جماليات تداخل الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي

د.رياض موسى سكران

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث

تعتمد عملية تحليل الرؤى الاخراجية المشكلة لمفاصل العرض المسرحي وتداخلها، على جملة من المبادئ والإجراءات التي تستلتزم الاختيار والتفكيك والتركيب، من أجل إنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته، والمحور الذي يستوعب هذه الرؤية المنهجية لا بد أن يستقي من التحولات المنهجية الحديثة ويستوعب مقولات (علم النص) و(علم الخطاب) اللذين ينطلقان من نظرة كلية وشمولية، يوجهها وعي منهجي يكشف عن ضرورة ربط المعرفة المنبثقة من العروض ذاتها، لحظة الاشتغال عليها، بإطارها النوعي والنظري والمنهجي.

ويسعى البحث الى قراءة العرض المسرحي على وفق منهج تحليلي من خلال إخضاعه إلى عدد من المواضعات المرنة التي ينفتح فيها معنى ذلك العرض من خلال تعددية الأساليب وتداخل الرؤى الاخراجية فيه ضمن مبدأ التنوع داخل الوحدة، وبعيداً عن تصلب التطبيقات النقدية ومناهجها بشكل حرفي أو مدرسي جامد ومنعزل ومحدود، فضلا عن إن البحث يسهم في تأسيس منهج قرائي يطمح إلى استيعاب عملية تداخل الرؤى الاخراجية في العرض المسرحي الحديث، ومحاورة فرادة هذا العرض بالاستعانة بعدد من الفروض الأسلوبية والوسائل الإجرائية، التي تبحث عن التعدد والاختلاف وليس التماثل والتشاكل، وتتجلى هذه المحاورة في العزوف عن اعتناق رؤية نظرية أو إجرائية تتشرب أفكار منهج ما بما يصادر أسلوب المخرج ورؤيته، كما إن الاستعانة بالمداخل النقدية المتباينة في التحليل والاستنتاج والتركيب أمر لايمكن إغفاله أو مصادرته.

من هنا نجد إن مناهج ما بعد البنائية من تفكيك وسيمياء وتأويل وتلقي، هي الأقرب الى الميدان الإجرائي للبحث، اذ تتعاضد هذه المناهج جميعاً في جلاء عملية تداخل الرؤى

الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، مع النظر بعناية إلى ما يجانس بينها والأخذ به، وما يباعد بينها وإقصاءه.

وبناءاً على ما تقدم يتلمس الباحث الطريق إلى مشكلة بحثه التي تتمحور حول تداخل الرؤى الاخراجية في العرض المسرحي المعاصر، وتحديد مناطق التداخل والكشف عنها، وصولاً لتحديد أسلوب المخرج وخصوصيته ضمن هذا التداخل في تشكيل العرض المسرحي العراقي المعاصر، ومن أجل ذلك حدد الباحث عنوان بحثه بـ :-

((جماليات تداخل الرؤى الإخراجية في العرض المسرحي))

الأصول الفلسفية لمفهوم التداخل:

ولد هذا المفهوم من رحم العملية المتجذرة في أعماق أرض فلسفة الأدب والفن، إذ تعد عملية تداخل الرؤى في تشكيل أية رؤية إبداعية، جوهرا أساسيا وقاعدة رئيسية في نظرية الإبداع، ويمكن تلمس بواكير تلك النظرية فيما ورثه الفكر الإنساني من تراث اليونان، ولو أردنا البحث عن نظرية واضحة لمثل هذا التداخل فإننا سنجدها منذ (أرسطو)، حيث إن الخلاف كبير في فهم ما جاء به في كتابه (فن الشعر)، ففي الوقت الذي يرى فيه البعض إن موضوع كتاب (فن الشعر) ليس هو الشعر كما يعرض اسمه، بل هو وصف لخصائص الأجناس الممثلة، ويعني بها الملحمة والدراما، في حين يرى البعض الآخر أن ما عناه أرسطو بكلمة (شعر) هو نظرية في النقد تنطبق مبادئها على الأدب كله، وبين هذين الرأيين ثمة آراء أخرى، فإذا ما رجعنا الى أرسطو نفسه نجده يشير في صدر كتابه الى معضلة لم يجد الى حلها سبيلاً، وهي انه كان يبغي اسماً جامعاً تنطوي تحتهُ الفنون التي تتخذ اللغة وسيله للمحاكاة، نثراً كانت أم شعراً اذ يقول: ((أما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منثورة أو منظومة(...) فلم يعرف لها اسم حتى الآن))، وإذا أمضينا في كتاب أرسطو نجد إن أهم ما وقف عليه من أجناس هي الملهاة والمأساة والملحمة، وهي أجناس تتداخل فيما بينها من حيث إن الشعر هو الذي يجمعها، وإذا توغلنا في الزمن بعد أرسطو وجدنا تصنيفات أخرى، لم يكن في وسعها أصلاً إلا أن تتداخل مع ما قدمه أرسطو، فكان أن أضافت إليه وعدّلت بعضاً منه، وهكذا صار عند (هوراس) مثلاً، فضلاً عما درسه أرسطو من ملهاة ومأساة وملحمة، موشور يضم القصيدة الغنائية والريفية والهجائية والمرثاة والحكمة، وهذه الأنواع تتداخل فيما بينها بشكل واضح.

وربما لا يكون ثمة عناء كبير إذا استطردنا في عرض تلك التصنيفات التي تلت ما رأيناه من تداخل عند كل من أرسطو و هوراس، ذلك لأن الرؤية مستمدة من نفس تلك الروح التي شكلت سابقاتها، وهي فكرة طبعت الفكر الإبداعي في العصور اللاحقة حتى إذا ما جاءت الرومانسية، ودعت بشكل صريح الى مزج وتداخل الأجناس في صعيد واحد، وكان لدينا ما قدمه (هارتمان) وهو يقترح نمطاً للتداخل بين الغنائي والدرامي والملحمي، ويشير (جنيت) الذي ساق هذا التصنيف الى إن طريقة الرومانسيين في مزج وتداخل الأجناس أنتجت ما سماه (جوامع الأجناس) ويعني بها الأجناس الكبرى التي تضم تحتها أنواعاً صغرى.

ويمكن القول أن ما جاءت به الرومانسية من ثورة على فكرة استقلال ونقاء الأجناس، كان المهاد الذي صدرت منه مختلف الاتجاهات الفنية والأدبية فيما بعد، وهو مهاد حاول كثير من المفكرين منحهُ بعداً فلسفياً يتوافق مع طبيعة الفكر المتحرر، حتى برز من بين هؤلاء من راح يشكك في إمكانية وجود جنس أدبي أو فني مستقل أصلاً، ولعل (كروتشه) يقف على رأس هؤلاء الذين جهدوا في التشكيك، بل في نفي وجود ما يسمى أجناساً مستقلة، فقد رأى في نظرية الأجناس الفنية والأدبية نظرية من شأنها أن ((تشوش نقاد الفن ومؤرخيه)) ، ويورد أمثلة على فساد تلك الدعوات التي تتبنى رؤى الفصل والتقسيم حيث ((تتفرع أساليب مغلوطة في الحكم والنقد، تقف بهم أمام الأثر الفني فيتساءلون: أهو منطبق على قواعد الملحمة أم قواعد المأساة.. ؟ على قوانين التصوير التاريخي أم تصوير المشاهد.. ؟ بينما كان عليهم أن يسألوا: أهو معبر حقاً .. ؟ وعمّ يعبر.. ؟ أهو يفصح أم يتمتم أم هو عيّ لا ينطق.. ؟))، على إن كروتشه يشير بصريح العبارة إلى إن هذا الذي يرفضه من فصل للاتجاهات الفنية والأجناس الأدبية ليس من ابتداعه، بل هو دأب الفنانين، فضلا عن إن التاريخ الجمالي برهن على أن ((كل أثر فني حق، كان تجاوزاً لقوانين اتجاه فني ما أو جنس أدبي ما)) ، وهكذا فأن مجمل الدعوات التي يطلقها بعض الباحثين و النقاد فيما يتعلق بموضوع الاتجاهات الفنية و الأجناس الأدبية، انما هي ((تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه)) ، وإذا ما بحثنا عن سبب رفض كروتشه لفصل الاتجاهات وتصنيفها وجدنا انه لا يؤمن بوجود فائدة ما لهذه التصنيفات، ولكنه يخشى أن تكون هذه التصنيفات تقييداً للإبداع وتضييقاً عليه، أو أنها تكون بمثابة أوامر قطعية لا يمكن الإفلات

منها، فتلك الاتجاهات وتلك الأجناس لا تمتلك حرمة تمنع من تجاوزها، وهذا ما دعا بعض النقاد إلى التعامل مع رؤية كروتشه بوصفها ((رد فعل ضد مبالغات التسلط الكلاسيكي)) ، وصار مفهوم النص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الكتابة التي أصبحت غاية في حد ذاتها، ولا تستهدف شيئاً من ورائها.

