨]

المسرح السريالي هو المسرح الغير مألوف ،وهم يرون ان المسرح ضرورة لابد منها ان خير مثال عليه مسرحيتا (الفريد جاري) (اوبو ملكاً) و (اوبو مقيداً).

ان الانفتاحات على النظريات الفكرية والتيارات الادبية والدراسات النفسية التي وسمت كثيراً من اتجاهات المسرحية الاوربية وتركت بصماتها الواضحة عليها حتى يومنا هذا ،ممثلة في مدارس التحليل النفسي والتجريبي والسلوكي وغيرها من الاتجاهات النفسية

---

(١٢٥) قصاب وليد ،المذاهب الادبية الغربية ، مصدر سابق ، ص١٠٩ .
(١٢٦) ينظر: محمد مندور ،الفن ومذاهبه ، مصدر سابق ،ص١٣٦.
(١٢٧) ينظر: خمسة عشر ناقد ، الاسطورة والرمز ،مصدر سابق ،ص٤٩.
(*) قد تراوحت معظم الاداب والفنون ونظريات النقد بين قطبي الفرويدية والماركسية ، حين كان ماركس يرى المحرك في الحاجات المعاشية .
(١٢٨) ينظر: عبد الرزاق الاصفر ، المذاهب الادبية لدى الغرب ،مصدر سابق ،ص١٧٠

الاخرى ، لقد اتاح هذا انفتاح المسرحية على الدراسات النفسية ونظرياتها فرصة التوظيف الفني للرموز والدلالات (السيكولوجية)بما يغني المسرحية ويكسبها مستويات تعبيرية وابعاداً مختلفة ، فقد شهد هذا الجانب مواكبة طيبة لدى عدد من المسرحيين الذين صدروا في نتاجاتهم عن مدرسة التحليل النفسي بالاتجاه (الفرويدي) .

لقد اكدت هذه النماذج المسرحية عن قدرتها على النفاذ الى اعماق النفس الانسانية والبوح بعذاباتها تارة وكشف عن مظاهر لا وعيها الجمعي عبر رؤية فنية وفكرية تمزج بين ما هو واقعي واسطوري ، توق وحلم ، تبعاً لواقع الشخصية واشتراطات الحياتية ،تازماً واستلاباً التزاماً او انتماء...[١٢٩]

([١٢٩]) صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص١٤٧.

المبحث الثاني

الرمز والترميز في المسرحية العربية (١٩٦٠-٢٠٠٥)

تميزت النصوص العربية منذ ظهورها (١٨٤٧)م وحتى الخمسينات من القرن العشرين بأنها تقليدية في موضوعاتها ووسائلها الفنية ، على ان النصف الثاني من الخمسينات شهد بعض التحول عن التقاليد المسرحية القديمة وقد مهد ذلك التحول لظهور نصوص مسرحية حديثة في الستينات .

ففي العراق بدأ كتاب المسرح العراقي بمحاولات التجديد متأثرين بالاتجاهات الحديثة [*] . كما تحمل من اهمية في التعبير عن روح العصر ، ومن هؤلاء الكتاب امثال (ادمون صبري) (١٩٢١-١٩٧٥) ومهدي السماوي (١٩٢١) وطه سالم (١٩٣٠) و(عبد الملك نوري)(١٩٢١) و(فؤاد التكرلي)(١٩٢٧) و(يوسف العاني)(١٩٢٧) و (قاسم محمد)(١٩٣٥) و(فلاح شاكر)(١٩٦٠) .

حيث كتب (ادمون صبري) [**] مسرحية (مارس اله الحب) (١٩٦٠) نتيجة التأثر بالظروف المحيطة في العراق ، فقد نهج الاسلوب الرمزي ولا تخلو مسرحيته من الدلالات الترميزية الواضحة ، حيث اضفى على شخصيات المسرحية رموز الامراض والاوبئة

(*) ان ظهور المسمى (مصلحة) السينما والمسرح اواخر عام ١٩٥٩م التي باشرت نشاطها الفني عام ١٩٦٠ له دور مهم في احتضان المسرحيين في (قسم المسرح)من خلال تقديم العروض المسرحية العالمية والتعريف بها .وكذلك لمعهد الفنون الجميلة دور مهم ايضا وتاثروا بكل من كتاب المسرح الغربي امثال (برخت) .

(١) ينظر : حسب الله يحيى ، تأثير مسرح برخت على المسرح العراقي ،في:مجلة المسرح ،ا لعدد (١٢) (بغداد:١٩٧٤) ص٣١

(**) امون صبري ولد في بغداد وتخرج من كلية التجارة والاقتصاد عام ١٩٥١ م عمل في التدريس ومن ثم انتقل الى العمل في البنك المركزي العراقي.

مستبدلاً الانسان صاحب نظامي القنانة والاقطاع برمزي (السل الرئوي) و(الجدري) اما رمز الكوليرا فهي إلى الامبراطوريات الاقطاعية لاسيما الاسير (مرض السرطان) الذي ينهش جسد الانسان بالنظام البرجوازي .

فيما نرى غزارة مخيلة كاتبنا (صبري) في ترميز الكرة الارضية بكل عناصرها الطبيعية التي لا توجد عناصر مماثلة لها في أي كوكب اخر من الكواكب والاجرام السماوية بكوكب غير ارضنا في عالم مختلف عن عالمنا .. ومثل النظام الطبقي الاستغلالي يرمز (يرمز مارس اله الحرب).

بينما حدد مسيرة الانسان ونضاله للتخلص من الامراض التي يعاني منها كونها تسبب له الدمار والموت ،لقد استخدم (صبري) اسلوب التعبير الرمزي لما يحمله من عمق في المعنى وصورة شبيهة بالواقع لكن بأسلوب رمزي فني يحمل جوانب فنية وجمالية منها في ان تكون واقعية نفعية مباشرة .

فيما اضاف الكاتب (مهدي السماوي) *الى مسرحياته التعبير الرمزي ايضاً ، حيث تمثلت في مسرحية (النقطة) التي جاءت نتيجة نكسة حزيران ١٩٦٧ م ولما لها اثر في المثقف العربي عامة والمسرحي خاصة .

ومن هنا فقد صادف كتاب المسرح في الستينات عهداً من التدهور والتخلف وسوء مباشر لهم بلغ فيه الحكم مستوى العبث والجبروت حيث تكميم الافواه الحرة او مصادرة الحريات وشن حملات المطاردة فضلاً عن المهادنة الاستعمارية وفاتحتها الاستعمار الاجنبي .

ان هذه المسببات ادت الى سوء الاوضاع وقساوته على الشعب العراقي عامة ، وفي العودة لمسرحية (النقطة) نجد ان المسرحية تمتليء بالرموز ،فشخصيات المسرحية رموز امثال (الرجل)و(الاول)و(الثاني) حيث يمثل (الرجل) صاحب الارض والرمزان الاول والثاني يمثلان محور الترميز في المسرحية بالبحث عن النقطة المجهولة وعن ماهيتها كونها "نقطة تراب او نقطة نفط او حتى ماء " [١٣١]

"ازمة كبيرة واحدة تدور حول البحث عن (نقطة) وزيادة فعالية هذه الازمة الاساس ".[١٣٢]

وقد تتضح طبيعة هذه الشخصيات وما ترمز اليه من عهد مظلم متخلف وجائر اكثر حينما نقف على تلك العلاقة التي يشير اليها المسرحي : ان البحث عن النقطة هي الدور

(*) (مهدي السماوي) ولد في مدينة الناصرية ،طبعت له في النجف مسرحيتين (حصان محترق الاطراف) (١٩٦٩) و(المظاهرة) (١٩٧٣) توفي في عام (١٩٨٩م)

(١٣١) مهدي السماوي ، مسرحية النقطة ،في مجلة الكلمة ،الحلقة الخامسة ،(النجف:مطبعة العربي الحديثة ،١٩٦٧)ص٧٣

(١٣٢) تيسير عبد الجبار الالوسي ،تطوير البيئة الدرامية في المسرحية العراقية ،ط١(بنغازي:منشورات جامعة قاربونس،١٩٩٥) ص٣٧.

المسيطر والمتحكم في سير احداث المسرحية والمحرك لافعال وسلوكيات الشخصيات الرئيسية في المسرحية ، وهو دور يتعدى حدود الدلالة المباشرة لذلك لجأالى التعبير الرمزي حتى في شخصيات المسرحية .

فالدلالة لشخصية مسرحية تمثل القوى السياسية في الواقع الانساني في العراق .موجهة ضد طموحات الشعب وامانيه "يلف اجواءها من غموض ولاعتماد حوارها الايحاء والتلميح لا الكشف والمباشرة ، فضلا عن ذلك فأن شخصيات النقطة ظلت حتى نهاية المسرحية محافظة على خط متوازن مع اسلوب الحبكة الرمزية ".[١٣٣]

فيما كتب (طه سالم)[*] مسرحية (طنطل) ويبدو ان المسرحي (سالم) تأثر هو الاخر بالاساليب الغربية علماً ان مسرحيته تحمل دلالات ترميزية عالية التي استعانت بالتراث الشعبي لادانة عالم الانس وفضح عيوبه من خلال المقارنة بين هذا العالم وعالم الخرافة (عالم الجن) المثالي .[**]

وفي الحقيقة امتاز (طه سالم) في التاليف المسرحي بالمزج بين الواقع والحلم وبين الخيال والحقيقة بهدف الوصول الى ما هو ابعد من الواقع حيث راح ينهل من الواقع والحكايات الشعبية والاساطير والخرافات كمادة اولية لمسرحياته حيث يقول " انا لا اتبع اسلوباً واحداً فقد تاتي فكرة من واقع الحياة ثم ابدأ بتجسيدها على الورق حتى تنمو وتنضج وبعد تثبت الفكرة ابدأ برسم الشخوص واحياناً اكتشف شخصية نمطية او قريبة او ذات ابعاد مميزة تصلح للدراما من خلالها ابدأ في كتابة الفكرة ".[١٣٤]

وفي العودة لمسرحية (طنطل) نجد ان الرموز لا تتحكم في المسرحية وحدها بل العلاقات التي تربط الرموز وهنا اود الاشارة الى ان الترميز لهذه العلاقات مرتبط مع شخصيات مسرحية (طنطل) والمتمثلة بالجذوع والوجوه ما هي الا اصوات لا يمكن معرفة مدلولاتها الا من خلال اكتشاف المتلقي لجملة العلاقات التي تربط فيما بينها والتطور الذي يطرأ عليها ، فمع تطور هذه العلاقات وتبدلها تنكشف لنا هذه المدلولات فالجذوع ليست بجذوع والوجوه ايضاً حيث كلهم رموز لبشر مسخوا في ظل العلاقات الاستغلالية التي اصيبوا بها .

([١٣٣]) تيسير عبد الجبار وعبد الرزاق الالوسي ،المصدر السابق ،ص٣٦٧.

([*]) (طه سالم) كاتب مسرحي تخرج من معهد الفنون الجميلة عام١٩٥٤م عمل عضو الفرقة القومية للتمثيل ، كتب عددا من المسرحيات اهمها (فوانيس) و(مدينة تحت الجذر التكعيبي)و(طنطل) و(ما معقولة).

([**]) حاول المؤلف (طه سالم) في هذه المسرحية ادانة الصراع الاستعماري ابان تلك الفترة من القرن وتحميله مسؤولية الحرب والتطاحن وتبعات تأخر الشعوب .

([١٣٤]) علي مزاحم عباس ،لقاءات في المسرح ،مجلة الاقلام ،(بغداد:العدد(١٢)السنة التاسعة ،١٩٧٤) ص٣٤ .

لقد جاءت مسرحية (طنطل) مكتنزة الدلالات ، حافلة بالظلال الموحية بالمعنى ومغلفة بمستوى تعبيري على درجة من الشفافية والغنى واليسير على الفهم "كل شيء يميل الى التجريد والرمز ..تتمزق مقدمة الجذوع العليا وتظهر على ارضية المسرح برتابة .. تنعطف هذه الجذوع على شكل خط مستقيم امام الجمهور ."[١٣٥]

لعلنا نستطيع ان نضع هذا اللون من التوظيف الرمزي بين نمطين احدهما عفوي يعتمد على اللمسات الجزئية والمشاهد المصطنعة وثانيهما جاهز صارم يتنقل بالدلالات الى مستوى التجريد الرياضي .

حيث ينتقل (طه سالم) من كاتب واقعي تقليدي الى كاتب رمزي وتعبيري مؤكداً ذلك بقوله " بدأت فناناً لمرحلة الواقعية الاجتماعية ، تلك التي تقوم على مؤلفات تحضيرية والكاشفة لعيوب الواقع ومفاسده وبعد ذلك وبالتجربة والممارسة والعك الثقافي تبلورت لدي صيغة الكتابة شكلاً ومضموناً ، فطرقت الرمزية والتعبيرية والسريالية وتميز اسلوبي اخيراً في الكتابة للمسرح " .[١٣٦]

اخذ الكاتب (طه سالم) بعين النظر فيما كتبه بعد اطلاعه على المسرحيات العلمية التي تترجم وتدخل الى العراق ،وعلى بعض الدراسات والكتب الادبية والمسرحية التي تعنى بحركة المسرح في العالم .[١٣٧]

كما كتب مسرحية (فوانيس) وقد ضمن المسرحية التعبير الرمزي كونه "ان البرجوازية حين تصل الى حد التخمة والتسيطر تبقى تدور حول نفسها ، مشابهة بالعقم ، فتحاول ان تتزاوج مع طبقة نامية لانجاب جيل هجين في عمرها وتتوسل الى ذلك بكل الوسائل اللا اخلاقية ".[١٣٨]

كانت اجواء كابوسية على الادباء في ايام الاستغلال والهيمنة ،اثرت في كتابة ادبائنا ومنهم كتاب المسرح العراقي امثال (طه سالم) ، عبروا عنها بوسائل فنية غير مباشرة وطرائق تعبيرية شغلت فيها هموم الواقع الاجتماعي والسياسي الحيز الاكبر من اهتمامهم وتوجهاتهم .

---

(١٣٥) طه سالم ، نص مكتوب على الاله الكاتبه ،١٩٧٧م ، ص١ .

(١٣٦) عادل الهاشمي،الطريق الطويل الى المسرح ،جريدة الجمهورية ،بغداد ،العدد(٥٠٧٦)،١٩٨١/٧/١٨، نقلا عن رعد جبار الناشيء ،اشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ،رسالة ماجستير (غير منشورة) ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٨م ، ص١٧٨ .

(١٣٧) علي مزاحم عباس ، لقاءات في المسرح ، مجلة الاقلام ، مصدر سابق ، ص٣٢ .

(١٣٨) رعد جبار الناشيء ، اشكالية العلاقة بين المؤلف والمخرج في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص١٧٦ .

وكتب (عبد الملك نوري)[*] مسرحية (القاذورات) (١٩٦٨) م حيث حاول تقديم فكرة اصلاحية من حيث " يكشف موضوع المسرحية الحس الطبقي لجماعة تنمو من خلال عملها الانساني ومن خلال التمثيل الواقعي والمعقول ومن خلال الترميز تستوحي هذه الجماعة شروطها وكينونتها الجديدة ".

حيث ينصرف معظم التوظيف الرمزي لدى (نوري) الى نمط التوظيف الجزئي لعناصر البناء المسرحي ، وهو توظيف غالباً ما يرتبط بالفكرة المسرحية التي يرمي الكاتب من وراءها الى توصيل الدلالة الرمزية واشاعة المعنى الذي تنطوي عليه .

ويلعب الاقتراب بالصور في المسرحية دوراً فعالاً في انماء الرمز ومع ذلك فأننا لم نعدم مسرحيات كان فيها التوظيف الرمزي منبثاً من واقع استخدام المسرحي الخاص لبعض عناصر البناء الواقعي لمسرحية ومظاهر العالم الخارجي ففيها يصبح الجو المسرحي كله فيما بعد مجالاً خصباً للايحاء والتعبير كما هو الحال في مسرحية (القاذورات) حيث يصور يونسكو (موت الحب بجثة) واذا نظرنا في مسرحية (عبد الملك نوري) وجدنا انه يصور " الحب والضعف الجنسي بالقاذورات ".[١٣٩]

ان الدلالات التعبيرية التي تضفى على احداث المسرحية وعلى مظاهر العالم الخارجي هي دلالات عميقة موحية من احساسنا بالمغزى الرمزي للمسرحية .

