تشكيل المعنى في العلاقة بين المتلقي والخطاب المسرحي في المسرح العراقي المعاصر

م. كفاح حسن محمد الشمري
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

يتلخص البحث بعملية تشكيل المعنى من خلال العلاقة بين المتلقي والخطاب المسرحي تتصف عملية تشكيل المعنى في الخطاب المسرحي بأنها عملية شمولية يستقبلها المتلقي ويحاول فهم معانيها من خلال وحدة أجزائها وانصهارها بالعملية المسرحية ككل فعملية تشكيل المعنى عملية جمالية نسبية تتحدد بنوع تلك العلاقة وطبيعة تشكلها.

فالخطاب المسرحي رسالة إنسانية موجهة لجمهور معين . تتصف بعض الخطابات المسرحية بسعة مساحاتها الجمالية إذ توجه للإنسانية جمعاء يتمكن المتلقي في اي مكان بالعالم من تشكيل معانيها وملئ فجواتها البيضاء وتشكيل افق من التوقعات من خلال العلاقة الايجابية بينه وبين الخطاب لا لانه يمتلك قدرات خارقة بفهم المعنى بل لان الخطاب صمم لكي يكون خطاب عام يحاكي شريحة كبيرة من البشر وخير مثال على ذلك مسرح شكسبير الذي ترجم من لغته الأصلية إلى جميع لغات العالم ولقي تفاعلا ايجابيا من قبل عامة الجماهير وخضع للكثير من الدراسات السياقية والنسقية على حد سواء من قبل المختصين بالمسرح في جميع أنحاء العالم ولغاية يومنا هذا تتناوله الكثير من الدراسات العربية ومثله الكثير مثل مسرح ابسن وتجارب برشت الخالدة ولكن بعض الخطابات الغربية والعربية بصورة عامة والعراقية بصفة خاصة امتازت بكونها خطابات محلية موجهة لمتلقي محدد هو وحده من يستطيع فك رموزه وتفسير أحاجيه وتشكيل معنى الخطاب وفق علاقته السياقية به قد جاء هذا البحث لدراسة تلك العلاقة من خلال ثلاثة فصول الفصل الأول هو الإطار المنهجي للبحث جاء به تعريف أهم المصطلحات التي جاء بها البحث وبين أهمية البحث واهم أهدافه حدود البحث المكانية عروض اساتذة كلية الفنون الجميلة والحدود الزمانية من عام (2010) الى عام (2016) والفصل الثاني, الإطار النظري وهو عبارة عن ثلاثة مباحث المبحث الأول: مفهوم المعنى , والمبحث الثاني: هو علاقة المعنى بالمتلقي والمبحث الثالث: جماليات المعنى في الخطاب المسرحي, وتناول البحث الدراسات السابقة وهي عبارة عن دراستين الأولى كانت للباحث عمر فاروق محمد تقدم بها إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في عام 2014م وهي رسالة ماجستير بعنوان ((وظيفة القراءة والتلقي في تشكيل المعنى)) والدراسة الثانية كانت للباحث منتظر خضير محسن, رسالة ماجستير, تقدم بها الى مجلس كلية الفنون الجميلة عام2016 (لم تناقش بعد)

بعنوان ((جدلية المعنى وافق التوقع في تجارب المسرح العراقي المعاصر)) بين البحث أهم المؤشرات التي جاء بها الإطار ألنضري والفصل الثالث اجراءات البحث وتناول مسرحية ((سفينة ادم)) كعينة للتحليل .

العمل رائعة من روائع نخبة من الفنانين ألأكاديمين تأليف المبدع علي عبد النبي الزيدي واخراج الدكتور ياسين اسماعيل الكعبي ومن تمثيل الممثلة القديرة الدكتورة شذى سالم والدكتور خالد احمد مصطفى والممثل بسمان مخلص والممثل سرمد احمد موسيقى الدكتور صالح مهدي الفهداوي وسنغرافيا ضرغام البياتي تم العرض على خشبة ورشة فنون المسرح في كلية الفنون الجميلة. والفصل الرابع عبارة عن النتائج والاستناجات واهم المصادر التي استند اليها البحث والخاتمة .

الفصل الاول: الأطار المنهجي:

اولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه :

يتشكل الخطاب المسرحي من النص المسرحي وعملية تحويله الى الصورة المرئية والسمعيه والحركية بواسطة الرؤية الفنية لمخرج العمل المسرحي, (العرض المسرحي), والعرض المسرحي عمل جماعي تتضافر فيه كل وسائل تشكيل المعنى لتكون منظومة من الدلالات والعلامات والاشارات المسرحية المشفرة والتي لا تحل شفرتها الا بواسطة المتلقي, ولكل متلق قراءته الخاصه للمعنى في نسق العرض المسرحي حسب ما يمتلكه من ارث معرفي وثقافه مسرحية وايدلوجيه فكرية واتجاهات مذهبية وعرقية وعلوم حياتيه وتجارب انسانية ويشترك مجموع الجمهور المتلقي بالوعي الجمعي, والاوعي الجمعي, والذاكرة التاريخية , لمجتمعهم خلال حقبة زمنية ومكانيه معينة تجعل من تحليلهم للخطاب المسرحي يمتاز بمميزات تختلف عن غيرهم من الشعوب والاجناس.

ونظرا لثنائية الاثر والاختلاف في عملية تفكيك العرض المسرحي, يختلف كل متلق عن الاخر بالاثر الذي يتركه العرض المسرحي في نفسه والحس النقدي الذي يمتلكه واختلاف التاويلات والتفسيرات والبحث في المعنى المعلن والمضمر في عمق الدلالات والرموز المسرحية , فالعرض المسرحي كيان متحول متغير, خاضع لمختلف المناهج النقدية, والتحليلية, يكتنف المعنى فيه غموض وتعدد في الرؤى والعلاقات مما يجعله بحاجة دائمة للدراسات النقدية لهذا اهتمت الدراسات الحديثة بالخطاب المسرحي من صلب اهتمامها بالخطاب الفلسفي وبديهية طرحه سؤالا فلسفيا , الذي تكمن اهميتة في (التوضيح – التبرير) , وفي (تأويل وتشكيل المعنى – وطرق ووسائل توصيل المعنى), ومن ثم ان علاقة الخطاب المسرحي بالمتلقي جزء مهم من العملية المسرحية التواصلية , لوجود حاجة تضاد بين المعنى اللغوي, والمعنى البصري، وهناك مسافة واسعة بين بنية اللغة وبنية الصورة، ولم تزل الفكرة المرتبطة بمفاهيم اللغة عاجزة امام آنية المشهد. والنقد الفني يمتلك منطلقات ومفاهيم تختلف عن المفاهيم والمنطلقات الادبية، فله ادواته ومصطلحاته كونه تجربة حية وابداعية غير وصفية وغير مبنية على ادعاءات معرفية واهية بعيدة تماما عن القيمة الفنية للعمل الفني, والنقد الفني هو رصد لتجربة اوعمل فني يمتلك معايير واسس يساعد المبدع على تلمس طريقه وتشخيص خلقه الفني , من هنا جاء اهتمام الباحثة بموضوع عنوان البحث, من خلال طرح التساؤل التالي(ما تشكيل المعنى في الخطاب المسرحي , وما علاقته بتوصيل المعنى للمتلقي) .

ثانيا : أهمية البحث:

تكمن اهمية البحث بأفادة الباحثين في مجال النقد المسرحي والبحث عن جذور العملية الابداعية في الانتاج المسرحي كخطاب مسرحي موجه لتحقيق تعددية في التناول النقدي لجوهر المعنى على مستوى الحضور والغياب وطرق ووسائل ايصالة للمتلقي , وافادة طلبة الدراسات النقدية, بشكل خاص, والمهتمين بالمسرح بشكل عام.

ثالثاً: هدف البحث:

التعرف على تشكيل المعنى في الخطاب المسرحي العراقي وعلاقته بالمتلقي ضمن معطيات التجربة المسرحية المعاصرة.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تتضمن دراسة تشيكل المعنى في الخطاب المسرحي وعلاقتة بالمتلقي في المسرح العراقي المعاصر.

الحدود الزمانية : 2010-2016

الحدود المكانية: ينحصر البحث بالعروض المسرحية الخاصة لأساتذة كلية الفنون الجميلة في العراق

خامساً: تحديد المصطلحات.

ظهرت من عنوان البحث المصطلحات التالية (,تشكيل , معنى , متلقي ,خطاب)

1- تشكيل: Formation

1- تشكيل لغةً:

تَشكيل اسم والجمع : تشكيلات مصدر شَكَّلَ نقول تَشْكِيلُ الْمَنْظَرِ : إِلْبَاسُهُ صُورَةً وتَشْكِيلُ الكَلِمَةِ : اي ضَبْطُ حُرُوفِهَا بِالحَرَكَاتِ تشكَّلَ بـ/ تشكَّلَ لـ/ تشكَّلَ من يتشكَّل، تشكُّلاً، فهو مُتشكِّل، والمفعول مُتشكَّل به .تشكَّل الشَّيءُ: تصوّر وتمثّل، وصار ذا شكْل وهيئة "تشكّل الجنين في بطن أمِّه- تشكّلتِ القضيّةُ: اتَّخذت شكل)[1].

2- التشكيل اصطلاحاً:

يقال ان وضع الشيء لعد شيء وهو ليس كغيره فندفع المحذور , الا انه زاد لفظ كل اشارة ألا أن الترتيب اللغوي انما بتحقق اذا وضع كل شيء منها في موضعه"([2]). وقد تبدوا انّ العناصر التشكيليّة لمعنى الخطاب هي : النقطة والخط والشكل المنظوري و تقانته هي الكتلة والضوء واللون والملمس والفضاء، ولكي يكون التشكيل في الصورة المسرحيّة واضح الدلالة وَجَبَ وجود ترابطٍ وتماسكٍ بين مُكوّناته ومختلف عناصر التشكيل

التعريف الاجرائي:

وهو ان يكتمل باجتماع عناصر التشكيل ، التي يُكمل أحدها الآخر ، وترتبط بعلاقات بنائية تُعطي العرض المنتج كيانه وهُويته .

3- التلقي اصطلاحاً:

وهو " مجموعة من المباديء والاسس النظرية التي شاعت في المانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس ... ضد البنيوية والوصفية " ([3]). لاعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقاريء , اعتبارا ان العمل الادبي منشأ حوار مستمر مع القاريء اضافة الى توجيه نقدي للاهتمام " بالقاريء والتركيز على دوره الفعال كذات واعية, في انتاجه وتداوله وتحديد معانيه "([4]).من هنا كان مصطلح التلقي او تلقي النص له جل الاهتمام بالقاريء وبتحديد معنى النص وتأويله والوصول الى نتائج يكون القاريء او هويته هما محورها .

التعريف الإجرائي:

التلقي :هو احد البواعث الادبية المهمة الذي يمثل نموذج نقدي لتأسيس منظور ناقد بعيدا عن النزعات الفكرية المعاصرة وهو الجمهور ايضا فحين اذكر كلمة جمهور انما اعني المتلقي.

4- خطاب :Discourse

1- الخطاب لغةً:

الخطاب في اللُّغة من الفعل الثُّلاثيّ خَطَبَ أي تكلّم وتحدّث للملأ أي لمجموعةٍ من النّاس عن أمرٍ ما, الخطاب لغة:خطب: الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمْرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير. والخَطْبُ: الأَمر الذي تَقَعَ فيه المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ, ومنه قولهم: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن. وفي حديث عمر، وقد أَفْطَروا في يومٍ غيمٍ من رمضان، فقال: الخَطْبُ يَسِيرٌ. وفي التنزيل العزيز: قال فما خَطْبُكُم أَيُّها المُرْسلون وجمعه خُطُوبٌ.([5]).

2- الخطاب اصطلاحاً:

أمّا تعريف الخِطاب اصطلاحًا هو صياغةٌ لغويّةٌ بالعربيّة الفُصحى أو العاميّة أو أيّ لغةٍ أخرى حسب مقتضى الحال لطرح موضوعٍ أو مشكلةٍ أو فكرةٍ؛ بحيث يتمّ إيصال رسالةٍ ما من خلال هذه الكلمات الموجّهة للنّاس, بهدف تغيير الرأي العام أو نشر أفكارٍ ومذاهب أو التَّحذير من قضيّةٍ ما أو شرح تعاليم ومبادئ الدِّين.

التعريف الإجرائي:

الخطاب المسرحي شائك ومتداخل ولعل الناظر بأدق النظر ليستوقفه اول ما يستوقفه هذا التداخل بين مكوناته المختلفة – النص / العرض / التلقي – والتي لايمكن للخطاب المسرحي ان تقوم له قائمة دون وجود هذه العناصر الثلاث.

الفصل الثاني
الاطار النظري (ثلاثة مباحث)

1-مجتمع البحث:

وهي عبارة عن مجموعة من العروض المسرحية التي أخرجها اساتذة قسم الفنون المسرحية بين 2004- الى20016

2- عينة البحث (مسرحية سفينة)ادم تأليف علي عبد النبي الزيدي , وإخراج, الدكتور ياسين إسماعيل ألكعبي

3- تحليل العينة :

المبحث الأول : مفهوم المعنى:

المعنى هو جوهر الاتصال . ولابد أن يتفق متكلمون لغة ما على معاني كلماتها وألا فان الاتصال بينهم يصبح صعبا جدا أو مستحيلا أحيانا

نشأت أنظمة المعنى لدى الإنسان وتطورت بفعلِ عواملٍ عدة، لعلَ من أهمها الإنسانُ نفسه وتلكَ الرغبة المحمومة التي تتملكه للتواصل مع الآخرين، وفي التعبير عن ذاته بمختلف الوسائل. ولعل الشيء الحاسم في هذا التطور عدم اكتفاء الإنسان بالاتصال وبنقل الرسائل بطرائق شتى، بل تعدى ذلك إلى محاولة فهم كيفية إجراء الاتصال ذاته وكيفية نقل المعنى بل وكيفية إنتاجه وتلقيه ! وبين هذا وذاك مسيرةٌ طويلةٌ من البحثِ العلمي والتراث النظري الذي تراكم بجهود إنسانية مشتركة.

ووفق هذا الفهم فأن نسبة أي اكتشافٍ و اختراعٍ لشخصٍ محددٍ هو مسألةٌ غاية في الصعوبة، إذ أن الجهد الإنساني والجانب الفكري منه بشكل خاص، عادة ما يكون جهداً مشتركاً تتلاقح فيه الأفكار وتتقاطع حتىُ يثبت رأي معين صحته .

ان**(دراسة المعنى)** كما يجمع المنظرون ، دراسة قديمة، فقد درسه الفلاسفة من جميع الحضارات و برز فيها من بين العرب الجاحظ وأبو هلال العسكري وابن رشيق القيرواني وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم. والملاحظ أن المعنى لدى العرب وكما ورد في المؤلفات القديمة كان يقترن بالغرض أو المقصد، ويرتبط بما يريد المتكلم أن يثبته أو ينفيه من الكلام ، والمعنى وفق هذا التصور يرادف الفكرة المجردة والتي يتفنن المبدع في صياغتها ويستخلصها المتلقي من صياغة المبدع بعد تجريدها من حواشي الصياغة وزخارفها.[6] وتجدر الإشارة إلى المصطلح الفرنسي Semasiologie ويعني **(دراسة المعاني)** أو **(علم المعاني)** وهو مصطلح مأخوذ من أصلٍ يوناني semaino أي **دل** أو **عنى،** وهي مشتقة من الجذر sema أي **دال.**[7] إن مصطلح المعنى انفتح على كل مفاصل الحياة ، ولم يعد مقتصراً على المعاني اللغوية ، فأصبحت لكل أنظمة

التواصل الإنسانية التي هي أساساً أنظمة سيميائية– انطلاقاً من مقارنتها بلأنموذج الأرقى وهو اللغة – أصبحت لها أنظمة دلالية موازية لا تكتفي بوصولها عند حد فهم طبيعة العلامات التي تكون أنظمة الاتصال ، بل تنفتح نحو فهم آلية إنتاجها للمعنى و من ثم إيصاله.