ونجد في آثار (رولان بارت) اتجاهاً قوياً نحو ضرورة أن يتجاوز (النص) كل ما حوله من أطر وتحديدات واتجاهات مباشرة وجاهزة، فحضور النص، من شأنه أن يلغي الأنواع الأدبية، لأنه ((بمجرد أن نخوض في فعل الكتابة، فأننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البورجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصاً)) ، لكن هذا النص الذي أراد بارت أن يحله محل مفهوم الأجناس الأدبية ليس واضحاً أو مستقراً حتى عند بارت نفسه، لا بل انه يقر بصعوبة تحديد كلمة (نص)، فهي ذات مفهوم((مازال يبحث عن ذاته)) ، فهل يكون قول بارت هذا رداً على بارت نفسه حين حاول أن يحل مفهوماً غير محدد هو (النص) محل ما هو قائم من أجناس أدبية..؟ ربما، ولكن دعاة ما بعد البنيوية أحلوا مفهوم (التداخل النصي) في مقابل ما كانت تؤمن به الحداثة من وجود جنس أدبي، متخذين من مقولة بارت عن عدم تحديد مفهوم كلمة (النص) حجه له ولهم، فان لا يحدد مفهوم النص، معناه أن يبقى في انزياح مستمر دائم، ومثل هذا الانزياح من شأنه أن يولد تداخلات ليس لها أن تنتهي، ولايمكن حصرها أو بلورتها في وصف محدد.

فمصطلح (النص) ذاته ((يمثل إشكالية معقدة وكبيره في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل راح يكتسب دلالات جديدة ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل الخطاب والعمل والأثر الأدبي)) ، ومن جانب آخر فان مصطلح النص يقترن في كتابات ما بعد البنيوية بمعنى(التداخل النصي) حيث ((يستفاد من المعنى الجذري ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات، بعضها مع البعض الآخر في ترابطاتها المختلفة، فالنص لايمكن أن يكون نقياً وبريئاً، لأنه في جوهره مجموعه من النصوص المتداخلة))، وإذا كان مصطلح (تداخل) قد استخدم عند (باختين) في أنساق عدة مثل: تداخل السياقات، التداخل السيميائي، التداخل السوسيو لفظي، فانه يأخذ عند (جوليا كرستيفا) موقع (التناص)، فكل خطاب يتكون أساساً من خطابات أخرى سابقة، وربما يتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية، فلا وجود لخطاب خال من تداخل مع آخر، وهذه

الحقيقة يؤكدها باختين، عندما يقول:((في جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الايديولوجي، يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين، منقولة بدرجة من الدقة والتمييز، بدرجة متباينة)).

فالتداخل أمر حتمي لجميع الخطابات التي يصعب فك ارتباطها وتمييزها داخل الخطاب الواحد، حيث إن علاقات التداخل ((متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب، فأننا مع ذلك نستطيع أن نتشابك تشابكاً وثيقاً، وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقي هذه العلاقة)) ، فعلاقة التداخل إذن تنتسب الى الخطاب، ومن هنا فان نظرية التداخل تعد مقدمة أساسية وجذرية لمجمل مفهومات التداخل في الخطابات الإبداعية، وهذا ما ترك أثراً كبيراً في رؤية (كرستيفا) لمفهوم التداخل، والتي نفت فيها وجود نص خال من التداخل مع نصوص أخرى، عندما تقول:((إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)) ، وهي تنظر الى تداخل النصوص على انه ((قانون جوهري، اذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي))

تداخل الرؤى في تشكيل العرض المسرحي

باتفاقنا مع المفهوم النظري الذي طرحه (باختين) حول تداخل الخطابات، فأننا سنحاول مقاربة هذا المفهوم إجرائياً في قراءة وتحليل مفردات العرض المسرحي من حيث تداخل الرؤى الاخراجية انطلاقاً من حقيقة إن العرض المسرحي يشكل خطاباً فنياً وجمالياً، ومن جانب آخر فان مفهوم التداخل الذي صاغته (كرستيفا) باسم (التناص) لا يتعارض مع الأصول النظرية لعلم الدلالة التحليلي، بل يتكامل معه ليشكل امتداداً معرفياً، وانسجاماً مع هذه المنطلقات، فان كل خطاب يمكن أن يصبح هدفاً لبحث هذا التداخل .

فالتداخل بين الرؤى الاخراجية قائم على هذا النحو أو ذاك، ولعل من أهم أسباب كينونته هو رغبة المبدع في أن لا تكون لتجربته أية حدود أو أطر من شأنها أن تحد من حريته أو تضيق من رحابة وانفتاح آفاقها، وهو ما استطاع العرض المسرحي عبر تاريخه الطويل، والحديث بشكل خاص، أن يحققه، ذلك إن الفن المسرحي ((بوسعه أن يتكلم في كل شيء، ويلجأ الى كل التنويعات دون قيود في المواضعات أو في الأشكال)) ، فالرؤى هي

أنواع تجريبية، تغير التجربة من طبيعتها، وهذا الأمر يعد تأكيداً لها اذ بشر به (كروتشه) عندما اقترن عنده الإبداع الحقيقي بعملية اختراق التقليدي، فلا تكون الرائعة في رأيه خليقة باسمها ما لم تخرق قانون مقرر، زارعة في أذهان المتلقي بلبلة يجدون نفسه مضطرا تحت وطأتها الى توسيع نطاق التجربة، على إن القول بأن الرؤى الإخراجية السالفة لم تعد تصلح لان تكون معايير مطلقة، لا يعني تقليلاً من أثرها أو إغفالاً لما فيها من قيمة للإبداع المسرحي وتشكيل الرؤى الإخراجية المحدثة، فالمبدع، أي مبدع، لا يمكنه أن يظهر فجأة من دون سابق تأثر ومحاكاة، بل لعل خاصية التأثر لا تبرح تلازمه على مدى عمره، وهو ما يؤدي بنا مباشرة الى صلب مفهوم (التداخل)، التي صار لها من الحضور والتأصل ما جعلها من أهم أدوات الفكر الإبداعية، حيث تأثر المبدع بالاتجاهات التي يبدع في ميدانها ومن خلالها، فهو مدفوع الى الالتزام بها على هذا النحو أو ذاك، ومن ثمة تظهر ميزته اذ يقارن بغيره ممن أبدع في الحقل الإبداعي نفسه.