وتناول الكاتب (فؤاد التكرلي) [*] مسرحية (الصخرة) (عام ١٩٦٩م) . وقد ضمن المسرحية الدلالات الرمزية ،اذ ان الصخرة ما هي الا رمز يهدد حياة العائلة ،ووجودها في وسط البيت وتظخمها يثير القلق .

ان تغليف الكاتب (فؤاد التكرلي) لمسرحيته بغلالة تعبيرية شفافة جعلتها من جراء طريقة التعبير مما اكتنفها من ظلال وايماءات موحية بأكثر من معنى ومحتملة لاكثر من تأويل .

وتتمثل مسرحيات (فؤاد التكرلي) (الطوق)(١٩٦٨) م و(متهمون سياسيون) او (الهروب) (١٩٦٩م) و(زوج السيدة م) (و(لعبة الاحلام)(١٩٨٤م) و(تتمة) (١٩٩٤م) هذه المسرحيات تختلف عما كتبه في باقي مسرحياته حيث يبلغ مستوى من التجريد ضمن غلالة تعبيرية لا تخلو من دلالات رمزية موحية ، ولعل مما يؤكد الدلالة التجريدية في

(*) (عبد الملك نوري)تخرج من الجامعة الامريكية في بيروت عام (١٩٣٩م) ومن كلية الحقوق في بغداد عام (١٩٤٤) شغل منصب مدير تحرير جريدة (مجلة الزراعة) بعد ثورة (١٩٥٨) في العراق ،عمل في السلك الدبلوماسي وساهم في اصدار جريدة (الوطن) .

(١٣٩) ياسين النصير ،المسرح العراقي المعاصر ،في مجلة الكلمة ،العدد (٤)(النجف:١٩٦٩)،ص١٢٢

(*) (فؤاد التكرلي) قاص وروائي ومسرحي عراقي تاثر بادب اللامعقول وكتب عددا من المسرحيات اقترب في بنائها من دراما اللامعقول واهمها (مهتمون سياسيون)و(الطوق).

مسرحياته ،عندما نجد الشخصيات الثانوية في مسرحيته (متهمون سياسيون) (١٩٦٩)م التي اريد لها الايحاء بهذه الدلالات وتعميقها مما يجعل من سلوك الشخصية محورية مع الشخصيات .

وكما بدأ مسرحية (الطوق) (١٩٦٨) في دلالاتها وسير احداثها غير المفهومة موغلة في التجريد فلم تكن ثمة مناطق مشعة يمكن ان تضيء لنا مغزى محدداً او معاني واضحة كما ينبغي للمستوى التعبيري الشفاف ان يكون عليه .

فيما كتب (قاسم محمد) [*] مسرحية (انها امريكا) ، استمد فيها على عدة مصادر ربما كان من شأن هذا التنويع اضافة مجموعة من الرموز وخاصة تجربة مسرح الصحف الحية الذي ظهر في امريكا عام (١٩٣٥م) ،فالمونتاج هو ترميز بحد ذاته مع اختزال المعنى من مقاطع مختلفة تعني رموزاً في تفكيكها وعند ربطها بعضها البعض بأنتقاء من قصائد ومسرحيات معروفة تصبح بالشكل الكامل للمسرحية .

ومسرحية (المصلب الرامي) (حلاج الخبز حلاج الفقراء) حيث وصل التعبير الرمزي اعلى مستوياته عندما خلع الحلاج خرقته وتعرض البطل لخيارات كثيرة تميلها الظروف المحيطة به وبمجموعته ولعل الرمز المستخدم من قبل الكاتب (قاسم محمد) المعد للمسرحية تلعب دورا في لم شتات التعابير المتجزئة في احداث المسرحية لتجعلها تصب في موضوع واحد لكي يعالج قضية ثورية هي (البطل الثوري ودوره في المجتمع) . وجسدته بين الكلمة والعقل اي بمعنى بين (الرمز وما يرمز اليه) (المعنوي –المادي). الحلاج يقول "في سبيل الحق ، والحق اذا استولى على سر ملكة الاسرار فيما بينها ويخبر عنها ، لن اعود ولن اصبر على مظلمة حق ، لابد ان اخبر عن احوال الدنيا وابناء الدنيا " .[١٤٠]

ويعتبر (يوسف العاني) * من الكتاب البارزين في القرن العشرين ، حيث يقول بعض كتاب المسرح العراقي "الذي اثرى الدراما العراقية بكتاباته " [١٤١] هو الكاتب يوسف العاني .

(*) (قاسم محمد) ولد في بغداد ، تخرج من معهد الفنون الجميلة عام (١٩٦٢)م كما تخرج من معهد (لجيتكس) في موسكو عام (١٩٦٨)،عمل عضو فرقة المسرح الفني الحديث ومخرج في الفرقة القومية للتمثيل .

(١٤٠) قاسم محمد ،نص مسرحية (المصلب الدامي،حلاج الخبز حلاج الفقراء)،(القاهرة:مركز الحضارة العربية ،٢٠٠٤)ص١٨

(*) (يوسف العاني) ولد في بغداد ،تخرج من كلية الحقوق ،درس التمثيل في معهد الفنون الجميلة وفصل منه في السنة الاخيرة ،اسهم في تاسيس فرقة المسرح الفني الحديث عام(١٩٥٢م) وفي عام ١٩٦٠ عين اول مدير عام امصلحة السينما والمسرح ،توج عام(١٩٨٥م)رائداً من رواد المسرح العربي في مهرجان قرطاج .

(١٤١) علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي ،من سلسلة علم المعرفة (٢٥)(الكويت:مطابع اليقظة،١٩٨٠)ص٣٥٨.

ومن مسرحياته المليئة بالدلالات الرمزية هي مسرحية (الصرير)(١٩٨٧) م، ومسرحية (الساعة) (١٩٩٠) م وقد سبقت هاتين المسرحيتين مسرحية (الخرابة) (١٩٧٠ م) وذلك نتيجة تغلغل العاني في مجتمع اجتماعي متدهور آنذاك . برزت في كتاباته اشكالاً متناقضة من الصور للرموز سطحية تثير الضحك والاستنكار .[١٤٢]

فقد كانت مسرحية (الخرابة) العنصر البارز في تحديد سلوكيات الناس ، فقد انطوت وحدة المكان الممثلة بـ(جانخانة) او (الخرابة) تحدد افعال الناس الداخلين الخرابة على شيء من الخصوصية والغرابة ،اكسبتها دلالة تؤهلها لاكتساب ابعاد تعبيرية تتجاوز المعنى المباشر لها .

لقد كان من الممكن للمسرحية ان تكون مسرحية مهمة ذات مستوى تعبيري لا تخلو من دلالات ترميزية لولا انها اتجهت نحو التوضيح مباشرةً للعقدة وتطوير الاحداث نحو دلالتها النهائية التي حاولت المسرحية اشاعتها اول الامر ، فضلاً عن افتقار هذه المسرحية الى التكثيف عن طريق التخلص من بعض التفاصيل التي ناء بها نسيجها العضوي "كاشفاً من وجهة نظر قديمة عن مدى السوء والتاخر الذين تنطوي عليهما هذه الحياة ".[١٤٣]

واذا كان الامر على هذا النحو فأن (الخرابة) لابد ان تتجاوز دلالة رقعتها المكانية المحددة المباشرة لتكون رمزاً للعراق كله ، بعد ان غدت بيئة للاحداث المهمة وغاية لاهلها الذين ينشدونها جميعاً .

كما كتب مسرحية (الساعة) متأثراً بالاساليب والاتجاهات الحديثة ، حيث رمز لشرائح المجتمع المختلفة وهي "(الكاتب)و (زوجته) و (ثلاثة رجال) ... (الاول)،(الثاني) ...الخ "[١٤٤] وعلى الرغم من كون الشخصيات واقعية الا انها لا تخلو من التعبير الرمزي ،فالانتظار في محطة القطار هي رمز لفكرة الخلاص في انتظار المنقذ ، حيث رمز الكاتب من خلال احد شخصياته الى الرأسمالية الذي تمثله شخصية (الرجل البدين) اما طبقة التجار فقد تمثلت بشخصية (الرجل الاول) .

كتب (فلاح شاكر)[*] مسرحيات لا تقل اهمية عن المسرحيات اعلاه لما تحمله من دلالات وتعابير رمزية واضحة ، فقد كتب مسرحية (مائة عام من المحبة) ومسرحية (في

([١٤٢]) ينظر: صلاح خالص ،(مقدمة:١٠ مسرحيات عن يوسف العاني)ط١،(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨١)ص١٢.

([١٤٣]) صلاح خالص ، مقدمة،١٠ مسرحيات عن يوسف العاني) المصدر السابق ، ص١٨ .

([١٤٤]) يوسف العاني ، في مجلة الاقلام ،العدد(٢) ، بغداد ،١٩٩٠م .

(*) (فلاح شاكر)، درس الفلسفة والفنون التطبيقية ،قدمت له اعمال في البصرة اهمها (السقوط الى الاعلى ، في اعالي البحار، دولة الصعاليك)فاز بجائزة افضل نص ثان في مهرجاه المسرح العراقي للمسرحية (الف قتيل وقتيل)١٩٨٧م وفاز بجائزة افضل مؤلف شاب في مسرحية (ليلة من الف ليلة)(١٩٨٧-١٩٨٨)، فاز بدرع السويس ، وله مسرحيات (الف رحلة ورحلة) و(الف امنية وامنية)،(قصة حب معاصرة)،(مائة عام من المحبة)،(الجنة تفتح ابوابها متاخرة) وحصلت على جوائز عديدة ، ومسرحية(تفاحة القلب)و(اكتب باسم ربك)

اعالي الحب) و(الجنة تفتح ابوابها متأخرة) وتعتبر مسرحية "(مائة عام من المحبة) "[١٤٥] (١٩٩٥) م من انضج الاعمال الترميزية لديه ، حيث اعتمد الكاتب في التقابل بين شخصيتين وتفكيرهما المشترك في امرأة واحدة مما يعيق من المغزى التعبيري المتضمن للمرأة (خديجة) (المرأة) ذاتها دلالة رمزية تتجاوز مستوى شخصياتها الظاهرية ، وان عملية تطوير المشاعر الشخصية الداخلية ، ان هذه العلاقة القطبية بين رجلين اثنين يشتركان في عنصر واحد عملية تكاد تكون معقدة لاشتباك اكثر من طرف في عنصر وحيد مما يخلق نوعاً من التوتر في العلاقات التوافقية والسلسة في العملية الحياتية والانسانية من هنا تبرز اهمية (الشخصية) في عملية سير الترميز في المسرحية فهي المؤثر في دلالتها الرمزية في سير الاحداث نحو الذروة في المسرحية .

الرمز والترميز في النص المسرحي المصري

شهدت مصر مثل باقي الدول العربية انعطافات في ساحتها عامة ص نتيجة التحولات الكثيرة منذ مطلع العقد السابع من القرن العشرين ، وبرز نتيجة هذه التحولات كتاب ومثقفو مصر واهم كتابها المسرحيين (نعمان عاشور)[*] ، تميزت مسرحياته بالازدواجية في تحليل واقع الحياة او تغيره " فالدراما عند نعمان عاشور لها دور مزدوج هو تسجيل واقع الحياة ، والتسبب في تغيره " [١٤٦]

تناولت مسرحياته الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، واهم مسرحياته واولها (الناس الي تحت) حيث تعبر عن الانتقالية الاولى لمرحلة جديدة في المسرح المصري[**] ، حيث يصور الاحوال المنحلة والمزرية في عهد الملكية ، واحلام الناس بمصر جديدة . [١٤٧]

([١٤٥]) فلاح شاكر، مائة عام من المحبة ، نص مطبوع على الالة الكاتبة ، بغداد ،١٩٩٥ م .

([*]) (نعمان عاشور)(١٩١٨-١٩٨٧) ولد في ميت غمر، درس في جامعة القاهرة ،عمل في وزارة الثقافة عضو رابطة الادب الحديث في مصر والمجلس الاعلى لرعاية الادب والفنون ،له مؤلفات في القصة والمسرحية .

([١٤٦]) نادية فرج رؤوف ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ،(القاهرة:دار المعارف) ص٨٢ .

([**]) اخذ المسرح في مصر بالنمو خاصة بعد ثورة تموز ١٩٥٢م عن طريق الاجهزة الثقافية ومنها وزارة الارشاد التي قامت اول مشروع هو (اكاديمية الفنون الجميلة) و(المعهد العالي للفنون المسرحية)...ومشروعات زادت من نشاط الفكر الثقافي المصري من خلال ارسال البعثات المسرحية الى (فرنسا ،امريكا،وانجلترا والى عواصم اخرى)وكان على رأس البعثات كل من (سعد اردش ، كرم مطاوع)

([١٤٧]) محمد مندور ، في المسرح المصري المعاصر ،ط١(القاهرة:دار النهضة المصرية للطبع والنشر ١٩٧١)ص٨٧

تأثرت نخبة من المسرحيين المصريين بالاشكال الحديثة[*] في مرحلة الستينات اثر شعورهم بان المصريين فتحوا الباب على مصراعيه لتقبل الفلسفات الحديثة وافكارها .

نهج (توفيق الحكيم) في مسرحياته الاساليب الحديثة ومنها فلسفات اوربية في مسرحياته (يا طالع الشجرة) (١٩٦٢م) و (طعام لكل فم) (١٩٦٣)م و (مصير صرصار) (١٩٦٦م) ، حيث تاتي آليات فهمه للترميز من حيث ان مسرحيته (يا طالع الشجرة) نجد ان المضمون رمزياً حيث تظهر فلسفة الحكيم وتأثيرات (شو وابسن) فالمراة لديه تذكرنا بـ(آن) في مسرحية(شو) (الانسان والانسان الاعلى) حيث ترمز الى قوة الحياة التي تنشد اغراضاً جديدةً للبقاء ، فالزوجة في (يا طالع الشجرة) هي (شهرزاد) عند الحكيم ، التي تمثل القوة للحياة او (قوة الحياة) ، الارض الغامضة ، عكس الزوج الذي هو حالم يحلم بالشهرة والكمال والخلود عديم الفائدة ، ان المسرحية لدى الحكيم هي حصيلة الشعر والحكايات الشعبية المحلية ليست مجرد صيحة من مسرح العبثية .[١٤٨] حيث ينكر الثنائية العبثية (الشكل والمضمون) ويصر على ان الشكل يمكن ان يكون عبثياً اما المضمون فينبغي ان يكون واضحاً ومفهوماً للجمهور . وهو يختلف عن العبثيين " في الغموض والكآبة والرغبة في التعمية والادهاش لمجرد الادهاش باستخدام معميات تثير الصدمة وتحدد ضجة "[١٤٩] ،كل هذه الاعتبارات يراها غير جدية وفنية بحتة .

اما مسرحية (طعام لكل فم) فهي مزيج بين الرمزية والواقعية لا تخلو من اضافة الصبغة الاسطورية حيث تستمد موضوعها من اسطورة (الكترا واورسيت) غير ان (اورسيت) عصرية عندما تكشف لاخيها عن قصة امها مع عشيقها في قتل ابيها يقرران الرحيل لحاجة المجتمع اليهما بدلاً من الثأر.

يبدو ان المسرحي (توفيق الحكيم) من المتاثرين بالمزاوجة الاسطورية كما في مسرحياته (جماليون)والاقتراب من اسطورة اوديب ...

اعتمد الكاتب المسرحي (رشاد رشدي)[*] في موضوعات مسرحياته الطابع الرمزي ومنذ نشر مسرحية (الفراشة) (١٩٦٠) [١٥٠] التي تتناول غرار الدراما الفرنسية في القرن السابع عشر قرر الانتقال الى منطلق جديد في مسرحياته (رحلة خارج السور)(١٩٦٣) ، و(خيال الظل)(١٩٦٤) و(اتفرج يا سلام)(١٩٦٥) و (نور الظلام)(١٩٧١)

(*) كانت السمة الغالبة على كتاب المسرح المصري في فترة الستينات هي سمة التجريب في الاشكال والموضوعات والاساليب المسرحية.