المعنى عند الجرجاني هو التصور في اللفظ الذي يكون الدلالة المعنوية ويحافظ على هيئته دون أن يتعرض لعناصر اللغة الجمالية كالاستعارة أو الكناية أو المجاز ويؤدي وظيفته الاشارية ويكون غرض دلالته اللفظ ويشكل اللفظ موضعه الأول الذي يحمل المعنى ويدل عليه وترتبط هذه المسميات بصور ذهنية محددة جرت العادة على استعمالها فأصبحت متوارثة عبر الأجيال ومتفق عليها بين أعضاء القوم الواحد فعند العرب عندما تقول (سيف) تتصور لديهم صورة السيف المعروفة لا شيء أخر .

من هذا نستدل أن اللفظ هو مادة الأدب وتتلاحم الدلالات بنظم متناغمة لتكون الصورة أو المعنى نوع من الدلالات وقد حصره الجرجاني بشكل عام في مجموعة من دلالات في ألفاظ في سياق بحيث لا يكون قاصرا في تأدية واجبه نحو الفكرة والمضمون الفلسفي بل يتعدى الخلق الذي يخرج به التركيب من إحساس وصورة وصوت وفكرة و"كل ما ينتج عن السياق من فكر وإحساس .

فتتضح عملية الخلق الفني عند الجرجاني بما ينتج عن السياق فتكون فيها الصورة الأدبية نتيجة له ويشترط في هذا الأخير ترتيب الألفاظ باعتبارها أوعية للمعاني وبالتالي تنبثق وتتعايش معها، فهو يرى إذا جسد اللفظ أولا في النطق يجب أن يجسد المعنى أولا في النفس فكلاهما يترتب في الفكر وفي اللفظ .

واللفظ والمعنى عند الجرجاني متماسكان في محتوى الأدب، فالمعنى يستدعي اللفظ واللفظ يعبر عن المعنى .

أما فكرة المعنى لدى الحضارة الغربية فارتكزت على **الميتافيزيقيا**[8] والتي أسست الفكر على العقل وعدت المنطق المقياس الوحيد للحقيقة ، وابتنت عليه علاقة الإنسان بالوجود.

فسقراط عدَ الفكر هو القيمة الحقيقية للطبيعة الإنسانية المهددة دوماً بحماقات الجسد وشهواته الحسية وبالأهواء التي تهدد رصانة العقل .ولما كان الإنسان جسداً يعيش ونفساً تفكر ، فأنه انقسم إلى توجهين أحدهما خالد ومتعالٍ ومتعلق بالنفس والعقل وآخر جسدي منحط ، وهذا أدى إلى انشطار الوجود إلى عالمين متنافرين ، عالم يمثل الحقيقة وعالم يمثل الظلال . ومنذ سقراط أصبحت مسألة المعنى هي مسألة **الماهية**. والمرتكز على التساؤل **(ما هو الشيء؟)**. إذ أن لكل شيء ماهية تتميز بالحضور والجوهرية ، فالفكر جوهر الإنسان وطبيعته الحقة. وهو بهذا قابل للنقل في حضوره وصفائه ، من رأس إلى رأس عن طريق الحوار والجدل ، أو يتم نقله عن

طريق اللغة التي من وظائفها تسمية الأشياء وإيصال الأفكار بين العقول ، مع التذكير بأن الأفكار هي ماهيات.

وتركزت مع **أفلاطون** فكرة أن الماهية لها سبق في الوجود على اللغة أو الكلام ، وعلى أساس هذا التراث قامت ثنائية الدال والمدلول ، وثنائية التلفظ والملفوظ ، فاللفظ مرتبط بالتلفظ والنطق و التنفس واللسان والأذن ، ويعمل على تبليغ (معنى) ينبوعه الصوت الباطني المستور في النفس وهو ينتظر الكلمة أو الإشارة لكي تبنيه أو تكشفه ، ومن ثم فان المعنى هو أصل وماهية وحضور.

ويرى **جاك دريدا** أن هذا التراث الميتافيزيقي أوجد نظرة إلى المعنى تقوم على وصفهِ حاضراً كأصلٍ مؤسس وأن المعنى يتميز بوجود انطلوجي مطلق ويسمى بـ **(الايدوس)** وهو المعنى هناك في نقائه وعذريته ، حاضراً بصفته جوهراً قاراً ومستقراً خارج الزمان وخارج سيرورة الكتابة أو القراءة من حيث هما تحويل للمعنى وتفضيل له عن معنى آخر[9]وهكذا فان المعنى في رحلة ممتدة من لحظة إدراكه إلى لحظة وضع الأصوات الاتفاقية للدلالة عليه، وصولاً إلى لحظة الكتابة التي هي الشكل النهائي لمضمون المعنى الثابت في اللغة و التي قد تتحول إلى صورة في الأنظمة الدلالية المرئية.

لقد تبين **(أن تلك المعاني التي طالما سعت الميتافيزيقيا إلى إقامتها وحفظها في العالم الماورائي بعيدة عن المحسوس والتي كانت تنشدها في أعماق الأشياء وبواطنها ، لقد تبين أن تلك المعاني وهمية لا حقيقة لها)**[10] .

وقريباً إلى دائرة هذا الجدل يشير **تزفتيان تودوروف** إلى خطأ الرأي القائل بأن المتكلم يملك معنىً جاهزاً ، فيعبر عنه بالأشكال اللسانية ، إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة ، وان تكن على درجات متفاوتة. ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه ، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات ، ولا وجود لمنطوقين يتطابق معناهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما .

تطورت وجهات نظر المفكرين الغربيين تدريجياً تجاه المعنى ، وبرز في عصرنا الراهن ثلاثة من كبار اللغويين المختصين بدراسة المعنى وهم أولمانوبلو مفيلدوفيرث، حيث أسس **فيرث Firth** المدرسة الانكليزية الحديثة في اللغة والتي من أبرز مقوماتها **الاعتماد على السياق أو المقام في فهم المعنى(Context of situation)** وعلى كل ما يتصل به من عناصر وقت الكلام الفعلي وظروفه وملابساته ، وعندها يجب دراسة المتكلم والمستمع ودراسة شخصياتهم ، أي دراسة الكلام الفعلي وسلوك الناطقين به ، فضلاً عن دراسة الموضوعات والأشياء المتصلة بكلامهم ، حتى يتسنى فهم المعنى الذي يريدونه . وفيرث يخلص من كل هذا بان الكلمة لا معنى لها و لا قيمة،

إذا أُخذت بمعزلٍ عن السياق ، وأن معناها ينحصر في وظيفتها التي لاُ تعرف إلا بمعرفةِ وظيفة غيرها من الكلمات[11] .

(معنى المعنى)

أما في معنى المعنى فهو يخرج عن القالب الذي وضعه لتجسيد المعنى وهو (اللفظ) إلى البلاغة التي هي استعمال كل العناصر الجمالية في اللغة من مجاز واستعارة وكناية وتشبيه أو تمثيل وتصبح هنا جمالية اللغة فيما تحققه من انزياح دلالي كقولنا (وجهك قمر منير) وهذا انزياح في الشكل للتشبيه بالقمر أو كقولنا (فلان أسد المعركة) وهذا انزياح في الموضوع لتمثيل الشجاعة المعروفة عن الأسد وانزياحها للإنسان.

ومعنى المعنى ينقل المرء من معنى اللفظ الذي وضع له والذي تكون الألفاظ مفهومة فتخرج إلى دلالات ثانية فتتجاوز بذلك الحقيقة، وهنا يكون الكلام مترادفا، ولا تختلف المفردات فقولنا "رأيت أسدا" أو "لقيت ليثا" فكلا المفردتين تعبر عن مقصد واحد فلم يخرج المعنى الأول عن الثاني فالأهم هو أن يكون هنالك تجاوز للحقيقة بما يتجسد من اتساع ومجاز لأن الصورة لا تنزاح بمجرد تلقيها من لفظ إلى لفظ مرادف.

هناك فرق كبير في الخطاب بين خطاب العلم, والأدب , والمسرح, هو أن دلالة الأول تقتصر بالمعنى المحدد للعبارة لايخرج عنها أما الخطاب الأدبي فهو يحمل من المعنى اللغوي ما يجعله يخرج إلى معنى أخر وذلك لتوظيف كل ألوان البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وهذا ما سمي بلغة الأدب وهي لغة المسرح أيضاً.

إذن إن جميع الأشكال البلاغية والمجازية منها كلها تتلاحم لتؤدي بعدا ثانيا وهو المعنى العميق للفكرة التي من خلالها تبرز جواهر تجربة المؤلف وبالتالي تسمو الصورة المجازية لتؤدي غرض معنى المعنى. فالاستعارة هي أكثر الأنواع البلاغية دلالة إذا أحسن استعمالها في الصياغة وهذا لما تكسبه من دلالة وإيحاء وهذا لا يمكن في حذف أحد طرفي التشبيه فيها فلقد تجاوزه إلى قوة التصوير.

في اللغة أي لغة لا على التعيين هناك عدد من البنى وليست بنية واحده فالبنية السطحية تقودك إلى المعنى المباشر أما البنية العميقة فهي بما تتخللها من صور جمالية ودلالية تأخذ أبعادا تتجاوز المعنى المباشر للكلمات وتأخذ معان أجزل وأعمق فعندما قال شكسبير على لسان عطيل ((أأطفئك يا وزير النور)) واتجه نحو المصباح (الشمعة) أعطى للشمعة كنية (وزير النور) فانتقل من المعنى الى معنى المعنى وهي اللغة الشعرية التي كان يتميز بها شكسبير والتي خلدت أعماله المسرحية إلى يومنا هذا واللغة الفنية التي يتشكل منها المعنى تكسبها جمالية تحقق اللذة عند المتلقي .

أن إدراك أي معنى قائم على ظاهرة الفهم التي هي نتيجة لعوامل كثيرة في مقدمتها ثقافة القارئ، وخبرته والتراكم المعرفي لديه، لان المعنى في حقيقته هو خلاصة فهم فردي ذاتي خالص لما أراد أن يقوله المنتج. ومن ثم فالمعنى هو النتاج الطبيعي لعملية الفهم عند المتلقي.

هناك عدد من النظريات درست المعنى:-

1- **نظرية الإشارة:** معنى التعبير هو ما يشير إليه هذا التعبير أو ما يمثله، إن (كلب يعني صفة كلب أو الميزة التي تشترك فيها الكلاب كافة.

2- **نظرية الفكرة أو النظرية الذهنية:** معنى التعبير هو الفكرة أو المفهوم المرتبط بذلك التعبير في ذهن أي شخص يعرف هذا التعبير.

3- **نظرية المعنى –** هو الاستخدام: معنى التعبير يحدده استخدام هذا التعبير في اللغة. يقول **فتكنشتاين :** (لا تبحث عن المعنى بل ابحث عن الاستخدام)[12].

4- النظريات الدلالية

العلاقة العرفية (الرمزية،الاعتباطية) : Arbitrary

هي علاقة ترتبط المسميات برموز معينة اعتباطية عرفية ترتبط بالذاكرة الجمعية للمجتمع على سبيل المثال القط كحيوان هو قط لدى كل البشرية ولكن يختلف اسمه المتفق عليه من مجتمع لأخر ومن لغة لأخرى.

5- نظرية معنى المعنى (Meaning of meaning) (نظرية مثلث المعنى) ونستطيع القول أن من أبرز الأفكار المعبّرة عن علاقة اللفظ بالمعنى هي فكرة العالمان

(شارلس ك . ريتشارد)، و(أفور أ. أوجدن) التي أورداها في كتابهما (معنى المعنى). ففي هذا الكتاب حاولا تقديم نظرية لتفسير المعنى على أساس رياضي آلي ، إذ أنَّ المعنى عندهم يرجع إلى أربعة عناصر هي (القصد ، والقيمة ، والمدلول عليه والانفعال أو العاطفة ، اعتمادا على القاعدة التي أطلقوا عليها مثلث المعنى semantic triangle مسقطين العنصر الرابع وهو الانفعال و العاطفة ، وتَمثَّلَ رأيهم في أنه هناك ثلاث جوانب رئيسة تنظم إي علاقة رمزية وهي

1/ العنصر الأول : (القصد) وهو الرمز ، أي الكلمة المنطوقة المكوَّنة من مجموعة أصوات نُظِّمتْ ورُتِّبتْ بطريقة معينة مثل كلمة (كلب) بأصواتها المنطوقة

2/ العنصر الثاني : (القيمة) ، وهي المحتوى العقلي الذي يُستحضَرُ في ذهنِ السامع مقابل الرمز اللغوي ، أي الفكرة والشعور الذي يستدعيه الرمز في ذهن السامع عند سماعه ، صورة الكلب مثلاً.

3/ (المدلول عليه) ، وهو الشيء نفسه المشار إليه كما هو في العالم الخارجي (المسمى) أي الشيء الموجود في واقعنا وحياتنا. الكلب ذاك الحيوان الذي ينبح الخ.

إذن عناصر الرمزية بين الكلمة ودلالاتها هي (المورفيم ، وما يستدعيه من مفهوم ، أو معنى ، أو دلالة مختزنة في أذهان الجماعة اللغوية الواحدة .

وقد عبَّرا عن ذلك بما يُعرف بمثلث المعنى Semantic Triangle

6- النظرية التصورية أو (الذهنية)

أما من اللغويين فأول من أدلي برأي ثاقب في هذه المسألة ، هو(فيردناند دي سوسير الذي فرَّق بين (القيمة اللغوية للكلمة) و ما يسميه (المقصود) . ويرى أنه لكي ندرس القيمة اللغوية علينا أن ندرس عنصرين هما (الفكرة) التي تدعو صورة سمعية أو أصوات معينة ، وندرس الصورة السمعية التي تدعو الفكرة. فهنا يعبِّر عن علاقة اللفظ بالمعنى باعتبارها علاقة ارتباطيه ذهنية ، بمعنى أنه حينما نسمع الكلمة (الصوت ، أو نقرأها) يُستدعي عندها في أذهاننا الصورة التي تعّبِر عنها . والعكس صحيح أنه حينما تظهر صورة لشيء في ذهننا ، فإنها تستدعي اللفظ الذي يشير إليها ،. فكل مفردة (كلمة) مختزنة في ذهن الفرد من الجماعة اللغوية الواحدة ، تقابلها في الجانب الآخر من الذهن صورة تعبِّر عنها وترتبط بها. إذن يصدق هذا الأمر في الكلمات الدالة على معانٍ حسية ، أما المفردات الدالة على معانٍ تجريدية ، فإن الصور التي تعبُّر عنها الكلمة ، والتي هي مختزنة في الذهن متفاوتة ، ومتنوعة ومختلفة بتنوع واختلاف خبرا ت لأفراد في الجماعة اللغوية الواحدة . فمثلاً تصوراتِنا لمعاني مفردات مثل الحرية ، الرُعب، الديمقراطية.. الخ) تختلف من شخص لآخر ، حسب خبرات وتجارب كل منّا. [13]

7-النظرية السلوكية

ومن السلوكيين الذين تناولوا الموضوع (بلومفيلد) الذي تحدث عن معنى الكلمة ، والنطق بأنه ينبغي أن يُعرف عن طريق أحداث فسيولوجية أو فيزيائية مرتبطة به

8- نظرية السياق اللغوي(Context of situation)

النظرية لأبرز علماء المدرسة الاجتماعية اللغوية الإنجليزية ، وهو فيرث (Ferth) . الذي استفاد من نظرية سياق الحال (Context of Situation) لماينوفيسكي ويرى أن الكلمة ليست بذات معنى مستقل قائمٍ بذاتِه ، وأن وجودها ، ومعناها شيئاً نسبياً ، يمكن ملاحظة كل كلمة في سياق غيرها من الكلمات والمعاني ، أو عن طريق التقابل بينهما . وعلى ذلك فإنَّ ما تدل عليه الكلمة ينحصر في وظيفتها التي لا تُعْرَفُ إلا بمعرفة وظائف غيرها من الكلمات في السياق، وتأثيرها في إطار الظروف والملابسات التي تستعمل فيها ، كالإشارة ، والحركات الجسمانية ، أو الضحك أو الغمز أو غيره فهذا يعنى أن الكلمة لا يمكن تحديد معناها تحديداً دقيقاً إلا عند ورودها في سياق لغوي كامل ، وما يتضمنه من إشارات مساعدة غير لغوية حسب المقام. فأهم ما ورد في حيثيات هذه النظرية هو أنه لا توجد كلمة في أي لغة لها معنى محدد قطعي ، بقدر ما لها عدد

من الدلالات (المعاني). ولكن يتم تحديد المعنى المقصود من بين ما تدل عليه الكلمة من خلال السياق الذي ترد فيه . فمثلاً نأخذ أي كلمة مثلاً (كلمة) نفسها فإنها تدل على معنى الوعد عند ورودها في سياق قولنا(الرجل كلمة) أو الخطاب الملقى المسموع المكون من عدد كبير من الجمل والفقرات (عند قولنا ألقى فلان كلمةً) ، وقد تدل على معنى الحق ... الوعد .. القصيدة ... الرأي ... المقصد ... وغيره كثير من المعاني . ولعل هذا ما دعا المعجميون إلى استخدام السياق اللغوي والسياق الاجتماعي لشرح المعاني المختلفة لمفردات اللغة التي تناولوها في معاجمهم .