وهكذا فان الإخراج المسرحي لا يعني بالضرورة ابتداع عرض مسرحي منقطع عن الرؤى السابقة التي منحت الإخراج تاريخه وشكله، فمثلما نجد إن ((الكتاب العظام قلما يكونون محدثي أنواع جديدة، فشكسبير وراسين وموليير وجونسون، ديكنز ودستويفسكي مدينون لجهود غيرهم))، فان الحال نفسه ينطبق على المخرجين، فتجربة (برتولد بريخت) في المسرح الملحمي مثلا، هي ((ليست إبداعاً خالصاً حققته عبقريته المسرحية، إنما هي عبارة عن تنظيم لكثير من الاتجاهات والتجارب التي حدثت في عالم المسرح والدراما، اذ كان بريخت مستقبلاً لعدد من المؤثرات، وأستخدم الكثير من النماذج والأساليب التي تنتمي بالأصل لغيره))، وقبله كانت دعوة (كوردن كريج) الى التداخل مع ما أنجزه المسرح الإغريقي من خلال طريقته في خلق ((فضاء يعود بالمسرح الى بداياته الأولى.. الى المسرح الإغريقي القديم والى أصوله البدائية)).

وهكذا يبدو أن أهم مظاهر تداخل الرؤى الإخراجية ناتجة عن إيثار المخرج لعنصر ما من عناصر بناء العرض ومنحه هيمنة على غيره من العناصر الأخرى التي أما أن تكون ثانوية وخلفية للعنصر الأثير لديه، أو إنه دعا إلى إلغائها بما يمنح ذلك العنصر الأثير قدرة على الإفصاح عما يجول في ذهنه وما يريد أن ينقله إلى المتلقي، وهكذا تداخلت الرؤى الاخراجية بعد أن تعددت وتباينت، وبعدما كانت عرفاً لا يمكن خرقه، ومن جانب آخر فان

وجود الرؤى الإخراجية المتعددة، هو الذي يسمح للمخرج بان يحدث عملية التداخل بينها، وبذلك فإنها تكون له منبعاً ثراً ينهل منه كيف يشاء، وقد يكون هذا التداخل محدوداً وبسيطاً، أو قد يكون كبيراً وعميقاً بحيث ينتج عنه شكل جديد، ومثل هذه التجربة تعد ((ثمرة تداخل جديد ومعاصر لكل الاتجاهات السابقة(...) ومن ثمة فان العنصر المهيمن هو الذي يعطي المسرح خاصيته، ويمكننا أن نسمي مثل هذه المسرحيات دراماتيكية نظراً الى إنها مبنية على الدراما)) ، ففي مرحلة ما من مراحل حياة العرض المسرحي الأولى، كان الاتجاه السائد في الإخراج ينظر الى النص وكأنه دستور العملية المسرحية بما يحتويه من حوارات وملاحظات ومفردات وشخصيات وبناء، حيث كل شيء مكتوب وموصوف، حتى ظهر اتجاه جديد جعل من ذلك الدستور (النص) عنصراً واحداً من بين عناصر عديدة تتداخل في بناء العرض المسرحي، مثل المنظر والإضاءة والتمثيل والملحقات الأخرى، حتى ظهرت بعد ذلك رؤى إخراجية تعاملت مع النص بوصفه عنصراً أساسياً أو ثانوياً في بناء العرض، أو ربما تحجيمه الى الحد الأدنى على وفق طبيعة تلك الرؤى الاخراجية التي سادت بين عدد غير قليل من المخرجين الساعين الى تأكيد تجاربهم، وذلك عبر تمثلهم وتبنيهم لرؤى إخراجية معينه، ومنح بعضها امتياز الحضور والهيمنة وجعل رؤى أخرى ثانوية، وذلك مرهون بإمكانات المخرج ومقدرته الفنية وذائقته الجمالية طبيعة ووجهة نظره في التعاطي مع تلك الرؤى، وبالتالي كيفية توظيفها بشكل متداخل في تعزيز تجربته ومنحها امتياز الحضور المتفرد الذي يطمح إليه كل فن.

جماليات تداخل الاتجاهات الاخراجية

بتداخل عناصر العرض المسرحي ومفرداته بوساطة علاقات تشكيلية، تتمثل الوحدة في التنوع، فعلاقة المخرج المسرحي والحياة قائمة على حالة من تفاعله الإنساني وانصهاره وحلوله فيها، وما علاقته بالعمل الإبداعي الا تعبير مسرحي عن رؤيته التي تجسد عالمه الخفي وتحوله الى صور ومشاهد تكشف تلك المكنونات المحتجبة في الأعماق، وبما إن النص المسرحي يتحرك في أحشاء عصره، لذا أصبح على المخرج أن يربط ذلك التحرك بإطاره التاريخي، أي بعصره، بحيث يمس ما هو جوهري في الواقع الراهن، فعلاقة العرض المسرحي تتركز في جوهرها على تقديم هذا العرض في قوام فني قابل للإدراك الذهني

والشعوري والتذوق الجمالي اعتماداً على تلك الإمكانات التي يمتلكها المخرج والتي يسبر بها أغوار المحتجب والمخبوء، فيبعثها للوجود بعد أن تكون قابعة في زاوية من زوايا النص المجهولة، مسلطاً الضوء عليها بالكشف والاستبصار ليتضح ما يقع خارج أسوار الكلمات المجردة من دلالات الإيحاء والتأثير ((ففي اللحظة ذاتها التي يتقبل فيها الجمهور المواضعات الإخراجية، يصبح كل عنصر من ذلك العالم الذي تمت صياغته فوق الخشبة له دلالته، الا انه في إطار الصياغة الإخراجية يكون تعامل الجمهور مع منظومة متعددة من الأنظمة العلاماتية، وهي ليست مجرد دوال كما إنها لا تشير الى مدلول، بل إنها تحيلنا الى دوال أخرى)) ، وهكذا فان المخرج المسرحي حين يتفاعل مع الأشياء، فانه يسعى الى أن يجسمها ويشخصها مستحضراً أبعادها الواقعية خالقاً منها بعد تداخله مع سياقاتها وأثارها، وجوداً جديداً متعاضداً معها، معبراً بذلك عن رؤيته على نحو مؤثر في متلقيه، وبهذا يكون تداخله نموذجاً أو معادلاً رمزياً لفكره و وجدانه، ويستدعي مثل هذا التداخل أن تتحقق هذه الخصائص في وحدة نسيجية ملتحمة.

من هنا فأن التداخل هو عملية الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجوداً جديداً تحقق فيه مبادئ المزج والتنظيم والتنوع والتوازن والتناغم والإيقاع والانسجام، فعلها الفني الذي يمثل نزوعاً جمالياً لتحقيق الصورة المسرحية، من هنا فان الصيرورة في مجمل العمليات والأفكار والأفعال والكيفيات والمواد والتقنيات التي تقوم بها ملكات المخرج الداخلية، موجهة بتلك المبادئ للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي وتشكيله بغية إيجاده والإحاطة به والتعرف عليه وجعله في متناول الوعي والإدراك والشعور، على انه ليس ثمة في الفن حقائق أزلية، وإنما مفاهيم ثمينة. فالمقاييس تتبدل، وتظهر متطلبات جديدة، وعلى الفنان أن يعيش مشاكل محيطه الإجتماعي، ويهتدي الى معرفة كل ما يثير المتفرج المعاصر، ويجيب على تساؤلاته.

