مفهوم الديمومة
في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أ.م. د. ماهر عبد الجبار الكتيباني م. م. عباس كاظم رحيمه
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية
الإخراج المسرحي

أولاً: مشكلة البحث:

من الناحية الفلسفية التي تتقصد البنية كجوهر بصرف النظر عن الزمان والمكان وحيث تتساوى فيها زاوية النظر لبنية المسرح الإغريقي مع بنية العرض المسرحي ما بعد الحداثي، لأن الديمومة تتمثل في العلاقات الزمانية والمكانية وفي سلوك العناصر المسرحية منذ بدء العرض المسرحي حتى نهايته. وبهذا تنبع ديمومة المسرح من كونه يتحرك في فضاء الزمن الحاضر، مهما كانت بنيته وشكله دون أن يميل الى الثبات والركود، لأن الحاضر قابل للتحول والتغير. فهو زمان منقضي يحل بدلاً عنه حاضر جديد وآخر زال وأنتهى، وهكذا يكون كل فعل مسرحي هو وليد لحظة تاريخية معينة تحيل على لحظة درامية جديدة لها مكانها وزمانها الخاص، في إشارة الى أن المسرح في تركيبته هو فعل تواصلي جدلي لا يستقر على حال، وكل لحظة وجود مسرحية جديدة تمثل تشكلاً جديداً يكون منفصلاً مع ما قبله وفاصلاً لما بعده، فيتخذ كل عرض ديمومته الخاصة به. وعلى ذلك تكون العلاقة بين المتلقي والعرض علاقة انسجام وتواصل، فعلى المستوى الجمالي عادة ما يتطابق توقع الأسلوب والشكل

في العرض المسرحي مع مضمونه الفكري مما يشعر المتلقي بالرضا وتطابق وسائله التفسيرية مع مجريات الأحداث في العرض. مما يعني أن أفق التوقعات لا يتعرض الى الكسر، وإنما الى التواصل والإندماج مع مجريات الأحداث على الخشبة، فتصبح الممارسة المسرحية تجربة حياتية مشتركة بين منتج العرض ومتلقيه. وهي الضرورة الأساسية التي انطلق منها الباحث في الوقوف ثم فحص هذه المشكلة وصياغتها على شكل عنوان أنبثق عن تساؤل داخل البحث مفاده الآتي:

كيف تتحقق الديمومة في بنية العرض والمتشكلة من عناصر مختلفة مؤدية بذلك الى الانسجام والوحدة الكلية للعرض المسرحي؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه.

تكمن اهمية البحث: في استقصائه لفرضية أن العرض المسرحي يخضع الى مجموعة من المتغيرات الفكرية والجمالية المصاحبة له في الزمان والمكان، وعلى مستوى الشكل والمضمون والمعالجات الاخراجية؛ ومن ثم تكون الحاجة اليه، في تأكيده على إن المسرح نظام معرفي له خصائص متنوعة يتخلق عنها تمايزا في الرؤية الاخراجية ضمن عمل المؤسسات المسرحية ومن ثم الاستفادة منه على النحو الآتي:

١- يفيد الجهات الفنية المتخصصة: كلية الفنون الجميلة – معهد الفنون الجميلة، والفرق المسرحية مثل الفرقة القومية للتمثيل، والفرق الاهلية ذات العلاقة بالإضافة الى المؤسسات الفنية والاعلامية المتخصصة.

٢- يفيد العاملين بمجال المسرح من: مؤلفين، ومخرجين، وكتّاباً، وتقنيين، نقاداً، وجمهوراً، وذلك لما يقدمه البحث من معارف يسهم بها في اثراء العملية المسرحية.

ثالثا: هدف البحث.

التعرف على جماليات العرض المسرحي المتأتية عن تخلق الديمومة في انتاج علاقات منسجمة في بنية العرض المسرحي التي تنتج عن الرؤى الاخراجية المختلفة.

رابعا: حدود البحث.

١- الحد الزماني: يتمثل هذا الحد في العينة التي اختيرت في الكشف

عن الديمومة في نموذج العرض المسرحي المقدم (٢٠١٠).

٢-الحد المكاني: يتمثل هذا الحد في ما مُثَّل من مجتمع البحث وعينة البحث التي تنسجم مع معطيات البحث.

٣-الحد الموضوعي: يتمثل هذا الحد في تتبع مفهوم الديمومة والكشف عنها في العرض المسرحي المعاصر.

خامسا: تحديد وتعريف المصطلحات.

أولاً: الديمومة

أ- في اللغة:

وردت الديمومة في المعجم الوجيز ((من دام الشيءُ دوماً ودواماً: ثبت واستمر. والمطر تتابع نزوله. وأدام الشيء: طلب دوامه. داوم عليه: واظب استدام الشيء: دام والشيء طلب دوامه. الدوام: الاستمرارُ والبقاءُ. الزمن الذي يجب على المستخدم قضاؤه في الديوان.... الدوام في الفلسفة: الزمان النفسي من حيث إنه منقسم وغَير منقسم، وهو جوهر التطور المبدع. «الدَّيُّوم» الدَّائم))[١]. وفي القاموس المحيط ((الديمومة: دامَ يدوم ويداوم دوماً ودواماً وديمومة، ودمتَ، بالكسرِ، تدوم نادرة. وأدامه واستدامه وداومه تأنى فيه، أو طلب دوامه. والدَّيوم والدَّومُ: الدائم))[٢]

ب-الديمومة اصطلاحا:

الديمومة كمصطلح وردت عند الفيلسوف الفرنسي «هنري برجسون» حاول فيها التعامل مع النظرة العلمية القاصرة عند «هربرت سبنسر» بالنسبة الى مفهوم الزمن، بالاعتماد على «الدوام» الذي يكون مقياسه هو انطولوجيا الذات كما يقول ((ليس ثمة ريب في أن وجودنا الذاتوي هو الوجود الذي نراه أكيدا إلى أكبر حد ممكن، والذي نعرفه على أكمل وجه، وذلك لأنه من الممكن أن نحكم على جميع الأشياء الأخرى التي نكونها لأنفسنا بأنها معان خارجية))[٣] فاللحظة الزمنية التي نحاول قياسها تختفي لأنها متحركة وغير مكتملة فلا يكون للقياس العلمي قدرة على تحديد الزمن. لذلك لجأ الى الزمن السيكولوجي على عكس الزمن العلمي. فالزمن السيكولوجي متغير تبعا للحياة الداخلية للإنسان، فيتم عرضها

بشكل غير مباشر عن طريق الصور من خلال الحدس ولا يمكن قياسها بطريقة علمية. وحسب الموسوعة العربية فإن ((الديمومة duration هي الزمان، فإذا أطلقت على الزمان المحدد سُميت مدة، وإذ أطلقت على الزمان الطويل سُميت دهراً. وتطلق الديمومة أيضاً على جزء من الزمان المطلق، وتكون حينئذ زمان فعل أو زماناً فصلاً بين فعلين، ويكون الزمان المطلق محيطاً بها إحاطة الكل بالجزء))[٤]. أما معناها بالنسبة الى برجسون ((هو الزمان النفسي أو الداخلي، أي الزمان الواقعي. وهذه الديمومة تدخل في مقولة الكيف لا في مقولة الكم، فلحظاتها متجددة من دون انقطاع، تدخل بعضها مع بعض لتشكل كتلة واحدة))[٥].

ومما تم ذكره من تعاريف سابقة يمكن للباحث أن يعرف الديمومة إجرائياً على النحو الآتي:

وهي حالة من الاستمرارية المتواصلة على مستوى الزمن الفيزيقي والزمن الدرامي والزمن السيكولوجي، تشتمل على عملية اتصال بين حالة وحالة أخرى تليها متمثلة بالمدة بين بدء العرض المسرحي وخاتمته وبين سلوك العناصر المسرحية في علاقاتها الجدلية المتداخلة والمعبرة عن وحدة كلية تقترن بالتشابه والتماثل اكثر مما تقترن بالتناقض والاختلاف في بنية العرض المسرحي.

الفصل الثاني الإطار النظري

أولاً: الكلاسيكية القواعد والسنن.