أنّ الفرق بين اللغة والكلام يكمن بطبيعة وتكوين كلٍّ منهما، اذ يعتبر الكلام هو العمل وأمّا اللغة فتعتبر حدود هذا العمل، والكلام هو عبارة عن سلوك، واللغة تعتبر المعيار لهذا السلوك،فالفرق بين الكلام واللغة في النشاط اللغويّ يكون على النحو التالي: ذهني ويتمثل باللغة، وواقع ويتمثل بالكلام فالمعنى غير ثابت فهو متغير لتغير طرق وأساليب إنتاجه.

المبحث الثاني

العلاقه بين المعنى والمتلقي

إن عملية التلقي هي عملية ذاتية تتحكم بها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية ويقصد بها العلاقة التي تنشأ بين المتلقي كفرد وبين الخطاب المسرحي كمنظومة نسقية تحمل المعنى كشكل فني جمالي وكمحتوى يستوجب الفهم والتحلي[1514]ل وتتميز عملية فهم المعنى بكونها عملية نسبية تختلف من متلقي إلى آخر حسب نضج المتلقي فنيا وثقافيا واجتماعيا وحسب ما تعرض له من تجارب ذاتية ومجتمعية وتاريخية وسياسية وظروف اقتصادية ونفسية .

والعلاقة المسرحية هي علاقة فعالة من جانبين فقد اعتبر منتج العمل , اي المرسل قطبا يصمم معنى الرسالة ويسهم في عملية الترميز اما المتلقي فهو المستقبل او مستهلك العمل فهو قطبا اخر يتلخص دوره في فك الروامز وتحديد المعنى وبالتالي فان العملية المسرحية تصبح عملية انتاج من جهتين.

اسهمت المتغيرات المعرفية التي حدثت في مطلع هذا القرن وظهور الدراسات اللغوية والفلسفية في نشوء نظرية القراءة والتلقي التي أعادت الاهتمام إلى متلقي الخطاب المسرحي إضافة لمبدعه وفي مقدمة منظري هذه النظرية "ولفغانغ ايزر"و"هانز روبرت ياوس" من جامعة كونستانس الألمانية .ومن الفلسفات التي احتضنتها مدرسة كونستانس والتي اهتمت بالمعنى هي الفلسفة الظاهراتية الفينومينولوجيا ويعد "ادموند هوسرل " 1859– 1938ابرز اقطابها فقد بنى المعرفة من خلال المقوم الذاتي في اعادة الصلة بين الذات والاشياء لانتاج المعنى"[16]" وهذا التنظير تطور ليؤسس نظاما معرفيا في تحويل الوعي الذاتي المباشر الى معرفة فلسفية او ما يسمى عند "هوسرل " بالقصدية وتعني الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة كونها شعورا بشئ

ما ويتمثل التقارب الرؤيوي بين الفلسفة الظاهراتية ونظرية القراءة في تأكيد وعي المتلقي في خلق المعنى فالظاهرة تتكون كليا في الوعي ولا ظاهرة لا وعي ...كما إن إسناد تقرير المعنى الى الذات في الفلسفة الظاهرية يقابله إسناد تقرير المعنى إلى القارئ في نظرية القراءة وهذه النظرية على اتصال بنظرية أخرى هي "الجشتالت"التي ترى إن الفهم والإدراك بنية كلية غير مجزأة فهي تتجه بالإدراك نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن الكل وقد اثر هذا المهب الذي أسسه "ماكس فريتهايمر"1880-1943في النظريات النقدية المعاصرة التي ترى اثر الخطاب كلا مكتملا ووحدة فنية.

ومن الأصول الأخرى "التأويلية" التي تبناها كل من "شلر" ماخر 1768-1834 و"فيلهلم" 1833-1911 إذ بحث الأول في محاورات أفلاطون أما الثاني فقد تبلورت لديه ثنائية التفسير والتأويل وطرح علم للهيرمانطيقيا" [17]

وقد كان الفيلسوف مارتن هيدكر 1889-1976 الذي أعاد إدخال التاريخية إلى الظاهراتية قد اثر تأثيرا كبيرا في احد ابرز أقطاب التأويلية ألا وهو جورج كادامير فإذا كانت ظاهرية "هوسرل" رد فعل على بنية المنطق العقلي فان تأويلية غادامير كانت رد فعل على المنهجية الصارمة "لهيدكر" وتطمح نظرية "كادامير" التأويلية إلى الإفادة في وقت واحد من جدلية "هيكل" التي تفسر على أنها جدل الذات والموضوع ومن مفهوم تاريخية الكينونة عند "هيدجر" ول "غادامير" كتاب "الحقيقة والمنهج" 1965وفيه يرى ضرورة عدم استنزاف الأثر الأدبي بنوايا مؤلفه وهو الذي طرح مفهوم الأفق التاريخي بوصفه إجراء يتم به تفسير التاريخ الأمر الذي وجد صدى كبير عند "هانز روبرت ياوس" و "لرومان انكاردن" تنظيرات أحدثت تأثيرا كبيرا في نظرية التلقي ومنها ما قاله عن الفجوة وقد تكرر طرح هذا المفهوم وبتسميات متعددة كالفجوة اللامحدودة والأوجه المخططة والفراغ والشاغر والمسافة الجمالية وكلها تسميات تجعل نظرية القراءة والتلقي تقوم بوصف النظام الذي يحدد عملية بناء الخطاب المسرحي اعتمادا على الفجوة ومسمياتها .

والقراءة لدى انكاردن هي lacunas ملئ الفجوات وهي عملية فعالة وحركة معقدة يتوقف حلها على الزمن وتجدر الإشارة إلى أن انغاردن هو تلميذ هوسرل وقد استمد مبادئ الظاهراتية منه في بناء النص وتوجهه.

وعول جان بول سارتر كثيرا على عملية الإدراك التي تحقق وجود الأشياء واهتم بدور الوعي في إعطاء الوجود طابعه الملموس فركز على المتلقي وعملية تشكيله للمعنى.

وصف سارتر عملية تشكيل المعنى بأنها عملية حسية تتعلق بتوقعات القارئ لما سيحدث لاحقا والقارئ على وعي تام بأنه يكشف الموضوع ويخلقه من جديد ورأى أن لاوجود لفن إلا بواسطة

الآخرين ومن اجلهم من هذا نستنتج إن عملية القراءة وتشكيل المعنى عملية تركيبية للإدراك والخلق.

إن تأصيل الافتراضات التي اشتملت عليها نظرية التلقي جعلتها تدخل في نزاع مع البنيوية اذا اعترضت نظرية التلقي على منهجيتها الإجرائية المنحدرة من أصول لسانية عقلانية تلك المنهجية التي رأت النصية فرعا من فروع النظرية الأدبية وعزلت النص عن الظروف والإحداث الخارجية ولما جاء التلقي تحول الاهتمام من المؤلف والأثر إلى النص والقارئ ولم يعد الخطاب نصا بالكامل وكما انه ليس ذاتية القارئ ولكنه تركيب والتحام بين الاثنين.

وبعد أن اخذ التلقي يفرض نفسه على الساحة فقد تعددت مسمياته وصار هناك تدفق اصطلاحي هائل ولكن بقي التلقي هو القاسم المشترك بينهما وان إضافة النظرية إليه لا تعطيه تخصيصا ومن تلك المصطلحات (الاستقبال- الاستجابة- القراءة- التقبل- تشكيل المعنى- الجمالية) ومن الأصول النقدية التي مهدت لقيام نظرية التلقي (المدرسة الشكلانية) التي عملت عن طريق ما يسمى بسلطة النص على سيادة وعي جديد لفهم النص "[18]" وعند رولان بارت تنظيرات قيمة لاسيما مؤلفه (س/ ز) الذي دعا فيه إلى نص كتابي متحرر يتيح للمتلقي ان يؤدي دورا فعالا في عملية الخلق الفني جاعلا من المتلقي منتجا لا مستهلكا علما إن هذه الآراء قد تبناها في مرحلة مابعد البنيوية ورأى إن الأثر الأدبي لا يحضى بالخلود لأنه يعرض على المتلقين الكثيرين معنى واحد وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على المتلقي الواحد معاني عدة في معنى متجدد اللحظات وان لذة القراءة عنده تتمثل في علاقة ضمنية قائمة على الإحساس بلذة الأخر بالكشف عن القوانين التي تحققها في اللسان .

اما رواد مدرسة يل yale الانكلو امريكية ومنهم د يمان وجي هيلس وجيفري هارتمان فانهم يرون ان القراءة ليست عملية دمج معنيين مختلفيين ومحددين كما هو بالنسبة الى النقاد الجدد بل قضية وقوف في منتصف الطريق بين معنيين لايمكن التوفيق بينهما ولا يمكن رفضهما وكان جاك دريدا زعيم التفكيكية قد رفض الانحباس داخل النص . "[19]"

ورأى بول ديمان في كتابه (الأعمى والبصير) ان في كل نص مناطق عمى هي إلى حد ما حاسمة وان النصوص جميعا بلاغية والبلاغة نفسها نص والخطاب البلاغي هو ذلك الخطاب الذي لايمكن تفكيكه لأنه يرفض الجزم والإقناع والإسناد اما هارولد بلوم في كتابه(قلق التاثير) 1973"فقد استعمل افكارا للتحليل النفسي وبالتحديد تلك الأفكار المتعلقة بوسائل الدفاع لدى القارئ ضد التاثير فيه من قبل الشاعر الذي يقرأ نصه والقراءة عنده نوعان قراءة أولية وقراءة تضادية وهي القراءة المتفوقة التي تتجاوز السلف وتنطلق منه في ان واحد لتخلق ذاتا مختلفة ولمفهوم الاستجابة الأدبية الذي طرحه هولاند في كتابه دينامية الاستجابة الأدبية اثر لاينكر في نظرية

القراءة ويعني إعادة صياغة الوصف التقليدي للإنتاج الأدبي باستخدام أصناف التحليل النفسي وان الاستجابة الأدبية للقارئ هي تجربة تبادلية مع ماهو معروض في نص المؤلف وهي استجابة محدده للدفاعات والتوقعات والأحلام التي تشكل هوية القارئ ولا ننسى إن سيجموند فرويد قد سبقهم بالعناية بالقارئ في مواطن كثيرة في كتاباته عن الأدب والأدباء فشبه الفن بالأدب بأنه رشوة يقدمها الكاتب المبدع للقارئ التمتع بأثر الأدب المبدع آلافي الموطن المشترك بينهما وهذا مكون في نظر فرويد من ذكريات الطفولة وتجدر الإشارة إن للناقد الدكتور جونسون آراء عن القراءة فهي عنده متعة قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو مجالا لتصحيح آراء الآخرين .

اما ستانلي فش" منظرا متجها للقارئ سمي التلقي (بالأسلوبية التأثيرية) إذ ركز على التعديلات التي يجربها القارئ على التوقعات وهو يمر بالنصوص وقد قرأ (فش) ملحمة الفردوس المفقود "لملتون " ووصل إلى نتيجة مفادها :- إن القراءة ليست عملية اكتشاف ما يعنيه النص ولكنها عملية ممارسة ما يفعله النص بالمرء والنص عنده تجربة أو عملية يخلقها القارئ.[20].

وعرف وليم رأي القراءة بأنها دمج وعينا بمجرى النص وإنها تحدد فعل الوعي وبنيته على أساس مبدأ القصدية والقارئ عند "امبرتو ايكو" ليس حرا في التأويل وهو مقيد بإتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة .

والقراءة عند تيري ايغلتن ليست حركة مستقيمة الخطوط أو عملية تجميعية لان للنص خلفيات وأماميات ووجهات نظر.تتحرك القراءة من خلالها بثبات ورأى ان القارئ لا يأتي إلى النص بكرا من الناحية الثقافية ولذلك لاوجود لقراءة بريئه او بدون افتراضات مسبقة وهذه التنظيرات النقدية شكلت أصولا أسهمت في تعزيز مكانة القارئ خاصة تلك التنظيرات المنتمية لاتجاهات مابعد البنيوية التي ألغت سلطة النص ونقلتها إلى القارئ وقد كانت كتابات "أيزر" "وياوس" عن القارئ وأثره في الكشف عن النص المقروء ودلالاته اثر كبير في تأصيل النظرية وهو التموضع النظري عند "ايزر" " وياوس " لقد وضع "ايزر" "وهانز روبرت ياوس" التنظير لمفهوم القراءة ليس في ألمانيا وحدها بل في بريطانيا والولايات المتحدة وتعود كتاباتهما إلى المرحلة التي أعقبت البنيوية وما بعد البنيوية وهذه المرحلة التي شهدت غنى نظري اذ ظهرت فيها أربع نظريات نقدية هي نظرية القراءة, والتلقي, والتفكيك والتأويل ,والسميلوجيا , وبالمقابل فقد شهدت المرحلة استهلاك بعض الاتجاهات النقدية الحديثة التي تفرض على القارئ مسبقا منهجا للتحليل ومن المنطلقات النظرية "لأيزر " إن تنظيراته كانت تطبيقا للفلسفة الظاهراتية الألمانية إذ ركزت على الجانب الفلسفي النظري ونموذج "أيزر" الأكثر نجاحا كان بعنوان الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر وهو في الاصل محاضرة قدمها في جامعة كونستانس[21] وكان اهتمامه منصبا على كيف وتحت إي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ وعن ذلك يقول أن اهتمامي بالعمل الفني لاينصب

على ما يقدمه هذا العمل لنا للتأمل أو المقصود به وإنما هو مايصنعه بنا فهو لايعنى بشرح كيفية إنتاج المعنى وحسب بل وتأثير الخطاب على قارئه وقد بنى إستراتيجيته في التحليل على ثلاثة أسس هي :-

1- النص ومافيه من احتمالات تسمح بإنتاج المعنى حيث يقوم القارئ بتجسيد أو ملئ فجواته.