أما المبادئ التي يعتمدها السلوك الفني الهادف الى تشكيل العرض المسرحي فأنها ليست مبادئ مقننة ذات معيارية محددة خاضعة للمنطق العلمي أو القوانين الرياضية والهندسية الدقيقة، بل هي أوصاف قياسية يقتضيها نمط الصورة المسرحية ونظمها التحويلية ومنطقها السائد الذي يجمع بين أشياء ترى في ظاهرها وتكشف عما ورائها، وتنظم التفاصيل المفككة في نسق متماسك محكم، ويتم استشفاف هذه المبادئ عبر تحليل المشهد المسرحي

الى عناصره وكيفية صيرورته البنائية التي يكون القياس فيها قوة معنوية تربط الوعي بعناصر الوجود الموحدة، على الرغم من تنوعها على وفق سياق تترتب فيه المواد والتفاصيل والأجزاء والعناصر وتتداخل على نحو متماسك، ففي ((فن الإخراج، علينا أن نكرر تلك الحقيقة السابقة دائماً، ونحن لا نجد مثيلاً لها في أي ميدان آخر من الميادين الفنية، حيث يحسب حساب ذلك الذي يعد طازجاً أصيلاً وجديداً، مثل الاختراع)) ، فضلاً عن إن نظام بناء العرض يرتكز على الفعل التحويلي الذي يكون الصورة والمشهد في عالم الصيرورة الناشئة عن الخيال والمفضية الى التأثير بحسب طاقات المخرج لتحقيق ما يريد تحقيقه بفعل التحويل من واقع الى واقع آخر ومن وضع الى وضع آخر ومن وجود الى وجود آخر، فالعرض المسرحي، مثل أي عمل إبداعي ((يبدأ بذرة في خيال المبدع، ثم تنمو هذه البذرة على غير وعي منه بتشبعها بعناصر مختلفة، وربما طارئة عليها من الخارج، فينتج عن ذلك أن يكون العمل شبيهاً بنبات نما من بذرة بشكل متداخل على نحو من الأنحاء)).

وثمة من يرى إن التداخل في مجمل أنماط الفنون الجميلة وتركيبها، وبخاصة الفنون التشكيلية والهندسة المعمارية والسينما والمسرح والموسيقى، ((يدل في المطلق على الطرائق المؤدية الى تحقيق أعمال تطبيقية يتوخى منها إشاعة الجمال فيها))، إذ يستقل العرض المسرحي بتداخلاته الخاصة النابعة أصلاً من عالمه الخاص، والصورة المسرحية والمشهد وما تعبران عنه، هو ليس ما يمكن أن ندركه مباشرة، بل انه ما يوحي به ((ففي العملية الإخراجية يظهر الشيء أولاً كشيء حقيقي ندركه، ثم يتحول الى علامة تشير الى شيء آخر أو مجموعة من الأشياء)) ، من هنا فأن لكل عرض ولكل تجربة تركيبها الخاص ونمطها المتفرد وبنيتها الأسلوبية، مع التأكيد على وحدة العرض الفني وعدم الاعتداد بالفصل، والاقتناع بان عملية التداخل إنما هي قائمة في هذه التجربة التي تجمعها وحدة مركزية، فالتداخل في الأساليب والاتجاهات لا يعني مجرد الاستعارة الطريفة حين تنقل مهيمنات اتجاه إخراجي ما من تجربتها الأصلية الى ميدان تجربة أخرى ضمن اتجاه إخراجي آخر، بل إن عملية التداخل قائمة في هذا الاتجاه أو ذاك ضمن تطبيقات هذه التجربة أو تلك وما تفرضه اشتراطاتها الجمالية ومنطقها التعبيري وتشكلاتها الأسلوبية، على إن ما يمكن استدراكه من اختلاف في تداخل الاتجاهات الإخراجية في العرض المسرحي هو إن بعضاً منها حسي مباشر، في حين نجد تجربة ما في اتجاه إخراجي ما تتجاوز المحسوسات

من حيث وجودها المادي القائم على الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات، على إن الإخراج المسرحي هو((ذلك الذي يجعل الإنسان ينظر، ويبحث في ذات الوقت عن الحقيقة، في أن يكون غير قانع بالجانب السطحي في عالمنا)) ، كما إن تجربة المخرج المسرحي حين تتداخل مع اتجاهات وتجارب أخرى سابقة أو معاصرة، وهو يسعى لتقديم رؤيته، فانه يستمد عناصرها من عينيات، وكأنه يصنع بذلك نسقاً خاصاً جديداً لتلك المنطلقات والعناصر والمفردات التي سبق أن أخذت حضورها وتركت فعلها في اتجاه إخراجي ما ضمن نسق خاص بذلك الاتجاه.

فتداخل الاتجاهات في تجربة مسرحية ما هو بمثابة وسيلة لاستحضار تلك الأشكال وبثها ضمن نسق جديد وخاص يرتبط بجدة وخصوصية التجربة وتداخلها مع واقعها الجديد واشتراطاته الموضوعية، فالعمل الفني بشكل عام، على الرغم من تعدد عناصره، وحدة متلاحمة ومتداخلة، إذا استدعيت منها جانباً حمل معه بالضرورة بقية الجوانب، كما يظهر ذلك في اللوحات الشعرية.

إن التجربة المسرحية تتخذ طابعها المركب في قوام تتضافر فيه المكونات المتكاملة التي تجعل من تلك التجربة وحدة شامله متماسكة، تعكس قوام الوجود ونظامه المنسجم، وربما كثرت هذه المكونات وتنوعت وشاكلت مطلب الحياة الحثيث في كليتها وتكاملها، وما علينا حين نتلقاها خلال ظهورها وتناميها غير استقبالها بوسائل الفهم والإدراك والتفسير، لأنها نسيج مؤلف من الحقائق والمواقف والأحداث والقيم. وقد يكشف التداخل لدى المخرج والمتلقي رؤى كاملة لم يكن مخطط لها، فكل تجربة هي متغيرة في طبيعتها، حيث تحتوي العديد من العمليات المتداخلة والعوامل النفسية التي يشملها القوام الكلي الذي تستوعبه حيث تحّول الأشياء وتطورها على وفق منطق التداخل الخاص بها، فتعدل وتكّيف وتصقل وتبتدع بحسب مبدأ التكامل والتوافق والانسجام العضوي، وعندئذ لن يكون الانجاز متحققاً في وجود مشكل إن لم يعكس التجربة بأبعادها الفكرية والوجدانية والجمالية، ولن يكون محققاً لقصديته في التأثير في متلقيه دون قيام المخرج بتجسيم رؤيته وتقديمها في شكل يحقق وجودها ويكشفها، فمهمة العرض المسرحي هي استكشاف الطابع الجوهري للأشياء والظواهر والأحداث في ارتباطها بنظام خفي تتداخل فيه العلاقات التي تؤلف في مجملها الشكل الذي يتم التواصل به مع الحياة والوجود.

فالتداخل في الاتجاهات أصبح موضوعاً من موضوعات الرؤية الإخراجية في مكابدتها للبحث عن جوهر الجمال، واستكشاف البعد المتواري من أجل إحداث فعل الدهشة والمتعة والتواصل مع المتلقي، فالعرض المسرحي يتشكل فنياً بانفتاحه على علاقات متماسكة وحيوية، وذلك لأن الرؤية الإخراجية لا تنبثق الا بتأمل تصوري لماهية الشيء وجوهره، وحين تكون للمخرج كيفيته الخاصة في رؤية الأشياء وتخيلها، فان ما يقدمه يعد نموذجاً مستخلصاً من تداخل رؤيوي وحركة في عالمه الداخلي ينتهيان الى وجود يتحقق في مثال خارجي يجسد ذلك العالم، ممثلاً مكنون الذات ومحولاً مفردات المشهد الى معطى حضوري يحيل على تلك الذات، ذلك إن ما تحتويه الصورة المسرحية من تجسيد لجوهر الأشياء وحقائقها وتشخيص مكنونات النص ونقل الأشياء من واقعيتها المقررة الى وضع جديد تتداخل فيه جمالياً، يجعل ذلك كله في حالة كشف متجددة، يكون للتداخل فيها خصوصية تعبيرية عن قيم الفن والجمال حيث إن ((قوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية، انما هي تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة، وهي وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة، كما إنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة، إنها النظام الضروري للفن والحياة)) ، وهنا تتضح الوحدة المفهومية للتداخل في الاتجاهات الإخراجية انطلاقاً من تشكيل الصورة المسرحية والمشهد وتمفصلاتهما في بناء العرض المسرحي بوصفها مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته.