(١٤٨) ينظر ، نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث ، مصدر سابق ، ص٧٦.

(١٤٩) صلاح طاهر ، احاديث مع توفيق الحكيم ، (بيروت:الشركة الشرقية للنشر والتوزيع،١٩٧٦) ص١٠٣.

(*) (رشاد رشدي) ولد في القاهرة عام(١٩١٢) م اديب ومسرحي ،حصل على شهادة الدكتوراه في الادب الانجليزي من (جامعة ليدزا) من اعلام النقد الفني والادبي ،شغل عمادة(المعهد العالي للفنون المسرحية).

(١٥٠) ينظر ، محمد مندور،في المسرح المصري المعاصر،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ص١٨ .

، حيث نجد في مسرحيات (رشدي) تنوعات لموضوع مفرد ، يزداد التوسع فيه ويزداد تطويره ،فيجد فكرة غالبة او رموزاً مستخدمة في المسرحية فهو " يعطينا نبض الحياة اليومية ومع ذلك يوحى الينا باكثر مما نراه امامنا ".[١٥١] . حيث يصوغ تلك الاحداث اليومية بتعبير رمزي يوحي بالدلالة الرمزية المعبرة عن شخصياته المسرحية .

وتعتبر مسرحية (بلدي يا بلدي) (١٩٦٧) م اهم اعماله كونها مستلهمة من قصة تاريخية (السيد بدوي) قصة تدور احداثها الى زمن بعيد ايام مماليك مصر القدماء .

تعرض المسرحية مستويين مختلفين من الرموز : الاول عندما تجري احداثها ايام (السيد بدوي) ، هو جانب الرمز التاريخي اما المستوى الثاني من الرموز المسرحية فهي المسرحية ذاتها ابان المهرجان المقام بمناسبة الذكرى السنوية (المائة للسيد البدوي) والتي تقوم الشخصيات بتناول الرمز والايحاء لما يحدث في مصر عام (١٩٦٧) م.

حاول (يوسف ادريس)[*] في مسرحية (الفرافير) (١٩٦٤) م انسب نموذج للدراما المعاصرة ذات الجذور العميقة في الادب الفلكلوري التاريخي ، وفي التيارات الفلسفية والاجتماعية الحاضرة .

ففي اول المسرحية يلتقي (الفرفور) و (السيد) يخوضان في دروب الحياة معاً ، يذعنان لقوانين الحياة التي هي (الزواج ، الاطفال ، الموت ،.... الخ) ويواجهان مشكلاتها المختلفة مثل (العمل ، العمالة ، والسياسة ...الخ) تروي المسرحية في بحث الانسان عن اجابات لوجوده كما ان في الحياة قوانين تفرضه علينا الطبيعة ، وللسياسة والمجتمع ، يتجه هنا (يوسف ادريس) نحو (مذهب الوجودية) في البحث عن ماهية الانسان للحياة في هذا الوجود . لقد حاول (ادريس) بمسرحيته ان يحدث ثورة في الدراما المصرية ، يقول " لا يمكن الوصول الى الانسان العالمي الا بالتعبير عن روح الانسان المصري " [١٥٢] . تقدم (الفرافير) رواية للعالم حيث يواجه الانسان قوى لا يمكنه العلو فوقها لانها الحياة ولانها تحكم العالم والمأساة الضاحكة في ذاتها تكيف مع العالم ، واسلوب يوصل الى ان نحياه ونعايشه ونستخدم الفكاهة للتخفيف من عبء الوجود الى الحد الذي يمكن معه احتماله ، لذا فأن شخصيات (الفرافير) تعرف بالامل بلا حدود رغم اليأس . [١٥٣]

لقد اوجد (ادريس) شكلاً فنياً قد يكون هذا الشكل عبارة عن رموز تثير المتلقي وتحمل ابعاداً وتلميحات غاية في الاهمية ، ان هذا الشكل عبارة عن حفل يقام في الاعياد

([١٥١]) رشاد رشدي ، (مقدمة:الفراشة)(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٥) ص١٨.

([*]) (يوسف ادريس)(١٩٢٧م) ولد في القاهرة ،وتخرج من كلية الطب عام (١٩٥١م) ،كتب مسرحيات في مجلة (روز اليوسف) حصل عام (١٩٦٣م) على وسام (الجمهورية المصرية) .

([١٥٢]) نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري ، مصدر سابق ، ص١١١ .

([١٥٣]) ينظر، نادية رؤوف فرج ، المصدر السابق ، ص١٢٢.

والمناسبات والافراح ورمز (الفرفور) يثير الضحك ، وتأخذ دلالة الترميز فحواها من خلال رموز المسرحية الضاحكة التي يقصد من ورائها التمرد على الواقع وعدم السكوت عليه .

الرمز والترميز في المسرح السوري

شهدت النصوص المسرحية العربية تغيرات وتنويعات في موضوعات وخاصة في جوانبها (الاجتماعية ،السياسية ، الانسانية) كما تأثر بالاساليب الغربية والفلسفات والحركات الحديثة ، حيث شهدت سوريا انعطافاً في مسيرتها المسرحية مع بداية العقد السادس من القرن العشرين حيث اخذت بوادر التغير تظهر جلياً على نصوصها المسرحية [*].

حيث كتب (صدقي اسماعيل)[**] (١٩٢٤-١٩٧٢) مسرحية (سقوط الحجرة الثالثة)(١٩٦٤م) والتي تناول فيها ملامح التغير في بنية المجتمع عن طريق التوظيف الرمزي بعوامل التجديد ، فحاول ان يضمن المسرحية دلالات رمزية مختلفة لايصال مغزاها الانساني العميق ساعياً الى تجاوز النظرة الضيقة والموقف الصراعي من جراء مواقف موضوعية ، وصولا الى موقف اكثر شمولية وايجابية من اجل سعادة الاجيال وضمان مستقبلها المشرق .

كما كتب مسرحية (الاحذية) (١٩٦٦) م التي عالجت فكرة الثورة من منطلق انقلابي مشحون بمدى ذاتي خالص ويظهر جلياً التعبير الرمزي من خلال "تأرجح شهوة التغير بين الذاتي والعام ، بين الداخل والخارج ضمن بنية النص بارتياح مشهود ، ونجد هذه

(*) كانت نتيجة هذا التحول في المسرح السوري ،هو سعي وزارة الثقافة والارشاد في سوريا (١٩٥٩م) الى تاسيس فرقة قومية ترعى الفن المسرحي وظهور الكوادر المسرحية المتخصصة التي درست الفن المسرحي امثال (وفيق الصيان) و(شريف خازندار) الذين درسا في فرنسا على يد (جان لوي بارو) و(جان نيلار) وكذلك ظهور (هاني ضوير) الذي درس في امريكا ،ومن ثم (سعد الله ونوس)الذي درس في باريس عام ١٩٦٣م وكذلك (علي عقلة عرسان) المتخصص في الاخراج المسرحي في القاهرة، عام (١٩٦٣) .

(**) (صدقي اسماعيل) ولد في عام (١٩٢٤)م في دمشق ،حصل على الاجازة في الفلسفة عام (١٩٥٢) درس في دار المعلمين بحلب ودمشق ،عين رئيساً لاتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٠ توفي في ١٩٧٢ م

الشهوة تعبيرها المكتمل في تبادل الادوار بين شخوص المسرحية وكأن هذه الشخوص جميعها وجوه لشخصية واحدة ".[١٥٤]

كما كتب مسرحية (عمار يبحث عن ابيه) (١٩٦٨) حيث تعد انضج اعماله المسرحية لما تحمله من دلالات ورموز عالية حيث انها " متداخلة ومتناقضة ومتشعبة وتختلط بالشعر تماماً وتعرض افكارا كثيرة دون البوح بأسرارها على ان هذه الكتابة مما يدخل في باب التأملات عندما تجسدها الاصوات ، فيكون صراع افكار داخل ذات الكاتب وقد البس شخوصه باسماء ومسميات ".[١٥٥]

حيث تأتي بعض الفقرات سردية للتعميق بالدلالة ، حيث لا يدع الكاتب (صدقي) قارئه فرصة اكتشاف الدلالة او متعة الوصول اليها شيئاً فشيئاً ، وذلك بعد ان قدم لنا الصورة في اطارها العام تفاصيل حركتها التالية التي لانجد ريباً في عدها معادلاً رمزياً لذات المجتمع وتوقه الى الخلاص .

جاء استخدام الرمز في المسرحية عن طريق معالجة هواجس الفرد بالتطلع الثوري والى معنى الوجود في متناقضة والى رمز نزعة الذات التدميري ، ازاء وراثة الثورة والى الموقف الوجودي المتهور في قلب الثورة .

ومسرحيات (صدقي) حاملة كمية من طغيان الافكار التي تتركز في الرمز حيث يمنع شخوص مسرحه ابعاداً تعبيرية ، واحداثها دلالات رمزية واجوائها ملامح دالة جعلت من مسرحياته التي يغلب عليها الطابع الدلالي الرمزي منطوية على مستويين من التعبير ، احدهما واقعي والاخر دلالي .

وغالباً ما نجد صعوبة دخول الشخصيات في موضوعها مما يميز رمز الفعالية الفردية عن رمز الفعالية العامة للاشخاص ، فهناك كثافة شعرية وغزارة افكار غير واضحة وصور ورموز من الواقع كما التنوع في اسلوب الكتابة حيث نجد التنوع في المسرحية الواحدة كما في مسرحية (عمار بيحث عن ابيه)[١٥٦] .

كما كتب (وليد اخلاص) * (١٩٣٥) مسرحيات يبلغ فيها التوظيف الرمزي مستوى فنياً من حيث اسلوبه وطريقة بنائه للمسرحية ، ففي كل مسرحية من مسرحياته نجد عدة

([١٥٤]) عبد الله ابو هيف ،الادب والتغيير الاجتماعي في سوريا ،(دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب ،١٩٩٠) ، ص٨٨.

([١٥٥]) عبد الله ابو هيف ، الادب والتغير الاجتماعي في سوريا ،المصدر السابق ، ص٨٩ .

(٣) ينظر ،خالد عبد اللطيف رمضان ،مسرح سعد الله ونوس(الكويت :١٩٨٤) ص١١

([١٥٦]) ينظر : عبد الله ابو هيف ،المصدر السابق ، ص١٠٢-١٠٤.

(*) (وليد اخلاصي) ولد في الاسكندرية عام (١٩٣٥)م تلقى تعليمه في حلب والقاهرة ،حصل على شهادة (العلوم الزراعية) (عضو جمعية القصة والرواية) له عدد من القصص والروايات والمسرحيات المطبوعة .

رموز (كالغريب) في مسرحية (هذا النهر المجنون) و (الكائن) في مسرحية (يوم اسقطنا طائرة الوهم) ومسرحية (الصراط) رمز الموقف الحرج الذي يقفه الفنان ، لكن هذه الرموز ذات دلالات محددة اشبه بصدى مبسط مفهوماً او تلمح الى فكرة .[١٥٧]

غير انه في اكثر مسرحياته " يترك دلالات الرمز ويجعل المسرحية كلها رمزاً للفكرة ولا بد من ملاحظة ان اتجاهه نحو الرمز كان يقوي بالتدريج حتى ان مسرحياته في الاعوام الاخيرة يغلب عليها الرمز "[١٥٨]

بل يمكن القول ان الاساس في مسرحه هو الرمز .

امتازت مسرحياته الاخيرة في استخدام الرمز والتخلي عن الواقعية تناول (وليد اخلاصي) في مسرحيته الرمزية اموراً اجتماعية وسياسية او عوطف انسانية ، او يستسلم للقدر .

وقد يضيع تماماً في كشفه لما يريد ، لكن تبقى الدلالة التعبيرية في بعض مسرحياته واضحة ففي (اطلاق النار من الخلف) ان هذه المسرحية تعالج اموراً اجتماعية وسياسية حيث يحكي اغتصاب الوطن من الاعداء ، ويرمز الى ذلك بحكاية صبية التجأت الى بيت ليحميها ، لكنها تقتل ، ان المسرحية رمز واضح (للوطن) ،(فالاب المعقد) رمز التاريخ القديم ، و(الاولاد) الثلاثة الموزعون بين اتجاهات فكرية ضيعوا الفتاة ، اي الوطن التي عجزوا عن الحفاظ عليها لاختلافهم وعدم اتفاقهم .[١٥٩]

اما مسرحية (قطعة وطن على شاطيء قديم) تكشف لعبة الانتخابات المزيفة وضياع الانسان في مجتمع يضطهده ، ان المسرحية رمز واضح بسيط عن فساد الحياة الاجتماعية والسياسية والهروب منها اذ يكفي المواطن ان يكون له وطن وجزء صغير يملكه ويحكم فيه ،فلا داعي للخوض في المشاكل ومواجهاتها .[١٦٠]

كما كتب المسرحي (علي عقله عرسان) * (الشيخ والطريق)(١٩٦٨) م والتي يكشف فيها عن رمزين للعالمين : رمز العالم الانساني المسحوق الذي يبحث فيه الانسان عن الاخلاص ويقضي عمره ليبحث عنه ، ورمز للعالم الثاني لعبة الحياة التي تشترك فيها قلة مستفيدة ، دعا (عرسان) الى الثورة وهو بذلك سلخ آلية التخلف (الاجتماعي) لكن بدون

---

(١٥٧) ينظر: نقلا عن فرحان بلبل ، الادب المسرحي في سوريا ، في: مجلة الحياة المسرحية ، العدد (٧-٨) ، ١٩٧٩ م ص٥٧ .

(١٥٨) نقلا عن فرحات بلبل ، الادب المسرحي في سوريا ، المصدر السابق ، ص٥٧ .

(١٥٩) ينظر: رياض عصمت ،ضوء المتابعة ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٨٣) ، ص٦٣.

(١٦٠) ينظر : عبد الله ابو هيف ،مصدر سابق ،ص ٥٩.

(*) (علي عقلة عرسان) ولد في دمشق عام ١٩٤١ م ، تخرج من (المعهد العالي للفنون المسرحية) شغل منصب رئيس اتحاد الادباء والكتاب العرب .

التصريح الواضح ، فان جل اهتمامه هو نضال الانسان من خلال وعيه بتاريخه بالدرجة القصوى .

وكان اهتمام (عرسان) بالشخصيات كونها رموزاً فلا نرى شخصيات متكاملة الابعاد وهذا ما يجعله يهتم بتطوير الشخصيات ويهمل عرض التجربة الانسانية وهذا سمة في التعبير الرمزي .[١٦١]

وقد كتب المسرحي (عرسان) (الغرباء)(١٩٧٤)م وهي تتناول الوضع السياسي للامة العربية ، وقد تتضح طبيعة هذه المسرحية وما ترمز اليه من عهد مظلم متخلف وجائر ، حيث تأتي الدلالة على القوى التي تتحكم بالاحداث السياسية الموجة اياها الوجهة التي تقف ضد طموحات الشعب وامانيه .

لقد كانت رؤيا (عرسان) تعبيرية بصبغتها الواقعية خير معبر عن الرموز كما هيأ للمسرحية ثراء في التعبير ووفرة في الدلالة وغنى في الايحاء ،وعبر نسيج عضوي تام ،وعبارة مكثفة دالة حيث ان المسرحية في ايحاءاتها تنطوي على دلالات رمزية موصية تتجاوز مستوى قشرتها الخارجية .[١٦٢]

ولا تخلو المسرحية من التعبير الرمزي حيث اولى الكاتب عنايته الخاصة لتحليل نفسيات الابطال ومواقفهم في اتجاه تعبيري فضلاً عن سيادة الاتجاه الفكري التحليلي على المسرحية ،وهذا ما ساعد على تصعيد احداثها من حرفية الوقائع المسرودة الى المغزى الرمزي لهذه الوقائع .