2- فحص عملية معالجة النص في القراءة حيث تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل إثناء محاولة بناء موضوع جمالي.

3- فحص البناء الاتصالي للأدب الذي يحكم تفاعل النص القارئ ولعملية القراءة عنده مرحلتان مرحلة استجماه المعنى , ومرحلة الدلالة, واهتم بالتفاعل بين القارئ والنص ووصف هذه العلاقة على أساس الجدلية المستمرة وقد طرح "أيزر" مصطلح (القارئ الضمني) مستعينا بذلك بمفهوم(المؤلف الضمني) للناقد الأمريكي" واين بوث وقد طوره واضعا له معايير خاصة تختلف عن معايير "بوث" أولا وتفرقه عن غيره من المصطلحات الخاصة بالقارئ ثانيا "19".

4- القارئ الضمني اصطلاح يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص واحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة وقد حدد "أيزر" وجود هذا القارئ داخل النص الأدبي فجذوره مزروعة بثبات في بنائية النص وهذا يسمح له بالتحرك مابين النص والقارئ وهو أيضا تصور يضع القارئ في مواجهة النص وهو ليس له وجود حقيقي وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية للنص ولهذا المفهوم قيمتان قيمة مرجعية وقيمة نصية وان هاتين القيمتين هما ما يميزان مفهوم "أيزر" عن المفاهيم الأخرى للقراء من هنا نستطيع أن نحدد تأثير نظرية الجشطالت عند ايرز من خلال تأكيده النظرة الكلية لوظيفة القارئ وعلاقته بالإنتاج الأدبي فضلا عن التأثير الظاهراتي الذي انعكس جليا على توجهاته النقدية والفكرية ويتصل مفهوم القارئ الضمني بشكلين من عدم التحديد لكل واحد منهما وظيفة خاصة.

5- الأول مايسميه "أيزر" الفراغ أو الفجوة التي تفتت التماسك النصي وتترك للقارئ مهمة إقامته من جديد

6- والثاني النفي أو أشكال النفي التي تعطل في النص العناصر المألوفة القادمة من خارج النص ولهذين المفهومين اعني (الفراغ ,والنفي) صلة بالتعدد القرائي وتفاوته عند القراء ,

7- كيف ان تحقيق التواصل بين النص والقارئ في رأي "أيزر" إنما يكون عن طريق التماثل حيث يقوم القارئ بمحاولة ملئ الفراغات لخلق التفاعل ومتى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل مع النص وذلك بإعادة توافق إدراكه الحسي للنص علما إن "أيزر" هنا متأثراً بما كان قد طرحه "أنغاردن" قبله من مفاهيم مثل الجوانب المخطط لها ونقاط الترابط , المغلق وعندما يتم انجاز هذا البناء الاتصالي فان هناك مصطلحا آخر ابتدعه" أيزر" هو النفي أو أشكال النفي التي تعد

من العناصر المشاركة في عملية التواصل إذ يميل إلى نوع من الرفض لبعض الحقائق الموجوده في النص وخلال ملئ الفراغات فان القارئ يحرز شكلا منظورا سبق له أن قبل المعايير التي كانت تبدو معدومة أو غير نافذة.

8- وهكذا فالفراغ والنفي هما اللذان يوضعان العناصر المتشكلة لإنتاج المعنى فيكون النص المتشكل نصا مزدوجا وبهذا تتفاوت القراءات ومستوياتها بتفاوت قراءها وتعددهم وتجدر الاشاره إلى ان أيزر استخدم مصطلح الشاغر تميزا له عن الفراغ فإذا كان الفراغ يشير إلى الارتباطية في النصفان الشاغر يصف الأجزاء الهامشية التي لاتحقق في هذه الارتباطية داخل النص ولكنهما معا يشكلان طريقة في النص بتنظيم مشاركة القارئ مع بنائيتها وبنفس الوقت فأنهما يجبران القارئ على إكمال بنائيته وهكذا ينتجان الموضوع الجمالي. [22]

وقد استطاع "ستانلي فش " وغيره مثل الألماني" رولف كلوبيغر" "وكارول هانزان " يقدمو تحديدا ادق لحالة الفراغ من الذي سبق أن قدم له "أيزر" من قبل وتبنى "أيزر" ايضا مصطلح (الذخيرة) أو (المخزون) وهي مجموعة المعايير الاجتماعية والثقافية التي يقدمها القارئ بوصفها المساعد الضروري لقراءته وبعبارة أخرى هي كل ماهو خارج النص ويرجع إلى النص من معايير اجتماعييه وتاريخية وبذلك تسهم في خلق التواصل وذهب بعضهم إلى إن "أيزر" بهذا المصطلح يستحضر افتراضات "ياوس" عن افق التوقع (والذخيرة) بمثابة مضمون وحس بحاجة إلى شكل أو بناء أو ما اسماه "ايز (ألأسترتيجية الأدبية) وهذا المصطلح على درجة من الأهمية إلا انه لم يحض بالاهتمام الذي حضيت به بعض المصطلحات السابقة من قبل بعض الباحثين والمقصود به إن النص لا يتهيأ كوحدة كلية قابلة للاختراق وإنما تتم قراءته في خط زمني مسترسل باسترسال مقاطعه وكلما دخل مقطع في الحقل البصري للقارئ كان أكثر تأثيرا منه دون أن تغيب المقاطع الأخرى التي تتراجع إلى الخلف لكنها تستمر في التأثير على وعي القارئ وعلى مجريات القراءة ووظيفة هذا المصطلح ترتيب المادة المقروءة وتهيئة الشروط التي يتم على وفقها إيصال المادة وهذا هو منبع تعددية المعنى أو بالأحرى تعددية قراءات الخطاب ويعد مفهوم الأمامية الخلفية ومفهوم الثيمة الأفق من الأمثلة التي يقدمها "أيزر" للاستراتيجيات النصية وفائدتها تتمثل في إبطال المألوف وإيصال النص إلى القارئ بدون تحديده وبذل تكون مسئوله عن معنى الخطاب وحدد "أيزر" للنص الأدبي دلالتين للمعنى أولية, وثانوية.

الدلالة الأولى غير متغيرة وحلها يؤدي إلى توليد الثانية, المتغيرة, محاولا بذلك إلغاء ثنائية (الذات و الموضوع)[23]

اما أفق التوقع الذي يقدمه" ياوس " بوصفه مرتكزا للقراءة والتفسير للنص عموما يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مختزنة في ذهن المتلقي حول نص ماقبل

الشروع أو تلقيه وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص معين وقد تكون تصورات يحملها جيل أو مجموعة من المتلقين عن نصوص يستقبلونها وهم يحتفظون بتصورات عنها وهي التي تشكل أفق التوقع.

والتوقع هو نظام ذهني حيث افتراضات الفرد تصح في أي نص أو بعبارة أخرى سلسة من التوقعات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محدده في إجراءات الإدراك المباشر في اللغويات النصية .[24]

وافق التوقع أداة وواسطة في خلق تعددية قرائية لنص ما لأن التغير في أفق التوقع يجعل معه تغييرا في المعنى على الرغم من ثبات النص واتخذ ياوس أنموذجه من نص رواية "مدام بوفاري" حيث اتهم فلوبير بنشر الفساد بسبب عدم استخدامه المبتكر لنمط التحرر غير المباشر فالتباين بين ما يقوله النص وما يتوقعه القارئ يجعل النص يسمو إبداعيا لاتساع الفجوة التي تخلق بدورها المتماثل ومن ثم التواصل بين الطرفين (المعنى و المتلقي) وبالعكس فانه كلما تقارب مايقوله النص مع توقع المتلقي تراجع العمل خطوات عن إبداعيته وبذلك يكون المخيب لأفاق القراء هو الأوفر حظًا والأكثر إبداعاً في خلق تعددية قرائية لأنه يحمل القارئ على إعادة قراءته باستمرار وتعني الخبرة الجمالية عنده إن الخطاب المسرحي لايوجد دون أن يوجد له تأثير وهذا التأثير يفترض وجود تلق ومن ثم فان عملية الإنتاج التي يقوم بها المؤلف تعد مشروطة بأحكام الجمهور ويرتبط بهذا مفهوم آخر هو المسافة الجمالية التي تعني عند "ياوس" البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق التوقع ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أعطى" ياوس" اهتمام ملحوظ لافق التوقع بينما احتلت مصطلحات القارئ الضمني والفجوة اهتماما خاصا عند "أيزر" وبينما كان "ياوس" مهتما بالقارئ وعلاقته بالخطاب كان" أيزر" مهتما بكليهما (القارئ– والنص) إذ رأى إن العلاقة بينهما علاقة جدلية مستمرة وبشكل متبادل من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ وتجدر الإشارة إلى أن روبرت "سيهولب "كان قد طرح بعض الانتقادات لكل من "أيزر" "وياوس" الا انه رأى إن الاثنين كانا معنيين بإعادة إنشاء نظرية الأدب وإعادة التركيز على علاقة المعنى بالمتلقي وعود على بدأ فن الأصول والمصطلحات النقدية لهذه النظرية تبقى متعددة ومتشابكة وهي بحاجه إلى ضرورة الجد بالتعامل معها بما لا يلغي الظواهر الثقافية ولا يشتت النظر المنهجي والإجرائي.[25]

المبحث الثالث: جماليات تشكيل المعنى في الخطاب المسرحي.

اكتسب الخطاب المسرحي أهمية كبرى وحضي باهتمام الدارسين والنقاد كونه حقلا ثقافيا ومعرفيا مهم له خصوصيته التي تميزه عن باقي الخطابات الإبداعية كونه يتشكل من جميع عناصر العرض المسرحي بما فيهم النص سواء كان نصا مستقلا لمؤلف معروف أم نصاً متحولاً

حسب رؤية مخرجه الإبداعية والجمالية فهو في جميع الأحوال رؤيةُ جماليةُ تتصهر فيها كل العناصر التقنية والفكرية لتشكل خطابا يحمل رسالة يستقبلها المتلقي ويتفاعل معها لينتج خطابا أخر يحمل سمات الخطاب الأول أو يبتعد عنه . للخطاب المسرحي جماليات شتى تتعاضد عبر التحولات الفلسفية منذ نشأت المسرح الإغريقي إلى ما بعد الحداثة بتشكيل المعنى ومنحه صفة التواصل بينه وبين شخص المرسل إليه ويتصف المعنى بالنسبية (relativisation) المقابل لفعل الإشارة والتعريف والتحديد المسرحي (designation) بحيث يشكلان معا ثنائية متعارضة فعملية إضفاء النسبية تعني ألقاء ظلال الشك على كل المعاني والحدود وإثارة التساؤلات حولها أي التمويه أو التورية اللفظية اختيار صموئيل بكيت لكلمة (نفس) عنوانا لمسرحيته إلى احد وسائل إضفاء النسبية على المعاني في المسرح .

فالتورية اللفظية تجعل الكلمة الواحدة تحمل معنيين أو أكثر وعادة ما تكون المعاني متناقضة وهذا التناقض يشكل معنى جمالي يشد انتباه المتلقي في كسر أفق التوقع.

وحين ننتبه إلى حقيقة أن العلاقة اللغوية الواحدة ذات التركيب الصوتي الواحد قد تستطيع أحيانا أن تحمل دلالتين مختلفتين فإننا ندرك إن أي إشارة أو تحديد حتى وان استخدم أداة متطورة مثل اللغة ليس بالمهمة الآمنة المضمونة النتائج في كل الأحوال كما ندرك جيدا ملك التورية اللفظية – شكسبير" إن اقصر السبل وأسهلها لهدم وتخريب إي تحديد لغوي هو التورية " .

ويسري هذا المبدأ أيضا على مساحة الأداء في العرض المسرحي فتشكيل وتوظيف نفس المساحة الواقعية مرة بعد مرة – وإمكانية إعادة تشكيلها إلى ما لا نهاية للتعبير عن عدد لا نهائي من مساحات الأداء والأماكن المسرحية– يجعلها نظيرة في بنيتها لبنية التورية اللفظية . ولهذا تستطيع خشبة المسرح العارية أن يشاهدها المتلقي مكسوة بالحشائش لما يحمله عنها من صورة ذهنية ضمن ذاكرته لوظائف أخرى لنفس الخشبة وحين تكتسب المساحة الواقعية لخشبة المسرح في أذهان المتفرجين دلالة على موقع معين يستطيع المؤدي بعد ذلك أن يوظف قدرته على الإشارة والتعريف مرات ومرات ليغير دلالتها وينقلها إلى مواقع أخرى لكن عملية إضفاء النسبية على المعاني ليست مجرد عملية تكرار الأفعال الإشارة والتعريف فا لنسبية هنا من نوع مركب .

إن مفهومي الزمان والمكان في المسرح يخضعان لنفس النسبية التي يخضع لها مفهومي الزمان والمكان في الواقع وان كانت نسبية الزمان والمكان المسرحيين أكثر وضوحا وأسهل إدراكا.وقد تأمل شكسبير هذه القضية في مسرحية هنري الخامس وهو يشرح لنا على لسان الجوقة نسبية دلالة الشكل الخشبي المستدير مثل حرف (o) وهو شكل مسرح الكلوب إذ يقول :

((هل تستطيع حفرة الديوك هذه أن تحتوي حقول فرنسا الشاسعة ؟ وهل يمكننا أن نحشر في هذه الدائرة الخشبية كل الخوذات التي أفزعت الهواء في معركة اجينكورت ؟ معذرة فهذا الشكل

الأعوج المعقوف يستطيع في مكان صغير أن يصور مليون مكان واسمحوا لنا نحن من نعرف أسرار القصة العظيمة ونملك مفاتيح شفرتها وان كنا صفرا على الشمال بالنسبة لأبطالها أن نستثير طاقات الخيال لديكم)) ([26])

أن الجمالية في تشكيل المعنى هنا في استثارة خيال المتلقي بشتى طرق التورية الجمالية . إن المساحة المخصصة للأداء تستطيع من خلال تدخل خيال المتفرج إن تتسع لكل شمال فرنسا وخوذات اجينكورت أو أي شيء أخر يختاره شكسبير فالدائرة الخشبية دائرة مرنة للغاية مثل حزام ضخم يمكن تضيقه وتوسيعه وهي الصورة التي ترد في البيت التالي المقتطف السابق لكن عنصر النسبية هنا له جانب أخر يتمثل في التورية الشفوية على حرف o الذي يشير إلى شكل الدائرة لمسرح الكلوب ويعني في نفس الوقت كلمة (أوه) التي تعبر عن الدهشة حين تتشكل فجأة حلقة وصل بين قولين أو فكرتين منفصلتين تماما لا تربطهما ويستحيل فيما يبدو أن تربطهما صلة وفي هذه الحالة يتحول المكان تحولا فعليا إلى زمان من خلال دوره كمفسر لشفرة التاريخ وشارح لإسرارها وألغازها .

وحين يتم تحديد وتعريف الزمان والمكان المؤدين ومجالاتهم يمكن للعرض المسرحي أن يستغل جدلية التعريف وإضفاء النسبية أو التمويه وان يستخدمها في تنويعات مختلفة إلى مالا نهاية وبهذا المعنى يصبح المسرح نظيرا للمفهوم العلمي للنسبية في العلوم الطبيعية ومعادلا جماليا لنظرية اينشتاين ولا ينبغي لهذا التعادل أن يدهشنا

فقد اختار شكسبير وزملاءه أن يسموا مسرحهم الكلوب أي الكرة الأرضية وكانوا يقصدون بهذا أن يمثل حرفيا ورمزيا العالم كله والدنيا بأسرها وكان هذا المسرح هو الجزء الفني المكمل للرحلات الأرضية والاستكشافية العظيمة التي كانت تدور حول الكرة الأرضية وهي محاولة لأدراك أبعاد العالم الجديدة واستيعابها عن طريق جمالية المجاز والاستعارة ولم تكن هذه المحاولة وهذا الجهد اقل عناء او قيمة او معنى من رحلات ماجلان أو كولومبس دري كاو.