تداخل الاتجاهات إذن، هو التركيب الفني المنظم الذي يتكون بعملية الصيرورة وطابعها التحويلي التكويني المشتمل على أفعال التناسب والتكامل والتوازن والانسجام سعياً لتجسيد موقف المخرج المسرحي الفكري والنفسي والاجتماعي، وتحقيق وجوده وتمثيله للوعي والإدراك والشعور، فالتداخل في جوهره تحول يحدث عند المخرج المسرحي للتعبير عن جوهر الحياة والواقع والنفس، فهو بذلك فعل إبداعي يجسد الأشياء ويعيد ترتيب آلياتها لينشئ وجودها في نماذج وهيئات، تنتظم فيها المحسوسات على نحو خاص وجديد، يرتبط بجدة التجربة واشتراطاتها التحديثية.

فلم يعد بإمكان أي اتجاه من الاتجاهات السابقة منفرداً أن يشكل خطاباً ذو معنى حاضر ومؤثر الا حين يأتلف في منظومة الاتجاهات المتداخلة معه في نسيج العلاقات

المتماسكة التي تتكشف في مجمل اتجاهات المسرح الحديث، حيث تكون عملية تداخل الاتجاهات هذه، عملية صيرورة تتحرر فيها الأشياء من وجودها المعتاد والمستقر، وتنطلق الى وجود حي جديد ومتحرك، يؤسسه الخيال الفني والطاقة الإبداعية ويتناوله الإدراك الجمالي.

وفي مقالته (جماليات التلقي والمسرح) يذكر (كالاندرا) إجابة أحد المخرجين بعدما سأله عما إذا كان لديه اتجاه أو منهج محدد في ذهنه لهذا العرض، قائلاً: لقد أردت فعلاً أن تخرج المسرحية طبقاً لاتجاه إخراجي معين، ولكن ذلك لم يحدث، فاتجاه إخراجي ما، لم يعد يمتلك حضوراً فاعلاً لدى المتلقي بمفرده، حيث إن وجوده كان مرتبطاً بالمواقف التي بدا فيها ومن خلالها.

فالتعبير في العرض المسرحي، والتواصل مع المتلقي، وظائف تنسق بها وتحققها عملية تداخل الاتجاهات وتشاكلها، حيث إن ((العمل الفني هو حدس، والحدس متماثل مع التعبير، وكل حدس حقيقي أو تمثيل هو تعبير، والتعبير انما هو تشاكل)) ، من هنا فان توظيف مختلف الاتجاهات والأساليب والمناهج، صار يعد إحدى أهم وسائل الإنسان للاتصال بالواقع، فهو إمكانية ليس فقط في فهم الواقع وتمثل معطياته، وإنما في إعادة بناءه وتغييره نحو الأفضل بالاستفادة من التجارب السابقة وما أفرزته من نتائج، وهو في كل هذا يعتمد الخيال الخلاق في صهر ومزج تلك العناصر المتفرقة في كل موحد، وهذا الكل الموحد، هو تداخل ينصهر في بوتقة العناصر المتفاعلة بعلاقاتها لتؤسس لهذا الكل الجمالي المتناسق وتحققه مصدراً لطاقات الإبداع والإيحاء.

وانطلاقاً من إن التداخل في جوهره هو حركة يقوم بها العقل في توجهه نحو الأشياء لإكتناه أسرارها وخفاياها، بغية استحضارها وامتلاكها وتمثلها إدراكاً واعياً في أشكال ترمز وتوحي، وبهذا يغدو التداخل موضوعاً مشبعاً بروح الوجدان، تخضع به الاتجاهات في تضادها وتوافقها وتنافرها وتداخلها لنظام صيرورة متناسق، ذي طابع عضوي حي، حتى أصبح ما نسميه عرضاً مسرحياً انما هو تجميع لاتجاهات ومناهج بهيئة معينة وكيفية ترتيب خاصة، وحالة نسبية من حالات استقرار تلك الاتجاهات في نسق معين، فضلاً عن كونه تعبيراً عن ((حالة التوازن التي يمكن بلوغها في وقت معين، اذ ترتبط تلك الاتجاهات برباط وثيق وتفاعل تكاملي، فان هذا العرض لا يدع مجالاً لتصور المضمون مجرداً وخالياً من

ملاحظة كيفية التداخل، وفي أي سياق وبأية درجة من الوعي)) ، ففي حركة التداخل يتهيأ المجال لسلاسة التمثلات الذهنية وانسيابها في عملية تشكيل العرض المسرحي على وفق رؤى وأوصاف فنية، وجمالية تنبع من داخله، فتداخل الاتجاهات ضمن هذا النسق أو ذاك وعلى وفق هذه الرؤية أو تلك، إنما متأت من تجاوب لضرورات هذا التداخل من الداخل، بعيداً عن أية مقاييس صارمة مقننة مفروضة من الخارج، ومن شأن المخرج المسرحي أن يتعامل مع هذه المبادئ والموجهات إبان انجاز تجربته المسرحية، بما يضبط وينظم مسارات رؤيته الإبداعية وإرادته التي تملأ عليه كل وجوده، فحين يسعى لتحقيق هذا الوجود في أشكال واقعه الفعلي، حركة وفعلاً وأثراً، زماناً ومكاناً، فانه ينعطف لإقامة هذا الوجود في هيئات من خيالات فضائه الفني المتداخل الذي يمكن أن يجسد ذلك الوجود، لان ((الفن يعكس مادته عكساً خاصاً يجعل للظاهرة الفنية نوعيتها المتميزة وقانون تطورها الخاص)) ، وذلك ناجم عما تمتلكه ذات الفنان المبدع من درجات الحس والوعي النامي، ومن ثم كيفية تفعيل هذا الوعي وإعادة صياغته بلغة الخشبة وذلك لأن ((إبداع المخرج هو فن من الفنون القديمة الحديثة، ولكنه يتميز بسمات خاصة نابعة من طبيعة هذا الإبداع، فهو الإبداع المركب الذي يعتمد على إبداعات سلسلة من المبدعين)) ، ولايمكن للإرادة الواعية المتقدمة أن تنجز ذاتها وتحقق حضورها الفاعل الا من خلال التداخل الذي يمكن أن تؤسس عالمها الأرحب فيه، انطلاقاً من إن عالم الخشبة، هو عالم استعاري مركب يتخطى عالم الواقع المعلن ويسمو عليه حيث إن ((الفن تركيب، يقوم على نحو يجعل كل شيء يقع قبله مفهوماً من خلال طريقة تداخله، بينما تفضي طريقة التداخل هذه الى فهم ما يترتب عليه)).

ويبدو إن الضرورة والحاجة التي دعت الى كينونة هذا التداخل في الاتجاهات قد انطلقت من القاعدة التي تسعى الى تشخيص أشياء الواقع والحياة، وتجسيد المعنويات، وتجسيم الخفايا والدقائق وبدرجة عالية من الخصوصية والتميز فكرياً وروحياً ووجدانياً، فمثل هذا الفهم هو الذي جعل مهيمنات الاتجاهات الإخراجية تتداخل عند المخرج المسرحي، وهو يكشف عن لجوء متعمد أو غير متعمد الى توظيف كيفية تعبيرية متميزة، قوامها التداخل الإستعاري، سعياً منه لإظهار موقفه ورؤيته، ليتبع ذلك بناء المشاهد والأوضاع والهيئات الممثلة لرؤيته التي يستحضر معالمها من مجالات الإمكان والمقبول والمبرر، ليحمل متلقيه عبر قدراته الاستعارية الى فضاء العرض الحر، وهو يعود الى مرجعياته في شتى

الاتجاهات الإخراجية ومهيمناتها الجمالية ومنطلقاتها الأسلوبية، فيأخذ منها ما يوائم تجربته، ويعيد تشكيل هذه الاتجاهات في نسق خاص يفضي الى تشكيل عرض يطمح من خلاله الى إعادة تشكيل وصياغة الواقع المعيش نحو إقامة واقع حي يغاير الواقع المعتاد، ويضج بالحركة والحيوية والاختزال والتكثيف في فضاء استعاري حر ينسج فيه أشكاله وهيئاته وشخوصه وكل تصوراته التي تحيل دلالات الأشياء المعجمية الى مدلولات مشحونة بطاقة التخيل والإيحاء وانفتاح المعنى بما يقتضيه فعل الصيرورة من مبادئ: التحويل والمزج والتناسب والتوازن والانسجام، المرتكزة الى الطابع الاستعاري الذي يتسع محيطه ليستوعب كافه الاتجاهات الإخراجية ويدغمها في كيانه الجديد.