واستطاعت ان تترفع بالنص ومضامينه من تسجيل سردي لمجريات الامور الى جو من النقاشات الفكرية بحيث امكن المزاوجة بين الواقع والرمز . [١٦٣]

ان تقديم (عرسان) لوثائق واستنطاقها في رؤيا تعبيرية ما هو الا لتعميم الواقع القاسي حيث يجنح حيناً الى الترميز وأحياناً الى الاسطورة ولكنه لا يغادر واقعه ، ومن هذه الزاوية جعل عرسان الوقائع حية على مسرحهِ تنهض بها شخوص تواجه مأساة الوجود القومي بقوة واقتدار .[١٦٤]

---

(١٦١) ينظر: عبد الله ابو هيف ، مصدر سابق ،ص١١١

(١٦٢) محي الدين صبحي، نصوص مسرحية سورية، في: مجلة الموقف الادبي ، العدد (١) ،(دمشق: ١٩٧٢) ص٢٧ .

(١٦٣) (جان الكسان) ، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر السوري،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة،١٩٨٨) ص٦٨

(١٦٤) ينظر : عبد الله ابو هيف ، مصدر سابق ، ص١١٢.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يعّد الرمز عنصراً اساسياً من عناصر التعبير في النص المسرحي ووظيفته تختلف تبعاً لوجوده داخل بيئة النص كما هو الحال في (الرمزية) و (الترميز)
٢. كان استخدام الرمز قديماً منذ نشوء الانسان لذلك تظهر لنا المؤشرات اهمية وجود الرمز داخل بيئة النص المسرحي وقيمته الابداعية .
٣. ظهر تاثير التيارات المسرحية في التعبير الرمزي .
٤. غلبة الجوانب الفلسفية والفكرية في النصوص المسرحية في التيارات المسرحية الحديثة مما اتاح للكتاب المسرحيين مديات واسعة لانشاء صور ذهنية مختلفة التي تعتمد على دور المتلقي في تأويلها وتحليلها في تأسيس نصه الجديد من خلال القراءات المتعددة للنص الاصلي .
٥. ظهر تأثير التيارات الحديثة على كتاب المسرح العربي كما هو في مسرحية (يا طالع الشجرة) للكاتب المصري توفيق الحكيم وعلى كتاب المسرح العراقي كما في مسرحية (طنطل) لطه سالم و (القاذورات) لعبد الملك نوري .
٦. انعكاس نكسة الخامس من حزيران ١٩٦٧ على النتاجات المسرحية .
٧. حرص الكتاب المسرحيين العرب على تضمين نصوصهم المسرحية افكاراً فلسفية وفنية عميقة تنم عن تعددية زوايا نظر الانسان للكون والمجتمع الذي يعيشه وواقعه الانساني .
٨. طغيان الفلسفة الوجودية والتحليل النفسي في النصوص المسرحية العراقية .
٩. كان استخدام الرمز في النصوص العراقية بدافع سياسي نحو التحرر والاستقلال .

الدراسات السابقة ومناقشتها

بعد اطلاع الباحث على الدراسات السابقة لم يجد دراسة مشابهة للدراسة الحالية وخاصة في مجال الادب المسرحي والدراسات والبحوث ذات العلاقة بموضوع البحث ، لا سيما شبكة المعلومات الانترنيت على دراسة او بحث مقارب لموضوع البحث ، انما وجدت بعض الكتب القريبة من مفهوم (الترميز) امثال كتاب (الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث للكاتب صالح هويدي) و (موسوعة المصطلح النقدي (١٤) الترميز ، جون ماكوين) لكن هذه الكتب بعيدة عن اهداف البحث وليس من اولويات موضوعة البحث .

١. الرمزية وتطبيقاتها في المسرح العراقي ، احلام يوسف خلف ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٨ .
٢. الرمزية وانعاكاساتها في عناصر بنية النص المسرحي العربي ، فؤاد علي حارز ، بحث منشور في مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٣. دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي ، علي محمد هادي الربيعي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون ، بابل ، ٢٠٠٠ . وقد استفادت الباحثة من الرسالة الثالثة كثيرا .

إجراءات البحث

تتضمن اجراءات البحث المجتمع الاصلي للبحث وعيناته ومنهجيته وأدواته من حيث كيفية تصميم هذه الأداة وبنائها .

اولا : مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على (٢٤) نصا مسرحيا ، كتبت في أماكن متعددة داخل العراق للحقبة من (١٩٦٥ – ٢٠٠٥) هذا مما جعلها تقع تحت تأثيرات فكرية متعددة تأخذ من الترميز المضمون البنائي لها اذ مثلت ترجمه ذاتية وموضوعيه لتجارب انسانية.

جدول رقم (١)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف او المعد	سنة التأليف او الاعداد
١	عصافير الشوك	طه سالم	١٩٦٧
٢	اشجار الطاعون	نور الدين فارس	١٩٦٧
٣	القاذورات	عبد الملك نوري	١٩٦٨
٤	الطوق	فؤاد التكرلي	١٩٦٨
٥	طنطل	طه سالم	١٩٦٨
٦	هروب ام متهمون سياسيون	فؤاد التكرلي	١٩٦٩
٧	تموز يقرع الناقوس	عادل كاظم	١٩٦٩
٨	طير السعد	قاسم محمد	١٩٧٠
٩	قرندل	طه سالم	١٩٧١
١٠	الخيط	عادل كاظم	١٩٧٢-٧١
١١	الطوفان	عادل كاظم	١٩٧٢
١٢	السؤال	محيى الدين زنكنه	١٩٧٥
١٣	فراشات ملونة	جليل القيسي	١٩٧٩
١٤	الغائب	فاروق محمد	١٩٨٢
١٥	زوج السيدة م	فؤاد التكرلى	١٩٨٤
١٦	لعبة الاحلام	فؤاد التكرلي	١٩٨٤
١٧	رسالة الطير	قاسم محمد	١٩٨٦- ٨٤
١٨	الصرير	يوسف العاني	١٩٨٧
١٩	الساعة	يوسف العاني	١٩٩٠
٢٠	في اعالي الحب	فلاح شاكر	١٩٩٣
٢١	تتمة	فؤاد التكرلي	١٩٩٤
٢٢	مائه عام من المحبة	فلاح شاكر	١٩٩٥
٢٣	الهجرة الى الحب	احمد هاتف	٢٠٠١
٢٤	المصلب الدامي (حلاج الخبز حلاج الفقراء)	قاسم محمد – اعداد	٢٠٠٤

ثانيا : عينة البحث

لجأ الباحث الى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات آلاتية:

١. تغطية النصوص المسرحية المنتجة وسعة تداولها في كتب ومجلات مطبوعة كما تغطي الحقبة الزمنية للبحث بالشكل الذي يحقق أهداف الدراسة المتوخاة ويساعد على تعميم نتائج البحث .
٢. تضمنت هذه النصوص مواضع فكرية متنوعة ، اتضحت للباحث أنها تسهم في أغناء البحث .
٣. كما تم تحديد مجتمع البحث واختيار عيناته من قبل لجنة الخبراء

وتأسيساً على ما تقدم كانت عينة البحث المختارة(٤) نصوص مسرحيه وكما مبين في الجدول رقم (٢)

جدول رقم (٢)

عينة البحث

ت	العينة/ اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة التأليف
١	طنطل	طه سالم	١٩٦٨
٢	زوج السيدة م	فؤاد التكرلي	١٩٨٤
٣	الساعة	يوسف العاني	١٩٩٠
٤	المصلب الرامي (حلاج الخبز حلاج الفقراء)	قاسم محمد / إعداد	٢٠٠٤

ثالثا : أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل عينات البحث ، حيث كانت مؤشرات الإطار النظري وما أسفرت عنه من سمات وعناصر أداة مساعدة لتحليل العينات ، فضلا عما حفلت به مضامين النصوص من مناطق ارتكاز كان على الباحث يضيفها وبالتالي استخرجها كوحدات للتحليل مكملة لموضوعية التحليل وصدق بناءه .

رابعا : منهجية البحث

اتبع الباحث في تحليل العينات المنهج ألوصفي التحليلي أثناء متابعة البناء الفكري للترميز لتلك العينات وهذا يتلائم مع ما يرمي إليه البحث ، كما الإطار النظري للبحث .

تحليل العينات

مسرحية طنطل [١٦٥] **تأليف : طه سالم ١٩٦٨**

عالج (طه سالم) في مسرحيته مسألة غاية في الأهمية أراد من ورائها أن يطرح أفكارا تحررية لا يمكن ان يقدمها في مسرحيات ذات بنية واقعية ولهذا ركن إلى ترميز أفكاره ليقدم هذه المسرحية .

في مسرحية (طنطل) يلعب العنوان أو اسم المسرحية دوراً بارزاً وفق حالتين :

الأولى : في العنوان نفسه (أي العنوان الخارجي) الذي يختزل بدلالته الكثير من الرموز المستترة خلف تسمية (طنطل) .

والثانية : كون هذا المسمى (طنطل) (المسمى الداخلي) قوة ذات تأثير وسلطة على شخصيات المسرحية وعلاقاتهم ومن ثم على الحدث الدرامي نفسه . إن رحابة الرمز وقدرته الفائقة على الإيحاء غير المحدود في هذه المسرحية تتيح تفسيره على أكثر من مستوى .

فقد وصل التعبير الرمزي فيها الى مستوى طيب بعد أن بلغ (طنطل) درجة من الإيحاء الدال والمغزى المشع ، تبدأ المسرحية بأربعة من الجذوع تشكو حالها من التيبس والعفونة وعندما ترى الجذوع شخصية (طلبة) (وهو يدخل المكان تشير اليه بضرورة الالتزام بعلامات الطرق التي تشير الى درب السلام ودرب الصد ما رد) .

الجذوع : (محذرة) .. هاذه طريق الصد ما رد

([١٦٥]) طه سالم ،(طنطل) نص مكتوب على الالة الطابعة ، ١٩٧٧

.. هاذه طريق الصد ما رد

.. هاذه طريق الصد ما رد

طلبة : (شقة وتصميم) .. صار معلوم .. عندي معلوم .. آني أسير نحو النجوم ..

الجذوع : ... (رعب) .. معلوم ..؟ ... نجوم .. ؟ ص٣

ان مما يعمق الإحساس بتضمن (طنطل) لدلالته الرمزية غير الطبيعة المتخيلة .

ان تغليف الكاتب لمسرحيته بغلالة تعبيرية شفافة جعلتها من جراء طريقة التعبير وما اكتشفها من ظلال وإيماءات ، موجبة بأكثر من معنى ومحتملة لأكثر من تأويل ، إنما يحكي بأسلوب تعبيري رامز قصة الإنسان عامة ... والإنسان العراقي على وجه اخص ... حيث يعيش مكبلا لا يقوى على فعل شيء أو قول شيء تجاه ممارسات القهر وألوان البطش والمهانة التي يتعرض لها أبناء مجتمعه ، مما ينتهي به إلى ثورة جامحة تطيح بالاستعمار ، رمز قوى القهر والعبودية والحقيقة إن براعة (طه سالم) في توظيف مظاهر العالم الخارجي عامة والطبيعة خاصة داخل بنية مسرحية إنما يرجع في جانب منه إلى صدور الكاتب عن نزعه تحتفل نهيه العالم وتوليه عناية خاصة ، متتبعه مفرداته وتفاصيلها في شيء من التفاصيل والانغمار اللذين كحلاته واحدا من المتأثرين بالاتجاهات الغربية ، وربما هي رؤية تنطلق من الإيمان بتفرد الإنسان في الكون وغربته وسط مظاهره المختلفة مما يبعث على الإحساس بانقطاع أية صلة للإنسان بما هو خارج نفسه .

ان هذا الاهتمام في وصفه لـ (طنطل) لم يأت عبثا بقدر ما جاء لنفي ألفه الإنسان للأشياء التي يراها أو يستعملها حتى حياتنا اليومية .

إن الكاتب مدعو إلى عدم المبالغة في هذا المنهج واعتماده على الدوام فان بعض من الاتجاهات التي تحمل التعابير الترميزية في المسرحية تتطلب تكثيفا في العبارة وسرعة في الإيحاء واكتنازا في البناء كما هو الحال في المسرحية موضع الدراسة .

تبدو الجذوع بهيئة ملامح ممسوخة متعفنة وأبعاد تجريدية تنتقل برمزيتها من مستواها المسرحي إلى مستوى الإشارة التي لا تخلو من دلالة تعبيرية .

فثمة مطاردة للشخصية (طلبة) واقتيادها أو القذف بها وسط عوالم مجهولة أو جدران مبطنة وفق مستواها ، مستواها المعنوي ، وذلك من غير أن تعرف أسبابها وخفاياها ، على ايدي قوى مجهولة في شكل ملامح مختلفة (وثمة) على الدوام ايضا الاصوات مشيرة الى رموز الاول التي تقف بعيدة عنها في غربتها وصراعها مع المجهول .

لقد استعانت مسرحية (طنطل) بالتراث الشعبي لادانة عالم الانس وفضح عيوبه من خلال المقارنة بين هذا العالم وعالم الخرافة عالم (الجن) المثالي ، حيث يبلغ التوظيف الرمزي مستوى اسطوري وذلك حين يجعل الكاتب من الحدث المتخيل والمستفيد من الموروث الشعبي تراثنا العراقي جواً تعبيراً موحياً بالمغزى الكلي للمسرحية وبطريقة ترميزية ناضجة .

طلبة : اريد اكتشف حقيقة هذه الاسطورة الزائفة (ساخراً) درب الصد ما رد .. (يطلعه)

الجذوع : - (سكين ... مثل صاحبنا .. احنا نحذرك قبل فوات الاوان .. يا انسان . تالي اتظل مثلنا ندمان .

طلبة : (يواصل سيره في طريق الصد ما رد)

الجذوع : كبلك .. ساروا .. دخلوا الطريق .. انكلبوا محار بالتالي اتصلوا بنا ..

طلبة : آني الانسان الجبار .. احرث .. اغير .. اخلق الي اكتشف النار ..

الجذوع : (تضحك ساخرة) .. النار

طلبة : والبحار .. والذرة .. والكواكب السيارة

الجذع الاول : يا جماعة هاذه مرعب .. سحار

الجذع الثاني : .. عيونه تشتعل نار

الجذع الاول : هاذه مو ابن انسان ابن جان ..

الجذع الثالث : - عرفته .. هاذه طنطل

الجذوع (تتراجع مذعورة) .. طنطل نار .. نار طنطل .. طنطل نار

طلبة : يصرخ غاضباً) افسحوا المجال .. (يخترق طوقهم ويتجه نحو طريق الصد ما رد يخترق اللافتة المعلقة عند حد الطريق ويدخل كالرماد ويختفي) .

الجذوع : (تصرخ) ... طنطل .. طنطل .. طنطل .. ص ٤

ويزاوج المسرحي (طه سالم) فيما بين معطيات المنهاج فهما (اللامعقول والاغراب) (الفانتازيا) ليقدم عالمه من خلال رؤية تقترب كثيرا من الرؤية الكابوسية على هذا الفن المسرحي ارتقى الى حريته الاسطورة ظاهريا عبر التغريب والفانتازيا لا يمكن ان يصبح الا في حدود الفهم العام والتبسيطي لمعنى الاسطورة .

يبدو واقع المسرحية في دائرة الخيال المسرف حد من قدرات المسرحية التعبيرية لكنه اكد على قيمة ذات تعابير رمزية مكثفة .

ان توظيف التراث الشعبي في المسرحية امراً ليس بجديد على المسرح كما في توظيف الاسطورة في العمل الادبي (شعري او نثري) كما فعل الاديب توفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ على صعيدي الفن المسرحي والقصصي على التوالي ولعل ابرز الاساطير شيوعا هي اسطورة (اوديب) لكن توظيفا فنيا جديدا وذكيا ، اعتمد الجانب الرئيسي من هذه الاسطورة ليحلق في افاق جديدة ، مازجا بين الاسطورة والواقع الاجتماعي المعاش ، كاشفا عن الدلالة الفكرية الاشد بلاغة والاكثر تعبيراً عن ذلك الواقع الجيد ، كما هو الحال في مسرحية (يجماليون) في توظيف الاسطورة (توفيق الحكيم) .

ان التوظيف الرمزي الذي ارتقى الى مستوى اسطوري حاول المسرحي خلقه واشاعته في مسرحيته واحد من الاساليب الفنية والنادرة في مسرحيتنا العراقية وهو توظيف يهدف الى عالم (المتسلط) المتشح بالصمت والملفع بالخذلان واللامسؤولية تجاه المواطن الذي ادرك خيوط الماساة دون ان يكون بمقدوره اتخاذ الفعل الايجابي المنتظر .