إن المسرحية الكلاسيكية مبنية على الانكشاف والمعين المعرفي الواحد بين الخشبة والصالة، فإن الشكل السابق لتصورات العرض التي يأتي بها الجمهور لا تختلف في المعنى العام عما ستؤول إليه أحداث الأسطورة، وبذلك تنغلق البداية على النهاية بتواطؤ مزدوج بين جميع الأطراف. فإذا نظرنا الى تاريخ الفن المسرحي منذ بدايات تشكله مع (اسخيلوس)، قد شهد سلسلة من المتغيرات ابتداء من هيمنة الكورس الى التداخل والمشاركة، الى الطابع السماعي للعرض والحركة المحدودة، والتقيد بالوحدات الثلاث وصولاً الى الأداء التمثيلي، ومن طريقة اختيار الموضوعات المعتمدة أساساً على

الأسطورة، الى أن يكون الواقع هو المنطلق الأساسي في المعالجة الفنية. الذي شكل انتقالاً من الأسطورة الى موضوعات أكثر قرباً وملامسة للواقع المعاش. وبذلك يستند المسرح الكلاسيكي/ الإغريقي على الثابت الاسطوري. فكل المؤلفين ينهلون من المعين الميثولوجي الإغريقي كتأكيد على الديمومة مثل أسطورة (أوديب والكترا وأنتيجونا وأجاممنون) وغيرها. حيث إن ((الإلمام بالأساطير القديمة لا يحول بالضرورة بين القارئ أو المشاهد وبين معايشة شعور عميق بالتوقع، حيث يتساءل المرء عن الكيفية التي سيعالج بها المؤلف المادة التقليدية)) [٦]. فمع (اسخيلوس) الذي يتمسك بالثوابت والاعراف التقليدية في نسق العرض، وبعده (سوفوكليس) الذي يعد مختلفاً في صياغاته الأسلوبية عن سابقه، ومن ثم تلك المغايرة في الشكل والمضمون متمثلة (بيوربيديس) الذي قارب بين الفن والحياة ممازجاً ذلك بين رؤية جديدة للواقع، بالإضافة الى تضمنه القضايا السائدة. لذلك أختلف ((الشعراء أنفسهم في سرد تفاصيل الأسطورة الواحدة: فقصة أنتيجونا عند سوفوكليس غيرها عند يوربيديس، وقصة إلكترا عند هذين الشاعرين تختلف عن تلك التي نتلوها في مأساة أيسخيلوس)) [٧]. وبهذا يكون الانتقال من اسخيلوس الى يوربيديس انتقالاً من المطلق والكلي الى النسبي والجزئي. أي أن تلك العروض قائمة على الصراع بين المتناهي واللامتناهي، صراع السماء ذلك العالم اللامتناهي واللامحدود، مع عالم الارض المتناهي والمحدود والعابر لتجسد لنا صراع الإنسان مع قدره. ومن هذه الناحية فإن موضوع الصراع الذي ينسج خيوطه القضاء والقدر ويجسده بوصفه استعارات عن اللامتناهي المهيمن على المتناهي عبر الاحتواء والفناء. وهكذا من خلال هذا الصراع يهيمن عالم الديمومة كفعل مستمر داخل بنية الحدث وكقوى روحية داخل عالم الشخصية من خلال الاستسلام والخضوع لحتمية المصير القار في سلوك الشخصية منذ الولادة حتى الموت. ((هناك

وعي مأساوي بالمسؤولية عندما تكون الأصعدة الإنسانية والإلهية متمايزة بشكل يكفي لجعلها تتعارض، دون أن تتوقف في الوقت نفسه عن أن تظهر متلاحمة. والمعنى المأساوي للمسؤولية ينبثق عندما يصبح الفعل الإنساني موضع تفكير ونقاش، دون أن يكون قد اكتسب استقلالية تجعله يكتفي كلية بذاته. إن المجال الخاص بالتراجيديا يتموضع في تلك المنطقة الحدودية التي تتمفصل فيها الأفعال الإنسانية مع القدرات الإلهية، وحيث تكشف هذه الأفعال عن معناها الحقيقي الذي يجهله أولئك الذين قاموا بها ويتحملون مسؤوليتها. الأفعال الإنسانية تكشف عن معناها الحقيقي عندما ترتبط بنظام لا يستطيع الإنسان الإحاطة به لأنه يتجاوزه))[٨]. أن ما يجمع بين هذه العوالم هو الأرضية المشتركة للخطاب المسرحي الذي يقع ضمن أطر بيانية معروفة ومحددة بين منتج العرض ومتلقيه مع اختلاف زوايا النظر بين منتج وآخر. أي إن تكرار الموضوعات نفسها في الشكل الكلاسيكي مثل مسرحيات إلكترا، أو أنتيجونا وغيرها يجعل مضمون هذه المسرحيات مستمراً على مر الزمن غير قابل للتغيير بسهولة، يتم تناوله كما هو إلا في بعض التفاصيل التي يتدخل المخرج/ الكاتب في صياغتها. فينتج عن ذلك ديمومة الشكل والمضمون، لأن هذه الأعمال كانت تعتمد على السرد النصي، وفي هذه الحالة يكون تطور الفن بوصفه ديمومة متواصلة ومشتركة بين العرض والمتلقي.

ثانياً: الطبيعية وقدرية العالم الوراثي.

بعد أن تجاوزنا مرحلة الكلاسيكية بقوانينها وسننها كما وضحنا آنفاً، مر المسرح بحالة ارتكاسية في العصور الوسطى نتيجة تغلب الجانب الديني وهيمنة الكنيسة مما هو معروف، ومن ثم الانتقال الى عصر النهضة وبضمنه المسرح الشكسبيري تمهيداً لظهور أشكال فنية جديدة ومن ضمنها عروض المسرح الطبيعي والواقعي التي تمثل نمطاً معيناً من الشكل المغلق. ولا يسعى الباحث الى سرد التفاصيل التاريخية للعصور الأدبية بل تقصي

الاشكال المسرحية التي تعتمد على الديمومة أو القطيعة بشكل أو بآخر فإن الباحث سيتناول المسرحية الطبيعية تماشياً مع الانطلاقة العلمية المتمثلة بإنجازات الفلسفة الوضعية ونظرية (دارون) في أصل الأنواع، وبالضد من الرومانسية انبثقت الطبيعية، وهي في جوهرها ترسيخ للبحث عن الحقيقة، والابتعاد عن أي تزويق خيالي يشوهها، بمعنى الإيهام بالحقيقة وليس استخدام الأعراف المسرحية للإيهام بالواقع. وقد تتشابه الطبيعية مع فكرة افلاطون، الذي قسم العالم الى قسمين: العالم المثالي والعالم الطبيعي الذي عده صورة عن الأول ونسخة غير متطابقة عنه، فالصورة المثالية تختلف عن انعكاسها ، فالانعكاس محاكاة للأصل وبالتالي فهو ظل له ولا يماثله تماماً. وبذلك أصبحت الطبيعية الصورة المادية المقابلة للعالم الذهني المجرد، وكما فسرت الطبيعية الوجود المادي بأنه عالم مزيف مخادع شرير، كان افلاطون رغم، غائيته، سابقاً الطبيعية في قناعته بهذا الرأي، بأن العالم الحسي المادي هو أقل نقاء وأدنى مرتبة من عالم المثال الذي يحتوي على الحقيقة الناصعة على خلاف الحقيقة المخادعة والمزيفة في عالم الحواس. وعليه يكون العالم الحسي هو صورة من ذلك العالم المثالي. وهذا التصور للشكل المغلق يقترب من التصورات المشتركة ما بين الكلاسيكية والواقعية والطبيعية في أن المسار الغالب هو التواصل والاستمرار في خضوعها لآليات وخصائص الشكل المغلق. تقوم فلسفة الطبيعية في الفن على الاعتقاد بأنه مثلما تخضع الكائنات العضوية في عالم الأحياء والنبات الى التجربة العلمية، كذلك يوجد لها معادلاً موضوعياً في عالم الفن والأدب. إذ لجأت الطبيعية الى العلم وسيلة لها في التعامل مع الظاهرة الفنية، ومثلما العلم يرتكز على التجريب والتجربة في حيادية دون أن يتدخل العالم بنتائج تجاربه، هكذا يعزز العرض/ النص الطبيعي التعامل مع الكائنات الحية بوصفها وقائع تجريبية، لا يتدخل في صياغة مقدراتها وإنما يجعلها تتصرف على