ومن جماليات تشكيل المعنى في الخطاب المسرحي تمثيل الكل بالجزء والقدرة على نفي الواقع إذ يتحد العنصرين المتقابلين المتعارضين في جدلية التعريف مقابل التمويه أو إضفاء النسبية (الذي يمثل نقيضه)في تجميع يتشكل من الفكرة الجمالية (البلاغية) التي تقوم على تمثيل الكل بالجزء من ناحية ومن فكرة كيتس الاستعمارية التي تقوم على نفي الدلالات الواقعية الثابتة لمعطيات الكون والقدرة على تبديلها من ناحية أخرى .

ويعني تمثيل الكل بالجزء الذي شاع في علم البلاغة والبديع في عصر النهضة – تمثيل شيء من مجموعة من خلال ابرز أجزاءه وابلغها إفصاحا عن هويته مثل تمثيل الفيل بخرطومه او الملك بتاجه بحيث يتضمن تصوير ما نراه كل الأجزاء المغلفة

وفي مقابل وسيلة تشبيه الجزء بالكل التي تستخدم عادة في تشكيل معنى الأشياء المحسوسة والتي يمكن قياس إبعادها وأحجامها تمكن القدرة على نفي الواقع العرض المسرحي من تحقيق جمالية تحمله خارج حدود العالم الواقعي المحسوس وخارج المجال النظري الذي يربط به والذي اسماه أرسطو بمجال الاحتمالات .وتمثل هذه القدرة أقوى أدوات المسرح إذ تمكنه من استخدام أي وحدة زمنية أو إمكانية أو أدائية في العرض لتمثيل أخرى تمثيلا جزئيا أو كليا فأي وحدة زمن العرض طالت أ و قصرت تستطيع أن تمثل وحدة أخرى وتستطيع أي مساحة أن تمثل مساحة أخرى وكذلك الحال مع المؤدي الذي يمكن أن يمثل حمارا حين يرتدي رأس حمار ا و أن يمثل حائطا أو احد أشعة القمر كما حدث في مسرحية(حلم ليلة صيف) لشكسبير.

أن جمالية المعنى تنشط عمليتان متكاملتان هما(التكثيف, والتحويل) أن فعل الإشارة التعريف بطبيعته يكثف وعينا بالشيء المعرف المحدد فرغم أننا قد لا نلاحظ مثلا في الحياة لون العشب الأخضر لأننا اعتدنا عليه وبتنا نتوقعه بصورة آلية فإننا في المسرح نعي اللون الأخضر بحدة حين يشير المؤدي إلى ارض خشبة المسرح البنية اللون ويؤكد لنا أنها عشب اخضر والى جانب التكثيف تقوم بعض أفعال الإشارة والتعريف بتحويل شيء إلى آخر فحين نرى ((سناوت في حلم ليلة صيف)) يمثل دور الحائط فاننا ندرك في أن واحد بوضوح شديد انه ليس حائطا وانه أيضا حائط وحينذاك يتولد السؤال في أذهاننا إلى أي حد يمكننا اعتبار سناوت حائطا ؟ وأيضا ما هي الظروف التي يتحول الإنسان في ظلها إلى حائط وقد تتذكر إن جدران المعابد في حضارة قبائل المايا القديمة في أمريكا كانت تقام من ألاف من ضحايا القرابين البشرية فالمسرح يتحدى طريقتنا المعتادة في النظر إلى الأشياء وينزع غشاء العادة في عيوننا فيجعلنا فجأة نرى الأشياء في ضوء جديد ونبصر ماخفي عن عيوننا من قبل وتشترك كل من عمليتي التكثيف والتحويل في مبدأ الاقتصاد في العناصر والجهد فالتكثيف عن طريق تمثيل الجزء بالكل يعد وسيلة بالغة الاقتصاد في بث عدد كبير من المعلومات في اقصر وقت ممك عندما تتضافر جمالية الشكل مع جمالية المضمون تشكل جمالية المعنى في الشكل والمضمون للعمل المسرحي.

إنّ الشكل في الخطاب المسرحي ،لم يكن مجرداً ،بل مترعاً بالمعنى ،وثمة وشائج تمثل همزة الوصل بين شكل الخطاب وبين المحمولات الفلسفية والفكرية والجمالية ، إذ أن الشكل في الخطاب المسرحي ، لم يكن إطارا خارجياً أو وعاءً ينصب بداخله المضمون على وفق التطور التقليدي في الفكر الفلسفي ، بل له من الخصوصية ما يجعله متفرداً من سواه من الأشكال التي تفرضها طبيعة الفن المسرحي بوصفه فناً متحركاً ومتغيراً . الأمر الذي انسحب على طبيعة الشكل نفسه إذ اعتراه التباين في الآراء الفلسفية التي تصدت لمس في معنى الشكل ووظائفه الجمالية حيث يعود الاختلاف في النظر الفلسفي إزاء مفهوم الشكل في العمل الأدبي والفني عالى حد سواء إلى بواكير

الفكر الفلسفي اليوناني (فأفلاطون) يرى أن الشكل تعبير عن الصورة وأن (الصورة هي الشكل الذي يخلق من المادة أجساما مختلفة ..أن الصورة والمادة تكونان (في عالمنا) دائماً متلازمتين لاتفترقان أبداً ، فلا نستطيع أن نجد مادة ما , لا صورة لها ، كما أننا لانستطيع أن نرى صورة إذا لم تكن مفرغة على المادة . على أننا نستطيع أن نتخيل افتراق الصورة من المادة تخيلاً)([27]) .

في حين أن (أرسطو) يرى إن الشكل كامن في الشئ بذاته اذ يقول :(بل هو دائماً كائن في الشئ ذاته ، وهو الذي يطبع الشئ بالطابع الذي يجعله منتسباً الى هذا النوع أو ذاك من أنواع الكائنات)[28] .

هذا يعني أن الشكل لدى أرسطو يراد به الشيء لاكما هو في الطبيعة ، بل كما ينبغي أن يكون ، أي أنه يضع هامشاً من الحرية للفنان في ممارسة الخلق الفني وأضفاء شيء من التجديد على الضد من أستاذه أفلاطون ، الذي ظن بلا حقيقة الأشكال المتوفرة في الطبيعة ، بل أنها محض أشكال زائفة وزائلة ، وأن الحقائق تكمن في الأشكال المجردة القابعة في العلة الأزلية المتعالية .

وقد افترض افلاطون أن ثمة أشكالاً ثلاثة وكما يأتي :

الأول : الشكل المجرد ،. الثاني : الشكل الحقيقي ، في الواقع .

بمعْنى أدق أن الشكل لدى أفلاطون يمثل أفكاراً مجردة ، في حين أن الشكل عند أرسطو يتجسد بهيئة أفعال مدركة أي محسوسة وتخضع بالضرورة الى نسب وقياسات محددة كما الحال في التراجيديا .

وهكذا تتنوع التنظيرات الفلسفية بشأن الشكل، الذي لا يتماثل على حد قول (جيروم ستولينتز) (الا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع ... والأنفعال والخيال في عمل منظم مكثف بذاته، له أهميته الكامنة) [29]. ويستطرد (ستولنيتز) موضحاً:

أنّ للشكل وظائف جمالية ثلاث وكما يأتي :

1-الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ، ويوجه انتباهه في اتجاه معين ، بحيث يكون العمل واضحاً ومفهوماً موحداً في نظره .

2- الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه أبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها.

3-(التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة)[30].

أن الشكل بوصفه بنية أساسية في المدرك البصري من الأهمية ،بحيث لا تكون للمضمون قيمة بدونه فهو الذي يدل عليه ،أي عندما يتمظهر المضمون في الشكل المعبر من خلال مقاربة تطبيقية على وفق رؤية متبصرة تغادر المألوف وتستشرف الأفاق المستقبلية .

لقد أولت النظرية الشكلية مسألة الشكل أهمية استثنائية فجعلته في موقع الصدارة عند النظر إلى العمل الفني الأمر الذي انسحب على فعالية التلقي ، إذا أضحى المتلقي فاعلاً بوصفه منتجاً لمعنى ودلالات العمل الفني كالعرض المسرحي الذي يمثل بجوهره موضوعاً جمالياً خالصاً ، لاسيما وأن (شكل الموضوع الجمالي الخالص ، يستدعي وحدة في الكثرة وتوافقاً بين الحركة والعلامات التي تعمل حسب قانونه الداخلي الخاص ، فتصبح تجلياً خالصاً)([31]).

إن هذا الفهم يتوافق والمباديء الرئيسة التي شكلت المرتكز النظري في مقاربة –العمل الفني على وفقِ النظرية الشكلية التي ترى : أن الفن ، لم يعد تصويراً حرفياً للواقع ، وأن المضمون الفني ، لم يقف عند منظور أحادي . بسببْ أن المدركات الفنية والجمالية ، مثل العروض المسرحية تتفرد من سواها بحيازتها الشكل الجميل ، ولذا ، فأن النظرية الشكلية تسعى باتجاه سبر أغوار الواقع بحثاً عن العنصر الجمالي وعلى وفق هذا المنظور تغدو مهمة الفنان تقديم صورة جميلة متقنة عبر الشكل وما يتضمنه من ممكنات إبداعية وعناصر ذات قيمة تشكيلية وتعبيرية بما يجعل الصورة المسرحية ذات الطابع التشكيلي على قدر من القيمة الجمالية الخالصة في منأى عن الأغراض النفعية .

وتعد النظرية الكلية امتداداً طبيعياً للفلسفة الاستطيقية التي ارست أصولها وأسسها المدرسة الجمالية الألمانية لدى الفيلسوف الشكلاني (عمانؤيل كانت) ، إلا أن أساسها المباشر يمكن أن يلتمس في النظرية التطورية والأستطيقا الشكلية ، اللتين عاصرتاها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

من الجدير بالذكر ، أن (كانت) يعد الشكل هو العنصر الأساس في بعث الجمال في العمل الفني ، لاسيما وأن قضية البناء الشكلي تمثل أهم المرتكزات التنظيرية التي يستمدها النقد الحديث في تقويم العروض المسرحية بوصفه موضوعاً أو مقترحاً جمالياً يكون أكثر من الأدب قدرة على الاحتفاء بالشكل الأشاري لما ينطوي عليه من علامات سيميائية (سمعية وبصرية وحركية) ذات دلالات تعيبريه تتصل بنمط من الشفرات الدالة .

إنّ الفلسفة الشكلية تمثل الأطروحات الفكرية والفنية لمذهب (الفن للفن) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وأن تأثير اتها قد امتدت فشملت الخطاب المسرحي المعاصر الذي يتقاطع ونظرية المحاكاة بنزعته الحديثة التي ترى : ان قيمة المدرك البصري كالعرض المسرحي تكمن في التنظيم الشكلي المتقن للأنساق البصرية المؤسسة لبنيته الداخلية .

إنّ النظرية الشكلية في الفن تحرر الذات الأنسانية والعمل الفني من أسر القيود العتيقة بما يجعل الفنان حراً في اختياراته ، ومتحرراً من ثقل الأدلجة بأتجاه تأكيد سلطة الشكل في العرض المسرحي واثرها في صياغة العنصر الجمالي في الصورة المسرحية ، ولذلك فقد تبنى المخرجون

المحدثون قضية الشكل في مقاربة خطاب العرض المسرحي لتصعيد القيمة الجمالية دونما إلغاء المعنى الفلسفي .

ويتفق (شيلر مع كانت) في تأكيده على سلطة الشكل من خلال علاقته بالواقع المعبر عنه بألا فكار ، إذ يظهر الجمال في رأي شيلر (عبر التوازن بين الواقع والشكل ، غير أن هذا التوازن ما هو الا مجرد فكرة غير موجودة في الواقع)([32]) .

وعلى حد قول (فاليري) أن الأعمال الجميلة هي بنات لشكلها ا لذي يولد قبلها ولذا فأن البراعة في إدارة الشكل المتغير لمنظومة خطاب العرض المسرحي ، لها الأثر الواضح في خلق المسافة الجمالية distance alesthetic وهذه واحدة من أهم مقاصد العرض المسرحي الذي ينبغي أن ينمي الإحساس الجمالي للمتلقي الذي (يستجيب للأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلها ، كما ينتج تناسق معين متعلق بسطح وشكل وكتلة الأشياء ، وينتج في صورة إحساس بالمتعة ، بينما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق الى خلق شعور بعدم الأرتياح أو اللامبالاة أو حتى عدم الرضا أو النفور)([33]) .

ربما لم نقرأ أو نسمع عن المسرح الشكلي ،لكن المسرح الحديث يتسم كلياً بهذا الطابع منذ أن تصاعدت الدعوات التجريدية الداعية لتأكيد هيمنة سلطة المخرج ، إذ إن الخروقات الإبداعية التي عصفت بجدار الدراما التقليدية تمثل نقطة الشروع في تصدر الشكل وتصعيد قيمته بوصفه بنية فنية تعمل على إيصال المعنى الفكري والفلسفي والجمالي على حد سواء .

إن المتلقي يستجيب تلقائياً أوغريزياً لشكل الصورة المسرحية ، والآلية التي على وفقها تم انجاز التكوين الصوري لمنظومة العرض ، حسب قراءات حداثية تستنطق العنصر الجمالي المستتر في ثنايا الأنساق البصرية والسمعية والحركية لاسيما وأن نقطة الشروع في إدراك الشكل (تكمن في تكوين المفهوم ، وأن الصورة المنظورة الساقطة على شبكية العين تمثلاً تسجيلاً آلياً كاملاً لمكوناتها الفيزيائية ، إلا إن الإدراك البصري الموازي لها لا يكون متطابقاً معه ، ويتمثل إدراك الشكل باستيعاب المميزات البنيوية الموجودة في المادة الباعثة للاستجابة أو المفروضة على تلك المادة) ([34])

إنّ خطاب العرض المسرحي يحتفي بوفرة دلالية مهيمنة تؤسسها مجموعة الأشكال المنصهرة في منظومة المشهد المسرحي ،فالنص ملفوظ لساني يمثل بنية دالة يستحيل عند تحوله إلى خطاب العرض إلى شكل بصري وحركي ،وكذلك الديكور فهو أيضاً نسق شكلي له اثر واضح في تأسيس جماليات التشكيل الفني ضمن مساحة التكوين التصويري ، وكذا حال الأنساق البصرية الأخرى مثل الأزياء والإضاءة والموسيقى التي هي شكل تعبيري تجريدي ، وأن تلك الأنساق على تباين

وظائفها تتآزر فيما بينها على إنشاءْ الوْحدة الشكلية والتشكيلية لفضاء العرض المسرحي فتغمره بالقيمْ الجمالية (التعبيرية والإيحائية) في العروض التجريبية خاصةً.

بيد أن إدراك الشكل مرهون بالذات المتلقية ، وأما صياغته فأمرٍ تحدده ذات الفنان المبدعة اذ (يستمد الشكل الفني سلطته البصرية من الذات الإنسانية ، ذلك أن عملية صناعته ينفرد بها الإنسان عن سواه من الكائنات الأخرى ، فالصلات الحميمة مع الأشياء غالباً ما تكون لها الشأن في منح الشكل مصداقيته) ([35]).

