الرؤية الاخراجية للقوى الفاعلة وتجسيدها في العرض المسرحي العراقي

The Directorial Vision of the Active Forces and Their Embodiment in the Iraqi Theatrical Show

م. م. نادية علي عبد السادة أ. د . علي رضا حسين

Prof. Dr. Ali Ridha Hussein Asst Lect. Nadia Ali Abdul Sadah

مديرية تربية بابل- وزارة التربية- العراق كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل- العراق

Directorate of Education in Babil– Ministry of Education– Iraq

College of Fine Arts – University of Babylon – Iraq

fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq nadia.ali٢٦٤٤@ gmail.com

ملخص البحث:

يستمد البحث مادته النظرية من الدراسات الشكلانية التي تتناول السرد من الناحية اللغوية ذات البعد التشخيصي الذي تتحول فيه الجملة الفعلية إلى (فرجة) يمكن تجسيدها برؤى تخيلية ذات طابع رمزي ، وقد ضمَّ البحث أربعة فصول ، تناول الفصل الأول مشكلة البحث التي تمركزت حول السؤال الآتي: (ما الرؤية الإخراجية للقوى الفاعلة وإمكانات تجسيدها في العرض المسرحي العراقي؟) ، وأهمية البحث التي انطلقت من كونه يلقي الضوء على نموذج فاعلي أسهم في تطوير رؤية تحليلية للفعل الدرامي تم استيلادها من القواعد السردية التي توافر عليها النقد الأدبي لتدخل في مظلة المشهد المسرحي ، وهدف البحث الذي تحدَّد في تعرُّف الرؤية الاخراجية للقوى الفاعلة وتجسيدها في العرض المسرحي العراقي ، وحدود البحث: الزمانية (٢٠١٦م) ، والمكانية: (العراق) ، والموضوعية: دراسة الرؤية الاخراجية للقوى الفاعلة وتجسيدها في العرض المسرحي العراقي ، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين ، تناول المبحث الأول: (مفهوم القوى الفاعلة - الآلية والاشتغال) . أما المبحث الثاني فقد تناول: (الرؤية الإخراجية للقوى الفاعلة في العرض المسرحي العالمي) ، بالإضافة إلى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . وقد خَصَّصت الباحثة الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث واختيارها بالطريقة القصدية لتكون نموذجاً في التحليل ، وتمثَّلت في مسرحية (يارب) من تأليف (علي عبد النبي الزيدي) ، وإخراج (مصطفى الركابي) ، واعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي . وقد خلُصت الباحثة في نهاية بحثها هذا إلى ذكر النتائج التي تَرَشَّحت من تحليل العينة والاستنتاجات التي بنيت على وفق النتائج ، ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: عامل - فاعل - ممثل .

Abstract:

The research derives its theoretical material from the formal studies that deal with the narration from the linguistic point of view with a diagnostic dimension in which the actual sentence turns into (a gap) that can be embodied with imaginary visions of a symbolic nature. The research consisted of four main chapters. The first chapter dealt with the research problem, which centered around the following question: (What is the directive vision of the active forces and the possibilities of their embodiment in the Iraqi theatrical performance?), and the importance of the research that stemmed from the fact that it sheds light on an active model that contributed to the development of an analytical vision of the dramatic act derived from the narrative rules, which provided literary criticism to come under the coverage of the theatrical scene. The aim of the research, which was outlined in defining the directive vision of the active forces and their embodiment in the Iraqi theatrical show, and the limits of the research: temporal (٢٠١٦ AD), spatial: (Iraq), and objectivity: studying the directive vision of the active forces and their embodiment in the Iraqi theatrical show, in addition to the procedural definitions of the terms contained in Research Title. As for the second chapter (Theoretical Framework), it included two sections. The first topic dealt with: (The concept of mechanistic active forces and work). As for the second topic, it dealt with: (the directive vision of the active forces in the global theatrical show), along with mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher devoted the third chapter to the research procedures, in which the research sample was identified and chosen in an intentional way to be a model in the analysis, and it was represented in the play (Ya Rab) written by (Ali Abdel Nabi Al- Zaidi), and directed by (Mustafa Al- Rikabi), and the researcher adopted the (descriptive) approach in Sample Analysis, as dictated by the nature of the current research. At the end of her research, the researcher mentioned the results that emerged from the sample analysis and the conclusions that were based on the results, then the list of sources.

Keywords: Actant , subject , acteur .

أولاً: مشكلة البحث

منذ أنْ أدرك الإنسان وجوده كان يسعى الى تعرُّف ماهية (القُوى) التي تتحكم بإرادته وتُوجِّه نظام حياته ، وقد تأصلت هذه الفكرة في نشاطه الثقافي متمثلاً بالخطاب الأسطوري الذي يصور علاقة الإنسان بقُوى الطبيعة المتعالية التي كانت تقلق عالمه الصغير وتكبح جماح قواه المتواضعة ، وقد ترشح عن ذلك

اعتقاد بأنَّ هناك صراع دائم بين (قُوى) تنزع باتجاه تحقيق الغايات والأهداف المنشودة ، وأخرى تقف حائلاً دون ذلك . إنَّ تطوّر أشكال التعبير الفني بالتزامن مع ظهور الاخراج ، دفع العرض المسرحي الى توجيه أدواته الفنية نحو بُنية الواقع وتحليله بشكل عميق ، وإدراك (العوامل) أو (القوى الفاعلة) - ضمنها الشخصيات- التي تمارس فعلاً دلالياً في العرض المسرحي ، وقد منح ذلك رؤية جديدة للشخصية المسرحية ، إذ لم تُعد " تُقارَن بكائن نفسي أو ميتافيزيقي (ما ورائي) إنما بكيان ينتمي الى نظام متكامل للأفعال ، نظام بديل من الشكل الضبابي للعامل (actant) (بنية سردية عميقة) الى الشكل المحدد للممثل (acteur) (بنية استدلالية موجودة كما في المسرحية)"[١]. تتخطى حدود البنية السطحية للواقع الى ما هو أعمق وأكثر تأثيراً ، ولذا فإنَّ المخرج المسرحي لم يعد يتعامل مع النص في حدوده الشكلية ، بل مع ما يرتسم في ذهنه من صور تُمثِّله وتعْنيه ، وهذه الصور المُرتَسَمة هي (رؤى) تشكل معاني تنزاح ، بارتسامها ، عن المتن الحكائي للنص ، لتدخل في وحدات تركيبية معقدة ذات طابع سيميائي (دلالي) . وهذا يقضي بطبيعة الحال تحليل بُنية العرض على مستوى أعمق موازٍ لبُنية الحدث السطحية ، وتحليل وضع العناصر المكوِّنة له على نحو يتخطى صفاتها لتكون عبارة عن أفعال أو (قوى فاعلة) لها وظيفة ما ، مما يكشف عن خواص الفعل الذي يقوم به الممثل في استلهامه للشخصية الدرامية كـ(قوة فاعلة) ، ويلتقي الاداء التمثيلي في نطاق العرض المسرحي مع عناصر التشكيل البصري التي تمثل بدورها قوة محايثة للممثل في تجسيد (القوى الفاعلة) ، وقد ساهم ذلك في انتاج رؤية اخراجية ينتظم في إطارها هذا المعنى ، استناداً إلى ذلك تمحورت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: **(ما الرؤية الإخراجية للقوى الفاعلة ، وإمكانات تجسيدها في العرض المسرحي العراقي؟)** .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تنطلق أهمية البحث الحالي من كونه يلقي الضوء على نموذج فاعلي أسهم في تطوير رؤية تحليلية للفعل الدرامي تم استيلادها من القواعد السردية التي توافر عليها النقد الأدبي لتدخل في مظلة المشهد المسرحي . أما الحاجة اليه فإنه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة ، بتحليل عناصر العرض المسرحي على وفق نموذج (القوى الفاعلة) .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى: تعرُّف الرؤية الاخراجية للقوى الفاعلة وتجسيدها في العرض المسرحي العراقي .

رابعاً: حدود البحث

١. الحد الزماني: ٢٠١٦م
٢. الحد المكاني: العراق .
٣. الحد الموضوعي: دراسة موضوع الرؤية الاخراجية للقوى الفاعلة وتجسيدها في العرض المسرحي العراقي .

خامساً: تحديد المصطلحات

١. الرؤية (Vision):-

- فرَّق (صليبا) بين الرؤيا والرؤية بالقول: " الفرق بين الرؤيا والرؤية ، إنَّ الرؤيا مختصة بما يكون في النوم ، على حين أنَّ الرؤية مختصة بما يكون في اليقظة . فالرؤيا بالخيال ، والرؤية بالعين ، والرأي بالقلب . ومنه رؤى المصلحين الاجتماعيين وأحلام الفلاسفة "[٢]. وقد ورد تعريف الرؤية في موسوعة (لالاند): " إدراك بصري لواقع خارق ، أو لِوَحْي رمزي[٣]. و" حول رؤية Vision من المأثور التفريق ، بالمعنى ب ، بين الرؤية الخيالية (المسماة غالباً تخيلية ، لا بمعنى وهمية ، بل للدَّل على الطابع الحسي والتصوري للتمثيلات) والرؤية العقلية ، الأكثر جلاءً وسموَّاً ، حسب شهادة الصوفيين ، التي تظل غير قابلة للتعبير في لغتنا ، المجازية والمجردة دوماً"[٤].

٢. الرؤية الاخراجية:-

- " هي المشاهدة أو التحقق من وجود شكل في المخيلة ويسعى للتحقق . وهذه المشاهدة تعتبر تصوراً أو رؤية عند تخيلها ، وحين تتحقق تصبح ابداعاً ، لأنها اكتملت بالتحقق واشترطت في أنها جديدة ومبتكرة "[٥].
- الرؤية الاخراجية هي أنَّ " الفنان المسرحي يرينا صوراً لأنه يتخيل صوراً ، وأنَّ كل صورة عظيمة ترينا شيئاً نبْصره بالعين مع شيء نُدْركه بالبصيرة: فهي تجمع بين البصيرة والبصر"[٦]. وتشمل الرؤية الاخراجية أيضاً " الحلول التقنية المختارة لتنفيذ العرض المسرحي ديكوراً واضاءة وموسيقى مصاحبة وعناصر أخرى تدخل في سياق ابراز العرض المسرحي" [٧].

التعريف الاجرائي: (الرؤية الاخراجية)

تتبنى الباحثة تعريف (كمال الدين عيد) للرؤية الإخراجية ، وهي: الحلول التقنية المختارة لتنفيذ العرض المسرحي ديكوراً واضاءة وموسيقى مصاحبة وعناصر أخرى تدخل في سياق ابراز العرض المسرحي .

٣. (القُوى الفاعلة Actanciel)

- في المعجم المسرحي ورد تعريف (القُوى الفاعلة) بأنها: " القُوى التي تتحكم بديناميكية بالفعل Action في حكاية ما ضمن الأدب المكتوب والشفوي ... ينطلق ذلك من اعتبار أنَّ هذا الفعل يمكن أنْ يتلخص بجملة فعلية تحدد العلاقات بين القوى ، وتعكس البنية العميقة لتحولات الأحداث في هذا العمل . ورسم علاقة القوى الفاعلة ببعضها يقوم على تقصي علاقة التناحر والصراع التي تربط بين القوى ، والتحولات التي تطرأ على هذه العلاقة من مرحلة لأخرى" [٨].

- وفي معجم (بافي) وردت (القوى الفاعلة) تحت مُسمَّى (العواملي) ، إذ يقول: " عبارة العواملي (نموذج عواملي ، ترسيمة عواملية أي القوى الفاعلة: كائنات وأشياء) المستوحاة من العامل المسرحي بحسب وظيفته وبشكل خاص في صناعة المشهدية"[٩].
- وعند (جريماس) ورد تعريف (القوى الفاعلة) بوصفه المصطلح النظير للنموذج العاملي الذي حدَّهُ: " النموذج العاملي Actantial model: بنية العلاقات الحاصلة بين العوامل actants ... إنَّ النموذج العاملي يضم ستة عوامل: الذات subject التي تقوم بالبحث عن الموضوع ؛ والموضوع objct الذي تقوم الذات بالبحث عنه ، والمُرسِل sender الذي يدفع الذات للاتصال بالموضوع ، والمُرسَل إليه receiver أو مُتلقِّي الموضوع المتحصَّل عليه بواسطة الذات ، والمعارض opponent الذي يحاول عرقلة الذات والحيلولة بينها وبين الاتصال بالموضوع "[١٠].