(فالطنطل) يسكن الجذوع والاشجار في الليل يقوم بجولات لنشر الرعب في قلوب الناس وهذه الفكرة محور المسرحية والحقيقة حاول (الكاتب طه سالم) ايضاح يرمز لكل ما يوحي بخفايا الاستغلال ومكامن القهر والتهكم ، كما بدا واضحا انه اريد ان يجعل من السكوت على تلك الخفايا وعلى سلبيات رموز الاستغلال مصدراً لكل الكوارث الاجتماعية التي تصيب الناس والمجتمع مالم يتحرك افراده متآزرين لفضح تلك الرموز وتعريتها ومقاومتها وهو ما ينتهي بالموقف الى حيث الادانة .

ان عهداً من التخلف والاستعمار الاجنبي الذي مَرّ على العراق هو الذي اوحى لـ (طه سالم) بهذه الفكرة ، فهذا (الطنطل) يتجسد في الحكايات الشعبية على شكل سعالي مختلفة قصد من ورائها (طه سالم) كل القوى الشريرة والاستعمار والتجار الجشعة ، والحكام المستغلين وغيرهم ..

فالمسرحية تتخذ الاسطورة الشعبية موضوعا لشكل التحدي اراده المؤلف ، فعالج من خلالها مجموعة من العادات والتقاليد التي ورثها العراقيون من اسلافهم وصولاً الى حقيقة الانسان وجوهره المحب للخير ، هذه الرحلة تقوم في عالم الاسطورة ، لاثبات مكان العقل بدأً من مسألة الاختيار لشخصية المسرحية الرئيسية (طلبة) وصولاً الى كشف تلك الحقيقة في نفسه عند اختياره طريق (درب الصد مارد) فالناس من حوله قد آمنوا بخرافة (الطنطل) لانهم اختاروا الحياة السهلة ، حياة هادئة ، والرضوخ الى الامر الواقع .

فالشخصية (طلبة) بين الحلم والواقع ، تتخطى العقلية الالزامية ويشير (طلبه) للبيت بالجذوع العتيقة التي تسكنها الجن والعفاريت .

ان اختيار الطرق السهلة في قطع الطريق انا يرمز به الى الوطن ، ابان عهد التخلف والانحطاط :

أبو طلبه : أني فبيت الدنية ، اهجرت الدنية ... المدن القصور .. البيوت .. الصحراء وحدي .. خلي انهزم احسن لي .

اني حالف بعد ما ادخل من البيت كل بيت .. كل بيت .. ص ١٠

لكن (طلبه) لا يقبل لنفسه ان ينهزم .. لانه من جيل التحدي جيل اطلق على نفسه السؤال وهو بحاجة الى الاجابة عنه لنفسه ايضاً ، وطلبة مسكون بالتحدي لقوى غاشمة قوامها الافكار المتخلفة في المجتمع ، ليس على المستوى المحلي ، بل العالمي وطلبه دائم يطرح على نفسه جملة من الاسئلة المعبرة ..

وتحدي (طلبة) مجرد فكرة تفتقر الى غطاء ذهني او تبحث عنه ، ذلك لان هذا التجريد والرمز يشكلان سمة بارزه من سمات ادب الستينات ومسرحه ، فوراء تحدي (طلبة) نتلمس بوادر الثورة حيث يحاول التبشير بها ، في واقع تقاسماته السياسية الحادة التي اورثت المسرح بها ، فأخذ يبحث عن عزيمة ثورية تضمن له قلب الواقع او حسن التناقضات ، ولما اعياه البحث التجأ الى التجريد والرمز ، والمؤلف يختصر المسافة ويجعل طلبه يهذي كالحالم عند تحديه البيت المسكون :

"طلبه : انت لازم تنطوي تحت قانون شامل يرضه بيه العقل . ص١٢

وفي اختصار المسافة هذا عن طريق الهذيان يتخلص المؤلف من تحديد ذهنية بطله الباحث عن القانون لتستقر به حالة الحيرة والقلق والتحدي في نفسه ، ولكن هذا الكشف كان صعباً في زمن ضعف الحريات والانظمة الفاسدة التي سببت النكسه . ان رغبة التحدي التي لمسناها في بداية النص عن طريق بعض الرموز من قبل (العقل) (القانون) (شامل) (طريق) (مسكون) (بيت) (طنطل) (طريق الصد مارد) وغيرها كلها رموز ذات دلالات عامة ، ونجدها لدى الانسان البسيط والتي اراد لها المؤلف ان تعبر عن تحديه للواقع الا ان هذه الفكرة كانت ضعيفة لدى المرأة في المسرحية (فزوجة طلبة) و (امه) شديدتا التمسك بالعادات والتقاليد ، وكان من الواجب وضمن الخط العام للمسرحية تقوية عنصر التحدي في المرأة أيضاً فهذا من اشد ما طرحه المؤلف للمعنى ، والحقيقة ان هذه

الفكرة انعكست في النص بصورة غير ارادية نابعة من بيئة المؤلف المتخلفة من جهة ،والتراكم الزمني لعهود السيطرة والاستعمار على العراق التي اثرت في شكل العلاقات السائدة في المجتمع من جهة اخرى ، وهذا الانعكاس لقيم الواقع المعاش .

لكن بعد عودة (طلبة) المظفرة هذه تنكشف قوة التحدي في الانسان ترتمي المسرحية في أحضان التصور الفردي للواقع لان (طلبة) عاد جسماً مادياً لا فكراً معنوياً بعد كل ذلك العناء الطويل للوصول الى حقيقة وجوده ..

وبعد ان تجشم مختلف الاحوال يعود جذعاً من الجذوع لانه فعل ذلك بمفرده ، معتمداً على فكرة التحدي الفردي لقوى الشر ، في حين كانت المرحلة التي كتبت وعرضت فيها المسرحية بحاجة الى عمل جماعي على المستوى الوطني القومي لازالة آثار النكسة (نكسة حزيران) وذلك لتعبئة الجماهير على الانظمة القطرية الفاسدة التي سببت النكسة .

لقد كان (طلبة) مثالاً للثوري الاناني ، فهو فقد كل شيء في سبيل وجوده وكينونته وتحديه ولذلك تراه على طول المسرحية يتحدث بـ (الانا) التي تضخمت لديه حتى افقدته فوز القوى المتصارعة من حوله والتي في بعضها اخطر مما طرح في المسرحية فهناك في الواقع قوى سياسية جاءت بمنطلقات وافكار تريد تنفيذها على واقعنا وهي تنتظر الثورة ولا تعمل وتناضل في سبيل تفجيرها وهي قوى يمينية ويسارية هادنت النظام القائم آنذاك وتعاونت معه في سبيل زرع الطائفية والعادات البالية للمجتمع وترسيخها ، وتطبيق صيغ قديمة على اوضاع جديدة واختيار النصوص لتبديد التقلبات المستمرة .

أن (طلبه) في تحديه الفردي كان كالدودة التي تحفر في جدران من صلب فهو تأثير عاطفي فردي اراد ان يكشف حقيقة المرحلة التأريخية ولكنه كان مسحوراً .

ان شخصيات مسرحية (طنطل) في الجذوع والوجوه واصوات لا تعرف ماذا تجسد أي انها شخصيات بلا ابعاد الا من خلال اكتشافنا لجملة العلاقات التي ترتبط بواسطتها فيما بينها والتطور الذي يعصف بها يأتي مع تطور هذه العلاقات وتغيرها او بالاحرى مع كل اكتشاف جديد في حركة العلاقات الدرامية تبدو هذه الشخصيات . فلا الجذوع جذوع ولا الوجوه كذلك .

انهم بشر مسخوا في ظل العلاقات الاستغلالية التي تعرضوا لها والمعنى المستنتج يكمن في تلاحم الخطة العامة للاصوات الفردية وقدرتها على فضح ما تخفيه هذه الاصوات في شخصيات تتقمصها بقصد معين ، اتخذ من جذوع النخيل شخصيات متحركة تنطق بفكرة تشكلت في ذهن الكاتب وهي فكرة رمزية عالية فيها الشيء الكثير من دراما اللامعقول فقد حاولت ان تعالج موضوعاً له علاقة بالاستلاب في ظل العلاقات الانسانية الصعبة وبذلك تقترب كثيراً من دراما اللامعقول ان ذلك كله يضفي على المسرحية وعلى

مظاهر العالم الخارجي دلالات تعبيرية موحية بالدلالة ومعمقة من احساسنا بالمغزى الرمزي للمسرحية التي تحكي مواجهة الانسان الفرد لتلك القوى المهيمنة على مقدراته وسالبة اياه افراحه وكرامته في مقابل امتلاكها كل شيء ووقوفها ضد اية محاولة للتساؤل عن خفايا والتفكير فيها ومحاولة فك اسرارها .

اجتازت لغة المسرحية كما هو في بعض المقاطع المسرحية (طنطل) باللغة العامية (التلغرافية) فيها شيء من الفصحى في بعض الاحيان اتساقاً مع طبيعة الحدث الذي يقترب من احداثها .

زوج السيدة م [١٦٦] فؤاد التكرلي – ١٩٨٤

تمثل مسرحية (زوج السيدة م) للمؤلف (فؤاد التكرلي) فكرة تنشأ من تجربة ذاتية مترسبة في ذهنيته الا وهي حالة الاحساس بالاغتراب الداخلي والخارجي ومن ثم حالة الانتظار الوهمي اللامجدي ، فهو يكشف عن فكرتين متداخلتين تكمل احدهما الاخرى .

ويبدأ الرمز بأخذ مكانه منذ بدايات المسرحية من خلال اسماء شخصيات المسرحية الرئيسية(هو) و (السيدة م) رغم ان المسرحية تدور في فصل واحد وتدورفي مكان يدعى (البار) في قرية صغيرة ، يعمل في البار (النادل) و (العجوز) .

المواضيع التي يتحدث بها (هو) مواضيع مختلفة كالموسيقى والرقص والجمال والانسجام حيث تأخذ دلالات رمزية تبرز بوضوح عندما يحاول ترميز رحلة طريقه بشاحنة وهو سائقها حيث يقضي ثمان ساعات متواصلة في الطريق مستعيناً بذراعه للدلالة على ما يقوم به السائق .

وتنوع المواضيع لدى (هو) امر وارد كالحياة والانتحار والموت والحنين يبدو ان التعابير الرمزية عن فكرة الاغتراب تأخذ طابعاً رئيسياً في المسرحية ، فقد عمد الكاتب (فؤاد التكرلي) الى المزج بين الواقع والوهم وهي دلالات تعبر عن هواجس النفس البشرية وتعريتها كنتيجة لشعور الانسان بالاغتراب والعزلة في ظل انكسارات ذاتية تتولد بسبب خيبات الامل المتراكمة .

وقد يأخذ التعبير الرمزي لدى (فؤاد التكرلي) طابعاً حلمياً نتيجة الازمات النفسية والفكرية التي تعرض لها بعد وفاة زوجته ، لذا فهي تخضع لتجارب ذاتية حيث يخلق التواصل مع ذاتها لينقذها من قرارها الروحي .

ان العنصر المهيمن على البنية الفكرية هي (الوحدة) لا سيما حالة الانتظار المرتبطة بشعور الفرد الدائم بالعزلة والوحدة واليأس ، وبالتالي تمنح الفرد متعة نفسية ميتافيزيقية يتم من خلالها استحضار الهموم والذكريات الماضية المهيمنة على ذات الفرد .

ولعل غموض (التكرلي) اتجاه عوالم شخوصة وما يجري على السنتهم يحيلنا الى فهم نهجه وفلسفته عن طريق افكاره ورؤاه المعلنة والخفية في الحياة .فهو عمد الى ترميز

([١٦٦]) فؤاد التكرلي ، الاعمال الكاملة المسرحيات ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٢)

العلاقة التي تربط كلا الشخصيتين (هو) (والسيدة م) ، فلا ريب ان نجده يبتعد عن تعرية العلاقات التي تربط الشخصيات فيما ذات الانسان وطبيعة اتصاله بتلك الذات .

ومنذ الحوارات الاولى يرمز شخصية (هو) الى شخصية (السيدة م) بمفردات الانتماء لها في حالة من التوجس .

النادل ضاحكاً :- والسيد م ... ؟ اعني ..

هو : - يقلد صوت سيارة تسير بسرعة - انت تقصد ما موقعها من الاعراب ؟ ولكنها هي الاساس والقمة .. والانتهاء .. الحياة والموت .

النادل : - آه

العجوز : - ترفع رأسها بانتباه ماذا ؟ ص٤٦

يبدو ان (التكرلي) حاول ترميز الاسماء الحقيقية للشخصيات اشارة الى انها غير حقيقية مقطوعة الصلة فيما بينها . وهذا ما جعلها نماذج لاتمت للشخصية التقليدية بصلة ، الا انها تمثل مظاهر من الحياة الانسانية .

ونجد في مقدمة المسرحية وصف للشخصية (هو) (رجل ضائع بين الاربعين والستين) فهي ترمز الى الوحدة والعزلة واليأس التي تركت اثرها النفسي على تلك الشخصية ، حيث باتت تمكث في قفص ماضيهاالمجهول ، فلا عجب ان يصفها بالاضطرابات وعدم الاستقرار لما نالها من انكسارات نفسية جعلها ضعيفة الارادة تبحث عن ذاتها الضائعة .

هو : - تخيل معي ، صحيح انك لم تشرب بما فيه الكفاية ، لكن حاول ان تتخيل معي كل الاحاسيس التي تنبثق عن نفسك وانت في هذا الحال والليل والمطر معك . انت لا تفكر آنذاك الا بمقدار الظلم الذي يلحقك ويعمق وحشتك ووحدتك والعالم كله يهجرك فجأة دون سبب ، اتجد لهذا أي معنى ؟ ؟ ص ٤٨

وان تكرار حالة الادمان وحواراتها رمز الى العزلة عن واقع الحياة . حيث يجعل الشخصية (هو) وسيلة لتأجيج الصراع الداخلي البحث عن كيانها البشري وهذا ما يجعلها تتأمل وتفكر في مصيرها ولا سيما انها تعلن عن افكار وسلوكيات متباينة تجمع بين المأساة والسخرية بل حتى الوهم .

" هو : - يخرج صوتاً مثل صوت بوق السيارة العجوز ترفع رأسها فزعا فتفتح العينين .

انا اسف الحمقى كثيرون هذه الايام يضطرونك لاستخدام البوق تخيلي نفسك سيدتي وانت وسط هذه الموسيقى المتوحشة .. هذه الحراب المسمومة من الاصوات تغرز في رأسك

وانت في خضم سياقة امدها ثمان ساعات .. دون حادث ! بدلا من بالاد شوبان يأتيك صرير الكابح "ص ٤٢

تتمالك شخصية (هو) الافكار مما يجعلها تفقد القدرة على التركيز ورغم كل ذلك يأخذ التعابير دلالات البوح عن المشاعر والاحلام والمعاناة المتراكمة وذلك من خلال ترميز الرجوع الى الذاكرة المتعكرة ، فالهم الوجودي والعزلة الحياتية ، التي يعاني منها شخصية (هو)

" هو : - انظر الم تجرب .. الم يحدث لك ان عدت وانت مشبع بلهفة لانهاية لها .. مثل البحر... اعني تعود الى بيتك وانت غاية الشوق .. في غاية الالتهاب للحب . الدفء والحنان والايدي الصغيرة ، ماذا ، الليل يحيطك والمطر يضربك دون رحمة ، انت المتعب ، المشوق المخلص في تعبك ، المخلص ..

اللعنة .. في شوقك ولهفتك ،

تجد الباب مغلقا والنوافذ مظلمة والكل في في مكان اخر بعيد يفتشون عن متعهم الخاصة ويتركوك ... ويتركوك ... ويتركوك تحت الليل والمطر .. دون رحمة ، أتجد ذلك طبيعياً ؟؟ .... ص٤٨ .

ونجد في الشخصية (هو) المحورية سمات ترمز الى البوح الذاتي الوجداني في محاولة للكشف عن سمات الانفعالية والعاطفية لذاتها بوصفها قيمة بنائية تعمل على تفعيل الصراع الداخلي للشخصية : -

" هو : - لماذا يريدون ان يعرفوا كل شيء ؟ ان يطلعوا على الحوادث .. لا ان يعيشوها ؟

ماذا يبقى من الليل والمطر حين تكون منطويا تحتها ...