سجيتها. لذلك كان الجانب الوراثي وانتقال العادات الخلقية من جيل الى جيل من أهم مرتكزات الطبيعية، ما يجعل الشخصية تتسم ببعد تاريخي واحد وهو ما يمثل ديمومة وثبات هذه الخصال في الإنسان، فيكون ماضيه استمراراً في حاضره وامتداداً لمستقبله. وهذه الصفات يمكن أن يكون لها حضوراً بين أكثر من جيل، ما يعني تأكيد سيطرة عامل الوراثة بشكل حتمي على سلوك الشخصيات فتترك أثرها الواضح في تحديد مسارها ورسم معالمها الخاصة. أي كما بين (جورج لوكاتش)[*9] بأن ((المقصود كان هو البدء من جديد، ومعرفة الإنسان في ينابيع وجوده، وليس الاستنتاج على طريقة المثاليين، الذين يبتدعون أنماطاً))[10] فهي تسعى نحو كشف الحقائق المجردة وإبرازها كما هي دون أن تتعمق بالجوانب الفكرية والعقلية، أو تحفل بالعادات والأعراف الاجتماعية. وهو الأمر الذي يجعل من الطبيعية صورة مصغرة عن الحياة. إذ يمثل العرض صورة فوتوغرافية تنقل الواقع في أدق تفاصيله، ونتلمس ذلك في عروض (أندريه أنطوان) والذي كان يهتم بجعل الخشبة صورة مجتزئة من الحياة، وسبب هذه الدقة المتناهية في تجسيد الواقع هو اعتقاد الطبيعيين بأن عليهم الالتزام بالموضوعية في تصوير الأشياء كما هي، وهو ما يخلق قطيعة ما بين وصف الشخصيات ونهايتها الحتمية، إذ يصبح الوصف هو الجوهر الذي تتأسس عليه أفعال الشخصية، فيتم تأكيد الحالات الشعورية والنفسية على حساب العالم الموضوعي الذي تنتمي إليه، ما ينتج عنه انفصالا وقطيعة بين صفة الشخصية وبيئتها، فيقع المتلقي في تناقض بين العرض كبرهان على حقيقة علمية وبين اشتمال البيئة على اكثر من حقيقة لا يتم تداولها في العرض. فإذا اعتبر العرض الطبيعي ان سبب الانتحار (جيني) مثلاً، فأنه يغفل في الوقت نفسه العوامل الاجتماعية المرسخة لفكرة الانتحار. وبهذا تحدث القطيعة بين التصورات، بشمولية البيئة في التأثير على الإنسان، وبين اجتراح سبب واحد مؤثر من هذه

البيئة. أي أن الفن يصبح في قبالة الحياة إذ تتحول الخشبة الى بيئة طبيعية. ومن جانب آخر، تكمن الديمومة في اندماج الفن بالحياة وجعل كل منهما وحدة مستمرة تتداخل فيها الذات مع الموضوع، بمعنى أن المسرحية الطبيعية لا تصف أشخاصاً، وإنما تصف سلوكاً اجتماعياً عاماً يخضع لتأثير المكتشفات العلمية. يتجلى عن ذلك علاقة جدلية بين العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي، فيتم تحديد ما هو داخلي من خلال الخارجي. أي بتقديم الحقيقة في الفن عن طريق العودة الى الطبيعة في تصوير الموجودات والناس، اعتماداً على الملاحظة المباشرة، إذ يحل الواقع بديلاً عن المجردات، وبهذا يأتي العرض تصديقاً عن معنى الحياة اليومية، وتصوير الحياة بصورة موضوعية. وهذه العوامل جميعها تساهم في تدشين العرض المسرحي الذي يكون شكل من أشكال الديمومة من قبيل النهايات المغلقة. ويتماشى ذلك مع الحتمية العلمية، مما يلقي بظلاله على المسرحية الطبيعية أن تنتهي بنهاية حتمية، تكمن في غلبة عوامل البيئة والوراثة على الفعل الذاتي. من حيث أن الشخصية مهما حاولت من محاولات كي تخرج على وضعها البيئي أو طبيعتها الوراثية فإنها لا تستطيع ذلك. لذا تجد في الطبيعية أن الشخصيات المسحوقة تزداد انسحاقاً، ويتحول العرض المسرحي الى استكشاف شريحة مأساوية من الحياة كما هي، وعادة ما تنتهي المسرحيات بالانتحار أو الموت أو التحطم، على اعتبار أن هذه النهايات محتومة وأبدية والإيمان بفكرة أن الطبيعة نفسها حيادية ولا تكترث بالإنسان.

ثالثا: الواقعية الخشبة تمتلئ بالواقع.

كردة فعلٍ على منطلقات الرومانسية[11*]، الفلسفية والفنية، شكلت الواقعية قطيعة مع ما نادت به الرومانسية من أفكار. إذ تعتمد الواقعية على محاولة التطابق مع الواقع المصور، على اعتبار المسرح انعكاساً للواقع. وهي في الحقيقة لا تطابق الواقع وإنما تقوم على الإيهام به، ولأنها تعتبر امتداداً للمسرح التقليدي على صعيد البنية، إلا أن

اختلافها أو انقطاعها يكون على مستوى الإخراج المسرحي، بحيث يؤخذ العرض المسرحي على أنه قطعة من الحياة. وتبرز في الواقعية تلك الصورة للقطيعة وهي تتحول الى ديمومة، ((على الرغم من أن الواقعية عند ظهورها شكلت تجديداً أساسياً في المسرح إلا أنها سرعان ما تحولت الى شكل تقليدي كان موضع رفض وثورة التيارات التجريبية المختلفة التي ظهرت منذ بدايات هذا القرن (العشرين))[١٢]، وفي ظل ذلك يكون الشكل الواقعي ثابتا يمر بدورة حياة مشابهة لدورة حياة الإنسان، من ولادة وطفولة وشباب فيه تتمثل الذروة، ثم الشيخوخة والخاتمة التي يتجسد فيها الحل والنهاية، تماماً كما يعيي المتلقي دورة حياة الإنسان. فيأتي الشكل مغلقاً في كل مرة يمر بالمراحل نفسها من بداية تكشف الشخصيات؛ الى وسط تعرض الأزمة، الى خاتمة يكون بها الحل وهكذا. لذلك يأتي المضمون منسجماً مع خبرات المتلقي الحياتية في إيجاد ترابط بين الشكل والمضمون، بمعنى، بين الكلمة/ الصورة. هذه الدائرة المتشابكة من العلاقات تجعل الفن والحياة في بوتقة واحدة من الإدراك الذي يحيلنا الى الديمومة. وهنا، تتأسس الديمومة والقطيعة من العلاقة المركبة ما بين الواقعي والخيالي في العرض المسرحي. إذ تكمن الديمومة في محاولة العرض اقناع المتلقي أن ما يشاهده هو الواقع أو هو الاستمرار له، لكن وفي أشد حالات الواقعية تطابقاً مع الواقع يكمن نوع من الاختلاف هو صنيعة الأعراف الفنية فحتى أن كانت القصة مأخوذة عن حدث حقيقي والشخصيات مشابهة لشخصيات مألوفة في الحياة فإن دخول القصة والشخصية والإضاءة والإكسسوار يحيلها على الخيالي والمصنوع، فتحدث القطيعة على الرغم من استمرارية وديمومة الممارسة المسرحية. فإن العرض يضع المتلقي أمام صورتين متناقضتين، تنشأ الأولى: عن فكرة الإيهام بالواقع. والثانية من استحالة الإيهام. إذ أن المتلقي يعي انه امام حالة فنية مبنية على الخيال. وفي فكرة الايهام بالواقع نفسها، تنشأ

الارهاصات الأولى لحالة الاستمرارية بين الحياة والفن. ومن أبرز الأسس التي تبني عليها الديمومة في المسرح الواقعي مبدأ الصدق في الفن الذي أنبثق عن نظرية (جول شانفلوري)[١٣*]، ويعني الصدق هنا المطابقة أو الاقتراب من الواقع بحيث يشعر المشاهد أنه أمام صورة من المجتمع المصغر في الفن، وبذلك يبقى عنصراً اجتماعياً اثناء وجوده في صالة العرض والواقع على السواء. واعتمادا على الطبيعة النقدية للعرض المسرحي فإن الديمومة تكمن في استمرار فعل التلقي وتأثير العرض حتى بعد انتهائه ومغادرته صالة العرض. لما يحدثه العرض الواقعي من اكتشاف الخلل الكامن في الواقع نفسه. خير مثال على ذلك ما أحدثنه عروض مسرحيات (إبسن) مثل عرض مسرحية (بيت الدمية) من تغيير من المفاهيم وحتى في القوانين، - ونحن لا تقصد النص وإنما العرض الذي يأتي تفسيراً له- ومن هنا تكون ديمومة الاتصال ضرورة بين العرض والمتلقي استناداً الى فكرة المؤثر والمتأثر. لأن العرض الواقعي أصبح وسيلة وأداة لنقد الحياة والنظر إليها من زاويتين مختلفتين وبشكل مباشر. وعلى هذا فإن ((النشاط المسرحي نشاط معرفي يعرض تجربة إنسانية واقعية مسترجعة، أو فرضية متخيلة، تقوم على الصراع، في إطار مسرحي مصنوع، يتجادل مع الواقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت، وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو حاضر خيالي على خشبة المسرح، الى احتمال دائم قائم في إطار الواقع الحاضر والمستقبلي- أي الى معرفة واعية حية في وجدان المتفرج بأحد احتمالات الواقع الإنساني في نسق معين من الظروف))[١٤]، حيث أن العرض الواقعي ليس انعكاسا للواقع فحسب وإنما هو رصد ومساءلة الواقع، وكشف عن الإشكاليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

الفصل الثاني مبحث ثاني

تماثل الكينونة وتراتبية نظام المضمون.