التعريف الإجرائي لـ (القوى الفاعلة)

نظام متكامل للأفعال يمثل بنية استدلالية للعرض المسرحي من خلال تحليل وضع العناصر المكوِّنة له على نحو يتخطى حدودها الشكلية لتكون عبارة عن أفعال أو (قوى فاعلة) ذات دلالة تمثل المعنى العميق لهذه العناصر.

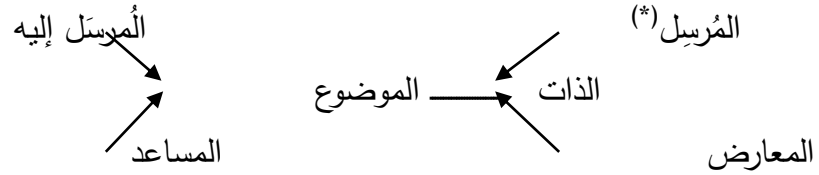
المبحث الأول : مفهوم القوى الفاعلة – الآلية والاشتغال

يستمد مفهوم (القوى الفاعلة) جذوره المعرفية من (السرد) الذي يتخطى حدود الحكي ليشمل البعد الدرامي أيضاً ، فهو يقدم شخصيات تحاكي أفعالاً وتكتسب طابعاً تمثيلياً ، يقول (شولز) في هذا الصدد: السرد " قبل كل شيء ، نوع من السلوك البشري . وهو ، بخاصة ، سلوك محاكاتي أو تمثيلي تُوصِلُ من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل . وقد تتنوع صيغ القص على نحو غير اعتيادي . (ينبغي أنْ أقول إنني على وعي بتميزنا المألوف بين ما يُروَى وما يُفعَل ، الذي يؤدي بنا الى مقابلة التمثيل السردي بالفعل الدرامي . وفي هذه الحالة فإنني استخدم كلمة (قص) بمعناها الأوسع لكي تتضمن كُلاًّ من المسرحيات والقصص ، بالإضافة الى بقية أشكال المحاكاة)"[١١]. إنَّ شمول الدراما في التعريف أعلاه لا يعني الركون عند حدود النص المسرحي وحسب ، فلغرض اعطاء فُسحة لـ(السرد) في الحقل المسرحي ، آثر (شولز) أنْ يضع جميع التقنيات المسرحية تحت مظلة (السرد) ، وذلك بقوله: " السرد يمكن أن يُرْوَى شِفاهاً ، أو يُدَوَّن كتابةً ، أو تُمثِّله مجموعة من الممثِّلين أو ممثِّل واحد ، أو يُقدَّم في بانتومايم صامت ، أو يُمثَّل كمتوالية من الصور البصرية ، بكلمات أو بغيرها ، أو كتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى ولغة مكتوبة أو بغيرها"[١٢]. على وفق هذا المعنى يمثل (السرد) المحتوى الرئيس لمظاهر تشكل (القوى الفاعلة) وآلية اشتغالها .

أُسنِد مفهوم (القوة الفاعلة) إلى العالم اللساني السيميائي (غريماس)[*]الذي استعمله كمصطلح نظير للقوة العاملة ، وقد أسَّس ، على وفقه ، قواعد نظرية لما أسماها بـ (النموذج العاملي) ، فهو يرى " أنَّ

الدراسة التحليلية الدقيقة للنص إنما تتم من خلال مستويين ، المستوى السطحي والمستوى العميق الذي نحدد من خلاله البنيات العميقة التي ((تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع ، وبالأحرى وجود الموضوعات السيميائية ، فما نعرفه هو أنَّ المكونات الأولية للبنيات العميقة وضع قابل للتحديد))"[١٣]. وتجدر الإشارة إلى أنَّ (النموذج العاملي) يمْثَّل عند (غريماس) في المستوى السطحي ، فهو" يرى أنَّ السرد في مستواه السطحي يتخذ نظاماً رياضياً ، وأطلق عليه اسم: النظام العاملي ، ويرى أنَّ هذا المستوى تتراكب فيه العوامل في ثلاثة أزواج ، هي: (المؤتي والمؤتى إليه) (الفاعل والموضوع) (والمساعد والمعارض)"[١٤]. وترى الباحثة من الأهمية بمكان التوقف عند مصطلحات مثل: (العامل ، المستوى السطحي) لمعرفة كيفية اشتغال الأزواج الثلاثة التي صاغها (غريماس) في نموذجه العاملي ، ذلك " أنَّ النحو العميق الذي يتميز بطابع مفهومي ، ليتمكن من أنْ ينتج محكيات متمظهرة على شكل تصويري (حيث نجد فواعل بشرية أو مُشخَّصة تنجز مجموعة مهام وتخضع لاختبارات ، وتبلغ أهدافاً) ، يجب أولاً أنْ يحصل ، على مستوى سيميوطيقي وسيطي ، على تمثيل مؤنسن لكن غير تصويري . إنَّ هذا المستوى المؤنسن هو الذي نصطلح عليه بالنحو السردي السطحي"[١٥]. إنَّ هذه الرؤية تتطلع إلى تقديم فهم خاص لـ (الفاعل) المؤنسن تم اجتراحه من معادلة رياضية أصبحت نقطة الانطلاق في صياغة (النموذج العاملي) ، إذ يقول (غريماس): " يمكن أنْ يتحدد التحويل- الانتقال من مستوى نحوي الى آخر- مثل تساو بين العملية والفعل ، وذلك بأنْ نعطي لتضمينات مفهوم الفعل شكل ملفوظ سردي بسيط . م س: ف (عا) يكون فيه الفعل ، بصفته صيرورة للترهين ، مصطلحاً عليه بالوظيفة (ف) وفاعل الفعل ، بصفته امكانية للصيرورة ، يصطلح عليه بالعامل (عا)"[١٦]. وهو المصطلح النظير لـ(القوة الفاعلة) ، وفي تصنيفه للعوامل " يرى غريماس أنَّ الخطاب السردي يقدم في سطحه عدداً من الكائنات الحية والكائنات غير الحية ، وتتصف الكائنات الحية بأنها وحدات مميزة تسمى (العوامل) ، في حين تسمى الكائنات غير الحية (بالمسندات) ، وهذه المسندات تقوم على قسمين: مسندات متحركة وتُحدَّد بالوظائف ، وأخرى ثابتة تحدد بالأوصاف ، وتعمل المسندات على امتداد الخطاب على اكساء العوامل معناها فضلاً عما يقدمه المحور التوزيعي لهذه الوحدات من بعد نهائي لدلالة تلك العوامل على مستوى النص"[١٧]. وطالما أنَّ الأفعال (الوظائف) متحركة وليست ثابتة فهي خاضعة للتحول والتغير المستمر مثلما (الفاعل) فهو متغير أيضاً وغير قار، بعكس الأوصاف والأسماء التي تتسم بالثبات ، وقد أشار (غريماس) الى ذلك في معرض حديثه عن (النموذج العاملي) وكيفية عمله ، بالقول: " نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية ، ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن . فـ((مضمون الأفعال يتغير باستمرار والقائمون بالفعل يتغيرون كذلك ، لكن الملفوظ- العرض يظل ثابتاً . إذ أنَّ الاستمرار يضمنه توزيع الأدوار مرة واحدة))"[١٨]. بمعنى آخر أنَّ النظام التوزيعي للقوى الفاعلة لا يستند إلى مبدأ الثبات ، ومن ثم فإنَّ الفاعل قادر على أن يؤدي عدة

أدوار في آن معاً ، ويتضح ذلك من خلال الشروحات المتوافرة عليها مثلما هو مُبيَّن في" الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند (غريماس)



وهو نموذج يتكون كما هو مُلاحَظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي بل في كل خطاب على الإطلاق"[١٩]. وتتأتى أهمية النموذج العاملي في الخطاب السردي من كونه " يعد أساس تشكيل النص كأحداث ، أي كصيغة تصويرية ، فهو إذاً شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني ، وهو النشاط الإنساني مكثفاً في خطاطة ثابتة ، فالنموذج يقف بين المجرد والمحسوس ، فمجرد من حيث كونه خطاطة تنظيمية ، ومحسوس من حيث كونه يختص بعملية التحول من المجرد إلى الصيغة التصويرية"[٢٠]. ويقتضي ذلك أنْ تكون هناك قوى فاعلة (=عوامل) شأنها أنْ تضفي على هذا النموذج المجرد طابعاً حركياً عبر إدخاله في نظام علاقات تحدد مسار الأحداث منذ البدء حتى نهاية المحكي ، فالعوامل الستة: (الذات/الموضوع ، المُرسِل/المُرسَل إليه ، المساعد/المعارض) تأتلف جميعاً في علاقات وردت " ضمن محاور عملية Praxis . هذه المحاور هي: محور الرغبة Desir ، محور التواصل Communication ، ومحور الصراع Lutte "[٢١]. إذ يرتبط كل واحد من هذه المحاور بزوج ثنائي من العوامل الستة يؤسس بدوره لعمل الزوج الآخر ، ويمكن تفصيل ذلك بالنحو الآتي .

أولاً: محور الرغبة

يقتضي الزوج الثنائي (ذات- موضوع) أنْ تكون هناك علاقة (رغبة) بين طرفيه تسهم بشكل كبير في تحريك المسار السردي ، وتشكل " هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي لكونها تضم العاملَين الرئيسين في النص ، إذ (تجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وبين ما هو مرغوب فيه (الموضوع) ، وهما مادة النص وخامته ، وتكون العلاقة بينهما علاقة وجودية ، فوجود الذات الفاعلة يقتضي وجود موضوع ، والعكس صحيح أيضاً فلا فاعل بلا موضوع ، ولا موضوع بلا فاعل"[٢٢]. وتكمن أهمية (الرغبة) في هذا المحور الرئيس في أنها تقدم تصوراً دلالياً لحالة (الذات) التي تنزع باتجاه الموضوع أو الشيء ذو القيمة ، يستند إلى ثنائية منطقية أطلق عليها (غريماس) ثنائية (الانفصال/الاتصال) ، فـ" من بين ملفوظات الحالة ... مثلاً ذات يسميها هنا " ذات الحالة ... وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال ٨ ، أو في حالة انفصال ٧ عن الموضوع ٥ ، فإذا كانت في حالة اتصال ، فإنها ترغب في الانفصال ، وإذا كانت في حالة الانفصال ، فإنها ترغب في الاتصال"[٢٣]. ولتوسيع هامش المعنى قام (غريماس) بوضع هاتين الحالتين في تصورات مادية ومعنوية ، كما هو مُلاحظ في التصنيفات الآتية:-[٢٤].

١. الانفصال: يمكن أن يحصل الانفصال على مستوى الشخصيات القصصية (في حالة فراق أو رحيل أو وفاة ...) أو على مستوى الشخصية والمكان (كأن يغادر البطل مكاناً ما) . وفي كل الحالات يترتب على الانفصال حصول افتقار ما وبحث ومساع لاسترجاع التوازن المفقود .
٢. الاتصال: يحصل هذا الاتصال بين شخصيتين أو أكثر أو بين شخصية ومُمتَلَك ذي قيمة (كأن يسترجع البطل مصوغ زوجته المسلوب) . كما يمكن اعتبار وظيفة (عودة) كشكل من أشكال الاتصال (بين شخصية ومكان) .

ثانياً: محور التواصل

يرتكز هذا المحور على رؤية مفادها " أنَّ كل رغبة من لدن (ذات الحالة) لا بد أنْ يكون وراءها محرك أو دافع يسميه (غريماس) مرسِلاً (Distinateur) ، كما أنَّ تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقة ، ولكنه يكون موجهاً أيضاً الى عامل آخر يسمى مرسَلاً إليه (Distinataire) . وعلاقة التواصل بين المرسِل ، والمرسَل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة ، أي عبر علاقة الذات بالموضوع"[٢٥]. نفهم من ذلك أنَّ علاقة التواصل بين (المُرسِل والمُرسَل إليه) يشترط فيها توجيه من أعلى (مُرسِل) إلى أدنى (مُرسَل إليه) ، ويبدو ذلك واضحاً من خلال نوع العمل الذي يُكلَّف به الأخير، إذ " يوحي حضور هاتين الوحدتين العاملتين في الخطاب السردي بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو ايجاباً فتحل في مرتبة المحرَّم أو المباح أو الواجب .. والوظيفة الموكلة الى المؤتي تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها الى المؤتى إليه- الفاعل أو املائها عليه"[٢٦]. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى مخالفة للسابق أنَّ (المؤتي) " لا يكون بالضرورة حاملاً للقيم السامية المثالية إنما يجوز أن يكون متنكراً لهذه القيم متبنياً قيماً متدهورة ساعياً الى اقناع الذات الفاعلة بجدوى اعتناقها وتحقيقها زوراً وخداعاً أو فارضاً إياها عليه قهراً"[٢٧]. بناءً على هذا الفهم تتبلور فكرة واضحة لـ(التواصل) .