وحين تتحدث عنها ؟؟... " ... ص ٤٧

في حين ان (السيدة م) تمثل دائرة الغموض والسر الدفين في ذاكرتها لاترغب البوح به حتى بدت نتيجة الفشل في الاستدلال على حقيقة زوجها .

" النادل : - هذا هو بالضبط الوصف الذي كان على لساني .

السيدة م : - انا اسألك ياسيدتي باستغراب لاعتقادي بانك تعرفين نوع الحياة الشاقة التي اعيشها ، وانك لهذا السبب تستخدمين شؤون الاموات ." ص ٥١ .

الازمة النفسية التي هيمنت على بنية النص المسرحي تمثل الخيال الحسي والحركي الذي يكشف عن دلالاتها الوظيفية . كما تلاحظ ان الحركة المستمرة للشخصية (هو)

للرمز السيارة اضافت نوعا من الحركة العامة مع الخطوط العامة للشخصية ، ولعل هذا السلوك لا يخلوا من مظاهر السخرية من السلوك الانساني اليومي الذي فقد مسبباته :-

" هو : - (يقلد صوت السيارة وهي تبدأ بالحركة مستعيناً بذراعه للدلالة على ما يقوم به السائق)

العجوز : - (ترفع نظرها اليه ببعض الدهشة)

ما هذا

هو : - انا سائق سيارة حمل يا سيدتي ، اسوق احياناً ثماني ساعات متواصلة ويملكني هاجس الوصول سالماً الى بيتي . كنت سابقاً) ص ٤٢

نأى التكرلي في بناء شخصياته عما هو موجود في الدراما الارسطية ، اذ يمكن وصف هذه الشخصيات بأنها موقف وافكار ورموز تنشأ في فكر التكرلي ثم تتصارع على الرغم من وحدة مرجعياتها وهذا مما جعلها تطرح افكارها بنفسها لتكشف عن ميولها واتجاهاتها دون مسوغ عقلاني لسلوكها وهذا ما افقدها ابعادها الحقيقية ، اكتفى التكرلي بعرض وجهة نظره لقضايا فكرية وفلسفية تأخذ دلالات رمزية دونما الاهتمام بالمواقف الدرامية وتطورها وهذا مما يجعل الحركة الداخلية للافكار اسمى فاعلية من الحركة الخارجية للصور والمواقف الراكدة .

حيث ان شخصية (السيدة م) تعلن موت زوجها انتحاراً : -

" السيدة م : - (تقاطعها بحدة) - انت تعرفين جيداً ان زوجي قد انتحر منذ سنوات حين عاد من احدى جولاته ولم يجدني في البيت وكل المقاطعة القذرة هذه تعرف ذلك ، انما انت .. انت بالذات الصديقة التي اطلعت على تفاصيل الكارثة كلها تأتي لتعبث معي كأني (تتهيأ .... للانصراف) " ص٥٢

لقد حرص التكرلي على استخدام اسلوب اللغة التعبيرية بما تحمله من أحالات نفسية ورمزية تحمل في طياتها قدراً من القيم الجمالية في معالجة مادته الدرامية ، اذ يمكن وصفها بأنها اداة لنقل معاناة الفرد وهمومه اليومية وعزلته الوجودية لذلك اتسمت بعمقها وكثافتها في نقل الصور الدرامية التي تتوائم مع طبيعة الحدث كما في حوارات (هو) : -

" هو : - أبداً لايمكن ان تتصور الحدث اصير مجنوناً من اللهفة الى الراحة ، مجنوناً من الرغبة في الحياة وملذاتها ، وفي اكون انساناً ذا شأن .. اتكلم فأسمع صدى لكلماتي ، واسترخي ما اشاء من الوقت واسمع الموسيقى او لا اسمع شيء .. اغرق في الصمت .. هكذا .. ص ٤٥

كما تحمل شخصية (هو) هم الرمز الوجودي ليكشف عن عالمها الذاتي من خلال سمات لغتها التي اتسمت بالغرابة وعدم المنطق لخلوها من المدلول الواضح الصريحة على الرغم من ان التكرلي دأب على شحن لغته بالعواطف والمشاعر الجياشة مما يجعل الحوارات تقدم عدة انتقالات من الصور واللوحات الدرامية : -

" هو : - اجل ، كنت ... وعودتي الى البيت كانت بعد ايام طويلة ، عشرة او اكثر ، يا للنهاية التعيسة ، لا احد يريد ان يرى وجهك والكلاب تطاردك وتعظك اذا لم تنهزم كما يجب ، اية مهنة ياربي هذه ! ويحدث لك ان تعود ، فتجد نفسك مطعونا في ظهرك بالف خنجر وخنجر هكذا لغير سبب سوى انك غير موجود في الوقت المناسب ." ص ٤٨

ولعل المؤلف (التكرلي) استخدم التعبير الرمزي بدل لغة الواقع المألوفة والابتعاد عن الاستطراد التقريري اثناء طرحه لافكاره ورؤاه ...

" النادل : - احب من الموسيقى ، الراقصة

هو : - انت تسمعها بجسدك ، هذه هي الاستجابة البدائية الاولى والشائعة كثيراً هذه الايام .

النادل : - ألا ترقص ؟ ألا تحب الرقص ؟

هو : - (يفرغ كأسه) لا افهم ما تعني انا اسألك عن الموسيقى ... الموسيقى الموجودة في كل شيء ولكننا لا نسمعها أحياناً بعضنا .. كأس كبير آخر من فضلك " .. ص٤١

وتتضمن تعابير الترميز الابعاد الفلسفية وذلك من خلال تضمين نصه بعض الاسئلة الوجودية التي يحاول التكرلي من خلالها عرض افكاره ورؤاه حول العالم والوجود ، معبراً عن لا جدوى الحياة الانسانية كما في الحوار :

" هو : - وتستمر الالغاز في سطوتها وما العمل ؟ ما العمل غير ان ندفع الحساب ونمضي ؟ بكم انا مدين لك من فضلك ؟ ص٤٩

في بعض الحوارات يعمد التكرلي الى خلق صور ذهنية ذات بعد جمالي وشاعري يمتلك مدلولات عميقة .

"هو : - اعني لماذا لا نسمي هذا الاشراق المنصب هكذا من لون الحمرة الصافي الرائق .. موسيقى ؟؟

العجوز : - لاننا لا نسمع اشراقك هذا اتفهم ؟ " ص ٤٠

ان عملية الانتقال في الحوارات وابراز العلاقة الغير مألوفة تناظرها العكس العلاقة المألوفة مثل الاسرة والبيت هي عملية ذات ابعاد رمزية لتوكيد العلاقة التربوية والانتماء البيتي داخل المجتمع الانساني .

" النادل : - بعض الشيء . انت تعرف .. الاب هو الاب . اليس كذلك ؟

هو : - هذا كلام جميل لكنه بلا معنى اذا سمحت لي . اعني انه قول لا يعني شيئاً . الاب طبعا هو الاب . والام هي الام ونحن دائماً من يستطيع بدلا منا ؟؟

النادل : - ينظر اليه بدون فهم وهو يشتغل يمسح الكؤوس ، كنت اعني الاب هو الاب " ص ٤٤

ولعل موقف الكاتب (التكرلي) ازاء عائلته وانتماءاته الاجتماعية .

مسرحية الساعة [١٦٧] **يوسف العاني ـ ١٩٩٠**

جمع الكاتب (يوسف العاني) في مسرحيته (الساعة) عدداً من الشخصيات التي تمثل شرائح اجتماعية مختلفة في محطة لانتظار القطار وهذه الشخصيات يجمعها هدف واحد هو انتظار وصول القطار .

ولعل اسم المسرحية (الساعة) اريد له ان يكسب دلالة ترمزالى كل قيمة جوهرية وهي قيمة (الوقت) سواء اكانت قيمة (وطنية ام اجتماعية) ام حتى عاطفية وهي محاولة الكاتب معه خلق معنى من التوحيد في الدلالة .

ففكرة الانتظار وعنصر الزمن هما الذان تدور حولهما التعابير الرمزية في احداث المسرحية .

فعنصر الزمن هو العنصر الرئيسي والبارز والمهم وله دور في الوجود الانساني في القرن العشرين ، حيث نجد ان اختلاف القوى الكبرى ، في العالم يمثله اختلاف الزمن في ايدي شخصيات المسرحية ، حيث نجد ان الساعة الامريكية هي الادق في وقتها ويجب ان تتبع باقي الساعات هي الساعة الاكثر دقة وهي بذلك تمثل سيطرة امريكا على العالم والتي تمثلت في الوقت : ـ

زوجة الكاتب : ـ تنظر الى ساعتها بعد خمس وعشرين دقيقة

الرجل الثاني : ـ (الذي يدخن ينظر الى ساعته) لا بعد تسع عشرة دقيقة .

زوجة الكاتب : ـ ساعتي لا تخطيء . ساعة امريكية

الكاتب : ـ هس

الرجل : ـ (مع نفسه) لم اسمع ساعة امريكية لا تخطيء الساعات المضبوطة ساعات ....

الرجل الثالث : ـ (والذي كان نائما يستيقظ فجأة) هس

الرجل الثاني : ـ " بطرانه " اردت ان اقول ساعات قمرية او شمسية مثل الحروف " يضحك "

الرجل البدين : ـ(ينظر الى ساعته) بقيت عشرون دقيقة

([١٦٧]) يوسف العاني ، مسرحية الساعة ، مجلة الاقلام ، عدد ٢ ، ١٩٩٠ .

زوجة الكاتب : - (تهم بالرد عليه وهي تنظر الى ساعتها)

الكاتب : - (يمنعها من الرد وهو يهمس في اذنها) " ساعتك ساعة محايدة وهي سويسرية كيف تقولين امريكية لتثيري اشاعة .

زوجته : - (تهم بالرد عليه ومناقشته)

الكاتب : - كفى بقيت فترة قصيرة لوصول القطار . ص ٩٠

يكشف الكاتب (يوسف العاني) في مسرحيته (الساعة) عن اسلوب الارتداد والحوار الداخلي والمزج فيما بين نسبية الزمن الماضي ونسبية الزمن الحاضر لقد جاء تركيز الكاتب المسرحي على الحدث المسرحي وهو العالم الخارجي للدلالة واضائتها اكثر من مرة لينتقل بصورة الساعة الى مستوى بدت فيه اشبه ما تكون بالعلامة التي تمتلك قوة اللازمة المسرحية الدالة وقدراتها الموحية .

ان سيادة صورة الساعة في المسرحية بلغت من القوة ما جعلها تسيطر لا على ذهن الشخصية وانما على ذهن القاريء للمسرحية على امتدادها ، مما جعلها تكسب بعداً تعبيرياً له القدرة على ايصال الدلالة الرمزية .

لم يأت هذا التصوير الا ليجعل من الساعة رمزاً للزمن الداخلي الذي رأت فيه الشخصيات المسرحية نفسها محذوفة فيه فجأة .

لا يكون ثمة سبيل للخلاص من اسر هذا الزمن وتجاوزه نفسيا الا بمحققه من خريطة الذهن ، وهو ما فعله الكاتب (العاني) بطريقة تجسيد هذا المعنى في شكل حدث واقعي خارجي ، جعل فيه (القطار) رمزاً للامل البعيد او المنتظر ....

الكاتب : - اذهب الى البيت ثم اعود الى المحطة ...

زوجته : - لماذا ؟

الكاتب : - اجلب الساعة والقلم

زوجته : - مستحيل ، لا يمكن ضمان ذهابك وعودتك ، الطريق ليس سالماً والازدحام وحوادث الاصطدام والحفريات والمجاري و .....

وقد يأتي القطار ... (تنظر الى ساعتها) لم يبقَ الا نصف ساعة . اقعد .. تمسك بيده (وتجلسه جانبها) " ص ٨٩

اما فكرة الانتظار فهي تعبير ترميزي حيث تمثل فكرة خلاص الانسان من المآسي ، استخدم (العاني) التعابير الرمزية عن طريق انتظار المنقذ في الحياة التي يرمز الكاتب للحياة بالمحطة اما المنقذ للانسان من المصير المجهول هو القطار .

العريس : - ماذا تريدين ان اقدم لك ؟

العروس : - الامل .. السعادة ... الحب .

العريس : - حاضر حين يأتي القطار سنرحل الى هذا العالم الذي تريدين ، عالم الامل والسعادة والحب " ص ٩٠

ونجد ان شخصية (الكاتب) بحاجة الى منقذ حين يجعل من الافكار السرابية الى حقيقة متجسدة على الورقة والمنقذ هنا (القلم) لكن ليس اي قلم بل قلمه الخاص .. ويحاول الكاتب ايجاده لكنه نسيه في البيت وعند محاولة الكاتب في ايجاد حل آخر في قلم يشتريه لايجد لان مكتبة المحطة تحولت الى مخزن لبيع المواد الحياتية الا القلم والورقة : -

الكاتب : - لم يأتِ احد بعد ! وانت تطلبين مني ان اعجل في المجيء حتى نسيت ساعتي وقلم حبري .

زوجته : - ما علينا بالاخرين المهم اننا وصلنا قبل وصول القطار بفترة مناسبة كي لا نقلق اما الساعة فأنا عندي ساعة والقلم يمكن ان تشتريه من مكتبة المحطة .

الكاتب : - لا استطيع الكتابة الابالقلم الذي تعودت الكتابة به .

زوجته : - واذا ضاع ؟

الكاتب : - اظل لفترة لا اكتب شيئاً ...

زوجته : - نحن في سفر ولا اظنك تحتاج الى اليه .

الكاتب : - بالعكس السفر مليء بالمفارقات والاحداث كلها تستاهل الكتابة عنها .

حتى الناس يمكن ان اسجل عنهم الشيء الكثير وقد استوحي قصيدة أو ....

زوجته : - اعتبر هذه السفرة للراحة .

الكاتب : - الرحة بلا كتابة راحة ناقصة .

زوجته : - اوف منك الكاتب يكتب ام القلم ؟

الكاتب : - القلم جزء من الكاتب ... سأشتري قلماً لأتعود عليه منذ الان ... (يتوجه الى المكتبة) ...

زوجته : - ها ...

الكاتب : - لا توجد اقلام في المكتبة !

زوجته : - ماذا يوجد اذن ؟

الكاتب : - اوراق بلا اقلام . وقناني بلا حبر ... وحبر بلا قناني ! " ص ٨٩

اما علامة الانتظار بالزمن فأنه يحدد وفق ماينتجه الانسان لا تحدده الساعة فيقاس الزمن الحقيقي وفق ما يحققه الانسان من تقدم نحو الرقي في خدمة البشرية .

نجد ان الكاتب قام على تنسيق واغراء الرمز في مقابل مرموزه في دلالات التوظيف الرمزي في حوارات الشخصيات من هنا فأن شخوص المسرحية تبدو لنا انماطاً دلالية اكثر منها شخصيات انسانية .

حيث نجد ان احدى الشخصيات (الفتاة) تصر على ان ساعتها هي الصحيح وان الخلل في ساعة المحطة :

الزوج البدين : - كلام سليم . هذا كلام ذهب يا جماعة مثلما قلت لكم اضبطوا ساعاتكم منذ الان حتى نعرف موعد وصول القطار الجديد .. هيا ...

(يدور على الجميع)

الكاتب : - ساعتي تركتها في البيت وهي مضبوطة

زوجته : ساضيف على ساعتي ساعة حين يصل القطار .

الزوج : - وانتما ...

الزوجان : - غيرنا ساعاتنا منذ ان غيرتها انت .

(يقترب من الرجال الثلاثة)

الثالث : - نحن لدينا رأي

الزوج : - ما هو ؟

الثالث : - قد نعقد معك بعض الاتفاقات .

الزوج : - ليس قبل ضبط الساعات ... فقد يضيع علينا الزمن ..

الثالث : - نحن ساعاتنا في جيوبنا ، ونراقب ساعة المحطة .