يميل الشكل المغلق الى الاشتراك في خصيصة أساسية بصرف النظر عن إنتمائه النظري الى كلاسيكي وطبيعي

أو واقعي، وهي التماثل بين كينونة العرض المسرحي وقابلية المضمون على الانضواء تحت منطق تراتبي واضح. والمسألة الأساسية في الأمر إنك تستطيع الوصول الى مقاصد هذه العروض ودلالتها العامة على الأقل، وتشترك مع كائنات العرض بسمات مشتركة كثيرة إضافة الى الزمن في العرض يعد تكثيفاً فنياً موازياً للزمن في الحياة. من الأمثلة على المنهج المسرحي المعتمد على تماثل الكينونة وتراتبية نظام المضمون (أتو براهام) و(جاك كوبو) و(لي ستراسبرج) وعليه سيتناولها الباحث في أدناه.

١-أوتو براهام: السببية الحتمية: (١٨٥٦- ١٩١٢).

يذهب الواقعيون والطبيعيون، مثل (براهام)، الى أن الظواهر قابلة للاختزال الى كيانات مادية محددة، أي إنك تأخذ ظاهرة معينة من الواقع وتعرضها بأسلوب فني يكشف ماهية هذه الظاهرة. تكمن الإضافة هنا في الآلية المستخدمة لكشف الخلل في الواقع وهذه من دعائم تراتبية نظام المضمون، الذي تنسجم فيه الظاهرة مع نفسها بالمطابقة حيناً والمشابهة حيناً آخر، لكي تحقق اتصالاً مباشراً بين الوعي الذي يفرزه العرض المسرحي والوعي الذي يستقبله، تتخلق عنه ديمومة تؤطر العرض المسرحي وأخرى تشكل نظام التلقي فيه. لأن الظاهرة الواحدة هنا تصبح ظاهرتين وهما: أولاً: الظاهرة الأصل الموجودة في الواقع والتي يشعر بها الجمهور ويعيشها.

ثانياً: الظاهرة التي استلهمها الفن من الظاهرة الأولى ويظل عنصر التماثل موجوداً وقاسماً مشتركاً بينهما.

على الرغم من قدرة الفن الاختزالية وطبيعة الفن المسرحي الخاصة؛ تكون المحصلة، إن الظاهرة الثانية (العرض) تنبع من الظاهرة الأولى (الحادثة الحقيقية) وينبني عليها الشعور بأن ما يعرض على الخشبة ما هو إلا امتداد لما يقع خارج الصالة. واتساقاً مع هذه النظرة، تتسم أعمال براهام بأنها دقيقة من الناحية التاريخية وواقعية من زاوية نظر اجتماعية، ذلك أن هذه التاريخية

((تدفعنا بقوة نحو البحث المضني عن حقيقة صحة هذه الوقائع، والبحث يقوم على دقة التفاصيل)) [١٥]. وبهذا أتجه الى استخدام وسائل المسرح الطبيعي من قبيل تقديم شريحة من الحياة، ذات المنظر الأيقوني، والشخصية التي يتحكم في مصيرها المبدأ العلمي والواقعي، لتكون الشخصية خاضعة لمبدأ السبب والنتيجة. ومع أنه أبقى على النص ولكن مع قليل من الحذف والإضافة والتعديل، غير أنه استطاع أن يتخلص من الزخرف والأنماط القالبية للغة، بحيث تميل لغته الى الرشاقة والاكتناز من غير فوائض استطرادية غير ذات صلة جوهرية بدلالة الأحداث. وإذ ذاك يبقى العرض ضمن منطق النص وتماسكه الدلالي، بمعنى أن كل هذه العناصر تتأسس على التواصل ومتسمة بالوضوح والترابط الداخلي والوحدة. مما يظهر هيمنة الديمومة تعززها طبيعة الحركة التي استطاعت أن تصبح كافية للحدث منسجمة معه دون الميل الى الحركة الواقعية الساكنة تقريباً، وبلا اصطناعات الفن المسرحي، فالممثل الذي ((يلعب الشخصية التي تلعب دوراً بشكل منعكس، أي كامتداد ممسرح للأداء الاجتماعي)) [١٦]. بحيث تتطابق الظاهرة مع شكلها الفني، بمعنى أن الحدث الفني يتحلى بنفس خصائص الحدث الطبيعي، ومنظور له من نفس الزاوية العلمية التي تُؤسس في العرض المسرحي. وأهم ما في هذا التمازج هو غياب الاختلاف والابتعاد عن المتناقضات الجوهرية بين قصدية الحدث وصورته المسرحية بل توسطت النمطين. وعليه لا يكون سلوك الشخصيات ((قصدياً فحسب بل أنها أمور مفهومية، أي أن تعريفها يتوقف على تفسير الأعمال الموضوعية التي تتضمنها)) [١٧]. وأيضا أتسمت مواضيعه بالأخذ من أساطين الأدب المسرحي الذين يتجلى النص المسرحي على أيديهم بالاكتمال، ودقة الصنع واللغة العالية والمواضيع الحساسة، لأن كل ركن في بناء المسرحية باعتقاده يجب أن يسهم في العرض المسرحي ككل، مستندا على أعمال (إبسن). وكان

تركيزه على المضمون كعنصر أساسي في البناء المسرحي والذي من خلاله ومن خلال ارتباط أجزائه تظهر التراتبية أو هيمنة النسق المنطقي في طرح القضايا الشائكة في وقته، مما يعزز تراتبية نظام المضمون. وكما في اشتغاله على أعمال (هاوبتمان) مثل مسرحية (النساجون) التي تحمل في ثناياها التراتبية والتسلسل الهرمي للأحداث والزمن المتتابع للسرد القصصي. يتضح ذلك في المشاهد التي تنتقل، تنتقل من معمل النسيج وبيع العمال لجهدهم، الى بيت بائس لأحد العمال، ثم الى حانة، وبعد ذلك الى بيت رب العمل وصولاً الى غرفة في كوخ لأحد عمال النسيج. وما هذا الانتقال ما بين تعدد الحادثة والأمكنة المختلفة التي تنتمي الى طبقات المجتمع، إلا وسيلة لعرض هذه التراتبية وكذلك لفهم الحالة الاجتماعية من خلال عرض شامل يشبه الصور المتحركة[١٨]. بالإضافة الى ذلك، فإنه في إخراج أتو براهام المسرحي يلتزم بالتتابع الزمني خاصة مع النمط التأليفي المتكرر عند ابسن الذي نقصد به أسلوب أو طريقة التأليف وأمكنة الذروات، وطريقة التعامل مع الشخصيات والنهايات التي تكاد تتشابه فيما بينها في أعماله بحيث تشكل ما يشبه الدائرة المغلقة من خلال اعتماد ديمومة على أساس ثابت مستند على جسد النص وهذ ما يمكن أن يتطابق مع مفهوم الدائرة التأويلية التي يمر فيها النص/ العرض المسرحي من كونه فكرة مجردة الى تجسيدها على خشبة المسرح. وبحسب هيدجر إنها الدائرة الكامنة ((في كل فهم، أو بالحقيقة التي تقر أن الفهم لا يكون إلا عبر معرفة مسبقة ضمنية تنبهنا الى ملامح أساسية في النص نحن عرضة لأن نغفل عنها))[١٩] وبهذا يكون استخدام الدائرة التأويلية والمغلقة المعتمد على نص مكتمل الصنع يساهم في تركيز الديمومة من خلال تتابع انتقالات النص الزمانية والمكانية.