ثالثاً: محور الصراع

يرتبط (الصراع) بشكل مباشر بالعاملين المتضادين (الظهير أو المساعد/المعارض) " وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة رغبة وعلاقة تواصل) وإما العمل على تحقيقهما . وضمن (علاقة الصراع) يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد (Adjuvant) والآخر المعارض (Opposant) . الأول يقف الى جانب الذات ، والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع . وهكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند (غريماس)"[٢٨]. ومن الجدير بالذكر أن الفاعل يمكن أن يؤدي عدة أدوار عاملية في آن معاً ، وبالعكس ، إذ يشير (غريماس) الى" أنَّ الحكاية العجيبة لا تعد فقط حكاية البطل وحكاية بحثه ، ولكن أيضاً ، وبطريقة خفية تقريباً ، حكاية الخائن: مساران سرديان ، مسار العامل ومسار العامل المضاد ، يسيران في

اتجاهين متعارضين ، ولكنهما يتميزان بكون العاملين يحددان لنفسهما موضوعاً واحداً هو الموضوع نفسه- القيمة: هكذا ، تبرز خطاطة سردية أولية تقوم على البنية الجدلية "[٢٩]. إنَّ هذه الصورة المجردة التي تم تقديمها في الخطاطة السردية تمثل المعنى الدلالي العميق للمحكي في تمظهره الشكلي الذي يقوم على الثنائية الرئيسة: (الاتصال والانفصال) ، وقد أكد (غريماس) على وجود هذه الثنائية بوصفها قاعدة لا مناص من وجودها في كل حكي من خلال الحدث الذي يبدأ باختلال النظام وينتهي بإعادة التوازن له ، ومن المفيد بالذكر أنَّ هاتين الوضعيتان محكومتان بعمليات تعاقدية واختبارات ، تؤديها (الذات الفاعلة) من أجل اعادة النظام الى حال التوازن ، ويبدو هذا المعنى واضحاً في المحاور الدلالية الآتية:- [٣٠].

١. يتأكد داخل الحكاية العجيبة وجود نظام اجتماعي يتمظهر بواسطة التمييز بين الفئات العمرية ، ويتأسس على الاعتراف بسلطة القدماء .
٢. تتميز الوضعية الأولية باختلال النظام الناجم عن عقوق ممثلي الجيل الجديد (وليس عن عقوق البطل نفسه) وعن الظهور المتعاقب لشؤم واغتراب المجتمع .
٣. دور البطل – الفرد الذي ينفصل هكذا عن المجتمع- يكمن في التكلف بمهمة ، مع هدف الغاء الاغتراب وإعادة التوازن للنظام الاجتماعي المختل .

أما اعادة توازن النظام الاجتماعي يقتضي تنظيم علاقة تعاقدية بين (المُرسِل) ، و (البطل) بوصف الأخير يؤدي دور الفاعل والمرسَل إليه في آن معاً ، بيد أنَّ هذه العلاقة لا تكون بكيفية واحدة وإنما تتعدد الكيفيات فيها بحسب طبيعة تلك القوى والأهداف والغايات التي ترنو إليها ، وعلى وفق ذلك صنَّف (غريماس) العقود الى ثلاثة أصناف ، هي:- [٣١].

أ- العقد الاجباري: يوجِّه المرسِل أمراً للمرسَل إليه الذي يرغم على القبول لأن علاقته بالمرسِل علاقة مرؤوس برئيس .
ب- العقد الترخيصي: يخبر المرسَل إليه المرسِل بإرادته للفعل فيكون موقف المرسِل القبول والموافقة وفي هذه الحالة يعزم تلقائياً على الانجاز .
ت- العقد الائتماني: يقوم فيه المرسِل بفعل إقناعي يؤوله المرسَل إليه وإنْ كان الفعل الاقناعي كاذباً يكون الفعل التأويلي واهماً مثلما يحدث غالباً عندما يخدع البطل .

أما (الاختبار) فهو يرتبط بالعمليات التعاقدية من ناحية قدرة الفاعل على انجاز المهمة وتحقيق الرغبة في الاتصال أو الانفصال ، ومن ثم فهو مؤسَّس على هذه الثنائية ، ويضعه (غريماس) في ثلاثة مراحل تشكل العمق الدلالي للنشاط الانساني ، إذ يقول: " تكون الخطاطة السردية نوعاً من الاطار الصوري الذي يتجذر ضمنه (معنى الحياة) بترهيناته الثلاثة الهامة: تأهيل الذات الذي يدمجه داخل الحياة ، (تحققه) ، بواسطة شيء يقوم (بفعله) ، والجزاء في الأخير- الذي يعد في الآن نفسه حُكْماً واعترافاً- هو وحده الذي يضمن معنى أفعاله ويحدده بصفته ذاتاً بحسب الكينونة"[٣٢]. إنَّ هذه الترهينات الثلاثة تأخذ

معنىً أوسع في (النموذج العاملي) يضعها (غريماس) في ثلاثة اختبارات تجري على مراحل ثلاث أساسية ، هي:- [٣٣].

١. الاختبار الترشيحي الذي ينتهي عادة باكتساب الذات الفاعلة القدرة المؤهلة لتحقيق الطِّلْبة .
٢. الاختبار الرئيسي ويجري بين الفاعل والفاعل الضديد وتكون نتيجته تحقيق الطلبة أو الفشل في تحقيقها .
٣. الاختبار التمجيدي: ويحصل بين الفاعل والمؤتي الذي يقوُّم نتائج المرحلتين السابقتين مبيناً في ضوء ذلك موقفه بمقتضى فعل تأويلي . وهكذا إنْ كان فعل الذات الفاعلة مطابقاً لما تم الاتفاق عليه بموجب العقد كوفئت الذات وإلاَّ أنزل بها العقاب .

وتجدر الاشارة الى أنَّ (النموذج العاملي) بوصفه نسقاً أو بنية ساكنة ، فإنَّ هذه البنية لا تعرف نوعاً من الديناميكية إلا من خلال العبور من النسق الى الاجراء ، بمعنى محاولة الانتقال بهذه العناصر المُشكِّلة للنموذج العاملي من المفهوم المجرد الى الوجود المُشخَّص ، ويتم ذلك بواسطة الانتقال من المستوى السردي الى المستوى الخطابي (التصويري) ، وفي هذا الصدد يقول (غريماس): " إنَّ الاقرار بوجود مستويين- سردي وخطابي- مستقلين ومتداخلين ، يستوضح جيداً الخطوة الغامضة لعامل السرد ، المدعو الى متابعة ، بشكل متزامن ، المسارين التركيبيين المفروضين عليه من جهة ، البرنامج السردي المحدد بواسطة توزيع الأدوار العاملية ، ومن جهة أخرى ، الممر المفضل المشيد بواسطة التصويرية الخطابية"[٣٤]. وهنا يأتي دور (الممثل) الذي يقوم بأداء الأدوار العاملية لتكتسب هذه الاخيرة طابعاً تشخيصياً عبر الانتقال من المسار السردي الى المسار التصويري ، إذ " أنَّ هذا الانتقال يتم من خلال طرح الممثل كنقطة لقاء بين دورين ، دور عاملي ودور ثيمي . (فاستيعاب الأدوار العاملية للأدوار الثيمية يؤسس المحفل التوسيطي الذي يسمح لنا بالمرور من البنيات السردية الى البنيات الخطابية) . وبصيغة أبسط ، ننتقل من مضمون الفعل في صيغته التجريدية: مُعْتد ، الى صيغته المُشخَّصة من خلال كائن بعينه: عيسى مُعْتد"[٣٥]. وهكذا فـ " إنَّ الحديث عن الممثل هو الحديث عن السند المُشخَّص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث وتمنح الخطاب بعداً انسانياً . وبعبارة أخرى ، فإن الممثل هو نقطة ارساء نهائية في عملية التمثيل الخاصة بقيمة دلالية"[٣٦]. وتجدر الإشارة إلى أنَّ المسار التصويري لا يصدق على الممثل وحسب ، بل يشمل ذلك كل ما يحيط به من قيم مادية لتحقيق الفرجة المتخيلة في النموذج العاملي ، وهذه " الخاصية هي ما يجعل من نص ما نصاً سردياً يتميز بكونه يستعمل صوراً من العالم المحسوس من أجل معالجة مقولات مجردة تحيل على أشياء وشخصيات وديكورات تعود الى العالم المحسوس"[٣٧]. إذ أنها تُقدَّم في منظور سيميائي (دلالي) يستمد معناه من المسار الخطابي للخطاطة السردية ، فـ " الشخصية في السرد تتحول من كونها ذاتاً الى كونها مجرد علامة أو رمزاً ، وكذلك بالنسبة للأحداث ، والمواقف ، والأشياء ، والملابس ، والألوان ، والروائح والاتجاهات والأزمنة ، والأمكنة ، والأقوال ، فهي مجرد دوال تشير الى مدلولات"[٣٨]. مما تقدم تخلص الباحثة إلى القول أنَّ (القوى الفاعلة)

هي بنية تركيبية راشحة عن تفاعل مستويين من السرد: عميق ، وسطحي ، وطالما أنَّ البنية العميقة تستشرف الدلالات الأصولية المتجلية في البنية السطحية ، وهذه الدلالات قابلة لتخليق البعد الإنساني في جميع مناشط الحياة ، صار بالإمكان أن نخلع على هذا النموذج صفة الحركية ، إذ هو يتسم بالمرونة والطواعية مما يؤهله لأن يشغل طابعاً مشهدياً .

المبحث الثاني: الرؤية الإخراجية لـ(القوى الفاعلة) في العرض المسرحي العالمي

كان لظهور الاخراج كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر دور كبير في تقديم رؤية جديدة للنص المسرحي في ظل تقانة اخراجية تسمح بتشييد صور فنية: سمعية وبصرية ذات محمولات فكرية يتم تأويلها من خلال نص العرض الذي يقدم على خشبة المسرح ، وقد كان لهذا التطور مساهمة واضحة في تقديم رؤية فكرية وجمالية لـ(القوى الفاعلة) ضمن أساليب متعددة ، ويمكن أنْ نلحظ ذلك في عروض (مسرح الموت) التي ارتبطت بالمخرج البولندي (تادوش كانتور)(*)، إذ ينطلق هذا المخرج من رؤية مفادها " أنَّ مفهوم الحياة لا يمكن إعادة ادخاله إلى الفن إلا عبر غياب الحياة بالمعنى المتواضع عليه . ويطلق على هذا الإجراء الذي يشكل عنصراً أساسياً في نشاطاته الفنية مفهوماً خاصاً هو: تحول المادة إلى طاقة . هذا الإجراء...ينبغي تحقيقه عبر الاتجاه نحو الموت ، عبر المظاهر، والخواء وغياب أية ارسالية"(٣٩). إنَّ نظرة (كانتور) إلى المادة على وفق هذا المعطى قد غيرت المفهوم العام لـ (القوى الفاعلة) ، ولا سيما مفهوم (الفاعل) كذات انسانية مفكرة ، فطالما " أنَّ الذات (subject) أو (الإنسان) هي دائماً القوة الفاعلة وفعلها يعكس غايتها ، والموضوع (Object) أو الشيء ليس إلا أداة تستخدمها الذات لتحقيق أغراضها"(٤٠). نجد أنَّ تصور (كانتور) للذات لا يعتمد هذه الرؤية التقليدية ، إذ أنَّ (المادة) أو الموضوع على اختلاف صورها وتنوعاتها التشكيلية تمتلك في مسرح الموت ذات الخصائص الجوهرية التي تمتاز بها (الذات الفاعلة) ، وذلك انطلاقاً من رؤية مفادها: " أنَّ وجود الذات في المسرح يتوقف على مساهمة بعض العناصر في الفعل ، وليس على عفويتها الفعلية ، وبذلك حتى الموضوع غير الحي يمكن أنْ يُدرَك كذات فاعلة ، والكائن الحي قد يُدرَك كعنصر مجرد كلياً من الارادة . ففي المسرح قد يتأنسن الموضوع (الشيء) ويتمتع بقوة الفعل ، ويتشيأ الإنسان ويفقد القدرة على الفعل . مثلاً ، حين يتدنى الفعل (البشري) الى (درجة الصفر) ، يصبح صاحبه جزءاً من الديكور، ويسهل استبداله بتمثال . وطاقته السيميائية تنحصر في وقْفَته ، مكانته ، مكياجه ، وثيابه ، لذلك ... يشكل الشخوص الذين هم جزء من الديكور الانتقال من مجال الإنسان الى مجال (الشيء) الموضوع"(٤١). بمعنى آخر أنَّ الممثل في مسرح الموت ينزع نحو التشيؤ، فهو يسهم في التشكيل كما (المادة) ، ويقف في مساواة معها في انشاء سيميائية العرض المسرحي ليصبح الاثنان ذاتاً وموضوعاً في آن معاً ، يقول (كانتور) في هذا الصدد: " المادة لم تعد مجرد مهمة مسرحية . إنها تخدم الممثل في أدائه . ببساطة: أصبحت متواجدة ، على قدر المساواة مع الممثل . كانت ممثلاً ! فالمادة - ممثل !! ... وبالتالي فإنَّ المادة /الممثل هو (ممثل) ، أي واحد من أهم