عينة البحث

عرض مسرحية (الأشباح)

تأليف : هنريك ابسن

إخراج : عادل كريم

يسعى مخرج هذه المسرحية عبر رؤاه الإخراجية إلى التواصل مع المتلقي عبر قنوات الاتصال الممثلة بالتجارب الطقسية من خلال نصوص مسرحية تنتمي إلى التراث المسرحي الراسخ والمؤثر في الثقافة المسرحية واتجاهها لينتقل بتلك النصوص إلى فضاء معاصر وواقع أكثر رحابة وانفتاحا، ومساحة أوسع واشمل لطرح قضايا الإنسان المعاصر، ومن خلال هذا ألاتجاه في تشكيل الرؤية الإخراجية يتكشف سعي المخرج الذاتي من اجل ابتكار اثر جمالي صوري يستدعي اللجوء إلى عدد من الإجراءات في تعديل البيئة التي يكشفها النسق السينوغرافي وفي تكثيف واختزال وإعادة توزيع حوارات النص بشكل يتوافق مع طبيعة الرؤية واتجاهها الجديد سعيا منه لتعميق جوانب من الصراع بين الشخصيات واغناء العرض بدلالات معاصرة تكثف الحدث وتزيد من رصيد فعله الدرامي عند المتلقي، ومثل هذه الإجراءات تعد وساطة، يسعى المخرج من خلالها إلى ترويض بنية النص وتطويعها لرؤيته الجديدة وهو يقترح علاقات مسرحية جديدة تندمج في السياق الاجتماعي عبر عدد من حركات الجسد المرتبطة بالذاكرة الجماعية أو البيئية، ومثل هذه الممارسات الإجرائية هي التي تضفي على العرض المسرحي طابع الانفتاح على المتلقي وهو يسعى لقراءة العرض بحثا عن المعنى العميق الذي يباطنه خطاب العرض، بعد ما يجعل المخرج فضاء العرض مفتوحا على العالمين، الخيالي والواقعي، مما يحدث تأثيرا خاصا على حركة الأحداث وتواليها ومن ثم صياغة وتشكيل المعنى عبر صوره المتعاضدة داخليا ضمن الفضاء السينوغرافي.

من هنا فان رؤية المخرج في هذه المسرحية تمنح المتلقي مساحة أوسع للتأمل والقراءة المعاصرة بعد إن تحققت عملية التواصل بين العرض والمتلقي، بعد ما دفعت الرؤية الإخراجية ببنية العرض بعيدا عن حرفية الاتجاه الواقعي، لتخضع الصور المتخيلة لمحاورة المتلقي، لذا جاءت مجمل مشاهد هذا العرض مؤسسة على وفق هذا النمط الجدلي المتداخل، ومثل هذا التداخل يمنح مشاهد العرض وأسرارها التي لا يكشفها المتلقي بسهولة

ومنذ المشاهدة الأولى، حيث أن لها بنية داخلية عميقة تكمن وراء البنية الظاهرية العائمة على سطح خطاب العرض، ومثل هذه البنية الداخلية هي التي منحت العرض اتجاهه الجمالي الخاص، بوصفها مشاهد تتجه بعيدا عن التقريرية والمباشرة، حيث تضع المتلقي في حالة من حالات الاختبار لإمكاناته القرائية ضمن دائرة تعددية القراءة وانفتاح المعنى، لاسيما وان خطاب العرض قد تحقق عبر التوافق العميق بين أجزاء العرض ومفرداته السينوغرافية في وحدة عضوية متداخلة، وهذه الأجزاء التي خلقت كيان العرض هي الحركة الجسدية والإيماءة والصوت والمؤثرات والإضاءة، مما منح الحيوية الداخلية لمشاهد العرض حيث إن تداخل المخرج مع بنية النص، وبالتحديد في بنية الحوار، إنما جاء ليركز على الاتجاه الداعي إلى أهمية الصورة المسرحية بوصفها تعبيرا عن الوجدان، وهذا ما دفع المخرج باتجاه بناء الصورة الطقسية من داخل النص وجعلها معادلا موضوعيا لعدد كبير من الحوارات المحذوفة.

فضلا عن ذلك فان العرض حقق تداخلا فاعلا بين الشكل والمضمون، مع إن الأحداث في هذا العرض قد بدأت قبل عملية فتح الستار، ثم تتوالى بشكل متصاعد أشبه بتصاعد بناء أحداث القصة البوليسية، سعيا وراء كشف الأدلة وصولا إلى النهاية، فالأشباح في رؤية المخرج هي ميراث فكري انطلاقا من وصفها أشباح المعتقدات التي تظل تفرض سطوتها أمدا طويلا بعد أن تكون فقدت معناها بحكم التطورات العصرية المتسارعة، وهي أيضا ميراث روحي من جانب آخر بوصفها أرواح الموتى التي تظل تسكن أجساد الأحياء مسيطرة على حياتها ومصيرها، وهذه الأشباح التي قرنها المخرج بالأفكار الميتة، تتفجر في مجمل المشاهد التي تظهر فيها مسز الفنج بوصفها امرأة واقعة تحت طائلة أخطاء كبيرة وخطيرة، وهي تعاني من عذاب مزمن متواصل، وهي الآن عاجزة عن إن تطبق نظريتها تطبيقا فعليا، إذ تنقصها الشجاعة لكي تتصرف وفقا لما تعتقده وتراه صحيحا.

وضمن هذا الاتجاه في الرؤية الإخراجية فان المخرج لا يحاكي أشكالا طقسية محلية مباشرة، بل انه يبحث عن تكوين جمالي أكثر انفتاحا وأكثر اتساعا، لذا ركز المخرج على حركة الشخصيات وبأوضاعها التشكيلية الموحية من خلال مختلف التكوينات الجسدية والإيماءات المرتبطة أصلا بحالة انفعالية ووجدانية ما، فكل حركة أو إيماءة تقوم بها أحدى الشخصيات، هي صورة رمزية للوجدان الإنساني في حالة ما ولحظة ما، فضلا عن إن

التداخل بين الصورة المرئية والصوتية هي واحدة من التأكيدات التي حرص المخرج على تفعيلها، على إن هذه العملية لا تعني المطابقة المباشرة بين الصوت والحركة، وإنما جاءت من اجل الإيحاء بالمعنى الآخر، الذي لا يكشف عن نفسه بشكل مباشر وذلك من خلال ارتباط صوت ما بحدث ما، وهذا الحدث أما انه قد جرى في وقت سابق أو انه سيحدث لاحقا، وهذا ما تجسد في توظيف المؤثر الصوتي للمطر والريح الذي كان يصعد ويهبط على طول زمن العرض وهو يتخلل المشاهد ليرتبط في كل حالة من الحالات بمعنى خاص ودلالة مغايرة، على إن معناه العام كان يرتبط بأفعال الشخصيات وردود أفعالها، داخليا وخارجيا.

وقد شكل موضوع (دار الأيتام) مركزا مهما في بناء الرؤية الإخراجية، حيث يتكشف من خلاله نفاق مسز الفنج الأخلاقي، فهي تقوم بإنشاء الدار الذي يكلفها أموالا طائلة، آملة من وراء ذلك أن ترضي الآخرين وتريح ضميرها من الإثم الذي اقترفته، وتخفي من خلاله ماضي زوجها، وان يحتفظ الابن اوزوالد بعد ذلك بذكريات طيبة عن أبيه، ولكن هذه الطموحات والغايات كانت اكبر مما يحتمله ذلك المبنى القائم أصلا على أساس هش وضعيف، فإذا ما اشتعلت النار في المبنى واحترق عن آخره، بدا وكان كل أكاذيب وزيف الماضي قد احترقت معه، أما الابن ازوالد فقد كانت دائما تنظر إليه على انه امتداد لها هي، بوصفه شخصا مسموحا له بالحرية التي كانت محرمة عليه، ولكنها اكتشفت بعد فوات الأوان إن الابن ازوالد هو نفسه شبح، لأنه امتداد لأبيه الميت، ويحمل ميراث الأسرة في عروقه المريضة، فهو يقاسي الآن آخر مراحل مرض الايدز الموروث عن والده.