٢-جاك كوبو: النص الممسرح: (١٨٧٩- ١٩٤٩).

تتأسس فلسفة (كوبو) على مبدأ رئيس، ينطلق من تعزيز موقع

النص في العرض، ومن فهم محدد للمسرح فيه الأساس أن يستند العرض على قصة تنتج حدثاً، بمعنى أن الفعل يأتي تفسيراً للكلمة ودالاً عليها ومؤكداً معناها. وعليه تأتي الأحداث متتالية تبعاً للسياق الحواري الذي يحكم بنية العرض المسرحي، الذي يتأسس على الترابط السببي بين وحداته وعناصره. فترتبط وحدة الفعل بتراتبية نظام المضمون والتي تصبح حالة من التماهي والتقمص العاطفي، ويصبح الدور كأنه اعتراف يقوم به الممثل والتي يشعر من خلالها المتلقي بأن ما يشاهده هو تجسيداً حقيقياً عن خلجاته ومشاعره هو، فيتم إدراك الواقع من خلال العرض. وفي هذه الحالة، نجد أن تراتبية المضمون تعمل على التحكم بتراتبية الإيقاع الخاص بكل مشهد يتموضع في التعددية المتنوعة داخل العرض المسرحي. فالعرض يكون دائماً معتمداً على نص مسرحي تواصلي يكون عليه أن ينقل فكر وفلسفة المؤلف التي ينبغي عدم التفريط بها، ويأتي ذلك من كونه كاتباً في الأصل، فيعطي للكلمة مكانها الجوهري في العملية المسرحية. وبذلك، يعتمد (كوبو) على مرتكز أساسي يحدد بقية العناصر داخل العرض المسرحي. وتتأسس رؤية كوبو على خصيصة جوهرية في عملية التواصل وهو الفهم وما يتطلبه ذلك من علاقات بين المؤلف والمخرج والممثل، فقد يبدئ ((بدراسة النص وتحليل مدلولات الكلمة لغوياً وإيقاعياً وعلاقتها بمجموع الكلمات الأخرى في الحوار، ومن ثم إحالتها الى صورة صوتية وحركية ولونية يقوم الممثل وعناصر العرض الأخرى ببعث الحياة فيها))[٢٠]. ما يجعل مهمة المخرج ترتكز على تفسير النص، وأن يكون العرض فيها تجسيداً حقيقياً لرؤية المؤلف ونقل الكلمة من النص الى الخشبة، ويصبح الفعل تابعاً للكلمة ومتأسس عليها، فالعرض يذيع النص ويخبر عنه عبر التواصل باللفظ والحوار. بناء عليه تنبي رؤية المخرج المؤدية الى الديمومة على أولاً: أن يفهم المؤلف أو النص الذي يجهزه للإخراج،

وثانيهما: أن يفهم رسالة النص، والدوافع والحوافز التي تحرك الشخصيات، وثالثهما: أن ينقل هذا الفهم الى الوسيلة الأخيرة التي تعبر عن زاوية نظر المؤلف والمخرج والممثل، الذي يكون عليه أن يرتبط بالفهم مع المؤلف والمخرج. وبذلك يكون الفهم عالماً مشتركاً بين مختلف عناصر الرؤية وجميع العلاقات الإخراجية، بحيث تقوم عليه علاقة العرض بجمهوره. يغدو المخرج على وفق العلاقة الثلاثية (نص – إخراج – تمثيل) عين العرض التي تشاهد ذاتها، فيضع نفسه بديلاً عن المتلقي، ويكون دوره وسيطاً بين أفكار المؤلف واستيعاب المتلقي حيث تتماثل الكينونات ضمن رابطة نظام المضمون الذي يكون العرض نتيجة له. وفي ذلك يقول كوبو ((أن المخرج لا يبتكر افكاراً ولكنه يكتشفها. إن دوره أن يترجم الكاتب: أن يقرأ النص، وأن يحس إيحاءاته، وأن يتملكه تماماً، كما أن الموسيقي يقرأ النوتة الموسيقية بمجرد النظرة الأولى))[٢١]، فيكون عمل المخرج هنا اكتشافي لحالة المؤلف الروحية والفكرية. وحسب كوبو أن الأفكار لا تبتكر ولكن تكتشف، إذ أن المسرح والفن بشكل عام لا يقوم على ما هو موجود، بل على ما هو غير مكتشف ومعروفاً من قبل، ويكون الاكتشاف منصباً على روح الوحدة. بمعنى أن النص قد كتب بلغة فيها شيء من عدم الوضوح يكون على المخرج أن ينقلها الى لغة الجسد الأيقونية، التي توضح ما يمكن أن يكون غامضاً وتجسد أفكاراً غير مكتشفة، إذ تشير هذه الأيقونية الى التشابه والتماثل بين ما يقصده النص من معنى، وما يتخلق عن العرض من معانٍ تكون مستشفة من النص. هذا التماثل يجعل من العرض جزءاً من درامية النص التي يتطابق فيها الملفوظ الحواري بالوصف المشهدي، فقد عمد كوبو الى أن تكون حتى ((الرقصات مستمدة من النص))[٢٢]. وهكذا تكون الديمومة في عملية الإخراج المسرحي التي تتخذ المسار التقليدي من القراءة والتقاط الإيحاءات، الى تفسير النص تفسيراً شاملاً ونقل هذا التفسير بوسيلة

غير أدبية تشمل الإضاءة والموسيقى والأزياء والإكسسوار والممثل الى الجمهور، الذي عليه أن يلتقط الاكتشافات وينسجم مع التفسير الإخراجي للنص. وما تشبيه جاك كوبو للمسرحية بالنوتة الموسيقية إلا إشارة الى التزامه الكامل بكل ما يبثه النص المسرحي من تفاصيل وإن أي خروج عن هذه التفاصيل يؤدي الى النشاز وانهيار العمل ككل، لذا يهيمن فضاء من الديمومة يشمل النص والإخراج والتمثيل والتلقي على حد سواء. ومن أبرز العلامات على طابع الديمومة في إطار تراتبية نظام المضمون هو محاولة التماهي مع التاريخ. وكما في المسرح الكلاسيكي ينتمي الشكل المسرحي الى التقليد التاريخي، الى الأسطورة، بينما في المسرح الطبيعي يكون هناك تقليد للتاريخ العلمي، اما في الواقعية كما عند كوبو يتم التركيز على التاريخ الاجتماعي. وفي هذه الحالات الثلاث – التي تشترك بسمات الشكل المغلق– هناك مرتكز يوحدها في علاقة المسرح مع المجتمع ألا وهو عنصر التاريخ. اي الفحص النقدي للمصادر، والسرد الوثائقي للأحداث، مما يشدد على فهم الطبيعة البشرية بشكل أفضل من خلال فهم الخيارات والقوى والاتجاهات التي تتفاعل وتتصارع في الحاضر.

٣- لي ستراسبرج التمثيل بالمشاعر: (١٩٠١- ١٩٨٢).