أسس العوامل النشطة داخل العرض المسرحي والتي تتعامل معه بقدر من المساواة وبمنفِّذين أحياء"[٤٢]. إنَّ التمثيل البصري لهذه الرؤية يجد حضوره في مسرحيته الشهيرة (موت الفصل الدراسي) ، وهي عبارة عن منظومة عرض تشكيلية تهيمن عليها قوى المادة (المانيكان) كدال رمزي لتلاشي الوجود الانساني أمام (آلة) الحرب التي انتجها الانسان ذاته ليصبح الأخير رهين هذه القوة ، أي انتقال مكامن القوى من الفاعل الإنساني إلى الفاعل المادي ، ومن ثم موت المعرفة التي تشكل مركز القوة بالنسبة للفاعل الإنساني .

ويؤشر هذا العرض نموذجاً فاعلياً يكشف عن رغبة (الفاعل- الإنسان) في طلب المعرفة (كُنْه الوجود) ، ويكون (الممثل) هنا (مُرسِلٌ ومُرسَلاً إليه) من جهة ، وفاعل (معارض) من حيث أنه (دمية) من جهة أخرى ، بينما يكون الصف الدراسي فاعل (مساعد) في اكتساب المعرفة ، على وفق هذا المعنى نجد أنَّ المخرج لا يتورع عن إظهار ممثليه بأنماط أداء تُعرِّي النزعة البدائية لديهم ، فهم مُسِنُّون لكنهم أطفال في سلوكهم ، وإذ هم كذلك ، لا يزالون يطلبون المعرفة ولكن دون جدوى ، إنَّ " هذه الرؤية يعرضها المشهدان (الأول والثاني) من العرض المسرحي ، ففي مقاعد الفصل الدراسي الطويلة ، يجلس شخوص العرض المسرحي ، غير متحركين - في حالة من السكون ، كتماثيل شمعية ساكنة ، حيث يجلس الكبار المسنون/الأطفال بوجوههم الهامدة المنتفخة ، مرتدين أردية أقرب ما تكون الى أردية القبور، يصوبون نظراتهم نحو (اللا شيء) ، نحو الفراغ . وفي الوقت نفسه يصوِّبون أعينهم الزجاجية نحو الجمهور. بعد عدة دقائق نشاهد يداً ترتفع الى الأعلى بشكل متردد غير جريء ، حيث يستجيب اصبعان يرتفعان بعد ذلك أكثر فأكثر بعد أن تمتدا رويداً رويداً ، مُمْسِكَتين بالفراغ"[٤٣]. ويؤشر هذا العرض من خلال الحركات والإيماءات الدالة والاشارات المُكَثَّفة ، والرموز المستخدمة افتقار الذات الفاعلة إلى المعرفة وفشلها في امتلاك الموضوع ، إذ تمثل هذه الصورة البصرية معادلاً موضوعياً لـ (الاختبار الترشيحي) الذي يكشف عن عدم أهلية الذات الفاعلة في انجاز (العمل) وتحقيق بغية بحثها حيث الاتصال بالموضوع ، ومن ثُمَّ تُعاقَب بالموت ، ويمكن التعبير عنه بـ (الاختبار التمجيدي) ، إذ يُختزل زمن الرحلة في مشهد ايمائي مُكثَّف يصوِّر ارتهان المسنون/الأطفال إلى سلطة الموت ، ففي" المقاعد المستطيلة تبقى المانيكان المُعبِّرة عن وجوه طفولية هامدة ... وتتجه الكنَّاسة نحوهم لتقوم بتغسيل أجسادهم ، كما لو كانت تقوم بإعدادهم لأكفانهم"[٤٤]. ضمن هذا المعنى يصبح (المانيكان) عاملاً نشطاً يتوسل به العرض ليقدم وصفاً عميقاً للموت الذي يكتنف الذات الصدئة ، منزوعة الإرادة حيث الدمار الذي يغزو نشاطها في كافة أشكاله ، ومن ثمَّ ، يمكن أن يُدرَك كذات فاعلة طالما أنَّ (الفاعل) صار يُدرَك كعنصر مجرد كلياً من الإرادة ، ولذا نجد أنَّ (المانيكان) في مسرح (كانتور) يتأنسن ويتمتع بقوة الفعل ، في الوقت الذي يتشيأ فيه (الفاعل – الإنسان) ويفقد القدرة على الفعل ، لا سيما أنَّ أفعاله قد تدنَّت الى (درجة الصفر) ، وصار بالإمكان استبداله بتمثال تنحصر طاقته السيميائية في كونه علامة تؤشر واقعة حدوث الموت ، يقول (كانتور) في هذا الصدد: " إنَّ الوجود الذي تشغله هذه المخلوقات ، الشبيهة بهيئة الإنسان إنما هي نتيجة نشاط مُلْحِد ، وهي في ذات الوقت انعكاس لتمرد ليلي داكن يكمن داخل الفعل الإنساني . إنَّ هذا الشعور الواضح غير

المُفسِّر لهذا (المانيكان) ، الذي يعد وجوداً إنسانياً أقرب الى الأحياء ، ينعدم فيه الوعي والقدر المصيري ، يأتي نحونا وبالقرب منا ، مُفزعاً ، يحمل داخله رسالة الموت ، والدمار"[٤٥]. نفهم من ذلك أنَّ مسرح (كانتور) لا يستمد رؤيته الاخراجية لـ(القوى الفاعلة) من النص المسرحي قدر ما يتجه نحو بناء صورة تشكيلية تأتلف فيها جميع العناصر المرئية لتكوين المحتوى الدلالي لـ (القوى الفاعلة) ، استناداً إلى هذا المعنى يصبح (الديكور) فاعلاً دلالياً يتقاسم مع الممثل الأدوار العاملية في مسرح الموت " لأنَّ عناصره ، سواء كانت حية أو غير حية ، ستبقى متأرجحة بين نطاق الفعل والتصور (الديكور) ، تفعل أحياناً كالإنسان وهي مجرد شيء ، وتؤلف جزءاً من الديكور وهي كائنات بشرية . والذي يحدد وظيفة الموضوع (الشيء) أو الانسان كقوة فاعلة أو كجزء من الديكور ليس (جوهره) (ماهيته كإنسان أو كموضوع) بل علاقته بالسياق"[٤٦]. وهكذا فإنَّ الديكور يؤدي دوراً تمثيلياً وتصويرياً في آن معاً .

ويمكن تلمُّس ذلك أيضاً في عروض (مسرح الرور) للمخرج الالماني (تشوللي)[*]، إذ يرى مؤسس هذا المسرح " أنَّ جميع النظريات وكل العمليات تصب في خدمة جوهر المسرحية الذي هو الانسان . فالمسرح قد بدأ مع الانسان ومبدأه ... وفي المسرح نعيد للإنسان فعاليته كونه كياناً يخلق الحياة"[٤٧]. إنَّ تقديم هذه الرؤية في إطار جمالي فني يعتمد بالدرجة الأساس على القيمة الموضوعية للمجتمع الإنساني بكل تناقضاته ، الايجابية منها والسلبية ، فالشخصيات الدرامية الممثلة على خشبة (مسرح الرور) تبدو كأنها شخصيات تعيش في فضاء البؤس والشقاء كما في عرض مسرحية (كاسبار) لمؤلفها (بيتر هاندكه) ، ففي هذا العرض يُطرح الممثل كنقطة لقاء بين دورين ، دور عاملي (الفاعل: كاسبار) ، ودور ثيمي (المستبد: المجتمع) داخل محفل واحد ، إذ يتجلى الممثل بوصفه السند المُشخَّص لـ(الفاعل) الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث وتمنح الخطاب بعداً انسانياً ، ويتأتى ذلك عبر ترهين الماضي ضمن اللحظة الزمنية الآنية التي يؤدي فيها الممثل الدور العاملي ، فإذا ما اطلعنا على شخصية (كاسبار) ، نجد " أنَّ هذه الشخصية استُخدِمَت كصورة تعبِّر عن الإنسان الطبيعي natural man ، وذلك في مواجهة المجتمع ... عندما ظهر ذلك الصبي ذو الستة عشر عاماً في نورمبرج عام ١٨٢٨، وذلك بعد أن عُزِلَ بشكل كامل ، ومُنِعَ من أي تواصل مع البشر منذ الميلاد ... وكان موته بعد ذلك بفترة قصيرة بمثابة رمز لموت الروح تحت ضغوط التكيف الاجتماعي"[٤٨]. وتمثل اللغة ، التي ساهمت شخصية (المُلقِّن) في تعلُّمها لـ (كاسبار) ، مرحلة مهمة في تشكل ذات البطل ، إذ منحته القدرة على مواجهة المجتمع بكافة تمثلاته ، فـ " الكلام هنا ليس مجرد معرفة باللغة ، بل بمديات هذه اللغة التي تكون سبباً في القتل عندما تصبح وعياً وفعلاً"[٤٩]. على وفق ذلك تأسست رؤية واضحة لـ(القوى الفاعلة) توزعت على النحو الآتي: (الفاعل: كاسبار، الموضوع: اللغة ، المُرسِل: المُلقِّن ، المُرسَل إليه: الإنسانية ، المساعد: المُلقِّن ذاته ، المعارض: المجتمع) ، وتشكل هذه القوى جميعاً النظام التوزيعي للنموذج العاملي داخل متن العرض .

وحال انتقال النموذج العاملي من المستوى السردي الى المستوى الخطابي (التصويري) نجد أنَّ (تشوللي) يقدم تصوراً لحالة الانفصال بين (الفاعل: كاسبار) ، والموضوع ذو القيمة (اللغة) ، الذي يقتضي

اجراء عقد بين (الفاعل) ، و (المُرسِل: المُلقِّن) مفاده تحقيق الاتصال بالموضوع ، إذ تدل الوضعية الأولى للعرض على اختلال النظام وتفشي الفوضى الاجتماعية ، وجاء تصوير ذلك من خلال رؤية المخرج للفضاء المسرحي ، فقد شكل الفضاء حالة ضغط على الشخصيات التي تعيش أزمة نفسية قاهرة ، وفي وصف سريع للمكان نرى أن المسرحية تبدأ بتلك الفوضى البصرية التي تتحقق بالانتشار العشوائي للأشياء المنزلية على خشبة المسرح ، وهذه الفوضى تشكل دلالة لحالة اللانظام التي يعيشها ساكنو هذا المكان(٥٠).
إنَّ تصميم المخرج للفضاء على هذا النحو هو إشارة للدخول في عملية تعاقدية بين (المُرسِل) و (الفاعل) الذي ينفصل عن المجتمع في التكلف بمهمة إعادة توازنه المختل ، ومن المفيد بالذكر أنَّ شخصية (كاسبار) لم يؤديها ممثل ذَكَر، فقد اقتضت الرؤية الإخراجية أنْ تؤدي هذا الدور ممثلة ، وتعزوا الباحثة ذلك الى فشل النظام الذكوري في تحقيق العدالة الاجتماعية ، وهكذا نجد " منذ البداية تظهر الممثلة (سيمونه توما) التي مثَّلت شخصية (كاسبار) ، وهي مُلقاة في برميل للنفايات موضوع في وسط المسرح ، وفتحة البرميل باتجاه الجمهور، وهذا المشهد يشكل تعبيراً عن المصير الذي آل إليه الإنسان ، إنه شكل من الأشكال المُعبِّرة عن حالات القهر والعزلة والانسحاق ، ذلك أن القضية الرئيسة التي يقوم عليها عرض (كاسبار) تكمن في ارتباطه بالإنسان ودوره في حركة الوجود"(٥١). الذي تشكل اللغة الأداة الأساسية في تحقيقه .