من بين الاتجاهات الإخراجية التي أفرزتها حركة المسرح العراقي يبرز الاتجاه (الشكلي) الذي تزعمه المخرج د.صلاح القصب الذي يمثل رد فعل مقابل للاتجاه الواقعي ألمضموني الذي ساد المسرح العراقي ردحاً من الزمن .

وقد اثرى القصب هذا الاتجاه بالبيانات الخمسة التي تعدّ بمثابة تنظيرات فلسفية وجمالية لمسرحه الذي سماه (مسرح الصورة)، هذا الاتجاه الذي يمثل امتداداً طبيعياً للنظرية الشكلية التي عمت المسرح الأوربي الحديث . فضلاً عن البنى المجاورة للفن المسرحي التي تمثل الروافد العميقة التي آثرت هذا الاتجاه ، تلك البنى التي تعير المبنى الشكلي أهمية قصوى في إنتاج معنى العرض المسرحي ومبناه على وفق مقاربة تنزع باتجاه تأصيل الشكل الفني الباعث على القيمة الجمالية بتعاضده مع المضمون لتكوين جمالية وحده واحده كلية في الخطاب المسرحي اذ إن القيمة المضمونية للخطاب المسرحي في العراق فرضت نظاماً بنائياً متميزاً يستدعي جمالية الشكل والمضمون في الخطاب المسرحي.

إذا كانت طبيعة العرض المسرحي تتشكل من جدلية الحركة والصوت التي يقوم العرض بتوحيد طرفيها المتناقضين في تكوين جديد جمالي مركب فان كلاً من عنصري الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من صراع جدلي, فحركة المؤدي سواء كانت مرسومه أو عفوية لا تكتسب طاقتها وشكلها الا من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح , وتشكيلها الساكن مع المنظر المسرحي, وأيضا من خلال تحكم المؤدي في العلاقة بين الحركة والثبات .

وكذلك الصوت المؤدي سواء كان حادا أوخافتاُ لن يتمكن من التفاعل مع باقي عناصر العرض المسرحي لتشكيل المعنى وتحقيق فاعليته ألأدائية كعنصر جمالي إلا من خلال صمت المستمعين له كمال الحركة وكذلك نهايتها فان الصمت أيضا هو الفضاء الذي تنحل فيه صراعات الأصوات جميعا وتتصالح وفي بعض الأحيان يستخدم العرض المسرحي سواء في الصالة أو على خشبة المسرح وإذا كان السكون هو أقصى درجات كمال الحركة وكذلك نهايتها وان الصمت أيضا هو الفضاء الجمالي الذي تنحل به صراعات الأصوات جميعا وتتصالح وفي بعض الأحيان يستخدم العرض المسرحي الصمت والغياب او الاختفاء اللامبرر عن قصد لخلق إحساس بالحيرة

والغموض ,فاين يذهب بهلول الملك لير على سبيل المثال ؟ إن كل حركة أو صوت في المسرح لايخلو من دلالة ومعنى.

فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الحركات والأصوات في المسرح فاذا كنا في حياتنا العادية لا نلحظ كثيرا من التفاصيل فلا نلتفت الى نبرة تردد في صوت محدثنا ولانعير انتباها اذا حك انفه متفكرا فان هذه الإيماءات البسيطة تثير انتباهنا في المسرح فنشرع في تفسير دلالاتها . إن تشكيل المعنى من مجموع هذه الحركات والإيماءات بأنواعها المختلفة وكذلك الصوت وتشنجاته وتهدجا ته وترددده إنما يشكل علامة جمالية في الخطاب المسرحي .

فالحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء فهي التعبير الجمالي المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الاعظاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية كما تحدد جذورها العاطفية أنماط السلوك المنبه في الإفراد والثقافات ورغم إننا نستعين عند الحديث بالحركة فنوظف الإشارات والإيماءات وتعبير الوجه كأدوات مساعدة إلا إن الحركة بحد ذاتها تشكل لغة قائمة بذاتها.إضافة إلى الحركات والأصوات والإيماءات هناك توظيف للغناء والموسيقى والمؤثرات الصوتية ما يعزز تشكيل المعنى بجمالية عالية وكان شكسبير من بين من وظفوا هذه المؤثرات بجمالية عالية .

وكانت المقاطع الغنائية والاغاني والموسيقى تتخلل العروض وخاصة العروض الكوميدية ولهذا كان على الممثل الكوميدي الذي مثل دور البهلول في مسرحية الملك لير أن يبذل مجهودا في حفظ عددا كبيرا منها وتحفل اغلب مسرحيات شكسبير بالأغاني التي تثير الشجن مثل أغنية ((ايميانز)) في مسرحية "كم تهوى"التي تقول

هبي ياريح الشتاء وعربدي
فلست أكثر قسوة
من جحود البشر
ونابك الحاد اخف وطأة منهم
لأن العيون لا تره
رغم أنفاسك اللافحة ((الفصل الثاني – المشهد الرابع – أبيات 174–180))

ويلجأ شكسبير كثيرا إلى إيقاعات وأنغام المواويل الشعبية و يوظفها في صياغة الأغنيات التي تعبر عن الأسى فيولد التقابل بين المعاني المؤلمة وبين عذوبة ألألحان شحنة انفعالية عالية وقد حذا الكثير من الكتاب هذا الحذو وكان من أشهرهم برتولت برخت الذي وظف الغناء توظيفا بنائيا فاعلا في مسرحه وجعله عنصرا جوهريا في تحقيق ما اسماه بالتغريب ففي مسرحية الأم شجاعة مثلا تتقاطع الأغنيات مع الحوار بصورة دائمة .[36]

ولا يقتصر استخدام الأغاني والموسيقى الذي يعزز المعنى الجمالي وإنما تجاوزه للرقص وعروض أشبه بعروض الباليه منذ القرنين السادس عشر والسابع عشر وكثيرا ما كانت الرقصات تشكل مناطق درامية بالغة الأهمية ففي مسرحية ((المسعود)) لتوماس ديكر على سبيل المثال، تدخل جوقة من الراقصين في ثياب الشياطين بعد موت البطل لتستحوذ على جثته في مسرحية جعجعة دون طحن لشكسبير تدور مشاهد الغرام في المشهد الاول من الفصل الثاني في سياق راقص يحمل أهم معاني الخطاب المسرحي بطريقة تعبيرية راقصة ومازال الرقص التعبيري الذي يحمل المعنى يعبر بأبهى الصور الجمالية عن رسالة الخطاب المسرحي منذ نشأته الأولى ولحد يومنا هذا نجده في تطور دائم حتى أصبح ينوب عن النص ويكتفي بتقنيات العرض المسرحي في مسرح ما بعد الدراما والمسرح الرقمي الذي يعتبر قفزه نوعية في عملية تشكيل المعنى في الخطاب المسرحي المعاصر من خلال استخدامه احدث التقنيات البصرية والسمعية إذ إن التقنيات المسرحية تعتبر عنصرا هاما من عناصر تشكيل المعنى منذ بدايات المسرح الاغريقي من خلال الإضاءة والديكور والموسيقى، والأزياء، ومن خلال الفراغات في السيناريو أو لغة الصمت، التي تثير في المشاهد مجموعة من التساؤلات المبهمة والجوهرية، وتحاكي عوالمه الداخلية وأحلامه الخفية، و تساعد على إثراء مخيلته واستفزازها، في كثير من الجوانب، وساهمت الموسيقى والإضاءة والتركيز على الجانب الحركي للمثل، ولغةالجسد في تحديد وتكوين الانسجام البصري الكامل، هذا إضافة إلى اللون، والرقصات التعبيرية، واستحضار الحكايات الأسطورية في كثير من جوانب السرد الدرامي

مؤشرات الإطار النظري:

1-البحث عن المعنى شعورا فطريا يتحلى به الإنسان منذ نشأته الأولى

2- ينفتح المعنى على كل مفاصل الحياة ، ولم يعد مقتصراً على المعاني اللغوية ، فأصبحت لكل أنظمة التواصل الإنسانية التي هي أساساً أنظمة سيميائية- انطلاقاً من مقارنتها بالأنموذج الأرقى وهو اللغة .

3- معنى المعنى ينقل المرء من معنى اللفظ الذي وضع له والذي تكون الألفاظ مفهومة فتخرج إلى دلالات ثانية فتتجاوز بذلك الحقيقة.

4- إن عملية التلقي هي عملية ذاتية تتحكم بها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية ويقصد بها العلاقة التي تنشأ بين المتلقي كفرد وبين الخطاب المسرحي كمنظومة نسقيه تحمل المعنى

5- ان عملية تشكيل المعنى عملية حسية تتعلق بتوقعات القارئ لما سيحدث لاحقا والقارئ على وعي تام بأنه يكشف الموضوع ويخلقه من جديد.

6- النص ومافيه من احتمالات تسمح بإنتاج المعنى حيث يقوم القارئ بتجسيد أو ملئ فجواته.

7- إن جميع الأشكال البلاغية والمجازية منها كلها تتلاحم لتؤدي بعدا ثانيا وهو المعنى العميق للفكرة التي من خلالها تبرز جواهر تجربة المؤلف وبالتالي تسمو الصورة المجازية لتؤدي غرض معنى المعنى.

8- إن التورية اللفظية من العناصر الجمالية التي تجعل الكلمة الواحدة تحمل معنيين أو أكثر وعادة ما تكون المعاني متناقضة وهذا التناقض يشكل معنى جمالي يشد انتباه المتلقي في كسر أفق التوقع.

9- أن الجمالية في تشكيل المعنى هي في استثارة خيال المتلقي بشتى طرق التورية الجمالية.

10- أن جمالية تشكيل المعنى تنشط عمليتان متكاملتان هما التكثيف والتحويل.

11- إنّ الشكل في الخطاب المسرحي ،لم يكن مجرداً ،بل مترعاً بالمعنى ،وثمة وشائج تمثل همزة الوصل بين شكل الخطاب وبين المحمولات الفلسفية والفكرية والجمالية .

12- إنّ خطاب العرض المسرحي يحتفي بوفرة دلالية مهيمنة تؤسسها مجموعة الأشكال المنصهرة في منظومة المشهد المسرحي كا النص والتقنيات المسرحية.

13- إن كل حركة أو صوت في المسرح لايخلو من دلالة ومعنى.

14-ان توظيف الغناء والموسيقى والمؤثرات الصوتية والرقص يعزز تشكيل المعنى بجمالية عالية .

15- تساهم الموسيقى والإضاءة والتركيز على الجانب الحركي للمثل، ولغة الجسد في تحديد وتكوين الانسجام البصري الكامل، هذا إضافة إلى اللون، والرقصات التعبيرية، واستحضار الحكايات الأسطورية في كثير من جوانب السرد الدرامي .

الدراسات السابقه:

الدراسات السابقة وهي عبارة عن دراستين الأولى كانت للباحث عمر فاروق محمد تقدم بها إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في عام 2014م وهي رسالة ماجستير بعنوان

((وظيفة القراءة والتلقي في تشكيل المعنى)) والدراسة الثانية كانت للباحث منتظر خضير محسن رسالة ماجستير تقدم بها الى مجلس كلية الفنون الجميلة عام2016 (لم تناقش بعد)

بعنوان ((جدلية المعنى وافق التوقع في تجارب المسرح العراقي المعاصر))

تحليل العينة:

كلية الفنون الجميلة :مسرحية سفينة ادم/2015

تأليف علي عبد النبي الزيدي اخراج الدكتور ياسين اسماعيل الكعبي

ومن تمثيل شذى سالم خالد احمد مصطفى, بسمان مخلص , سرمد احمد , موسيقى الدكتور صالح مهدي الفهداوي , وسنغرافيا ضرغام البياتي

عنوان المسرحية مستعار من عمق الحضارة والبنية الفكرية المثيولوجية للإنسان العراقي(سفينة نوح) التي أرادت الخلاص للناس من الطوفان فمن اعتلاها نجا ومن تخلف عنها غرق هكذا جاءت سفينة ادم لتبشر الناس وهم (العراقيين) بطوفان قادم يجتاح المدينة وتوهمهم بأنها جاءت من اجلهم لخدمتهم وتخليصهم من الموت غرقا يقودها رجل اسمه ادم تمتاز شخصيته بالمكر والاحتيال متلون الطباع أفاق تارة يظهر بلباس ابيض كأنه كفن وتارة أخرى يرتدي قبعة ويدخن سيجار بمشرب أمريكي(بايب) فتشعر للوهلة الأولى من رؤيته انه غريب إما باقي الشخصيات فهم أبناء البلد المهدد بالغرق مثل العاشق وحبيبته حياة والميت (الشهيد) الذي استشهد منذ زمن بعيد والجوقة وهم مجموعة من الشباب يرتدون ملابس سوداء

التشكيل السينغرافي في الديكور ذا الدلالة التعبيرية عبارة عن مجموعة من المواسير وكوة دائرية تدل على السفينة يبتدئ العرض بأغنية عراقية شعبية

للدلالة على العشق .

((آنا من أشوف أهواي مجبل عليه حيلي يكع للكاع وتموت ادية))

الجوقة يرتدون الملابس السوداء التي تشكل معنى الحزن واليتم والمرارة ويشكلون بأجسادهم شتى الصور المعبرة التي تنتمي لمسرح الصورة ومن جانب آخر تتوالى الأفكار والدلالات والتأويل والصور الإخراجية التي تشكلها الحركات الميكانيكية للمخلوقات التي خرجت للتو من عالمها الوهمي، فنراها تتحرك أمام حياة التي مازالت تنتظر الحبيب مفكرة ومنشغلة تترقب عودة الحبيب . بملابس سوداء وعباءة عراقية تشكل معنى الحزن والانكسار للمرأة العراقية إن سفينة ادم جاءت من اجل العراقيين لتحملهم على الهجرة والتهجير سمة العصر في العراق الجديد

تظهر حياة ترتدي العباءة وتحمل حقيبة سفر كبيرة بتساؤل ملح

حياة–أين هو لقد تأخر أين أنت ياعطري ؟ حبيبي , حبيبي

لم يعد بيتنا الذي حلمنا به يتسع للعشق! آه يا بيتي

إن تكرار كلمة بيتي إنما تعني البحث عن الوطن الضائع في جسد الوطن الممزق المهدد بالطوفان.

للكلمة في الملفوظ عدة معاني فكلمة بيت, تعني السكن, وتعني الوطن, وتعني الراحة والاستقرار,

حياة– يجب أن نغادرك سريعا قبل أن نغرق بالطوفان يابيت

فتنادي الحبيب – أين أنت يا عطري كلهم غادروا بيوتهم وغرفهم الصغيرة دون حقائب أما نحن فقد – عبئنا حقائبنا بذكريات ملئها ضيم الدنيا التي لم نشعر فيها بالأمان

حياة – نزوح, نزوح, نزوح الكل يغادر الكل يهرول مسرعا خوفا من الطوفان

التكرار والتكثيف في الجمل إنما يشكل معنا عميق جدا فكلمة نزوح هنا تكررت لتدل على ثقافة العصر ثقافة الهجرة والتهجير ألقسري كنوع من أنواع العنف القهري والإرهاب بصوره الجديدة التي مارسها العدو على الشعب العراقي .