تأثراً (بستانسلافسكي)، أعتمد (ستراسبرج) على (The Method) (الطريقة) الأمريكية الخاصة به، من أجل الوصول الى الحقيقة والأصالة والمصداقية، وهذا ما أكد عليه في استراتيجيته عن الأنماط الحركية والكلام والأشكال بما يقترب من الأيقونات، والتي يمكن أن تجد لها امتداداً لفكرة (أرسطو) المحاكاة/ التشابه مع الواقع. بمعنى أن يكون هناك خزين واسع جداً من الخيارات الأيقونية التي وضعها (لي ستراسبرج) يكون على الممثل أن ينتقي منها الوسائل التعبيرية المناسبة له ((فالتمثيل الواقعي الحقيقي يتمثل في الأسلوب الذي يقاس به ويحكم عليه بأنه واقعي بمعايير ثقافته المرئية، ذات النظر

الثاقب، والأسلوب المتميز بالدلائل التقليدية المتعارف عليها- والذي يتم قبول نوعيته الفنية الخاصة به على أنها تعني الواقع))[٢٣] وعلى هذا استندت طريقة ستراسبرج على الطبيعة أو السلاسة في التمثيل مؤكداً على الحرية المقاربة لحرية الإنسان الطبيعي في سلوكه اجتماعياً، مما يثبت هذا التقارب أيضاً؛ استخدام الإيماءات وحركات الجسد بحيث تكون مألوفة لدى الجمهور وغير رمزية، وبذلك نجده ((يسعى الى خلق شخصيات إنسانية حية ملموسة من خلال علاقاتها المتبادلة والوسط المادي الذي تعيش فيه))[٢٤]. فينتمي بذلك الممثل الى الحياة عبر تشابهه مع الإنسان العادي والشعبي، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق ما يسميه ستراسبرج بالاسترخاء. الاسترخاء هو ما يمكن الوصول إليه عن طريق التمرين المستمر، ويجب على الممثل في هذه الحالة أن يتحرر من الحالات الشعورية الغريبة التي تصدم المتلقي ولا تتناسب مع طبيعة الشخصية الواقعية، من أجل أن يظل طابع الحياة العادية منغرساً في السلوك التمثيلي، في إشارة الى أن على الممثل أن لا يمثل، بل يتصرف بشكل طبيعي وغير متصنع. ويرتكز هذا العنصر الى التشابه وينقل مضموناً متماشياً مع الواقع الذي ترسمه المسرحية. ولكن هذا لا يعني التماثل والوقوع في شرك المحاكاة الواقعية، بل أن مواجهة التقاليد تؤدي الى تحرر الحقيقة، وهو الأمر الذي يؤدي الى الطبيعية والسلاسة في استخدام الممثل لجسده في العرض المسرحي.. إذ أن الهدف هو تمثل الفن المسرحي كتجربة إنسانية وليس كتجربة فنية فحسب، وذلك بالابتعاد عن آلية الأداء المتكلف. وهنا يكمن الاختلاف عند ستراسبرج ما بين العالم الارستقراطي الخاص بالفن الذي يكتنفه الزيف والاصطناع، وانتفاء المصداقية في العرض المسرحي، والعمل حسب القواعد، وبين الصدق أو التعبير الحقيقي. وكل هذا نابع من تأثير الفلسفة الماركسية التي تغلب المادة على الفكر، أنعكس ذلك في تعريفات ستراسبرج على تمثل الأسلوب

البروليتاري، مناقضاً بذلك الفن السائد المتسم بالجوانب الرسمية والقوالب المتكررة في اتجاه الحرية والتعبير الصادق البعيد عن التصنع. ذاك ما كان يهدف إليه ستراسبرج في مسرحه الذي يعتمد على طرح الأفكار ومناقشتها، وعلى الجدل بوصفه قمة الفكر، فضلاً عن الوضوح وتغليب الجانب الفكري على الاصطناعات الفنية[٢٥]. ولكي يصل الى حالة الصدق، يركز ستراسبرج على العالم المادي للإنسان، وعلى ما هو طبيعي على أساس أن التمثيل يفترض العفوية والاندماج الكلي داخل عالم المسرحية. وهذه المرتكزات كلها تؤكد على جانب الديمومة القائمة على تراتبية المضمون التي تتخلق من تواشج الصلة بين العالم الواقع، والعالم الفني الذي يرشح عنه فيكون العرض المسرحي متشاكلاً مع الواقع، لأنه ينطلق من تعريف خاص للواقع الذي يقصد به الحقيقي وليس المتشابه فقط، على العكس من الفن المسرحي الأرستقراطي الذي يبنى على التشابه الشكلي. حتى في استخدامه الارتجال فأنه يأتي متعلقاً بتراتبية المضمون. أي أن الارتجالات تقع وكأن الممثل شخصية حياتية تمارس سلوكها الطبيعي على الخشبة، وبذلك لا يخرج الارتجال عن الطبيعة التي يطلقها ستراسبرج على نزعة تمثيل الحقيقة. وهذه الخصائص كلها متوفرة على السستم أو النظام الذي يحتوي المثد أو الطريقة المنبثقة من التجارب الحية التي تكشف عن عمق سيكولوجي، ومعرفة بالنفس الإنسانية، بحيث يكون الممثل شخصية نعرفها ونتحسسها لأنها منطلقة من الجانب العاطفي، الذي يعتبره ستراسبرج أساس الصدق الفني، متمثلاً «بالذاكرة العاطفية» تلك التي ((يهتم بمكونات اللاوعي لدى الممثل في محاولة لاستخدام تجاربه وخبراته التي ترسبت في هذا اللاوعي))[٢٦]. وهنا تكمن لحظة الديمومة بين الممثل والمتلقي عندما يبدئ بالبحث في داخله كإنسان عن لمسة عاطفية مشتركة بينه وبين الشخصية، ويتصرف على ضوء ذلك، وتشتمل هذه العملية

في البحث على الذاكرة، والمعلومات الحسية، والصوت والنبرة والخذلان والحيرة والقلق وغيرها من الحالات الاستحضارية التي يمكن أن يشعر بها أي إنسان في موقف معين معتمداً على ((الخط الحركي الشامل)) [٢٧] حيث تنطوي جميع الشخصيات وفق نظامً كونيً واحد بالاعتماد على السيكولوجية النفسية.

مؤشرات الإطار النظري:

١- تقوم الرؤية الفلسفية للشكل المغلق على الاعتماد على مضمون يتم الوصول اليه من خلال التشابه في الكينونة مما يؤدي الى هيمنة الديمومة على فضاء العرض مثل هيمنتها على فضاء الحياة.

٢- الترابط المنطقي ما بين الحدث والحركة في العرض والانفعالات في العرض المسرحي مع مقابلاتها في الحياة.

٣- انباء العرض على قصة أو حكاية مستمرة وتواصلية تتصاعد فيها الاحداث وصولا الى الذروة ثم الى الحل، مما يدعم الديمومة في العرض المسرحي.

٤- الزمن افقي تراتبي متتابع يسير في اتجاه المستقبل مثلما يسير الزمن الفيزيائي مما يعزز من حضور الديمومة في العرض المسرحي الكلاسيكي والطبيعي والواقعي.

٥- الطبيعة الانسانية للشخصيات المسرحية غالبة على طبيعتها الفنية كي تتوائم مع المكان والزمان ذي الطابع الديمومي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

لغرض تحقيق هدف البحث، قام الباحث بالإجراءات الآتية:-

اولا: مجتمع البحث.

يضم مجتمع البحث عرضاً مسرحياً يقع ضمن الحد الزماني (٢٠١٠) وهو من العروض المقدمة على مسارح العاصمة بغداد، اختارها الباحث بشكل قصدي، ويكمن سبب اختيار هذا العرض المسرحي في البرهنة على شمولية فكرة الديمومة وقابليتها على الوجود في مختلف الاشكال الفنية والمسرحية منذ نشوء الفن المسرحي حتى اللحظة المعاصرة في تشكل العرض المسرحي.

ثانياً: عينة البحث.

نظراً لخصوصية هذا البحث، سعى الباحث الى اختيار نموذج عينة البحث بالطريقة القصدية، إضافة الى خضوعها للشروط الآتية:

أ-توفر إمكانية المشاهدة والدراسة مع المواقع المرئية المتوفرة على (YouTube) مما سهل للباحث إمكانية تحليله لعينة البحث، بالإضافة الى المقالات النقدية على مواقع الشبكة العنكبوتية.

ب- يتيح هذا العرض المقاربة مع مشكلة وهدف البحث بما يجعلها أكثر انسجاماً مع المتطلبات العلمية لمفردات أداة البحث. وبناء على ذلك أختار الباحث نموذج العينة الآتية وكما موضح في الآتي:

١-مسرحية الميدان تأليف وإخراج عقيل مهدي، ٢٠١٠، من العراق.

https://www.youtube.com/watch?v=nVyvGNU٦١bU

ثالثاً: منهجية البحث.

١- اعتمد الباحث المنهج التاريخي في تقصي معلوماته في الإطار النظري.

٢- اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة، لملائمته مع طبيعة الظاهرة موضع البحث، ومستعيناً بطرائق البحث الرئيسة:

أ- الطريقة الوثائقية: حيث استخدمها الباحث في بناء الإطار النظري لدراسته.

رابعاً: أداة البحث.

بما أنه لا يوجد معيار محدد يقيس عليه الباحث ماهية خطاب العرض المسرحي ومساراته في الديمومة ضمن الرؤية الاخراجية. وعليه سوف يسعى لبناء هذا المعيار ضمن الخطوات التالية:

١- مؤشرات الاطار النظري.