وهنا يأتي دور (المساعد: المُلقِّن) في تحقيق رغبة (الفاعل) للاتصال بالموضوع ذو القيمة (اللغة) من خلال (اختبار ترشيحي) من شأنه تأهيل الذات الفاعلة (كاسبار) لإنجاز العمل ، فـ" إزاء الحالة الأولى التي تبدو عليها (كاسبار) يظهر ثلاثة رجال يلبسون ملابس طبية بيضاء ، حيث يقومون بإخراج (كاسبار) من برميل النفايات ... ومن أجل تأهيل (كاسبار) للقيام بوظائفها يسعى الأطباء الثلاثة الى إجراء عمليات تدليك لأعضائها الى أن تبدأ الحياة تعود إليها شيئاً فشيئاً ، حيث تبدأ في السير كالطفل في إشارة الى حداثة اكتمال قواها الحركية"(٥٢). وتؤدي تقنية (الزي) دوراً مهماً في تأهيل (كاسبار) ، إذ أنها تمثل علامة دالة على خروج الذات من حالة الغياب والانسحاق والتصدع الكامل الى حالة الحضور كنموذج فاعل في الحياة ، ويبدو ذلك في مشهد إعداد (كاسبر) للخروج الى المجتمع بحُلَّتها الجديدة ، فـ " بعد أنْ قام الأطباء بمحاولة اعادة التأهيل الوظيفي لشخصية (كاسبار) كان من النتائج المترتبة على ذلك هو تغيير زيها من زي النوم الى فستان سهرة أبيض في اشارة الى عودة الدور والملامح الإنسانية الخاصة بالشخصية من خلال احلال وظيفتها في المجتمع"(٥٣). وقد ترتب على ذلك إعادة خلق للنظام بما يتناسب والتغير الاصلاحي الذي توافرت عليه هذه الشخصية ، إذ " تتغير تلك الفوضى التي تفرضها طبيعة تشكيل الأشياء المنزلية للمكان بفضل التطور الايجابي في بناء شخصية (كاسبار) لا سيما بعد أن يتحقق لها شيئاً من التأهيل الوظيفي ، فيصبح المكان الذي تقيم فيه البطلة أكثر تنظيماً ، فتتحول خشبة المسرح من مكان لحفظ النفايات الى مكان انساني مُنظَّم فيه باقة من الزهور، حتى أنَّ طبيعة استخدام الأشياء تتغير تغيراً ايجابياً يرتبط بتأكيد كرامة الانسان ، فبرميل النفايات يتحول الى منصَّة تلْقي (كاسبار) من فوقها تعاليمها

ونصائحها الاجتماعية"[٥٤]. ولا شك أنَّ هذا التطور تقابله قوة معارضة تمثلت في سلطة المجتمع القمعية لبُنى الفكر الوليدة ، وقد رشح ذلك بدوره علاقة صراع بين قوتين فاعلتين: قوة المساعد: الأطباء الملقِّنون) ، وقوة المعارض: سلطة المجتمع التي تعمل على عرقلة جهود الفاعل: كاسبار في انجاز العمل ومنع حصول الاتصال بالموضوع ذو القيمة (اللغة) ، ولعل المشهد الأخير كان نموذجاً مثالياً لتجسيد هذه الرؤية ، إذ نجد " أنَّ وظيفة الممثل في عرض (كاسبار) تبقى محكومة لتلك القوى التي تمارس دورها في إبعاد الإنسان عن مركزه الإنساني وتحويله الى كائن ضعيف لا يقوى على ممارسة وظائفه الحياتية ... فرغم الجهود المتواصلة لتهيأة (كاسبار) للقيام بوظيفتها الإنسانية في حركة الوجود الإنساني ، إلا أنه لا يتحقق لها ذلك نتيجة لحالة التدمير التي مارستها القوى الخارجية على الشخصية ، حيث تبقى تصرفات (كاسبار) وحركاتها مشابهة لسلوك الأطفال حتى نهاية العرض"[٥٥]. من هنا يمكن القول أنَّ النموذج الفاعلي المتحقق في هذا العرض هو الأثر المادي لعمليات القول المتناغمة مع مجمل عناصر العرض المسرحي .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. يُعرَّف (النموذج العاملي) نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل ، ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية ، فمضمون الأفعال يتغير باستمرار والقائمون بالفعل يتغيرون كذلك ، لكن الملفوظ (العرض) يظل ثابتاً .
٢. يتألف النموذج العاملي من ستة قوى فاعلة: (المُرسِل ، الفاعل ، الموضوع ، المُرسَل إليه ، المساعد ، المعارض) وتلتقي هذه القوى في ثلاثة محاور: محور الرغبة بين الذات والموضوع ، محور التواصل بين المُرسِل والمُرسَل إليه ، محور الصراع بين المساعد والمعارض .
٣. تُحدِّد علاقة الرغبة بين الفاعل والموضوع (ذات الحالة) ، فهي إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع ، فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال ، وإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الاتصال .
٤. يرتبط (المُرسِل والمُرسَل إليه) في العرض بوجود عالم مؤسَّس على منظومة من القيم يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو ايجاباً فتحل في مرتبة المحرَّم أو المباح أو الواجب .
٥. تتخذ وظيفة (المُرسِل) شكلين: الأول المحافظة على القيم السامية وصيانتها وضمان استمرارها ، والثاني: التنكر لهذه القيم وتبنِّي قيماً متدهورة ساعياً الى اقناع الذات الفاعلة بجدوى اعتناقها وتحقيقها زوراً وخداعاً أو فارضاً إياها عليه قهراً .
٦. يضطلع الفاعل بوظيفة المرسِل والمرسَل إليه عندما يكون المرسِل قيمة مجردة كامنة في ذات الفاعل مثلما حو الحال بالنسبة الى (الحب) أو (الشعور بالواجب) ، وكثيراً ما يؤدي تنازع (المؤتين) المتناقضين في ذات الفاعل الى الحيرة والتردد أو الموت .

٧. يترشح من الانفصال والاتصال عمليات تعاقدية تؤديها (الذات الفاعلة) من أجل إعادة النظام المختل الى طبيعته الأولى ، وتتخذ هذه العمليات سُلَّماً تراتبياً يتمثل في الآتي:

أ- تتميز الوضعية الأولية باختلال النظام والظهور المتعاقب لشؤم واغتراب المجتمع ويكمن دور البطل في التكلف بمهمة إعادة التوازن للنظام الاجتماعي المختل .

ب- يُحمِّل المرسِل- السلطة الاجتماعية - البطل دور المرسَل إليه ويقيم علاقة تعاقدية انطلاقاً من أنَّ انجاز العقد سيجازى بواسطة مكافئة .

٨. تُصنَّف العقود بين المرسِل ، والذات (المرسَل إليه) الى ثلاثة أصناف: (عقد اجباري) يوجِّه فيه المرسِل أمراً للمرسَل إليه الذي يُرغَم على القبول لأنَّ علاقته بالمرسِل علاقة مرؤوس برئيس . (عقد ترخيصي) يخبر فيه المرسَل إليه المرسِل بإرادته للفعل فيكون موقف المرسِل القبول والموافقة وفي هذه الحالة يعزم تلقائياً على الانجاز. (عقد ائتماني) يقوم فيه المرسِل بفعل إقناعي يؤوِّله المرسَل إليه ، وإنْ كان الفعل الاقناعي واهماً ، مثلما يحدث غالباً عندما يخدع البطل .

٩. يُصنَّف (الاختبار) إلى ثلاثة أنواع: (اختبار ترشيحي) مفاده تقييم قدرة الفاعل على الانجاز. (اختبار رئيسي) يجري بين الفاعل والفاعل المضاد . (اختبار تمجيدي) يُكَافَأ فيه الفاعل أو ينزل به العقاب .

١٠. يتجسد (النموذج العاملي) في العرض المسرحي عبر الانتقال من المستوى السردي الى المستوى الخطابي (التصويري) ، يطرح فيه الممثل كنقطة لقاء بين دورين: دور عاملي (الفاعل) ، ودور ثيمي (أم ، أب ، مجتمع ، مستبد) داخل محفل تمثيلي واحد ، ويتجلى الممثل بوصفه السند المُشخَّص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث وتمنح الخطاب بعداً انسانياً .

١١. يتوقف وجود (الفاعل) في العرض المسرحي على مساهمة العناصر السمعية والبصرية في الفعل ، إذ يتأنسن الشيء غير الحي ويُدرَك كذات فاعلة ، ويتشيأ الكائن الحي ويُدرَك كعنصر مجرد من الارادة فيصبح جزءاً من الديكور ويسهل استبداله بشيء تنحصر طاقته السيميائية في: (وقْفَته ، مكانته ، مكياجه ، ثيابه) .

١٢. يتقاسم الديكور الأدوار مع الممثل في تحريك النموذج الفاعلي ، إذ أنَّ عناصره ، سواء كانت حية أو غير حية ، تتأرجح بين نطاق الفعل والتصور، تفعل أحياناً كالإنسان وهي مجرد شيء ، وتؤلِّف جزءاً من الديكور وهي كائنات بشرية ، والذي يحدد وظيفتها كقوة فاعلة ، أو كجزء من الديكور، مثلما هو الممثل ، ليس ماهيتها كإنسان أو كشيء ، بل علاقتها بالسياق الذي يحدد نوعية وأهمية الدور الذي تلعبه .

الفصل الثالث (الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث

تضمنت عينة البحث عرض مسرحية (يارب)(*) تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها نموذجاً في التحليل ، فقد توافرت هذه العينة على القواعد الفنية والجمالية التي ساهمت في تجسيد مفهوم القوى الفاعلة داخل العرض المسرحي .

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة

رابعاً: تحليل العينة

عرض مسرحية: يارب

اخراج: مصطفى ستار الركابي

حكاية المسرحية(**)

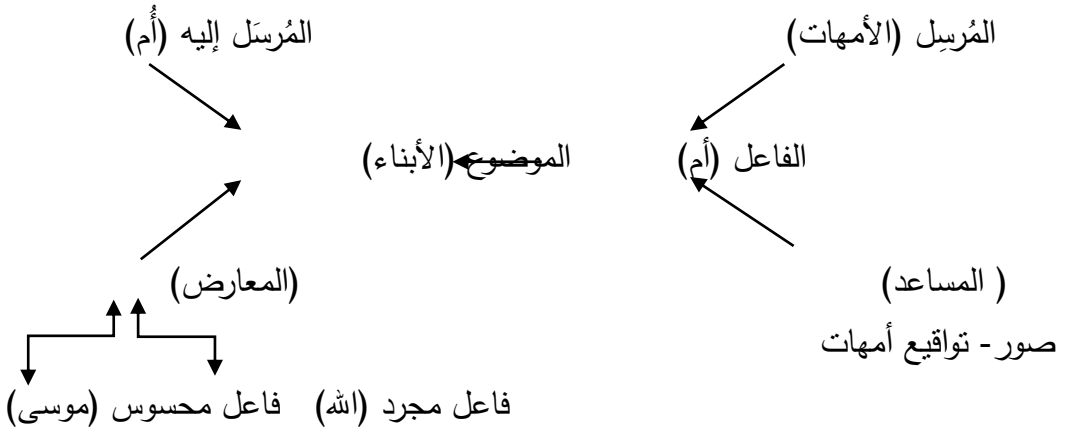
تدور أحداث المسرحية حول (أُم) فقدت أبنائها الثلاثة في حادث انفجار ولم يبقَ سوى ولد واحد تسعى جاهدة للحفاظ عليه ، فتذهب الى الوادي المقدس حيث كلَّم (الله) تعالى النبي (موسى) عليه السلام ، لتطرح قضيتها في حضرة الخالق وتحتج على الموت الذي فقدْنَ الأمهات أبنائهن فيه بوصفها ممثلاً عنهن ، وتفرض شروطاً تأمل أنْ يُصار الى تنفيذها خلال (٢٤) ساعة ، وإنْ لم تتحقق فسيتم الإضراب عن الصلاة والصيام وكافة العبادات الأخرى ، ومن جملتها ايقاف القتل على الأرض والإبقاء على حياة ما تبقى من أولاد الأمهات ، وإشاعة الخير والمحبة والوئام بين الناس ، في المقابل يرسل (الله) النبي (موسى) إلى ذات المكان (الوادي المقدس) ليستمع إلى قضية (الأم) ويحاول اقناعها بالعدول عن قرارها والأمهات معاً حيث لا شيء يُفرَض على (الله) ، وأنَّ ما يجري على الأرض هو من صُنع المخلوق وليس الخالق ، ثمَّ يدعوها أنْ تصلي وتتقرب إلى (الله) كي يتقبل منها ويقضي حوائجها ، إلا أنَّ (الأم) تتمرد وترفض أنْ تصلي حتى يأذن (الله) بتحقيق كافة مطالبها ، وبينما هم كذلك ، يعجز (موسى) عن انجاز المهمة وتتقطع به السبل ، حتى أنَّ عصاه لم تُسْعِفهُ في انقاذ الموقف فيضطر أنْ يترك العصى ويؤْثِر مشاركة (الأم) دعوتها مطالباً (الله) عز وجل أنْ يحقق أمنياتها والأمهات اللواتي فُجِعْنَ بأبنائهن .