حياة– أين أنت ياعطري يا أنفاسي

حياة – لا لن أغادر من هنا إلا وروحك تلتصق بروحي فلا حياة لي بدون الحبيب السفينة, والحقيبة, الحقيبة, والسفينة

حياة –الطوفان والسفينة كلاهما حضرا وأنت لم تحضر

ستأخذ السفينة أخر الباقين من هذا الوطن الموحش

حياة – سأغادر بالسفينة

حياة –لا , لا لن أغادر دونك وكيف تعيش حياة بلا حبيب حياة

حياة–سأضل انتظرك نعم سأضل, أنا والحقيبة حقيبة عرسنة

ادم– ماذا تنتظرين ياحياة هيا الليلة سيأتيكم الطوفان

حياة– كلا سأنتظر الحبيب العشق الذي لاحياه لحياة بدونه

حياة – وينك ؟ أي وينك مو هاي دنياك تنتظر هوه يسميني دنيا امي سمتني وفيه

وابويه سماني حياة هسه اني وفيه ؟ دنيا؟ حياة؟ زالله حيرة (واني أريد أعيش)

قصدية المؤلف في تعدد الأسماء لمخلوقة واحدة هو التعددية في أطياف ومسميات المجتمع العراقي وتركيز حياة في ملفوظ (موانى أريد أعيش) هذه الفجوة التي يملأها المتلقي والتساؤل الكبير الذي يطرحه ((ترى هل هذه التعددية التي تمنع العراقيين من العيش بأمان أم هي الثغرة التي استغلها الغريب للدخول إليه وتفرقة لحمته))وتلوح فلسفة الانتظار في حبكة المسرحية ((بانتظار كودو))

حياة– وينك؟ أي وينك مو هاي دنياك تنتظر وتصرخ بأعلى صوتها وهي تحدق في الافق وينك؟

يظهر ادم في السفينة يرتدي الكفن الأبيض إيقاع ضربات الصولجان التي بيده تنبه المتلقي لتشكيل معنا جديد لهذه الشخصية التي باتت تثير التساؤلات

تقع أجساد الجوقة متراكمة عند قدميه كأشلاء ميتة وهذا يعني الاستسلام والضعف وقلة التفكير.

ادم– لم ابني سفينتي إلا من اجل حياة! الليلة ستغرق المدينة يا حياة

حياة – لا..لا..لن اغرق بدونه لأن(روحي وروحه ستطفو)

اللجوء إلى الأحلام والخيالات التي لاجدوى منها، أحلام شفافة لها علاقة بالحب والأمل و ديناميكية الفكرة الغنية بزخم الحياة والفرح والمستقبل .وكذلك التأكيد على الجانب الآخر من الحلم وأعني كابوسيه الأماني ومجمل أحلام الإنسان الأخرى التي تتشظى أمام قسوة وزيف الواقع . لذا فان أكثر المشاهد والصور التعبيرية ذات طابع كابوسي غريب ومثير للتعبير عن كابوسيه الحياة .

ولكن الشئ الجوهري هو إبراز البعد الميتافيزيقي واللامرئي في حلم الإنسان الأبدي .غير إن الموت في هذا العرض المسرحي يرفرف دائما كطائر أسطوري فوق رؤوس الممثلين والجمهور ومكونات المشهد ، ومن الممكن أن ينقض في أية لحظة ليمارس وجوده العبثي .

ادم– كلا ألغرق قادم هيا... هيا...ستغرق الدنيا عند الفجر

حياة– لا ,لا , لا أنا سأضل هنا انتظر أنفاسه التي أتنفسها

إن الحوارات البلاغية والمجازية كلها تتلاحم لتؤدي بعدا ثانيا وهو المعنى العميق للفكرة التي من خلالها تبرز جواهر تجربة المؤلف وبالتالي تسمو الصورة المجازية لتؤدي غرض معنى المعنى. فالاستعارة هنا هي أكثر الأنواع البلاغية دلالة إذ أحسن استعمالها المؤلف في الصياغة وهذا لما تكسبه من قوة في التصوير.

هذا العرض ينتمي إلى مسرح الصورة في تصميم الملابس والأدوات والإكسسوارات التي توحي بالغرابة والبساطة ، وكذلك استخدام الأمتعة والحقائب وغيرها بطريقة تمنحها بعدا ومعنى جديدين بعد أن تتغير وظائفها الواقعية كما حملت حقيبة حياة البالونات البيضاء .

امتازت حركة الجوقة بالتكوينات الصورية للوصول إلى العفوية في الحركة والصورة وإبرازهم وكأن كل واحد منهم كيان وعالم متوحد من التكرار المتتالي يشكل منهج في مسرح الصورة إذ تتكرر الفكرة أو الحركة أو الصورة من زوايا وأشكال مختلفة بمنهجية مقصودة بغية خلق نوع من التركيز على هذه الزوايا التي يريد المخرج تأكيدها مما يمنح العرض تلك الغرابة والبعد الفلسفي

ادم– اتمنى ان لاتنتظري ميتا

حياة بهلع اسم الله حي, حي, حي .. ثم الم يقل الله إن شهداءنا إحياء , حي يرزق

هذا القمر لنا هذا القمر

ادم–هذا القمر ينبأكم بالطوفان

حياة–كلا قمرنا ليس كقمر كل الأوطان انه شاهد عشقنا وميقات مواعيدنا وحبر غزلنه

ادم– لم يبقى في وطنكم سواكما يتغزلان

يصعد الجميع معه في السفينة تبدو الجوقة كأنها مومياء تمشي مغيبه وهو يردد ستغرقون, ستغرقون

وهذا يعني غياب الوعي الجماهيري واتباع الغريب دون تفكير.

حياة– اسمع سنخرج معك سالمين في السفينة او سنطفو

ادم– أي قلب تحملين

حياة– مثل كل قلوب العاشقين في وطني

ادم– يضحك بسخرية سيغرق كل شيء في وطنكم

(الجوقة تشكل صورة وتكوين جديدين)

الناجون من وطنكم بضعة عاشقون فقط

(وهذا يعني لم يخلو البلد تماما من الحب)

حياة– يا الله من وطن العشق كله! لقد خليت وقلبت

ادم–لقد اكتمل العدد في السفينة سوف نغادر إلى بلد لاتغرق به الدنيا

حياة – والتراب في وطننا الذي ليس مثله تراب هل ستتركه يغرق؟ ويضيع في تفاصيل الطوفان (ضربة صولجان قويه)

ادم–هو ليس بتراب هو بحقيقته دم على شكل تراب

التكوين والصورة للجوقة تتحول وتتغير لتغير المعنى فتشكل معنى التعجب والاستغراب ويشكل هذا التساؤل علامة ترى من حمل الدم إلى التراب؟ او التراب هو الدم؟ الدم / والتراب ثنائية غريبة يتشكل معنى جديد من غرائبية المعنى الأول لدى المتلقي اعتمد المخرج على التوزيع التشكيلي البصري في بناء الصورة التعبيرية الحية مما أدى إلى خلق صور حركية وبصرية متتالية ، إضافة إلى استخدام التشكيل السينغرافي في الديكور ذا الدلالة التعبيرية ، لكنه في ذات الوقت يعبر عن شمولية الفكرة . وكذلك استخدام فضاء المكان اللامسرحي (المواسير وفوهة السفينة)

التكون والصورة للجوقة تتحول وتتغير لتغير المعنى لدى المتلقي بدأ آدم يظهر على حقيقته لكسر افق التوقع لدى المتلقي تحول دوره من الرجل المنقذ إلى المحرض من خلال تعبير أداءه ووجهه الماكر.

ومن خلال فرضية الجزء يمثل الكل كفرضية جمالية تجادله حياة وكأنها الشعب كله

حياة – يا الله لم يكن وطني هكذا أبدا والتراب, التراب

ادم – لذا فالغرق محض إرادة وضرورة

حياة– ضرورة !

إننا نحبه, نحبه , نحبه, ونحياه

تكرر لكننا نحبه ونحياه يا ادم مازلنا نردده نشيدا وما زالوا يبنون بيوتنا من طين مدارس من طين أبراج من طين مازلنا نزف فيه موتانا زفا كي لا نحزن إننا نحبه ونحب الله فيه فهل أرادته تقبل أن يمحى وتمحى قصة عشقنا ألا تكفي امنية ان نخلع ثياب السواد التي تغطي أرواحنا عنوان

للخلاص ألذلك يعلن موتنا سريريا في نشرات الإخبار بهستيريا نشطب ,نشطب , نشطب من خارطة العشق كله هل تقتضي إرادته في ذلك اشك في هذا يا ادم

ادم– انتهى كل شيء ياحياة لقد صدر المرسوم وليس هناك عشق

حياة– لكننا أنا وإياه مازلنا عشاق اقسم لك بغرامنا إن احدنا يذوب بالآخر عشقا

ادم– يضرب الصولجان لابقاء لوطن عرضه القتل وطوله الدماء

حياة–كيف يفنى وهذا القلب ينبض به وكرياته التي كلما تحدثت عنا تفترش الأرض بالندى والياسمين

ادم– أن كل هذا عبث وهذيان وعليك أن تقرري إما البقاء والغرق وأما النجاة معنا في السفينة

حياة أنا امرأة معجونة بالوفاء لذلك أمي أسمتني وفية لكن أبي أسماني حياة

تعرف ليش لان الحرب ,الحرب ,الحرب, أسمت كل مولود موت

طيب يا ادم امنحني فرصه وسنذهب أنا وهم, وهو, وهو وينه تصرخ وينه

ادم– لن يأتي

حياة – بل سيأتي وتنادي, ياعطري , يامسج, ياعنبر, ياسباح, كليبي يا شمامة روحي حبيبي تعال كي نعيد صياغة عشقنا بوطن آخر يحتفي بالعاشقين تعال الله يخليك

صوت الحبيب يغني :

((أني من أشوف اهواي مجبل علية تكمل هي حيلي يكع للكاع وتموت ادية))

الحبيب يترنح مخمور جئتك بشحمي ولحمي لم الصمت لم نعتد الشوارع ساكنه هكذا لا مفخخة ولا عبوات ناسفة تزكم الأنوف ولا طلقه لا طيخ ,لا طاخ

حياة – هم سكران ؟؟

الحبيب– ما اسمح لج آني مو سكران مجرد انه الأرض كروية مره تدور حو نفسها ومره حول الشمس ومرة تدور علينه تدور وتدور فندوخ هذا كل الأمر أنا لست بسكران

الخلط بين اللغة العربية الفصحى واللهجة المحلية سمة من سمات أسلوب المؤلف علي عبد النبي ألزيدي في الكثير من أعماله المسرحية

حياة– حبيبي السفينة , الطوفان , الكون يغرق

الحبيب– الكون اكبر سكران بالكون

منذ بدأ الخليقه والشيطان يفرق الحبيب عن الحبيبة كل شيء يتغير الا هذا ويضرب على قلبه هذا الكون هذا الوطن حيوته هل تعلمين ما معنى الوطن أنا أقول لك الوطن ويخرج الهواء من فمه بسخرية.

يتفاعل المتلقي مع المشهد تتشكل لديه صور يستمدها من الوعي الجمعي الذي يربطه مع الآخرين....

الحبيب– الوطن ياحيوته تعبير أحمق, وأحمق من لا يعشق وطنه

في هذه الأيام الوطن صار يختزل بمسؤول الوطن هو المسؤول , والمسؤول هو الوطن وأنا لست بمسؤول ولست بوطن ولست بسكران تتجادل معه تقنعه بالسفر وهو يرفض يقول لها الحقيقة الوحيدة في هذا الوطن هو أنتي تهم بالتحضر للسفر وهو يحاول حمل الحقيبة

الحبيب – أنها ثقيلة ! بماذا معبئه ؟

حياة– بالعشق يفتح الحقيبة ويخرج البالونات ويفجرها

الحبيب– كل شيء ينفجر بهذا الوطن كانت ترقص والجوقة معها

الحبيب – نحن نحمل أرواحنا أكفان وكل شيء ينفجر الحب ينفجر ,الإنسان ينفجر الوطن ينفجر, تهم بحمل الحقيبة وتكون الحقيبة بينهما كل واحد منهم يشد بطرف تتكون صوره

تعني هذه الصورة بمعناها المتشكل في شكل الصورة (الانقسام)

جدال عميق بينهم أصبحنا نستبدل الأكفان بحقائب ثقيلة

ثنائية الشكل والمضمون في تشكيل المعنى للصورة في الخطاب المسرحي

جمالية هذه الصورة في مضمونها وليس في شكلها المبهم عن المعنى اذ تتكون الصورة من الشكل والمضمون لتكون تكوين ذو معنى يشد المتلقي ويشعل عنده لذة الاستمتاع والمتابعة.

حياة– أنت لاتسمع نشرات الأخبار وتصريحات صاحب السفينة الوطن سيغرق وأنت غارق بالسكر ولا تعي شيئا.

الحبيب–أنا اشرب من الحب اشرب من عينيك كي أصحو من سكرات الموت

حياة –هيا لنذهب مع ادم انه يقول إن طوفان سوف يجتاح المدينة لنذهب معه إلى وطن أخر آمن

الحبيب– ادم الذي كان وما زال يهددنا بالغرق طوفان أخر غير طوفان الدم الذي نحن فيه اليوم

ويمكن تأشير مميزات الأسلوب الفني لعمل المخرج ياسين اسماعيل الكعبي من خلال اعتماده على الصورة التعبيرية الغريبة والمثيرة في ذات الوقت من اجل الوصول الى جوهر فكرة العرض الذي يقدمه ، وإعطاء الجوانب التكنيكية كألانارة والموسيقى والديكور أبعادا تعبيرية فلسفية حد استقلالها في خلق التأويل والدلالة . ومن جانب آخر يتم الاعتماد على التباين CONTRAST في استخدام الضوء واللون والموسيقى وحركة الممثل التي تتداخل مع حركة الجوقة التي تمتلك وجودها وتكاملها في فضاء العرض ، فتصبح هذه الحوامل التعبيرية هي الخالقة للدلالات والرموز

والإحالات والتأويل وتشكل الجوهر الأساسي للعرض المسرحي ، و من خلال التأكيد على ديناميكيتها التعبيرية لا يكون الجمهور غريبا على العرض بل تشحنه ومن ثم تورطه وتحفزه على التفاعل .

في الكثير من المشاهد كان للموسيقى دور كبير في تشكيل المعنى كمشهد الرقص

الحبيب– هيا لنرقص

–حياة وهو هسه وقت رقص أكلك الدنيا راح تغرق

يرقص الحبيب على أنغام الموسيقى بحركات تعبيرية ذات دلالة عميقة على انغام موسيقى (ألمطبك) التي اشتهر بها أبناء الغربية في العراق وسرعان ما تتبدل إلى انغام مشهورة في جنوب العراق وتتبدل الى أنغام الجوبي البغدادي ثم إلى الدبكة الكردية التي تمثل موسيقى شمال العراق في رقصة قصيرة استغرقت دقيقتين من الزمن المسرحي جمع بها كل أطياف الشعب العراقي وكأنه يتحدى فكرة التقسيم الاستعمارية ويجمع العراق كله بعرس واحد هو عرس الوحدة الوطنية . وكذلك مشهد عقد القران

كانت الموسيقى رئاسية تعزف عند استقبال الوفود مما تشكل معنى غياب فرحة الإعراس لهيمنة السلطة السياسية التي سرقة فرحة الشعب وجعلت أفراحهم تختلط بأتراحهم ولباس العروس الأسود اللون عزز تشكيل المعنى بهذا الاتجاه

وليس هذا المشهد الوحيد الذي يستخدم به اللون لتشكيل المعنى ففي مشهد السفينة واستعدادها للمسير تظهر الجوقة وهي ترتدي أعلام حمراء اللون للإشارة لفكر معين

وكذلك للإضاءة المسرحية دور كبير في تشكيل المعنى ففي الكثير من المشاهد استخدمت الإضاءة الباهتة التي تشير بموت الحياة ومشاهد أخرى أظهرت الأجساد كظلال في سفوح للعدمية التي يعيشها الإنسان.