٢- الاستفادة من ادبيات المعارف والعلوم والتخصصات الاخرى.

٣- الشبكة العنكبوتية: (You Tobe)

سادساً: تحليل العينة.

مسرحية الميدان.(٢٨*)

تحكي مسرحية (الميدان) قصة التحوّل النفسي والاجتماعي والسياسي وإثارة حالة التناقض ما بين الحكم الديكتاتوري والأنظمة القمعية، والرغبة بتحقيق العدالة والحرية في العالم. عن طريق حكايتين: أحدهما لرجل يتم إقتحام

منزله من قبل مجندة وهي تفرض عليه قيودها وشروطها في الكلام والحركة، والأخرى حكاية الشاعر والموسيقي وصراعهما الفكري فيما يخص هذا التحوّل وهما يمثلان الصوت الحر والمعبر عن المقاومة والرفض. نجد في الحكاية الأولى أن احمد والمجندة في علاقة ثنائية غير مستقرة، وفي مناقشة العلاقة الأزلية بين المستعمِر والمستعمَر، فيها مختلف التأثيرات والتفاعلات السلبية والإيجابية على السواء. وكما هو معتاد في تصادم العوالم المختلفة، يتصاعد التنافس إنطلاقاً من الأبعاد الثقافية المتباينة ومن كون الهوة الحضارية واسعة بين الطرفين، قد تؤدي الى التصادم أو التفاهم أو الإنعزال. وفي تصاعد الصراع الدرامي، تظهر بعض من أفكار المجندة دلالات ذات معاني واضحة في قصديتها، فهي تشير الى الاقصاء والتهميش ومن خلال فكرة أن الإنسان يتشكل اجتماعياً حسب نظريات علم الاجتماع، فإن القوى الكولونيالية تسعى الى أن تغير في تركيبة وثقافة من يخضعون لها. من قبيل اللعب على الهُوية والإنتماء الفرعي، وتقسيم الأفراد الى فئات وطوائف وجماعات، والتي يرفضها أحمد بدوره مؤكداً على الوحدة والانتماء العام بعيداً عن محاولة تمزيق الجماعة الوطنية الى تكتلات وفئات. ومن خلال التماس بين أحمد والمجندة، نستكشف طبيعة كل شخصية وأهدافها وفلسفتها في الحياة، ليس فقط كشفاً عن المحددات السياسية، بل الاختلاف العميق في الثقافة والمرجعيات السلوكية بين الطرفين. انه التقاء عالمين: الشرق والغرب والصراع الحاصل بينهما والاسئلة الخاصة بهذا الصراع. بحضور علاقة الشرق بالغرب تحضر كل الفرضيات النظرية التي تذهب الى أن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا. تتأكد أكثر هذه الفكرة مع تبادل الأفكار بين الطرفين لنكتشف أن المنظور مختلف بين الطرفين وليس مجرد اختلافات إنسانية محدودة. وعلى الرغم من مهمة المجندة في البحث عن أحمد ومن معه ممن تلقي عليهم التهم الكيدية، إلا أنها لا تتوانى عن

دعـوة أحمـد الى لقـاء رومانـسي حميمـي معلنـة أنهـا متحـضرة ولا تخفـي رغباتها خلـف سـتار الكبـت والعـادات. وهنـا يظهـر الاختـلاف في النظـرة الى الشرف والمقبـول وغـير المقبـول وغيرهـا مـن الاعتبـارات الأخلاقيـة التـي تشـكل عـالم الـشرق والمفقـودة أو التـي يُنظـر إليهـا بشـكل مختلـف عنـد الغـرب. في خضـم ذلـك، تتنـاوب الشـخصيتان أدوار الاتهـام والبطولـة، فـكل منهـما يدعـي عكـس حقيقتـه، تلـك الحقيقـة المتكشـفة مـن سـيل الاتهامـات لا مـن ادعـاءات الشـخصية. ومـن هنـا يبنـي المخرج/ المؤلـف النـص المسرحـي عـلى علاقـات ذات خصائـص محـددة. فكـما يبـدو مـن الحكايـة التـي ذكـرت آنفـا فـإن الخصيصـة الأساسـية التـي تجمـع بـين النـص والعـرض ككل هـي وضـوح العلاقـات لا عـلى مسـتوى الشـخصيات وأزماتهـا أو عـلى مسـتوى دور الأمكنـة في أفـراز موضوعاتهـا ولا حتـى عـلى السـير الزمنـي للأحـداث فحسـب؛ بـل أن الفكـرة العامـة أو كليـة العـرض تسـتجيب للمنطـق الـذي يغلـف فكريـاً فضـاء المسرحيـة والوعـي العـام. بمعنـى إن مقولـة العـرض المسرحـي مـن رفـض التبعـات الكولونياليـة المبـاشرة وغـير المبـاشرة، وكذلـك الرفـض لمـا يمكـن أن يجلبـه المسـتعمِر يتسـاوق وينسـجم مـع رفـض الـرأي العـام لـه أيضـاً، ويسـتند الموقفـان أحدهمـا عـلى الآخـر. وهـذه أول نقطـة التقـاء بـين العـرض والديمومـة عـن طريـق التقـاء في مركـز يشـع بتأثـيره عـلى الخشـبة والصالـة، أي أن العـرض لا يتقاطـع مـع الرؤيـة العامـة ولا يصدمهـا بـل ينسـجم معهـا كتعبـير عـن الشـعور الوطنـي، مثـل طـرح موضوعـة العمالـة وسرقـة المـال العـام والتآمـر، مقابـل السـلبية السياسـية والوعـي المزيـف وغيرهـا. وقـد جسـد الإخـراج هـذه الفكـرة في أكثـر مـن موضـع حينـما تـم رفـض الاسـتلاب الناتـج عـن الخضـوع والاستسـلام وعـدم القـدرة عـلى الانسـجام مـع الوضـع الراهـن تحـت سـيطرة الهيمنـة الكولونياليـة، وهـو شـعور تجسـد فنيـاً بشـكل واضح لا يـكاد يختلـف معـه الجمهـور في منطلقاتـه العامـة، كموقـف متوقـع تجاه أي قـوة اسـتعمارية بالرفـض أو المقاومة الشرعيـة. بالإضافـة الى وضـوح

الفكرة العامة من النص والعرض، نجد أنهما أي النص والعرض- يتحركان من البداية باتجاه الوسط التي تمثل الذروة إنتهاء بالخاتمة بشكل يرتبط منطقياً بالإنتقالات الزمنية التي تراعي التتابع. فنجد أن الإنتقال من المشاهد التي تمثل المكتب ثم الخربة والبار والعودة الى المكتب لا يقطع الاستمرارية. بمعنى أن مشاهد المكتب بين المجندة وأحمد لو رُصفت الواحدة تلو الأخرى لمثلت سياقاً زمنياً منفصلاً عن مشهد الخربة؛ لكنه في الحقيقة متكامل ومتواصل من البداية حتى النهاية مشكلاً بذلك وحدة متسقة. وكذلك في مشاهد الخربة التي تجمع الشاعر مع الموسيقي، نجد فيها تواصلاً زمنياً وموضوعاتياً يشكل وحدة متكاملة أيضاً، حيث الإنتقال بين الخربة والمكتب ما بين مشهد وآخر، لا يلغي الاستمرارية بل يؤجلها مؤقتاً. تعزيزاً لما سبق، فإن كل مشهد منفصل يطور الحبكة وينقلها خطوة أبعد. في البداية نحن أمام التعرف على الشخصيات والفضاء العام، وفي الوسط نلج الى ذروة الحبكة وفي الخاتمة تتضح الحلول، كما هو متوقع. هكذا، تخلق حالة من الديمومة بين الإنتقالات المسرحية ونظيرتها عند الجمهور. فليس هناك اختلاف جوهري أو احساس بالإغتراب أو الصدمة في عوالم العرض المسرحي لأنها عوالم ملموسة ومألوفة ومتشابهة نوعاً ما مع ما يمكن ملاحظته في الواقع. ونحن في خانة الضرورة والإحتمال، ما نشاهده في العرض المسرحي أما يكون لازم الحدوث أو أنه يقع داخل دائرة الإحتمال الممكنة والتي لا تثير الاستغراب، وهذه ركيزة أساسية من ركائز الديمومة في عرض مسرحية الميدان. ومن المشتركات ايضاً بين العرض والواقع والتي تعزز الديمومة هي الإحالة، أي التمظهر الفني في مشابهة الواقع المفترض مع واقع الحياة، إذ يكون محتوى العرض متطابقاً مع المحتوى المأساوي الذي يأتي كنتيجة لما تفرضه القوى الإمبريالية وسيطرتها على حياة الشعوب، وبذلك ينعكس المتخيل على الواقع فيعيد إنتاجه من جديد، ولم تُستخدم هذه الأحداث

أو السرد اللفظي بشكل رمزي أو مفاجئ بل طرحت في العرض كمعلومات أو حقائق مسلّم بها تمثل أحد عناصر التطور في الصراع.