أولاً: الخطاطة السردية لنص العرض

اتخذت الحكاية في العرض المسرحي مساراً سردياً واحداً ، إذ أنَّ المخرج أسقط البرنامج السردي للبطل المضاد (موسى) لصالح عمل (الذات الفاعلة: أُم) ، فأصبح (موسى) لا يتمتع بدور فاعل مستقل ضمن نموذج فاعلي رغم أنه (مُرسَل) من سلطة عليا (الله) تعالى ، وإنما فاعلاً ممثلاً لـ (قوة معارضة) ضمن دائرة العلاقات المتبادلة بين (القوى الفاعلة) في نموذج (أم) ، ومن حيث أنَّ (موسى) كائناً مادياً محسوساً مُرسَل من قبل قوة مجردة (الله) تعالى ، فهما يمثلان معاً قوة المعارض ، وطالما أنَّ (النموذج العاملي) هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية ، وأنَّ مضمون الأفعال يتغير باستمرار والقائمون بالفعل يتغيرون كذلك ، نجد أنَّ (أم) تضطلع بوظيفة (المُرسِل والمرسَل إليه) ، كون (أم) اسم كوني يرمز إلى كل (الأمهات) ، ومن ثمَّ فهي رمز دلالي يحيلنا الى (الكليات) وليس إلى الجزئيات ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أنَّ (المُرسِل) علامة أو رمز لقيمة مجردة كامنة في ذات الفاعل تمثلت بـ (حب) الأمهات للأبناء .

كما تؤدي (أم) دور (المساعد) أيضاً بوصفها نموذجاً للأمهات اللواتي أرسلْنها لإنجاز العمل حيث الاتصال بالموضوع ذو القيمة (الأبناء) ، فهُنَّ مُرسِل ومانح (مساعد) في ذات الوقت ، ويبدو شكل المنح في الصور وتواقيع الأمهات الثكلى اللواتي فُجِعْنَ بأبنائهن ، على وفق هذا المآل يكون النظام التوزيعي للنموذج الفاعلي مؤلَّف من ستة قوى ممثلة بالآتي: (الفاعل: أُم ، الموضوع: الأبناء ، المُرسِل: الأمهات ، المُرسَل إليه: أُم ، المساعد: صور، تواقيع أمهات ، المعارض: فاعل محسوس: موسى / فاعل مجرد: الله) ، وتمثل هذه القوى مجتمعة المسار السردي لـ (الفاعل: أم) ويمكن أن نرمز له بالحروف (م س: فا) كما هو مبين في الخطاطة الآتية :-

(م س: فا)



ثانياً: العرض

يبدأ العرض المسرحي بمحاكاة النموذج الفاعلي انطلاقاً من مبدأ (الانفصال) حيث موت الأبناء وانفصالهم عن الأمهات ، وهو صورة من صور الاستلاب لموضوع ذو قيمة (الأبناء) ، ويشير هذا الفرض الى أنَّ الوضعية الأولى لمسار العرض تشي باختلال النظام والظهور المتعاقب لشؤم واغتراب المجتمع ،

ولتجسيد هذه الرؤية استعمل المخرج تقنية (السرد) في المشهد الاستهلالي ، أذ تبدأ المسرحية بصوت مُسجَّل لامرأة تروي حكاية ضَيْعة كان أهلها يعيشون حياة آمنة يسودها السلام ، وفي لحظة تصبح هذه الضَيْعَة عالقة في الحروب وتُستباح حرمة الدم ، فيصبح الأولاد قرابين لأيديولوجيا الحرب ، ثم يلي ذلك عرض مشهد من فيلم (هلأ لوين) للمخرجة اللبنانية (نادين لبكي)- ورد ذلك في التعليمات التي بُثَّت على شاشة السينما- إذ تظهر مجموعة من النساء يرتدين ملابس سوداء ، يَسِرْن في حركة ايقاعية بالتزامن مع الموسيقى باتجاه مقبرة وهن يحمِلْنَ صور أبنائهُن ويضرِبْنَ على صدورهُن ، ثم يتفرقْنَ حال وصولهنَّ الى المقبرة لتذهب كل واحدة منهُنَّ الى حيث ولدها المقبور، ويمثل هذا المشهد السينمائي القصير لقطة مستوحاة من الواقع الاجتماعي آثر المخرج وضعها أمام المتلقي في مشهد تمثيلي يؤديه ثلاثة ممثلين ، فحال انتهاء الفيلم يفترض المخرج - من خلال التعليمات التي نقرأها على الشاشة - أنَّ جميع النساء قد غادرنَ المكان ، ولم يبقَ سوى امرأة واحدة آثرت البقاء إلى جانب ابنها الراحل ، إذ تظهر (أُم) جالسة على كرسي أمام منضدة مكسوة بقطعة قماش بيضاء تبدو كأنها في قاعة اجتماع وتتحدث الى شخص غير مرئي تفصل بينهما منضدة ، في ذات الوقت يكون (موسى) واقفاً على يسار المسرح دون حراك ، وبينما هم كذلك تبدأ (أُم) بتقديم أوراق تحمل تواقيع الأمهات وتعرض القضية التي كلَّفْنها بها ومفادها إيقاف القتل الذي يتربص بأبنائهن وإعطاء مهلة لـ(الله) سبحانه وتعالى لتحقيق ذلك وخلافه يتم اعلان الإضراب عن الصلاة والصيام .

نلاحظ هنا أننا أمام (عقد ترخيصي) يخبر فيه الفاعل: (أُم) المُرسِل: (الأمهات) بإرادته للفعل فيكون موقف المُرسِل القبول والموافقة ، ويبدو ذلك جلياً من خلال موضوع (الأبناء) الذي يجمع القوى الثلاثة معاً ، وقد جسدت الممثلة (سهى) هذا المعنى ، إذ أشارت في ذات المشهد أنَّ القضية التي جاءت من أجلها هي قضية مشتركة تقتضي المحافظة على القيم السامية وصيانتها وضمان استمرارها ، وأنَّ الدفاع من أجلها ينتج عنه تحقيق الاتصال بالموضوع ، وقد تأتى ذلك من خلال طريقة الأداء التي استعملت فيها الممثلة لغة الجسد لتوحي بأنَّ (أُم) شخصية كونية على اختلاف الثقافات التي تمثلها ، إذ كانت تجلس على طاولة الحوار بزاوية جانبية تسمح بظهور نصفها الأيمن المواجه للجمهور، ليصبح النصف الآخر غير مقروء بالنسبة للمتلقي ويستدعي التأويل ، ويتحدث هذا النصف بهدوء ويقدِّم أوراقه الثبوتية دون أدنى حاجة الى الانفعال ، إذ أنها تبدو في نصفها هذا قائد ثورة تتحلى بسمات المهادنة والسياسة ، وإنْ كان الحوار موجَّه إلى قوة مجردة (الله) عز وجل ، أما الجانب الآخر منها فيظهر في المشهد الثاني ، إذ تنتقل (أُم) الى يمين المسرح وتأخذ ذات الوضعية التي كانت عليها في المشهد الأول ، فهي تجلس على كرسي أمام منضدة ويبدو أنَّ المكان في دير، إذ تُظهِر شاشة السينما صورة شباك كبير يغطي عمق المسرح ويطلُّ على غابة ذات أجواء ممطرة ، وبالكاد تُسمع أجراس يأتي صوتها من بعيد في إشارة الى تشظي وحدة المكان ليصبح (الدير) المعادل الموضوعي للوادي المقدس ، في المقابل يظهر (موسى) الممثل لقوة المعارض ، وهو مستلْقٍ على سرير متحرك وقد غلبه المرض ، وتبدو عليه سمات الشخصية المعاصرة ،

فهو يرتدي بذلة وربطة عنق وتقف إلى جانبه ممرضة تُجفِّف جبينه الذي يتصبَّب عرقاً بقطعة من الشاش بين الحين والآخر. إنَّ (موسى) هنا لا يقوى على الكلام وصدى أنينه يملأ المسرح وتبدو الكلمات وهي تخرج من فمه تمزِّق صدره ، وكانت أولى كلماته الممزوجة بآهات الموت هي: (عليكِ أنَّ تغادري الغد) ، ويعد هذا التصوير إشارة الى ضعف قوة المعارض (موسى) في مقابل قوة الفاعل (أُم) ، وما يزيد في ضعف قوة (المعارض) هو انسلاخ الشخصية عن هويتها التي يمثل الزي أحد مظاهرها مما جعل هذه الشخصية أنَّ تكون والفاعل (أم) داخل مجال مادي واحد ، ويأتي ذلك متساوقاً مع البنية السردية للحكاية في العرض المسرحي التي ارتأى المخرج أنَّ يختزلها في نموذج فاعلي واحد تكون فيه (أُم) قطب الرحى في تشكيل العلاقات بين العوامل .

وتجدر الإشارة إلى أنَّ (قوة المعارض: موسى) تأخذ بعد دلالياً واسع النطاق ، فهي تتعدى ذات (موسى) المُحْبَطة التي تلفظ أنفاسها الأخيرة لتشمل عصاه أيضاً ، فقد اشتغل المخرج على تحويل (العصا) إلى ممرضة ، إذ تتأنسن (العصا) وتُدرَك كذات فاعلة ، ويتشيأ (موسى) ويُدرَك كعنصر مجرد من الارادة فيصبح جزءاً من الديكور يسهل استبداله بشيء تنحصر طاقته السيميائية في: (وقْفَته ، مكانته ، ثيابه) ، ويتجلى هذا المعنى من خلال الأداء التمثيلي الصامت للممرضة ، فهذه الأخيرة لا يتعدى دورها سوى رعاية الرجل العاجز ومداراته ، ولكن بأسلوب يبدو في بعض المواقف كأنه اسقاط فرْض ، فهي تشدُّ عليه تارة ، وتؤانسه تارة أخرى ، ولا سيما في المشاهد التي يحين فيها وقت الدواء ، فلا تبدو عليها سمات (ملاك الرحمة) ، مما يعني أنَّ هناك صدْع في طبيعة العلاقة الروحية بين (موسى) وعصاه ، ولأنها كذلك فقد تحولت الى علاقة مادية تثير تساؤلات كثيرة حول القدرة الاعجازية لـ (العصا) ومدى استجابتها لأوامر (موسى) إذا ما طلب منها أنَّ تُحدِث معجزة .