(يقترب من الفتاة)

الزوج : - وانت يا آنسة

الفتاة : - لن اغير ساعتي ، انها مضبوطة والخلل هنا في الساعة " ص ٩٢

ابتعد الكاتب في بناء المسرحية عن الاسلوب التقليدي ومنح شخوص مسرحيته ابعاداً تعبيرية واحداثها دلالات رمزية واجواءها ملامح دالة جعلت البناء المسرحي كله منطوياً على مستويين من التعبير ، احدهما واقعي والاخر دلالي ، فلم تكن شخصية ما من شخصيات المسرحية ولا حدث من احداثها ليخلو من دلالة رمزية مقصودة تتعدى المستوى المباشر لدلالاتها فقد بدأ البناء المسرحي اشبه بالمعادل الرمزي ، ان هذا التعقيد الذي الزم (العاني) به نفسه قد اكسب التوظيف الرمزي في المسرحية صرامة واحكاما شمولية ، ولكنها ليست الصرامة ولا الاحكام الذي ينقل التوظيف الرمزي الى مستوى التجريد (الذهني) ليسلب) البناء المسرحي روحه وافقده حرارته ونبضه الحي كما انه ليس ذاك التوظيف الذي يأتي عفويا او يقتصر على اي من عناصر البناء الفني للمسرحية .

ولعلنا نستطيع ان نضع لهذا اللون من التوظيف الرمزي نمطين احدهما عفوي يعتمد على اللمسات الجزئية والمشاهد المقطعية وثانيهما جاهز صارم ينتقل بالدلالات الى مستوى من التجريد .

نرى ان المقدمة في المسرحية تبدأ باسلوب (برختي) يبين من خلاله للمتلقي ان ما يجري امامه من احداث ما هي في الواقع الا احداث تقع في مسرحية لم يتفق واضعوها بعد على تسمية لها .

" ايها الاصدقاء

اردنا ان نختار اسماً لمسرحيتنا لكننا وبعد ان صارت المسرحية – النص – عملاً يقدم على المسرح ، صرنا شركاء فيها او صار لنا حق اختيار الاسم في البداية خطر ببالنا ان نسميها .. المحطة لان الديكور يمثل محطة قطار ، فتذكرنا ان هناك مسرحية غنائية للرحبانية قدمت ببيروت قبل سنوات ، وهناك مسرحية عراقية بهذا الاسم قدمت ببغداد وفي اكثر من محافظة .

خطر ببالنا اسم اخر (بأنتظار القطار) فالحدث الرئيسي في المسرحية هو الانتظار .. وتذكرنا مسرحية (بانتظار كودو) لبكيت فخفنا ان نتهم بالعبثية . وتذكرنا كذلك مسرحية

(بأنتظار اليسار) لكليفورد اوديتس فخفنا ان نتهم باليسارية ، وورد بذهننا عنوان اخر (القطار) فمرت امامنا احداث فلم (القطار) الذي مثل فيه (برت لانكر) و (بول سكافولد) او قد يقترب الاسم من فيلم اخر بطولة ليلى مراد ويحيى ... (العرب) تسأل الجمهور .. العرب ؟ الممثلة . نعم العرب ؟

قد تستغربون من هذا الجمع بين القطار والمحطة وبانتظار كودو وانتظار اليسار وبين هذا الاسم المقترح (العرب) يعود الممثل الى التعليق .

هذا الجمع وارد – لكننا خشينا ان نتهم بـ (المباشرة) وخشينا ايضا ان نتهم بالتقليد فهنالك جريدة بهذا الاسم تصدر في لندن وهي عربية ومجلة اسمها (كل العرب) وما اكثر المجلات والجرائد العربية التي تصدر في بلدان غير عربية .

واردنا ان نعرف الوقت الضائع .. فنظرنا الى ساعاتنا ..فلم نعرف مدى هذا الوقت لاننا حين بدأنا الاختيار عن اسم المسرحية بدأناه دون ان نعرف وقت زمن البداية (يعود الممثل) فجأة صرح عدد ليس بالقليل .. لنسم المسرحية بـ (الساعة) فكلنا يحمل ساعة الا واحداً كان قد نسيها في الحمام . " ص٨٨

والحق رغم تعجل الكاتب (العاني) ورغبته في كشف دلالات التوظيف الرمزي لمسرحية منذ السطور الاولى ورغم حرماننا من متعة الاحساس بلذة الاكتشاف حيث تحولت الدلالات الرمزية فيها الى مستوى الاشارات الواضحة المفسرة سلفاً الا ان التوظيف الرمزي لدى (العاني) مستوى فني متميز من حيث اسلوبه وطريقة بنائه للمسرحية .

كما عمد الى تنويع موضوعاته التي رأيناها في المسرحية حيث يكسبها مفردات مسرحية واقعية غلالة تعبيرية تتجاوز بها مستوى قشرتها الظاهرية الى حيث الدلالة الرمزية الارحب ، لقد كانت المسرحية متضمنة للدلالات الرمزية المختلفة لايصال مغزاها الانساني العميق الساعي الى تجاوز النظرة الضيقة والموقف الصراعي من جراء مواقف غير موضوعية وثانوية ، وصولاً الى موقف اكثر شمولاً وايجابية من اجل سعادة الاجيال الطالعة وضمان مستقبلها المشرق .

اما الشخصيات ، فقد جرد الكاتب الشخصيات ابعادها ، فلم يشرح تفاصيل الشخصيات من حيث الابعاد الطبيعية والاجتماعية او النفسية بل اكتفى بوصفها افكاراً تتصارع ضمن مكان الذي هو المحطة التي ترمز الى الحياة .

واكتفى برموز لكل فئة في المجتمع شخصية معينة كشخصية (الرجل الاول) رمز لطبقة التجار وهكذا ..

"الرجل الثاني الذي كان نائماً من بين الرجال الثلاثة .. ينهض ويتمشى في المحطة وهو يقترب من الجميع وكأنه يراقبهم ولكن بمهارة وحذق دون ان يُشعر احداً انه يراقب ، ويقترب من جماعته ويهمس في اذن الاول :

الثاني : - ما رأيك

الاول : - اي رأي

الثاني : - اسأله عن البورصة ...

الثالث : - تسأل من ؟

الثاني : - ذاك – (يشير الى الرجل البدين)

الثالث : - اقترح لو تسأله عن النفط

الاول : - لا داعي لذلك بعد وصول القطار .. في العربة نتعرف عليه ثم نتفاوض "

الثالث : - خبرة سوق ! (ساعة المحطة تدق) ص ٩٠

وهي الشخصيات النمطية هي "الكاتب , زوجته , ثلاث رجال , الأول ,الثاني , الثالث , الرجال البدين) زوجتاه , اطفاله الثلاثة , العروس والعريس , الفتاة , الرجل الكبير، الرجل النائم) لغة المسرحية فيها تكثيف في المعنى ص٨٨

ويغلب الطابع الاستفهامي عليه حيث تمتلك ثراءً في التعبير ووفرة في الدلالة وغني في الايحاء عبر نسيج عضوي تام , وعبارة مكثفة دالة حيث أن المسرحية في وحدتها المكانية وشخصياتها المحورية وحدتها الأساس تنطوي على دلالات رمزية موحية تتجاوز مستوى قشرتها الخارجية .

وتأتي بعض الفقرات سردية للتعميق بالدلالة نفسها حيث لا يدع الكاتب قارئه فرض الاكتشاف الدلالة ومتعة الوصول اليها شيئاً فشيئاً وذلك بعد ان قدم لنا الصورة في اطارها العام وتفاصيل حركتها التالية التي لا نجد ريبا في عدها معدلاً رمزياً لذات المجتمع وتوقه الى الخلاص .

"العريس يخاطب عروسه " عطشانة ؟

العروس :لا

العريس : جوعانة ؟

العروس : بالعكس

العريس : اشتري لك شيئاً

العروس : ماذا ؟

العريس : نستله مثلاً

العروس : كبرنا على النستلة . النستلة للأطفال . ص ٩٠

مسرحية المصلب الدامي(حلاج الخبز حلاج الفقراء)

إعداد*:قاسم محمد

يتناول الكاتب (قاسم محمد) (مسرحية الحلاج) **للكاتب (صلاح عبد الصبور) بالاعداد تحت اسم (المصلب الدامي) الذي صلب فيه الحلاج وهو ترميز للعملية الدامية في المسرحية حيث تتضح طبيعة هذه الشخصية وما ترمز اليه من عهد مظلم متخلف اكثر حينما نقف على تلك العلاقة التي يشير اليها الكاتب والتي تربط فيما بين (الحلاج) و (اصحاب السلطة) الذي يقف وراءه (الخليفة) و (القاضي) ابو عمر و (الظاهري الفقيه) ، الذي سنه (المقتدر) الخليفة بالرأي والمشورة والتوجيه .

* ان اختيار المعد لنص الحلاج جاءت متوافقة للظروف التي كان يعيشها المعد مع شعبه حيث يقول (قاسم محمد) في احد حواراته في جريدة القدس " لم اجد غير الحلاج ملاذاً الوذ به لأنفس عن كربتي واختناقي " ، ينظر : محمد سيف ، حوار مع قاسم محمد ، جريدة القدس ، العدد (٣١٦٥) ، السنة الحادية عشر ، ١٢ تموز ، ١٩٩٩ وقد اعتمد الباحث في تحليل النص على اعداد (قاسم محمد) وفق الظروف التي كان يمر بها وفق التعابير الترميزية المستخدمة في النص المعد .

** هو الحسين بن منصور البيضاوي البغدادي ، الذي عاش ما بين القرن الثالث ، والرابع الهجريين (٢٤٤ – ٣١٠ هـ) و (٨٥٧م) .

فالسلطة الحاكمة لها الدور الاساسي اتجاه الشعب وما تسببه لهم من فقر وظلم من اجل خدمة مصالحها الخاصة على حساب الناس الفقراء . ان الحلاج سيظل الدور الموجه للاحداث المسرحية والمحرك لسلوك شخوصها ، المتحكم في السر والخفاء ، وهو دور يتعدى الدلالة المباشرة لشخصية المسرحية الى حدود الدلالة على القوى التي كانت تتحكم بالاحداث السياسية ، موجهة اياها الوجهة التي تقف في الضد من طموحات الشعب وامانيه ، لقد كره الشعب الخليفة (المقتدر) وعهده ، وتمنوا ساعة الخلاص التي تنقذهم منه .

يصل التعبير الرمزي قمته عندما يخلع (الحلاج) خرقته وهنا يبن إن البطل يتعرض لخيارات كثيرة تمليها الظروف المحيطة به وبمجموعته ولعل الرموز المستخدمة من قبل المعد (قاسم محمد) تلعب دوراً في لم شتات التعابير المتجزئة ، لتجعله يصب في موضوع واحد لكي يعالج قضية البطل الثوري في حسم المواقف ودوره في المجتمع وسيرته بين (الكلمة) و (العقل) هنا يظهر (الجانب المعنوي) مع (الجانب المادي) أي بين (الكلمة المحسوسة المؤثرة في العقل الإنساني) وبين (الفعل الإرادي من الجانب الملموس الجسدي في تغير الأوضاع على سطح الواقع ، وقد ترمز إلى (الكلمة) بالرمز المعنوي فيما يكون (الفعل) المرموز إليه يأتي بعد (الرمز) أو قد لا يفهم أو يهمش لعدم صيرورته . ويعتبر (الحلاج) الرمز البطولي وأسمى تعبير رمزي ، حيث خالط صوفيي عصره وخرج على أعرافهم والتحم بالفقراء لمعالجة الأساسية في التعبير الرمزي الرئيس في المسرحية هو قضية رموز (رجال الدين) في المجتمع ودورهم في حمل قضايا المجتمع أو بالعكس ، حيث الجانب المعنوي والروحي في كلمة التقوى وكلمة الخير أو في الجانب قلب الأوضاع والتغير الفعلي للمجتمع .

حيث يمثل (الحلاج) الروح الخيرة كما في روح (الله) العادلة أراد (الحلاج) أن يخلق توازناً ارضياً في عملية التمثيل الروحي في المسرحية حيث يمثل (الله) الخير والعدل والمساواة ... الخ) فحين يتحدث (الحلاج) بلغة (الله) إنما يريد أن يقول الخير والعدل ثبت فينا من قبل (الله) ، (فالله) موجود في إنسان يسعى مسعى خير لنشر الحق والعدل لا يقصد أن يكون في جانب الزندقة ، لأنه يعتبر الرمز الإنساني العادل وقد جسده (الحلاج) الذي يرمز لله (بالله) في قوله "في سبيل الحق ، والحق إذا استولى على ملكه

الأسرار فيعاينها ، ويخبر عنها ، لن أعود ، ولن اصبر

على مظلمة حق ، لابد أن اخبر عن أحوال الدنيا ،

وأبناء الدنيا "[١٦٩] . ص١٨

([١٦٩]) قاسم محمد ، نص مسرحية المصلب الدامي (حلاج الخبز – حلاج الفقراء ، (القاهرة : مركز الحضارة العربية ،) ، ص ١٨.

حيث أن (الحلاج) يمتلك ثراءً فكرياً ولغوياً أوقعته في تهمة الكفر والزندقة في حين كان أصحاب السلطة يتمتعون بالسذاجة والجهل أو يحاولون الأداء هكذا ألان أفكار (الحلاج) لا تناسب مصالح الحكم والاستغلال لشعبه , كما في حوار (القاضي) (أبو عمر) حيث يخلط الرموز لدى الحلاج ويتهمه بتأويل الكلام إلى معاني تكشف زندقة لا غيرها :-
القاضي : -

" الحق هو الله ، فأين أنت من الله ..؟ أنت الحق ....؟" ص٦١

وفي المسرحية الرموز الحالمة التي تخشى رمز السلطة وتنتظر إحلال العدل بصورة آنية , ومفاجئة بقدرة (الله) كما يقال (بقدرة قادر) وهنا تعابير رمزية إلى أن هذه الجملة أنما تمثل في رموز الدين الذين يبقون دون حرك ينتظرون الحق من الله متناسين أن رمز العدل والمساواة والخير قد أوجد سبيله في (رجال الدين) على الأرض الذين هم أداة (الله) لإحقاق الحق , ونجد اتحاد ... ما هو روحي داخلي مع ما هو خارجي واقعي وربما كان اتحاد الداخلي الميتافيزيقي مع الخارجي الواقعي ولا يحدث بينهما انفصال . لكن يعارضه أهل لصوفية في مسمياتهم الروحية لكنه يرفض ويقرر طريق الإصلاح والمساواة من العدل ويدعو إلى رمز القوة هي الفعل داعيا للتحرير من قيود السلطة والوقوف بوجه الظالم ومواجهته بالحقيقة ، " حياتنا يا شيخنا صارت مماتنا وبيوتنا قبورنا ونحن بعد أحياء" بمشيئة الله أي صبر هذا مع التطرق في التفاوت والاختلاف بين طبقات الناس بين الغني والفقير ؟ بين التدين والإلحاد؟ بين النزاهة والخيانة ؟

بين العدل والظلم ؟ اصبر ....؟ فساد , فساد في كل مكان " ص١٦

ويأتي استخدام الألفاظ ويتلاعب بها حيث توحي دلالة الكلمة في موقع لها من الجملة كما في قول الحلاج :-

" الحلاج : يا حق ... أني أريد قول الحق .. فاعبر عن

رأي بحق ... أني استحلفك بحق

الحق وبحق رسول الحق ....

يأتي رمز الحق في المقدمة للقاضي ويأتي بعد ذلك الرمز في العدل والتعبير عن الرأي بالأنصاف ، ويأتي الرمز في القسم تعبيراً عن عظمة الله وفي عدل رسوله ليكون لنا ترميزاً واضح المعالم عن حق في التعبير وحق في الإحساس بالمعنى الكامن للكلمة.

فرئيس المحكمة (القاضي) هو رمز للحق والعدل على وجه الأرض يتلاعب به الخليفة رمز القوة والجبروت وفق مصلحة ذاتية , أما شخصية كل من (بهلول) و (الاشناتي) هما أعضاء رئاسة المحكمة رمز التملق للخليفة ..