وتحاول مسز الفنج أن تهتدي إلى جذر اللعنة التي حلت في بيت الفنج، فتمضي في نبش الماضي، حتى تكتشف إنها هي نفسها الإثم، لتقر في النهاية إنها قتلت حياة زوجها الكابتن حسيا وضاعفت هذا الإثم بان ظلت معه بعد أن انقلب متهكما، ومع ذلك فإنها تسعى لإنقاذ الابن ازوالد باطلاعه على حقيقة أسرته، ولكن بعد تنظيف كل الأشياء، تطلع الشمس، لتكشف الحقيقة، إذ يكشف الابن ازوالد بيته على حقيقته، ولكن بعد فوات الأوان، فديدان المرض، مرض الايدز، قد نخرت روحه وجسده ولم يعد له ثمة أمل في أن يستمر في هذه الحياة لحظة واحدة.

هذه الصورة الوجدانية، عمل المخرج على تقديمها رمزيا، فهو لا يهدف إلى التعبير عن حالات وجدانية خاصة، وإنما يريد من خلال تلك الصور أن ينقل إلى المتلقي تلك الحالات الخفية والديناميكية التي لا يمكن التعبير عنها في لغة العرض المسرحي إلا من خلال الرمز، ليوظف بذلك شجرة وضعت في عمق المسرح وقد نخرتها الديدان وتآكلت أغصانها، حتى بدت ذابلة، جرداء، وقد أصابها المرض، وهي من جانب آخر تمثل شاهدا على تاريخ هذه العائلة حيث شهدت هذه الشجرة المزروعة في الحديقة الخلفية للبيت كل خطايا أفراد الأسرة، وهي ألان جزء من هذا البيت المتآكل، المنحل، الآيل للسقوط. وقد اتجهت مجمل مشاهدات العرض نحو تصوير مأساة كل شخصية ومدى تأثير الأشباح في حاضرها من خلال الحال الذي هي فيه أو من خلال سلوكها أو ردود أفعالها، فبينما تتحدث مسز الفنج مع القس ماندرز يتناهى إلى مسامعها صوت الخادمة من غرفة الطعام وهي تدفع عن نفسها محاولات اوزوالد وهو يتحرش بها.

الخادمة: كفى.. اتركني.. اتركني.. كفى...

حتى تصرخ مسز الفنج بانفعال حاد أمام دهشة القس، وتأخذ فأسا وتتجه نحو الشجرة وتنهال عليها بالضرب وهي تصرخ:

كفى.. اتركها.. اتركها.. اتركها...

حتى تنهار وتجهش بالنحيب والبكاء.

وفي هذا المشهد يتكثف الفعل المزدوج البؤرة في رؤية المخرج في التعامل مع هذا الحدث بشكل خاص، فمسز الفنج هنا راحت تصرخ بانفعال وكأنها تصرخ بوجه الزوجين غير الشرعيين، وهما زوجها الفنج والخادمة التي أنجبت خادمتها الصغيرة التي بدا الابن يرتبط بعلاقة معها، وفي المشاهد اللاحقة تحدد معنى هذا المشهد بشكل أكثر جلاء، واتضح معنى هذه الأشباح والأصوات اعم وأكثر دلالة، إذ تشعر مسز الفنج بأنها ضعيفة وعزلاء في المعركة التي تخوضها من اجل لم شتات أسرتها، وقد عمق المخرج معنى المأساة الخاص بكل شخصية عندما وضع في أسفل يمين المسرح جهاز الكرامافون، وإذا ما دخلت أية شخصية من الشخصيات، اتجهت نحو الجهاز لتضع اسطواناتها الخاصة بها والتي تعكس أزمتها وحالتها الخاصة، وربما جزءا من ماضيها الذي يتكشف شيئا فشيئا عبر توالي مشاهد العرض. فالمعنى هنا يرتبط بعملية تحويل أكثر عمقا، ضمن اتجاهات عديدة

تتطور عن طريقها مادة الخطاب التي صار المتلقي شريكا في إنتاجها، فالرؤية الإخراجية لم تكن مجرد تجسيد مرئيا لمدونة النصية، بل إن الوحدات النصية تحولت إلى مرجعيات تأسيسية وفرت للمتلقي فرصة دينامية الاستجابة والتفاعل، فالمخرج خلق صورا ذهنية في ضوء الرصيد الجمالي لعدد من الحالات والانفعالات والمواقف المألوفة وغير المألوفة، فقد عمل على إعادة توظيف انفعالات الشخصيات وردود أفعالها بمنحها نشاطا جسديا فاعلا في العرض، لتسهم في إنتاج إيماءات رمزية متجددة تحمل معان أوسع مما أراد لها المؤلف، لترتبط بحداثة التجربة وعصريتها بعيدا عن اسر حدود النصية من هنا أصبح الجسد في هذا العرض عضوا وفكرة، إذا أصبح الجسد في وضع منفتح أمام عدد من الحالات والصور، فكان جسد الممثل متحولا، حركيا، ديناميكيا، كما انه لم يكن مجرد استنساخ مباشر مستقى من كلمات المؤلف وتوصيفاته الواردة في ما بين سطور النص، فحركة أجساد الممثلين لم تكن مجرد هياكل شكلية بقدر ما هي علامة فاعلة تميل إلى ماضي وحاضر ومستقبل كل شخصية، فالجسد هو بناء رمزي وإحالة علامية، فحاضر الشخصيات في زمن العرض مرتبط باستقصاء ذكرياتها وحياتها السابقة، وهي الآن تعاني من ثقل الماضي ووطأته، وتسعى في ذات الوقت للتخلي عن ذلك الماضي الذي يدفعها للجزع من حياتها، وهذه الحقيقة تنعكس في الكثير من مشاهد العرض، مثل مشهد دخول الابن اوزوالد وهو يحمل أوعية الأصباغ بصعوبة وجهد كبير، إلا إن هذه الصورة تحيل إلى معنى تشبثه بالحياة على الرغم من إن المرض أصبح حائلا بينه وبين ممارسة حضوره كانسان يعيش حياة طبيعية يمارس فيها هواياته في الرسم أو غيرها من الهوايات، أو أن يؤدي فيها دوره الاجتماعي، فهنا تختلط الألوان والخطوط مهما حاول أن يفصلها أو يحدد معانيها، أو حتى أن يوضح مقاصده من خلالها، وهذا المشهد يعكس بطبيعة الحال الوضع النفسي المضطرب الذي يعيشه اوزوالد وهو يعاني الم المرض، والمخرج هنا في هذا المشهد كشف تداخل الأحاسيس وتضارب المشاعر واصطدام المواقف وهو في اشد حالاته الجسدية وهنا تظهر في مخيلته صورة الخادمة وهي في أجمل صورة للحبيبة وهي تتحرك في عمق المسرح كطائر ابيض، فيومئ إليها ويقول لامه مسز الفنج: (إنها أملي)، وهي لحظة كثفها المخرج وجعلها من أسمى لحظات التجلي الوجداني، إذ امتزجت في هذا المشهد مفردات الحركة والرقص والألوان والموسيقى والإيماءة ليقدم المخرج صورة الحقيقة اللاواعية في شخصية الابن

اوزوالد وهو يتشبث بالحياة بأبهى صورها وهو يتأمل حبيبته بلهفة وعجز، بعد أن يصر على مواصلة الرسم، على الرغم من إن الفرشاة أخذت تسقط من يده، فانه يأخذ بمسح الأصباغ في كلتا يديه ليخاطب أمه مسز الفنج: (انظري يا أمي) وكأنه يرسم أجمل اللوحات، فيما يزداد إحساس الأم بالأسى والمرارة لهذا الانهيار.