تفصح الرؤية الاخراجية في هذا المشهد عن التمثيل البصري لدائرة العلاقة بين (الفاعل: أُم) ، و (المعارض: موسى) الذي تغلب عليه الأجواء الروحانية ، إذ أنَّ الحوار الذي يدور بينهم يكون أشبه بالتأملات ، فرغم أنَّ الاثنين يجمعهما فضاءُ واحد إلاَّ أنهما يتحدثان وكأنهما من عالمين مختلفين وهناك فاصل زمني يحول بين لقاءهما . إنَّ اشتغال المخرج على هذه الرؤية يُعزى إلى أنَّ (قوة المعارض) متشظية ، فهي حاصل جمع قوتين هما: (موسى/الله) تعملان في آن معاً من أجل إعاقة (الفاعل: أم) عن انجاز العمل حيث الشروع بالعصيان لأجل (الأبناء) ، وطالما أنَّ (الله) قوة مجردة غير محسوسة ، فقد جاء تصوير المشهد في أجواء روحانية يغلب عليها الطابع الرمزي ، إذ يمثل (موسى) هنا التصور المعنوي للنظام الكوني الإلهي الذي يقتضي الامتثال له والتسليم بقضائه ، بيد أنَّ الضعف البدني لـ (المعارض: موسى) هو معادل رمزي لاختلال النظام الكوني الذي بشرَّت به (أُم) ولا سيما في محاولتها القيام بالإضراب عن الصلاة والصيام ، ويبدو ذلك جلياً في الملفوظ السردي الذي يجري بين المُمثِلَين ويكشف عن ثوابت قارة لا يمكن خرقها مثل قول (موسى) بأنَّ (أم) لا تملك الحق في تحريض الأمهات بالإضراب

عن الصلاة والصيام ، في المقابل تتحدى (أُم) فتوى (موسى) هذه وتعلن الاستمرار في الإضراب حتى تحقيق المطالب .

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنَّ هذه المحادثة تجري وسط أجواء معتمة جداً يكاد لا يرى فيها الممثلين إلا معالم قليلة منهم ، إذ يحدد المخرج بقعتين من الضوء الخافت يظهر فيها الممثلين وكأنهم بقايا كائنات تأخذ طريقها إلى الأفول شيئاً فشيئاً ، وفي ذلك دلالة على خلخلة الأبنية الاجتماعية والدينية التي تمثلها كلا القوتين العاملتين: (أُم) و (موسى) ، ووسط هذا المشهد يبرز محور (الصراع) بين القوتين العاملتين (المساعد/المعارض) الذي يتنج عنه إما منع حصول علاقة اتصال بين (الفاعل: أُم) و (الموضوع: الأبناء) ، أو العمل على تحقيقها . إنَّ (قوة المساعد) هنا ممثَّلَة في أشكال المَنْح ودورها في تأهيل (الفاعل: أُم) لإنجاز العمل ، وقد تمثلت في الأوراق التي تحمل تواقيع الأمهات والصور الفوتوغرافية للثكلى اللواتي فُجِعْنَ بأولادهن ، مما يعني أنَّ (المساعد) هنا ينتمي الى صنف الكائنات غير الحية (الجمادات) التي تؤدي نشاطاً حياً بالإضافة إلى كونها مهمات مسرحية ، فهي تفعل كالإنسان وتؤلف جزءاً من الديكور في ذات الوقت ، ويمكن تلمس ذلك في المشهد الثاني الذي يدخل فيه (موسى) من الباب الخشبي متجهاً صوب (أُم) ويجلس قبالتها حيث يبدأ الطرفان في التفاوض حول موضوع الأبناء ، وبينما هم كذلك تتخذ (أم) دور الراوي وتسرد حكايات الأمهات اللواتي فُجِعْنَ بأولادهن ، فتستعرض صورهن ، أمثال: (أم عبد الله ، وأم سعيد ، وأم فارس ، وأم كنعان ، وأم عادل ، وأم أحمد) ، فتصبح هذه الصور ذوات محاكيه لواقع حي تم اختزاله في (الفاعل: أُم) ، وفي أثناء عملية السرد يشطر الضوء المنضدة الى نصفين فتصبح (أُم) في منطقة الظل ، بينما (موسى) يسلط عليه الضوء ويدخل في مونولوج مع (الله) ينتهي بالبكاء إذ لا جواب ، وهنا تشير التعليمات الظاهرة على الشاشة أنَّ وجْه (موسى) بدى أكثر اصفراراً من ذي قبل ، فتدخل (العصا) وهي تحمل عُلبة الطبابة ، وبينما هي تعالجه بعنف يطلب منها أنْ تفعل معجزة علَّها تشفي وجع الأمهات ، لكن (العصا) تبادله بالصمت .

إنَّ غياب القدرة الاعجازية عن (موسى) كان خليقاً بأنْ يصبح النموذج الفاعلي وقفاً على (أُم) ويكتفي (موسى) بدور عاملي واحد هو (المعارض) الذي يدخل عمله ضمن الممكن والمحتمل ، إذ ليس بالضرورة أنْ ينجح (المعارض) في اعاقة (الفاعل: أُم) عن إنجاز الفعل والعكس صحيح ، وطالما أنَّ (موسى) لم يكن مؤهلاً للخوض في رحلة البحث عن المفقود حيث (الايمان) المفتقر في ظل تفشي (العصيان) ، فقد عمل المخرج على تذويب المسافة بين (أُم) و (موسى) ، ففي المشهد الثالث تختفي المنضدة ويظهر الممثلان وهم جالسون في عمق المسرح حدَّ أنهما التصقا ببعضهما البعض ، مما يعني أنَّ (المعارض) قد بشَّر بأول إخفاقه له في الوقوف بوجه (أُم) ، في المقابل أنَّ (الفاعل) قد تخطى (الاختبار الترشيحي) في رحلة البحث عن المفقود حيث الرغبة في امتلاك (الأبناء) الذي انتهى باكتساب (الفاعل) القدرة على تحقيق الرغبة ، ولا سيما في مشهد (أم تودِّع ابنها) الذي تُظهِر فيه الجانب الآخر من ثقافة الأم ، حيث المرأة البسيطة التي تغلب عليها السمة الشعبية ، ففي هذا المشهد يصبح (موسى) في

الظل ، بينما تتصدر (أُم) مقدمة المسرح فتضاء بكامل تفاصيلها ، ثمَّ تُقدَّم أمامها سلَّة متحركة تحتوي على أقداح ماء وتبدأ باستعراض يوميات (أُم) في معاملتها مع الأبناء ، وهي أشبه بالطقوس التي تمارسها كل (أم) لحظة وداع ابنها ، إذ تقوم برمي قدح تلو الآخر حتى يمتلئ المسرح بالماء لتنتهي بقدح الوداع فتصرخ عالياً بأسلوب أقرب الى النياح ، وفي ذلك تأكيد على تحقق (الانفصال) الراشح عن (فراق أو وفاة) الأبناء الذين استهلكتهم الحروب واستباحت دمائهم .

إنَّ الممثلة في هذا المشهد تشكل نقطة لقاء بين دورين ، دور عاملي (الذات الفاعلة) ، ودور ثيمي (أم) داخل محفل تمثيلي واحد ، إذ تتجلى الممثلة بوصفها السند المُشخَّص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث وتمنح الخطاب بعداً انسانياً ، ولذلك نجد أنَّ النموذج الفاعلي يكتسب طابع الفرجة ، فالذات الفاعلة: (أُم) تتحرك في فضاء المسرح وتتحدث وتمنح الفعل المتخيل صور تشكيلية ذات معنى دلالي ولا سيما في علاقتها المأساوية مع الفاعل (المعارض: موسى) التي تصل إلى ذروتها في المشهد الختامي ، إذ تتجه بغضب نحوه وتمسك بقميصه وتصرخ بوجهه ، وتنتهي هذه اللوحة بمحاولة (موسى) تكميم فاه (أُم) بيدهِ لئلاَّ تكْفُر، ثم يطلب منها أنْ تُصلي ، ويعد طقس الصلاة المعادل الموضوعي لثورة (الفاعل) على معتقداته ، وقد تجلى ذلك وفق رؤية اخراجية غنية في المعاني الدلالية ، فحال توجُّه (أُم) الى الصلاة وبأسلوب لا يتفق والعُرف السائد ، يرسم مصمم الاضاءة مسلكاً ضوئياً يبدأ من يمين المسرح باتجاه اليسار، وتبدأ (أُم) بالسير عليه فتظهر تفاصيلها شيئاً فشيئاً ، وحال وصولها الى نهاية المسلك تأخذ بالمناجاة مع (الله) دون أنْ تتلو شيئاً من الصلاة ، فيوقفها (موسى) بدعوى أنَّ ما تؤديه ليس بصلاة ، ولكنها تصر على أنْ تكون هذه صلاتها فيضطر الى اتباع ذات المسلك الضوئي الذي سلكته (أُم) آملاً في الوصول الى تسوية مع (الله) طالما أنه كليمه ، وبينما هو يدعو، فلا شيء يسمع سوى الصمت ، فتظهر عصاه وهي تسير في اتجاه معاكس له وكأنها تعلن تخليها عنه بينما هو ينظر إليها حيث تتجه فتغيب حتى آخر جزء منها ليصبح (موسى) و (أُم) بعد ذلك في مسلك ضوئي واحد ينفتح بدوره على أربعة أضلع تشكل مربعاً ضوئياً مغلقاً ، وهو علامة دالة على شمول (موسى) بحالة الانفصال وحدوث الافتقار الذي يقضي مساعي لاسترجاع التوازن المفقود ، فتبدأ رحلة بحث من جديد يكون (موسى وأُم) شركاء فيها ، ثم يترك المخرج تتمة للحكاية على الشاشة يذكر فيها أنَّ: (موسى يعيش في منزل الأم منذ أربعة أشهر تقريباً . هو بصحة جيدة الآن ، وتحت رعاية الأم بعد أنْ غادرته العصا) ، ويعد هذا النص بمثابة تمجيداً لـ(الذات الفاعلة) ومكافأة لها على إنجاز العمل .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج:-

١. امتاز (الفاعل: أُم) بالصيرورة والتحولات المتتالية في أفعال الإنجاز، وقد رشح ذلك بدوره تعدد في الأدوار التمثيلية التي لعبتها (أُم) ضمن النظام التوزيعي للقوى الفاعلة في العرض المسرحي التي شملت أيضاً أدوار: المُرسِل ، المساعد ، المُرسَل إليه .

٢. استعمل المخرج تقنية (الراوي) وشاشة العرض السينمائي لمحاكاة حالة (الانفصال) بين (الفاعل: أُم) ، والموضوع ذو القيمة (الأبناء) .

٣. استعملت الممثلة لـ (الفاعل: أم) لغة الجسد للإشارة إلى نوع العقد- الترخيصي- الذي تأسس على وفقه مسار الفعل المؤدى حيث الحفاظ على القيم السامية وصيانتها وضمان استمرارها .

٤. ساهمت السينوغرافيا التقشفية المتناغمة مع صور العارضة السينمائية المُعبِّرة عن أمكنة غير محددة المعالم: (غابة ، دير) في تشظي زمكانية الحدث للإشارة إلى ازدواجية (الفاعل المعارض) الذي تقاسمه الفاعلان: المجرد (الله)/المحسوس (موسى) .

٥. أظهرت الأغراض المسرحية ، مثل: (السرير، علبة الطبابة ، جهاز إعطاء الدم) عدم كفاءة الفاعل المعارض (موسى) في إعاقة رغبة (الفاعل: أم) للاتصال بالموضوع (الأبناء) .

٦. مثلت العصا المؤنسنة المعادل الرمزي للفاعل المعارض (موسى) بتحويلها إلى ممرضة ، في الوقت الذي تشيَّأ فيه (موسى) وأصبح عنصراً مجرداً من الإرادة ، ومن ثمَّ جزءاً من الديكور تنحصر طاقته السيميائية في وقْفَته ، مكانته ، ثيابه .

٧. تمثلت قوة المساعد في أشكال المنح غير الحية: (وثائق ، تواقيع ، صور أمهات) ، وقد أفرزت هذه الأشكال تصوراً عن ماهية الفاعل المساعد الذي امتاز بقدرته على التأرجح بين الفعل كإنسان ، والتصور بوصفه جزءاً من الديكور .

٨. ساهم الأداء التمثيلي للممرضة/العصا ، الذي كشف عن غياب القدرة الاعجازية لـ (موسى) ، في تذويب السُلَّم التدرُّجي بين (الفاعل: أُم) و (المعارض: موسى) بوصفه نبي ، وقد مثَّل هذا الأداء معادلاً رمزياً لقدرة (الفاعل: أُم) على تخطى (الاختبار الترشيحي) وتأهيلها للاتصال بالموضوع (الأبناء) .

٩. أفرد طقس الكؤوس في مشهد (أُم تودع ابنها) تمثُّلاً لدورين: دور عاملي (الذات الفاعلة) ، ودور ثيمي (أم) داخل محفل تمثيلي واحد ، إذ تجلت الممثلة بوصفها السند المُشخَّص الذي يشتغل كنقطة جذب تلتف حولها الأحداث وتمنح الخطاب بعداً انسانياً .