وكان لحركة الممثل على المسرح دور بالغ الأهمية في تشكيل المعنى في العلاقة بين المتلقي وخطاب العرض ففي مشهد الحبيب مع حياة لتقنعه لصعود السفينة

حياة– لنصعد إلى السفينة ياحبيبي ونجعلها مدينة صلاتنا

الحبيب– صلاة نعم أريد أن أصلي وبحركة ذكية من الممثل يعطي حركة صلاة الفئة المسيحية ثم يتكاتف للإشارة لصلاة أبناء السنة ثم يسبل يديه على طريقة أهل الشيعة بالصلاة فيجمع صلوات العراقيين بصلاة واحده ولهذا تواصل مع المتلقي العراقي وذلك للذاكرة الجمعية التي تجمعهم وثقافتهم المشتركة ماتجعل مفهوم المعنى واضحا لديهم.

ولقد لعبت الذاكرة الجمعية في تشكيل المعنى دورا في مشهد ادم عندما يصرخ بوجه الحبيب عند الجدل معه على أسباب الترويج للهجرة على ظهر سفينة ادم

ادم– هيا اصعد إلى السفينة واصمت وإياك أن تناقش ...لا تناقش

الحبيب– نعم نفذ ثم ناقش العراقيين وحدهم يعرفون هذا المبدأ الذي حكمهم به حزب البعث ثلاثون عام (نفذ ثم ناقش) تحمل معنى التعسف الفكري والاضطهاد العقائدي

تدخل الغرائبية فكرة المسرحة من خلال شخصية الميت (الشهيد)الذي يدخل المسرح وهو يرتدي كفنا متهرئ وجسمه نصف عار يسال

الميت– من اين الحريق عفوا الطريق

الحبيب– أي حريق ؟...اي طريق

الميت– الطريق إلى سفينة ادم

الحبيب–ومن انت؟

الميت– أنا ميت

حياة– يمه هذا ميت

الميت أنا شهيد استشهدت منذ زمن بعيد في حرب في حرب

الحبيب– ولك ياحرب عاد داحس والغبراء, داعش والخضراء

حياة أي خل ناخذه ويانه

الحبيب – أوكفي هسه احنة شفتهمنه منه وناخذه ويانا

آدم– سفينتي للعاشقين فقط

الميت –أنا عاشق أيضاالميت– أنا شهيد جئت لأطالب بحقوقي

لهذا المشهد بعد سياسي كبير وعمق المعنى في المقارنة التاريخية بين حرب داحس والغبراء الذي دارت لسنوات طوال وجرت الويلات والموت والخراب لأسباب تافهة وكذلك الحرب الحالية لمقاومة تنظيم داعش الإرهابي فقد ربطه المؤلف بالمنطقة الخضراء وهي إشارة للسلطة الحاكمة التي تسكن المنطقة الخضراء من مميزات هذا الخطاب المسرحي الجمالية هو الخلط بين التراجيديا والكوميديا والمسحة الإيمانية التي جعلت من أبطال المسرحية الصراخ بكلمة يارب استنجادا بالله جل وعلى بعد الوصول إلى حافة الطوفان وهذه الصرخات تعالت بفضاء المسرح وأنطقت شخصية الميت (الشهيد) الذي أصبح يصرخ يأرب مع الأحياء بتواصل روحاني من اجل الإنسانية اختار المؤلف والمخرج نهاية قوية بقوة الفكرة الفلسفية للخطاب المسرحي حين قرر البطل البقاء وان يواجه الطوفان بمفرده وانتهت بجملة

(سأواجهك أيها الطوفان)

الفصل الرابع

نتائج البحث:

1-اللغة التي استخدمت بالعرض المسرحي لغة شعرية استخدمت عناصر اللغة الجمالية كالمجاز والاستعارة والتضمين (تضمين بعض الآيات القرآنية (الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون) وبعض الأمثال والحكم.

2- اعتمدت في تشكيل المعنى بعدا غرائبيا تتكسر داخله أنظمة أفق التوقع للتجربة المعاصرة التي لاتخلو من الملامح العبثية تستنهض فيه الأعماق النفسية والهم الجمعي والأنموذج السياسي والبعد الاقتصادي والاجتماعي والتاريخي كما في مشهد (الميت الشهيد) الذي جاء ليطالب الأحياء بحقه بعد أن شعر بظلم الأحياء له رغم تضحيته لهم بحياته.

3- لعب المخرج على وتر الممثل وتحولاته الأدائية عن طريق الصراع بين الذات ومقدساتها ومقتضيات الرغبة بالحياة ومقاومة الموت فاعتمد العرض فعل الإيحاء الى دلالات ومعاني متعددة ما أدى دورا مهما في إبراز الجانب الجمالي للمعنى وتحقيق افقأ مغايرا للمألوف (الصراع بين ادم وحياة بإقناعها لترك كل شيء والهرب بالسفينة وصراع حياة وحبيبها بإقناعه لصعود السفينة وترك البلد يغرق) وثبات البطل على موقفه رغم إن المألوف أن يخاف من الموت ويحاول الحفاظ على حياته.

4- اعتمد المؤلف اللغة العربية الفصيحة إضافة الى اللهجة العامية بهدف بناء فضاء معنائي في صناعة واقع درامي يجمع بين الواقع الموضوعي والواقع المسرحي مما يخلق انفتاحا واتساعا في المعنى مع الافادة من الفجوات والانتظارات عند المتلقي بكافة مستوياته الثقافية.

5- عمد المخرج على إدخال المواقف الكوميدية بأحضان المواقف التراجيدية وصنع الابتسامة عند امتلاء العيون بالدموع لتعزيز العلاقة بين بين المتلقي والخطاب المسرحي في تشكيل المعنى الدرامي في احداث المسرحية.

6-استغلال الذاكرة الجمعية لدى المتلقي في تشكيل معنى الخطاب المسرحي

7- إن مسرحية سفينة ادم محلية تخاطب الوعي الجمعي العراقي وتجمع بين أطياف الشعب العراقي بكل تعدديته وتحمل نفسا ثوريا وثقافة سياسية عالية.

8- جمعت مسرحية سفينة ادم جميع عناصر العرض المسرحي الجمالية إضافة لعناصر الدراما الأرسطية واتخذت من الرقص والغناء والموسيقى والإضاءة عناصر هامة في تشكيل المعنى لدى المتلقي

9- اعتمدت فلسفة شكسبير في اكو ن أو لا أكون التي وردت على لسان هاملت في مسرحية هاملت فلسفة لخطاب العرض المسرحي.

10- جمالية ثنائية الشكل والمضمون في تشكيل المعنى للصورة في الخطاب المسرحي

11-انتهت مسرحية سفينة ادم في الكثير من الأمل والإصرار عل الاستمرار في مقارعة الظلم وعدم الانهزام أمام الطوفان المزعوم (اني سوف اواجه الطوفان) التي وردت على لسان البطل في اخر مشهد من المسرحية.

الاستنتاجات:

1- يتشكل المعنى في الخطاب المسرحي من خلال تآزر ثلاث مستويات النص, العرض, المتلقي لان الفهم مرتبط بالمستوى السياقي للخطاب المسرحي في المسرح العراقي المعاصر.

2- الخطاب المسرحي في المسرح العراقي المعاصر يتصدى للقضايا المصيرية في المجتمع.

4- لايمكن لتشكيل المعنى في الخطاب المسرحي ان يتم دون علاقته بالمتلقي.

5- التلقي مسألة نسبية ولا يوجد معنى مطلق في الخطاب المسرحي ,تتباين تأويلات المعنى الى مالا نهاية ولا حدود للمعنى في الوجود , نهايات المعنى مفتوحة على آفاق وانتظارات تصدق وتخيب الى ما لا نهاية .

الهوامش:

[1] – احمد مختار عمر, معجم اللغة المعاصرة ,ص 300.

[2] – التهانوي , كشاف اصطلاحات الفنون ,ج1,ط1,تح: عبد الحق وآخرين , شياتيك موستس , كلكتا ,1862, ص79.

[3] – احمد ابو حسن , في المناهج النقدية المعاصرة ,ط1, مكتبة دار الامان للنشر والتوزيع ,الرباط ,2004 , ص25.

[4] – مبجان الرولي ,وسعد البازعي , دليل الناقد الادبي ,اضاءة لاكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ,ط1, المركز الثقافي العربي ,الدار البيضاء , بيروت ,2005,ص282.

[5] – أبو الفضل ابن منظور،لسان العرب،دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،1965، مادة خطب.

[6] - المصدر السابق نفسه.

7- ينظر:عبيير جيرو ، علم الدلالة ، ت: منذر عياشي ، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992، ص 16.

8- حول هذا الموضوع ينظر : عبد السلام بن عبد العالي، الميتافيزيقيا- العلم والايديولوجيا، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين – بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981 ، ص 145.

9- ينظر: محمد طواع ، ملاحقة سلطة المعنى –دريدا مفككاً للميتافيزيقيا ، مجلة علامات الثقافية ، العدد 13 ، 2000م ، ص52 ، المغرب : مكناس.، ص 44.

10- عبد السلام بن عبد العالي ، الميتافيزيقيا – العلم والايديولوجيا، مصدر سابق، ص 145.

11- ينظر: أحمد علي دهمان ، مصدر سابق ، ص114.

12- جون لاينز، المصدر نفسه، ص 34. ، ص 34.

و ينظر أيضاً : ترانسهوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص 59.

[13]- ينظر محمود السعران,علم اللغة,مقدمة للقارئ العربي,ص239

[16] - يتظر دكتورة, نبيلة ,ابراهيم , القارئ في النص, مجلة فصول ,ع1, 1984, ص, 102-105

[17] -ينظر نقد استجابة القارئ,ونظرية التلقي,م.5.ابرامز,ت,عبد الله الدباغ,مجلة الثقافة الاجنبية,1987, -50,51

[18] - ينظر,القراءة ,والتلقي ونظرية التلقي ,في النقد ,العربي,31,

[19] - ينظر مقدمة في النظرية الادبية,ص,158,مجلة اقلام,ع1 , 2012 ص ,12

[20] -ينظر,د.صلاح فضل,علم الاسلوب,ص,65

[21] -ينظر,رامان سالن,نقد استجابة القارئ,ت,سعيد الغانمي,افاق عربية,ع8 , 34-35

[22] - ينظر,ايان ماكلين,التاويل والقراءة,ت,خالده حامد,1998, ص38

[23] - ينظر د.اسماعيل علوي,مجلة الاقلام,ع4, 1998 ,ص31
[24]-ينظر,فرانك شوير فيجن, نظرية,التلقي,ت ,محمدخير البقاعي,مجلة الاداب الاجنبية, ع88 ,1996ص255
[25] -ينظر,ناظم عودة,الاصول المعرفية لنظرية التلقي, مجلة اقلام ,ع11 ,1993 ,ص72
[26]- ينظر , إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج1+2 ، (طهران : مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، دت) ، ص114 .
[27]- صلاح القصب ، ما وراء الصورة : الإشارة الأولى لصورة الذاكرة ، مجلة الأقلام ، العدد 2 ، السنة 25 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، شباط 1990م) ، ص66 .

26- المصدر السابق نفسه
[29] - الكوميدي فرانسيز: هو المسرح القومي الحكومي الفرنسي ، أسس بأمر ملك فرنسا لويس الرابع عشر عام 1680م وانضمت أليه فرقة المسرح الجديد ، وفرقة هوتيل دو بورجونيا وفرقة خوتيل جيني جود ليكّونوا ثلاثتهم معاً الفرقة المسرحية لمسرح الكوميدي فرانسيز ، للمزيد ينظر : كمال عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي : قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي ، (الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2006) ، ص639 .
[30]- ينظر : فيكتور هيجو ، مسرحية هرناني ، تر : زكي طليمات ، سلسلة المسرح العالمي رقم (57) ، (الكويت : وزارة الإعلام ، 1974م) ، ص12_13 .
[31] - محمد خير الرفاعي ، أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية : المسرح الغربي نموذجاً ، المجلة الأردنية للفنون ، المجلد 1 ، العدد 1 ، (اربد : جامعة اليرموك _ عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، 2009م) ، ص77 .
30- عقيل مهدي يوسف ، الواقعية في المسرح العراقي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990م) ، ص25
[33]- (المصدر نفسه)
32- ينظر : فاضل الجاف ، فيزياء الجسد : مابيرهولد ومسرح الحركة والإيقاع ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، 2006م) ، ص153
33- سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006م) ، ص71 .
34- ينظر: سامي عبد الحميد ، تطور الذهنية الإخراجية في المسرح العراقي، مجلة الأقلام ، العدد 3(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آذار ـ نيسان ، 1987م) ، ص20 .

قائمة المصادر:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج1+2 ، (طهران : مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، دت) ، ص114 .
2- محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، 1983م) ، ص98 .
3- جعفر الحسيني ، معجم مصطلحات المنطق ، (طهران : مطبعة بقيع ، دت) ، ص63 .
4- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج2 ، (قم : منشورات ذوي القربى ، 1385هـ)، ص244 .
5- احمد سخسوخ ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005م) ، .
6- ضياء حسون ، العرض في المسرح البولوني المعاصر ، مجلة جامعة بابل للعلوم التربوية، العدد 2 ، المجلد 4 ، (الحلة : جامعة بابل ، 1999م) ، ص446 .
7- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ، سلسلة دراسات ومراجع المسرح رقم (44) ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، 2006م) ،.
8- سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006م) ، ص71 .
9- عقيل مهدي يوسف ، الواقعية في المسرح العراقي
10- سامي عبد الحميد ، تطور الذهنية الإخراجية في المسرح العراقي، مجلة الأقلام ، العدد 3و4 ، السنة22 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آذار . نيسان ، 1987م) ، ص20 .

11- محمد الجزائري ، هل هناك منهج فني في المسرح العربي ، مجلة المسرح والسينما ، العدد 9 ، (بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، 1973/9/1م) ، ص13 .
12- ياسين النصير ، ثلاثة نماذج في الإخراج المسرحي المحلي ، مجلة المسرح والسينما ، العدد 10 ، (بغداد : المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون والسينما ، 1974/7/10م) ، ص31 .
13- عواطف نعيم ، تعدد الرؤية الإخراجية للتراث في العرض المسرحي العراقي ، السلسلة المسرحية ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، 2007م)
14- ياسين النصير ، في المسرح العراقي المعاصر ، (بلجيكا : مؤسسة صحراء 93 ، 1997م) ، ص42 .
15- صلاح القصب ، ما وراء الصورة : الإشارة الأولى لصورة الذاكرة ، مجلة الأقلام ، العدد 2 ، السنة 25 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، شباط 1990م) ، ص66 .
16- كريم عبود ، التجريب في المسرح العراقي بين الفرضية والإبداع ، المصدر السابق ، ص51 .
17- حسين علي هارف ، صلاح القصب الخارج عن القانون الإخراجي السائد : شهادة عن المغامرة الأولى ، مجلة شانو ، العدد4، (السليمانية : فرقة مسرح سالار ، حزيران 2007م) ، ص117 .
18- ارتو (أنطوان) ، المسرح وقرينه ، تر : سامية اسعد ، (القاهرة : دار الهنا للطباعة ، 1972م) .
19- الاعسم (باسم) ، مقاربات في الخطاب المسرحي ، (دمشق : دار الينابيع ، 2010م) .
20- الجاف (فاضل) ، فيزياء الجسد : ماييرهولد ومسرح الحركة والإيقاع ، (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، 2006م) .
21- دين (الكسندر) ، أسس الإخراج المسرحي ، تر : سعدية غنيم ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1982م) .
22- الزبيدي (قيس) ، مسرح التغيير ومقالات أخرى في منهج بريشت الفني (جمع) ، (بيروت : دار ابن رشد ، 1980م) .
23- سخسوخ (احمد) ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005م) .
24- عبد الحميد (سامي) ، نحو مسرح حي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006م) .