يتميز الحوار الذي يدور بين (الحلاج) وأصحابه الصوفية (صديقة ألشبلي) و(الجنديان) , في صراع (الاختلاف في وجهات النظر)تدل على مغزى داخلي لكل منهما (فالحلاج) مؤمن أن هناك علاقة بين روح الإنسان والواقع أما (ألشبلي) و(الجنديان) فيخالفانه الرأي في ابتعاد جوهر روح الإنسان على كل ما له علاقة بالأمور الحياتية المعاشة

" الحلاج : لماذا لا يتاح لنا .. للحلاجين الفقراء إن نحمل بالاتنا إلى الأسواق " ص٢٢

في حين إن (الشبلي) يعزز ذاته في قوله :-

ألشبلي : يا أبا المغيث .. إنني إنهاك عن العالمين

كي أصونك .. لا تجهر .. لا تبح .. وخل عرقتك بجيبك

في مقام السكر .. تستر بالله عليك .. لا تجهر .. لا تبح

.. لا تكشف .. لا تبح بالسر , اصعد من هذه الدنيا

الدنيئة " ص(٢١ـ ٢٢)

تأتي رموز (ألشبلي)و (الجنديان) رموزا روحية لا تترك لنفسها أن تضع لمسة على الخارج أي الواقع والصمت اتجاهه.. فهما شخصيات متخوفة وغير متوازنة لا تسعى إلى الحق .. بل تريد قدوم وسعيان الحق أليها لذلك يكون تعبيرهم الدلالي في انكماش على ذاتهم ينظروا إلى داخلهم ولا يتعدون حدوده .. في حين أن رمز العدل والبطولة يرفض منطقة غير خال من العلمية كأنه يرفض السكوت والمعرفة الربانية التي استمدها لكي يحقق العدل الأرضي في واقع الحياة الاجتماعية المأساوية التي يعيشها أبناء شعبة في زمن الخليفة (المقتدر) والسلطة الحاكمة وهم عبارة عن رموز من الطغيان والاستلاب والهيمنة (كما في هيمنة القوي على الضعيف) بل هي ذاتها هذه الهيمنة وكما في الأعلى سلطة على الأسفل مكانه الشعب ، الغني على الفقير وهكذا ....

فنزول الحلاج إلى العامة , لم يكن إلا عبارة عن تعابير رمزية ذات مستوى دلالي واضح , صرع بين النفس وبين ألذات .

" الحلاج : لن ارجع حتى يرجع الإصلاح ... بيت المال مشاع لجواري الخليفة ... " ص٢٥

فالعدل عند الحلاج هو رمزي المساواة بين السلطة وعامة الشعب :

الحلاج :- أريد مقاومة العصيان ،وبث روح الصحبة والإخوة

أريد محاربة غلاء الأسعار ... والغش وفرض الضرائب

, أريد للحكم إن يكون مشاورة والمشاركة حيث أمور الأمة شورى" ... ص٢٥

يستخدم الوزير (حامد بن العباس) تعابير دلالة توحي بالنتيجة لأي سلوك غير مرغوب به من قبل السلطة وذلك من خلال الإشارة السابقة في مقدمة المسرحية عند عرضة لأهم الأعمال التي قام بها الخليفة (المقتدر) .. وهي أعمال القتل .. والحرق والصلب .. لأي شخص يتعرض لطريق الحكم ومن يحكم وهو بذلك يكشف عن مستوى الباطن اتجاه الخليفة والخلافة فهذه الشخصية أي شخصية (الوزير) غير متوازن ووضيع يتلق أي شيء اقصد في سبيل المصلحة يتملق ويهين نفسه في سبيل السلطة ، فتسلق أكتاف الآخرين لا يحتاج إلى إلا للخبث لا غيره .

في حين إن شخصية (الخليفة) هي رمز للجشع والبطش حيث يأمر ببناء قرية غاية في الغلاء من الفضة بأكملها في حين نرى انعكاس المعادل الرمزي في ترك شعبة في حرمان وجوع يقاتلون على لقمة رغيف الخبز هنا تعابير تحمله دلالة للواقع وصورة حية ينقلها المعد (قاسم محمد) للسلطة في واقعة من حصار في لقمة العيش :-

" الأول : ألا تشم رائحة ؟ هذا الرجل يخفي خبزا تحت رتارته

المستغيث :- أنهم أولادي الصغار، مع أمهم ، صدقوني

... وأنا معهم لم نذق الطعام منذ أيام.

الثاني : ومن قال لك بأننا قد ذقنا طعاما وحريمنا منذ ايام ؟؟

الثالث :كم رغيفا معك ؟

الحلاج : يا أخوتي

الثالث : (يصيح) ابتعد " . ص٣٤

نجد إن شخصية (الظاهري الفقية) رمز رجل الدين المتستر بالدين مثل الذي يرتدي قناعا ليخفي وجهة القبيح بوجه أكثر استحسانا حيث يأمر بفتوى ضد الحلاج :-

" استحصل لي امر المقتذر ويبقى مسالة تدبير الحكم والتهم علي " ص٣٨

بأسم شريعة (الله) يتلاعب رجال الدين بالدين والشريعة حيث تصدر فتاوى تتلائم مع متطلبات الحكم والسلطات ، فرجال الدين الذين يتسترون بغطاء الفضيلة والنزاهة والملابس الدينية ما هم الا صورة مستنسخة للفئات الموجودة في المرحلة التي اعد كتابة النص المسرحي لـ (قاسم محمد) ولازالت .اما عناصر الظلم والطغيان فهي وان خلت الارض منها لا تزال رموزها موجودة ولابد دائما اذا وجد رجل غني هناك الضد منه هو الفقير وما اكثر الفقراء في زمن الظلم والطغيان وتكميم الافواه .

يبدو ان (قاسم محمد) وجد في (المصلب الرامي) (للحلاج) الخلود الابدي للنفس البشرية من القهر وذلك لان الواقع الانساني لمعد كان يمثله او يرمز له في هذه المسرحية فكل عناصر المسرحية ما هي الا رموز واشارات معاشة على الواقع في العراق .

تميزت حوارات (قاسم محمد) بغرارة والمعاني والتلميحات الصريحة والمستترة ، فهي تحمل رموزا واشارات ذات مدلولات غنية

الحلاج : يا شبلي .. الشر استولى على ملكوت الله

حدثني .. كيف أغض العين عن الدنيا

قل لي يا شبلي من ذا يصنع القيد ؟

الظلم.

من ذا يصنع الاستعباد

الظلم .

من صنع الموت ؟ من صنع العلة والدء ؟ من سل العميان ؟

من شد اللسان ؟

من قتل ا لانسان ؟ من؟ من ؟ .... الظلم " ص٢٤

حيث تميزت اللغة بالتركز والتكثيف في المعنى المرموز له نجد العلاقة الترميزية في المسرحية باستشهاد المعد بالآيات القرآنية والمناجاة والأدعية حيث يمثل القران الكريم الترميز الحي والذي يأخذ ترميزاً ظاهريا يأخذه المفسرون في تفسير الآية القرآنية والأخرى با طني الذي لا يعرف إلا جملة قليلة من الفقهاء وعلماء الدين الذين اتو إلى المعرفة الإلهية....

" الحلاج : أنت في السماء اله وفي الأرض اله

يا مدهر الدهور ..... يا مصور الصور

يا من ذلت لك الجواهر، و سجدت لك الأرض

وانعقدت بأمره الأجسام ، وتصورت عند الاحكام

يا من تجلى لمن يشاء وكيف شاء

أني احتضر ..، واقتل ، واصلب ، واحرق ،

واحمل الساقيات ، شأني شأن الفقراء

الذي صلبهم (المقتدر ووزيرة حين طلبوا

برغيف خبز يمسك رمقهم ...

ومهما كان الحوار طويلا فهو ليس مرفوضا لكونة حوار ثري بالدلالات مكشف بالرؤى الفنية يضيف إيحاءات ودلالات متعددة وحركة يخزنه بين كلماته الكامنة .

حين استخدم المعد (قاسم محمد) في بعض الحوارات اليونانية وما تحمله من غزارة في المعنى ... حين استمد تقاليد الشعر في المسرحية كما لدى اليونان .....

لقد كان اختيار (قاسم محمد) للنص (الحلاج) جاءت متوافقة مع الظروف التي كان يعيشها .... حين يقول : -

" لم اجد غير الحلاج ملاذا الوذ به (أنفس عن كربتي واختناقي) "[١٧٠]

أراد (محمد) أن يعالج قضايا المجتمع وخاص القضية الحتمية (للتغيير) والثورة هي السبيل لذلك .

ويمكن تحديد التعبير الرمزي في النماذج التحليلية في عدة نقاط :

أولاً : التعبير الرمزي عن القيم الوطنية والقومية (القيم الاساسية) ، والقيم الاجتماعية ، عانى الشعب العراقي منذ ١٩٥٨ بسوء اوضاع سياسية عندما اسقطوا الحكم الملكي وترقبوا عهد سياسي جديد يستأصل مظاهر الاستغلال والوان الاضطهاد والتحكم والفساد التي كانت سائدة ايام الحكم الملكي الا ان الاوضاع زادت سوءاً حيث راح

(١٧٠) محمد يوسف ، حوار مع قاسم محمد ، جريدة القدس ، مصدر سابق .

نظام الحكم يتخبط في ممارسات فوضوية ونهج دكتاتوري لذلك راح الكاتب يبحث في التعبير عن أفكاره باساليب مختلفة وتخلصاً من الواقع الاجتماعي والسياسي وهرباً من تبعات الموقف الذي يمكن ان يلحق بالاديب من جراء تصريح أرائه تلك .

كما في نماذج التحليل لـ(يوسف العاني) في مسرحية (الساعة) و(طه سالم) في مسرحية(طنطل) و(قاسم محمد) في مسرحية (المصلب الدامي) ، حيث بلغت هذه النصوص المسرحية غنى الابحاث وتعدد مستويات الرؤيا لديهم مما يجعل من أي محاولة لتفسير الرموز وتحليلها ضمن المنطق الأشارات الرياضية ، أمراً عابثاً يصيب من مسرحياتهم ذلك هو مقياس التوظف الرمزي في العمل الابداعي الخلاق حيث يظل مكملاً للامكانات المتعددة في التفسير ومصدر شعاع الدلالة لاينضب وذلك راجع الى قدرة الرمز على توليد حركة دائرية للعلاقات (في جميع الاتجاهات) (خلافاً لحركة تطورها في خطها الاولي والمستقيم) كما هو الحال في المنطق .

ثانياً : التعبير عن القيم النفسية : لقد بدأ واضحاً التعبير عن الهموم السياسية والظروف الاجتماعية بطريقة الدلالة الرمزي والايحاء الدال المعبر قد غدا خطوة واتجاهاً بارزاً والافادة من معطيات الفن المسرحي الاوربي الحديث وتطوير أمكاناتهم الخاصة والتدليل بمختلف الوسائل الفنية التي حققت لهم رؤية فنية جديدة ووسائل تجاوزت الكثير من محاولات التعبير عن الواقع لهم بطريق النقل الحرفي والوثائقية والتمثيل التي رافقت مرحلة الريادة المسرحية ، وذلك بعد ان يجعلوا من الترميز والايحاء والايجاز .... وتعدد مستويات النص واكتنازه الدلالي وثرائه الفني ووسائل اخرى.

فالمسرحي (فؤاد التكرلي) في مسرحية (زوج السيدة م) يقف في مقدمة هذا الاتجاه حيث اتاح انفتاح المسرحية على الدراسات النفسية ونظرياتها فرصة التوظيف الفني للرموز والدلالات (السيكولوجية) بما يغني المسرحية ويكسبها مستويات تعبيرية وأيماءات مختلفة ، كما في مدرسة التحليل النفسي بالاتجاه (الغرويدي) ، مما جعل هذه المحاولات تندرج في النقاذ الى اعماق النفس الانسانية والبوح بعذاباتها تارة والكشف عن مظاهر لاوعيها الحسي عبر رؤية فنية وفكرية تمزج بين ما هو واقعي واسطوري ، توق وحلم ، تبعاً لواقع الشخصية واشتراطاتها الحياتية .

ثالثاً : التعبير الرمزي عن قيم الفكر والوجود : كما يتضمن نماذج التحليل عن رؤية فكرية او موقف شمولي من قضايا الوجود ومشكلاتة ، ان معرفة الحياة وتامل المصير الانساني ومراجعة قضايا الخلق والاحساس بالضرورات والوقوف

النتائج

١. كشف مظاهر الخلط في المصطلحات النقدية لدى عدد من الدارسين والنقاد (ممن تناولوا توظيف الرمز مجال الادب عامة والمسرح خاصة ، مميزاً بوضوح بين مصطلحي (الرمز) و (الرمزية) و (الترميز) .
٢. كشف عن طريق تحليل النص عن ان ثمة نماذج مسرحية ناجحة لم يتم إضاءتها والكشف عنها ، مما الحق الظلم بها ، وان كانت هذه النماذج غير كثيرة اذا ما قيست بالكم المسرحي الهائل المكتوب خلال المدة ، موضع الدراسة .
٣. ان الكثير من النماذج المسرحية التي تناولها الباحث سبق ان خضعت لمقاييس من النظر النقدي صنفتها ضمن الاتجاهات الواقعية متجاهلة بذلك دلالاتها الخفية ومستوياتها الموحية .
٤. ان هناك نمطين رئيسيين من التعبير الرمزي لدى الكتاب المسرحيين في العراق هما (التعبير الرمزي الشامل) و (التعبير الرمزي الجزئي) الاول يكون في شكل توظيف فني تام ، والثاني يكون في شكل لمسة فنية مركزة .
٥. كشف عن ان التعبير الرمزي عن (القيم السياسية) كان هو الغالب على الوان التعبير الرمزي الاخرى ، وبما يؤكد غلبة الهموم السياسية في ذهن الكاتب المسرحي على سواها وصدق الكاتب المسرحي في التعبير عن معاناته الخاصة والمعقدة .
٦. أكد التحليل (النصي) ان النماذج المسرحية كانت متأثرة بصورة او باخرى ببعض النماذج المسرحية الغربية .
٧. خلص الباحث الى ان معظم نماذج الاستخدام الرمزي في النص المسرحي العراقي قد ظهرت في السبعينات ، وهي النماذج الاكثر نضجاً .

الاستنتاجات

١- ميل الكتاب المسرحيين في العراق ضمن الحقبة الزمنية (١٩٦٠- ٢٠٠٥) إلى استخدام التعبير الرمزي نتيجة الضغوطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ... الخ)
٢- التأثر بأفكار وفلسفات غربية كما في الفلسفات الوجودية ونظريات التحليل النفسي وغيرها .
٣- انعكاس آثار نكسة الخامسة من حزيران (١٩٦٧) على اغلب النصوص المسرحية التي كتبت .
٤- إن استخدام مثل هذا التعبير الرمزي في المسرحيات العراقية هو نتيجة لسلطة الرقيب على الكاتب المسرحي .
٥- اتخذت بعض النماذج المسرحية اللغة (الشعرية والتعبيرية) لتنامي التعبير الرمزي.

التوصيات

بناءاً لما جاء من نتائج ، يوصي الباحث بالاتي :

١- تقديم العون إلى الكتاب المسرحيين ومساندتهم والأخذ بالاتجاهات الحديثة .
٢- العمل على استثمار النصوص المسرحية وقراءتها قراءة جيدة وخاصة في الاتجاه الرمزي الذي يحمل أفكارا عديدة .
٣- إقامة مسابقات سنوية لكتابة النصوص المسرحية بهدف ترصين عملية التأليف المسرحي وانتقاء الجيد منه.
٤- الاهتمام بترجمة النصوص للكتاب المسرحيين العراقيين إلى اللغات العالمية .
٥- ضرورة تدريس مادة النقد المسرحي لما تحمله هذه المادة من خبرات غنية في التأليف المسرحي للدارسين.

المقترحات

يقترح الباحث ا لعمل على إجراء البحوث والدراسات التي تدور حول المحاور آلاتية:

١- دراسة التعابير الرمزية (الترميز) في النصوص المسرحية للكتاب المسرحيين العراقيين .
٢- دراسة النصوص المسرحية وفقا لرمزيتها في ظل التحرر من النظام السابق .
٣- تحديد الرموز الكلية والجزئية في النص والمكررة والكشف المستمر للمعنى الكامن لها .
٤- معالجة النصوص السطحية وتقديمها إلى القارئ .