الفصل الرابع النتائج ومناقشتها

أولا: النتائج

١- في العروض المسرحية التي تهيمن فيها الديمومة على القطيعة هناك تماثل للكينونة وتسلسل تتابعي ومنطقي لنظام المضمون فيما يخص الانكشاف في العلاقات بين الشخصيات ووظيفة المكان في العرض والتناظر بين موقع منتج ومستقبل العرض المسرحي، إذ لا يختلف العالم الذي تم تصويره في العروض المغلقة عن العالم الذي جاء منه المتلقي، وثمة إحساس بالمألوفية فيما يخص الازمنة والحدث بالإضافة الى المكان والشخصيات التي تتشابه مع أي كائن بشري بحيث تتحقق النظرة الاجتماعية، أو تتشارك خصائص الكائن وسمات المكان والزمان بين العرض المسرحي وطريقة استقباله، وهذه الخصائص في حال توفرها في العرض يكون اكثر ميلا الى هيمنة الديمومة في سلوك عناصر العرض المسرحي حسب البنية الخاصة بالشكل المغلق.

٢- إذا حضر النص المسرحي - المبني على صراع والمتشكل من شخصيات إنسانية واضحة المعالم المتفاعل في مجتمع يحوي شخصيات النص- في العرض كبنية متكاملة فإنه ستتغلب الديمومة على القطيعة، على اعتبار أن النص المسرحي المستثمر يتجسد بأسلوب تراتبي من بداية ووسط ونهاية والذي يعتمد على مخطط مرسوم، معلوم التحولات والنهايات المغلقة وسابق على العرض المسرحي، يعد احد العناصر الأساسية في إضفاء المعنى على العرض وتوجيهه بحيث يظل التواصل موجوداً بين المشاهد والحالات المسرحية المعروضة على الخشبة على العكس من غياب النص الذي يلغي المركز الجامع بحيث تجتمع حوله مسارات العرض المسرحي او الذي يتشكل حوله المعنى.

٣- يرافق العروض المسرحية التي تهيمن فيها الديمومة على القطيعة

أن يكون سلوك العناصر منسجماً مع بعضه مثل عناصر المجموعة الرياضية التي يجعلها الاحتواء تتسم بالخصائص نفسها بحيث يسند العنصر المسرحي العنصر الاخر ويتناغم معه مثلما تنسجم الجملة مع الجملة التي تليها في النص المسرحي. ففي العرض وأثناء تفاعل سينوغرافيا العرض الواضحة والتي لا لبس فيها مع طبيعة الشخصيات الاجتماعية مع طريقة التعبير والتمثيل، تقل احتمالية كسر التوقعات التي غالباً ما تكون صحيحة او في الاتجاه الذي يتجه اليه العرض الى حدها الأدنى اعتماداً على خصيصة جوهرية ألا وهي الواقعية والمسار الزمني المشابه لزمن الحادثة في الحياة.

ثاني: الاستنتاجات

١- في عروض المسرح الكلاسيكي والواقعي والطبيعي حيث تكون العلاقات المنطقية هي الأساس في انتاج العرض وهي الأساس في رؤيته وتلقيه حيث تكون الديمومة غالبة.

٢- عند هيمنة الديمومة تتعاون العناصر المسرحية مع بعضها ويكون سلوكها منسجم مع بعضها وتتحرك في اتجاه كشف المعنى الواحد او الأرجح على بقية المعاني الممكنة.

٣- عالم العرض مشابه ومتآلف مع الحياة في طريقة الحركة الزمنية والحبكات والنوازع والهموم في هيمنة الديمومة.

الهوامش:

١- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، (القاهرة: طبعة خاصة لوزارة التربية والتعليم، ١٩٩٤) ص٢٣٩.

٢- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط٨، (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥) ص١٠٨.

٣- طيرشي كمال، الفلسفة الروحانية عند هنري برغسون، مجلة تبين، (الدوحة) المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات العدد١٣/ ٤، ٢٠١٥، ص١٧٨.

٤- عبير الأطرش، الموسوعة العربية، الفلسفة و علم الاجتماع و العقائد، المجلد التاسع، ص ٥٦١، http://arab-ency.com.sy/detail/٥٠٤٩.

٥- عبير الأطرش، الموسوعة العربية، الفلسفة و علم الاجتماع و العقائد، المجلد التاسع، ص ٥٦١، http://arab-ency.com.sy/detail/٥٠٤٩

٦- والتر كاوفمان: التراجيديا والفلسفة، تر: كامل يوسف حسين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣)، ص١٥٠.

٧- محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية،(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ب، ت)، ص١٩.

٨- جان بيير فرنان و بيير فيدال ناكية: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ص١٧

٩(*)جورج لوكاتش (١٨٨٥- ١٩٧١): فيلسوف ومفكر من المجر، عرف عنه ميله نحو الماركسية، وهو أيضاً ناقد أدبي، أهتم بعلم الجمال والفن، أسس مجموعة تاليا للمسرح، وكان عضواً في حلقة غاليله الأدبية والفكرية. ومع صدور أولى كتبه المعنون «الروح والأشكال» توضحت أرائه الفلسفية والجمالية من خلال تناوله لمجموعة من الأدباء والشعراء والفنانين. ينظر: نافع معلا: مراسلات جورج لوكاتش، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، (٢٠١٠)، ص٨.

١٠- أميل زولا: في الرواية ومسائل أخرى: مقالات نقدية، تر: حسين عجة، مشروع كلمة، (أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ٢٠١٤)، ص٣٠٢.

١١ (*) الرومانسية: كان لفلسفة (جان جاك روسو) أثرها على الرومانسية الداعية الى العودة الى الطبيعة، وفي تأكيدها على فن الفرد والشخصية وتشخيص الذات، وتمثل العاطفة والقلب بدلاً من الاسترشاد بالعقل والمنطق، لذا تحضر لديهم صور روحانية مجردة تسمو بالإنسان. ينظر: جميل حمداوي: الإخراج المسرحي، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٠)، ص١٨.

١٢- ماري الياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص٥١٨.

١٣(*) جون شانفلوري (١٨٣١- ١٨٨٩):

من أبرز المنظرين الذين كرست كتاباتهم الواقعية في الخطاب النقدي الأدبي والذي أعطاها معنى إيجابياً وأعتبرها مرادفاً للصدق في الفن، ذلك في عدد من مقالاته التي نشرها تحت عنوان «الواقعية» «١٨٥٧». ماري الياس وحنان قصاب: مصدر سابق، ص٥١٦.

١٤- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٢٠.

١٥- فابريتزيو كروتشاني: فضاء المسرح، تر: أماني فوزي حبشي، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩)، ص١٧٤.

١٦- إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩١)، ص٧٣.

١٧- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص١٨٨.

١٨- ج.ل. ستيان: مصدر سابق، ص٧٠.

١٩- تد هوندرتشك دليل اكسفورد للفلسفة، ج١، تر:نجيب الحصادي، (طرابلس: المجلس الوطني للبحث والتطوير، ٢٠٠٣)، ص١٢٧.

٢٠- أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية طبع، نشر، توزيع، ٢٠١٢)، ص ٧٦.

٢١- سعد أردش: مصدر سابق، ص١٢٨.

٢٢- ج. ل. ستيان: مصدر سابق، ص٣١١.

٢٣- كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٦٦)، ص٨٦.

٢٤- الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦)، ص٩٨.

٢٥- ينظر: كولين كونسل: مصدر سابق، صص٨٧-٨٨.

٢٦- احمد سخسوخ: اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧)، ص٦٠.

٢٧- مارفن كارلسون: مصدر سابق ص ٩٣.

٢٨(*) مسرحية الميدان: تأليف وإخراج د. عقيل مهدي يوسف، تمثيل: خالد أحمد، جبار خماط، عمر، قدمت المسرحية على مسرح كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ العراق.