ومهما تداخلت الأساليب والاتجاهات في تشكيل صورة العرض ومشاهده، ومهما تباينت مستويات التلقي فان جوهر المعنى لا يبتعد عن الحقيقة الإنسانية الاشمل والأعم التي أراد المخرج أن يقدمها من خلال هذا العرض، وهي إن الإنسان يتشبث بالحياة بكل الطرق والوسائل، ومن بين هذه الطرق هي ممارسة الإنسان لإنسانيته التي جسدها المخرج في عناصر الحركة والصوت واللون والموسيقى التي تعاضدت على وفق نسق هارموني شكل بؤرة لانعكاس وتمثل المعنى الأساس في هذا العرض.

النتائج:-

1- إن لتداخل الاتجاهات الاخراجية في العرض المسرحي مرجعيته الداخلية التي تتكشف من خلال ترابط وتماسك وتنامي وحدات العرض وتكاملها، لتفصح عما يشير إليه خطاب العرض، وهي توحي بما يود أن يقوله دون أن تكشف عما فيه تماماً وبشكل مباشر، فالمخرج يتكئ على الإيحاءات والرموز المنبثقة من مناطق الظلال الدلالية، وفي هذا السياق فإن إشارات العرض المسرحي توحي بالحقيقة دون الاضطلاع بالتعبير المباشر عنها، وذلك عبر شبكة العلاقات القائمة بين شتى الاتجاهات التي توظف لخدمة هذه الغاية، بعناصرها ومكوناتها حيث تتداخل فيما بينها في العرض الواحد سعياً الى الاكتمال والصيرورة بما يمد قوام وجودها بعنصر الحياة من خلال تعاضدها وتوافقها، ليمثل التداخل في رؤية المخرج مركزا، ينطلق من خلاله عالم العرض ويصوغ معالمه ويمنحه الحياة.

2- لما كان العرض المسرحي ينحو منحى جمالياً مبتكراً في تعامله مع المفردات والعناصر والمكونات، فمن واجبه أن يتجه الى تركيب صيغ وأشكال جديدة مبتكرة، حيث إن جوهر الإخراج المسرحي هو انفعال فكري وحسي تحول الى رؤية في ذات الفنان ليجسدها في تشكيل يحتاج شيئاً من التقنية من اجل فرض النظام على الفوضى، حتى لتبدو هذه الرؤية وكأنها دعوة لان نجعل للأشياء معان نتوسط بها لنجعل المتخيل يبدو بهيئة الحقيقي، فالعرض المسرحي هو إعادة صياغة للواقع تتحقق بإمكانات وكيفيات تشكيل هذا الواقع من

خلال خلق القرين لتلك الأشكال والمشاهد والصور والحالات والمواقف، وهنا سيكون إزاء المخرج المسرحي أنماطاً عديدة من الصياغات يتوق الى تحقيقها، ولن يكون ذلك الا بما يولده تداخل الاتجاهات والأساليب وتفاعلها وإعادة بنائها ضمن نسق الرؤية الجديد.

3- يحقق التداخل في الاتجاهات وظيفته في العرض المسرحي من خلال عملية التحول الجوهري في العلاقات بين مهيمنات كل اتجاه على وفق أدوار تتحول وتتغير وتتفاعل بما تمليه طبيعة الموقف والرؤية وتيار الصيرورة فيها.

المصادر

[1]- ينظر: تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1990، ص12.

وينظر أيضاً: مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي بجده 1990، ص.57

[2]- نورثروب فراي، تشريح النقد محاولات أربع، تر: جابر عصفور، ط1، الجامعة الأردنية، عمان، 1990، ص16.

[3]- شكري محمد عياد، صنعة الشعر: أرسطو طاليس، في: الشعر، نقل بشر بن متي ابن يونس، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967،ص30 .

[4]- ينظر: وليام ويمزات وكلينيث بروكس، النقد الادبي، تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط1، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق، 1973، ص122.

[5]- هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988، ص.108

[6]- ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص60-.61

[7]- ينظر: المصدر نفسه، ص75 .

[8]- كروتشه: علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، 1963، ص.48

[9]- كروتشه: علم الجمال، المصدر السابق، ص50.

[10]- كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر:سامي الدروبي، دار الاداب، دمشق،1964، ص.82

[11]- المصدر نفسه، ص.55

[12] أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، دمشق ،1972، ص.295

[13] رولان بارت، درس السيمولوجيا، ص.48

[14] المصدر نفسه، ص49.

[15] ينظر: بيتر بروك، الحداثة وما بعد الحداثة، تر، عبد الوهاب علوي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص29-030

[16] فاضل ثامر، النص، ص16 .

[17] المصدر نفسه، ص.18

[18] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة_ باريس:ط1، 1987، ص105.

[19] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، المصدر السابق، ص56 .

[20] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص 322 0

[21] جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، للنشر المغرب: ط1، 1991، ص.79

[22] فيليب هامون، الأدب = حرية + قيد ،تر: هدى وصفي، فصول، مج11، ع2، صيف 1992، ص.301

[23] أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، المصدر السابق، ص308.

[24] John Willett، The Theatre of Bertold Brecht, London University Paper Backs ،1967،P 124

[25] سليم الجزائري، مخرجون عالميون، مجلة الأقلام، بغداد دار الشؤون الثقافية، ص69.

[26] إيخنباوم، ب، حول نظرية النثر، كتاب: نظرية المنهج الشكلي، جمع وتقديم: تزفيتان تودوروف، تر: ابراهيم الخطيب، ط1،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982، ص.121

[27] سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر: سامح فكري، القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي السادس، 1994، ص.95

[28] زيجموند هبنر، جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص202.

[29] مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، 1979، ص123-124.

[30] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، بيروت: دار العلم للملايين،1979، ص.203

[31] سوزان بينيت، جمهور المسرح، مصدر سابق، 1994، ص95.

[32] زيجموند هبنر، جماليات الإخراج، مصدر سابق، ص203 .

[33] ينظر: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط2، 1985، ص.245

[34] ارنست فيشر، ضرورة الفن، تر، اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1971، ص201.

[35] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: ط1، دار توبقال للنشر، 1986، ص.28

[36] دينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، تر: سامح فكري، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، 1995، ص 148.

[37] راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد: دار الشؤون الثقافية،1986، ص.39

[38] ارنست فيشر، ضرورة الفن، مصدر سابق، ص164.

[39] عبد المنعم تليمه، مداخل الى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص44 .

[40] سعد أردش، االخراج في المسرح المعاصر، المقدمة، مصدر سابق.

[41] حاضر النقد الادبي : مقالات في طبيعة النقد ، ترجمة وتقديم وتعليق محمود الربيعي، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة : 1977 ، ص146 .

ABSTRACT

It cannot be possible to look at the process of receiving in isolation from the act of reading. Reading the play means that the recipient enters into a dialogue with the speech. This dialogue has an important part in giving the play its meaning and it is a result to the interaction between the text and the reader, especially since the recipient has become a part in the process of production of meaning through effectiveness of productive reading that the recipient accomplishes. But this also does not mean exclusion of message and speech of the show and its meaning and thus urging the power of (recipient/reader) but it means focusing on the process of interaction that will happen between both, which is similar; to a big extent, the process of interaction between the reader and the text.

So, if the actual place of the meaning of the speech lies between the text and the reader, then, it is clear that it is a result to the interaction between both. This means that the centre of the act of reading depends on the interaction between the show and the recipient, and this interaction is enough to make reading as productive and effective; as well as, it ensures the required communication between both sides.