١٠. أزاحت المساقط الضوئية الاختبار التمجيدي لـ (الفاعل: أُم) عن المستوى السردي ليصبح مشهد (فرجة) ذا طابع رمزي تمثَّل في ارتهان (موسى) إلى ذات المسلك الضوئي الذي سارت عليه (أُم)

ثانياً: الاستنتاجات

١. تخطت الرؤية الاخراجية لـ(القوى الفاعلة) لغة النص الدرامي ، إذ أصبحت لغة الجسد المعادل الرمزي للفاعل على اختلاف مظاهر تشكله والأدوار التيماتيكية التي يؤديها .

٢. يتجه العرض المسرحي العراقي إلى التحرر من سلطة المسرح الإيهامي والانفتاح نحو الخطاب المباشر الذي يعتمد الأساليب الإخراجية الحديثة ، مثل آلة العرض السينمائي التي تُستعمَل كمعادل فني لـ (الراوي) ، وقد ساهم ذلك في إعادة إنتاج العناصر السمعبصرية بوصفها النظير السردي لـ (القوى الفاعلة) .

٣. إنَّ استيلاد القوى الفاعلة في العرض المسرحي لم يكن وقفاً على الأدوار التمثيلية التي يؤديها كائن حي (إنسان) بعينه ، إذ يشمل ذلك كل ما يحيط بالممثل من كائنات غير حية قادرة على أنَّ تدرك كذات فاعلة .

٤. تستمد العروض المسرحية مصادر تشكل القوى الفاعلة من متون الحكايات العجيبة وتؤسس نظام علاقات محايث لما ألْفتَه في البنية القصصية الخيالية شأنه محاكاة الواقع بأسلوب فني جمالي يستظهر الأبنية الأصولية التي ينتظم في إطارها النشاط الإنساني ككل .

ثالثاً: المقترحات:-

تقترح الباحثة الدراسات الآتية:-

١. التمفصل الدلالي للمَعْنَم وتجسيده في العرض المسرحي العراقي .

٢. سيمياء التوابع وتمثلاتها في العرض المسرحي (دراسة في منهج سوريو) .

رابعاً: التوصيات:-

توصي الباحثة بالآتي:-

١. إدخال مناهج لدراسة (علم السرد) ضمن مقررات قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

٢. رفد كلية الفنون الجميلة بمكتبة الكترونية تحتوي على عروض المسرح العالمي المعاصر ، ليتسنى للباحثين الإفادة منها في دراساتهم البحثية .

احالات البحث

١. **باتريس بافي: معجم المسرح ، تر: ميشال ف . خطَّار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥) ، ص ٥٦ .**

٢. **جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج١(قم: منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥هـ) ، ص ٦٠٤.**

٣. **اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب: خليل أحمد خليل ، المجلد الاول A-G ، ط٢(بيروت: منشورات عويدات ، ٢٠٠١) ، ص١٥٥٧.**

٤. **المصدر نفسه ، ص١٥٥٧.**

٥. أحمد أمل: فن الاخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١١) ، ص ١٠٠ .
٦. سعد عبد الكريم: رؤى المخرج المسرحي (بغداد: مكتب الفتح ، ٢٠١٢) ، ص ٢٦.
٧. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦) ، ص ٧٦٠ .
٨. ماري الياس (و) حنان قصاب: المعجم المسرحي ، ط٢ (بيروت: مكتبة ناشرون ، ٢٠٠٦) ، ص ٥٠٦.
٩. باتريس بافي: معجم المسرح ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .
١٠. جيرالد برنس: قاموس السرديات ، تر: سيد إمام (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات ، ٢٠٠٣) ، ص ٩- ١٠.
١١. روبرت شولز: السيمياء والتأويل ، تر: سعيد الغانمي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤) ، ص ١٠٣ .
١٢. المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .
(*) ألجيرداس جوليان غريماس (١٩١٧- ١٩٩٢): لساني وسيميائي ولد في ليثوانيا بروسيا ، يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناند دي سوسير، من مؤلفاته: كتاب (علم المعاني البنيوي) . ينظر: جون ليتشه: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية الى ما بعد الحداثة ، تر: فاتن البستاني (بيروت: مركز دراسات ، ٢٠٠٨) ، ص ٢٧١ .
١٣. فيصل الاحمر: معجم السيميائيات (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠) ، ص ٢٢٩.
١٤. عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الادبي ، (القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠٠٤) ، ص ١٠٨.
١٥. أ . ج . غريماس: سيميائيات السرد ، تر: عبد المجيد نوسي (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٨) ، ص ١١٣- ١١٤.
١٦. المصدر نفسه ، ص ١١٥- ١١٦.
١٧. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث (الجزائر: منشورات الاختلاف ، ٢٠١٣) ، ص ٧٢- ٧٣.
١٨. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي – نظرية قريماس (GREIMAS) ،(تونس: الدار العربية للكتاب ، ١٩٩١) ، ص ٣٨.
(*) تشير الباحثة إلى أنَّ أسماء بعض الخانات لم تكن موحدة في الدراسات المجاورة لنظرية (غريماس) ، علماً أنها تقدم ذات المعنى ، مثلاً ، نلحظ ترادفاً في الخانات التالية: المرسل = المؤتي ، الذات = الفاعل ، المرسل إليه = المؤتى إليه ، وقد أبقت عليها الباحثة ، كما هي ، حال ورودها في المتن .
١٩. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي (بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) ، ص ٣٦ .
٢٠. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ .
٢١. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٨) ، ص ٦٩- ٧٠ .
٢٢. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٧٣- ٧٤.
٢٣. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ٣٤

٢٤. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥) ، ص ٧١- ٧٢ .

٢٥. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ٣٥- ٣٦.

٢٦. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي – نظرية قريماس ، مصدر سابق ، ص ٤٢ .

٢٧. المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

٢٨. حسين علام: العجائبي في الادب من منظور شعرية السرد (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠٠٩) مصدر سابق ، ص ١١٦.

٢٩. أ . ج . غريماس: سيميائيات السرد ، مصدر سابق ، ص ١٤١- ١٤٢.

٣٠. المصدر نفسه ، ص ١٧٧- ١٧٨.

٣١. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ، مصدر سابق ، ص ٦٦- ٦٧ .

٣٢. أ . ج . غريماس: سيميائيات السرد ، مصدر سابق ، ص ١٣٩ .

٣٣. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي- نظرية قريماس ، مصدر سابق ، ص ٥٣.

٣٤. أ . ج . غريماس: سيميائيات السرد ، مصدر سابق ، ص ١٦٣.

٣٥. سعيد بنكراد : السيميائيات السردية مدخل نظري ، المغرب: منشورات الزمن ، ٢٠٠١) ، ص ١٢٤.

٣٦. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

٣٧. المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .

٣٨. عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ١١٨ .

(*) تادوش كانتور (١٩١٥- ١٩٩٥م): مخرج مسرحي ومصمم ديكور بولندي ، أنشأ المسرح التجريبي (كريكوت٢) عام ١٩٥٥ ، وقدم فيه عدداً من المسرحيات السريالية ، منها: (السمكة السيف ١٩٥٧) ، ينظر: فاطمة موسى: قاموس المسرح ، ج٤، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ، ص ١٢٧٩.

٣٩. حسن يوسفي: المسرح والانثروبولوجيا (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة ، ب ت) ، ص ٥٢- ٥٣ .

٤٠. عدد من المؤلفين . سيمياء براغ للمسرح - دراسات سيميائية ، تر: ادمير كوريّه ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ، ص ٢٦.

٤١. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

٤٢. يان كووسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور- تيار ما بعد التجريب (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٤) ، ص ٦٦- ٦٧.

٤٣. زيجمونت هبنر: جماليات فن الاخراج ، ، تر: هناء عبد الفتاح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) ، هامش ص ٢٨١ .

٤٤. المصدر نفسه ، هامش ص ٢٨٢ .

٤٥. يان كووسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور، مصدر سابق ، ص ١٣٠ .

٤٦. عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح - دراسات سيميائية ، مصدر سابق ، ص ٢٦- ٢٧.

(*) روبرتو تشوللي (١٩٣٤): مخرج مسرحي ايطالي أسس فرقة (مسرح الرور) عام ١٩٨٠ التي وُصِفَت بالفرقة الدولية الانسانية ، من أهم عروضه (في أدغال المدن) لـ(بريخت) ، و (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكليس) ، للمزيد ينظر: أديب القليه جي: المسرح في العراق مؤسسون ورموز، ج١ (بغداد: دار دجلة ، ٢٠١٢) ، ص ٤٤٣.

٤٧. عوني كرومي: روبرتو تشوللي وفرقة مسرح الرور (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨) ، ص ١٢١ .

٤٨. كريستوفر أينز: المسرح الطليعي من ١٩٨٢ حتى ١٩٩٢ ، تر: سامح فكري ، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٤) ، ص ٣٢٤ .

٤٩. حسب الله يحيى: من المسرح المقارن – كاسبر بين حرية فورْتَه المفقودة ولغة هاندكة الموحية ، البيان ، ٣٠ أبريل ، ٢٠٠٠ ، ص ٣ . الموقع الالكتروني: www.albayan.ae › culture

٥٠. ينظر: يحيى سليم البشتاوي: الوظيفة وموتها في العرض المسرحي (عمان: مطبعة الروزنا ، ٢٠٠٧) ، ص ٢١٨.

٥١. يحيى سليم البشتاوي: الوظيفة وموتها في العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢١١ .

٥٢. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

٥٣. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

٥٤. يحيى سليم البشتاوي: الوظيفة وموتها في العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٢١٩.

٥٥. المصدر نفسه ، ص ٢١٢.

(*) قُدِّمَت مسرحية (يارب) من قبل وزارة الثقافة – دائرة السينما والمسرح ، على المسرح الوطني عام (٢٠١٦م) ، المسرحية من تمثيل: (سهى سالم) و (فلاح ابراهيم) و (زمن الربيعي) .

(**) تشير الباحثة إلى أنَّها قد اعتمدت النص الأصلي في تقديم الحكاية ولذا فستكون معتمدة في تحليل العرض .

المصادر

أولاً: المعاجم:-

١. الأحمر، فيصل . معجم السيميائيات ، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠١٠).

٢. بافي ، باتريس . معجم المسرح ، تر: ميشال ف . خطَّار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥) .

٣. برنس ، جيرالد . قاموس السرديات ، تر: سيد إمام ، (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات ، ٢٠٠٣) .

٤. صليبا ، جميل . المعجم الفلسفي ، ج١، (قم: منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥هـ) .

٥. عيد ، كمال الدين . أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦) .

٦. لالاند ، اندريه . موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب: خليل أحمد خليل ، المجلد الاول A–G ، ط٢، (بيروت: منشورات عويدات ، ٢٠٠١) .

٧. موسى ، فاطمة . قاموس المسرح ، ج٤، ط٢ ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) .

٨. الياس ، ماري وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط٢ ، (بيروت: مكتبة ناشرون ، ٢٠٠٦) .

ثانياً: الكتب:-

٩. أمل ، أحمد . فن الاخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق ، (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١١) .

١٠. أينز، كريستوفر . المسرح الطليعي من ١٩٨٢ حتى ١٩٩٢، تر: سامح فكري ، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٤) .

١١. البشتاوي ، يحيى سليم . الوظيفة وموتها في العرض المسرحي ، (عمان: مطبعة الروزنا ، ٢٠٠٧) .

١٢. بنكراد ، سعيد . السيميائيات السردية مدخل نظري ، (المغرب: منشورات الزمن ، ٢٠٠١) .

١٣. الجبوري ، محمد فليح . الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، (الجزائر: منشورات الاختلاف ، ٢٠١٣) .
١٤. شولز ، روبرت . السيمياء والتأويل ، تر: سعيد الغانمي ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤) .
١٥. عبد الكريم ، سعد . رؤى المخرج المسرحي ، (بغداد: مكتب الفتح ، ٢٠١٢) .
١٦. العجيمي ، محمد الناصر . في الخطاب السردي – نظرية قريماس (GREIMAS) ، (تونس: الدار العربية للكتاب ، ١٩٩١) .
١٧. عدد من المؤلفين . سيمياء براغ للمسرح - دراسات سيميائية ، تر: ادمير كوريّه ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) .
١٨. علام ، حسين . العجائبي في الادب من منظور شعرية السرد ، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون ، ٢٠٠٩)
١٩. عيلان ، عمر . في مناهج تحليل الخطاب السردي ، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٨) .
٢٠. غريماس ، أ . ج . سيميائيات السرد ، تر: عبد المجيد نوسي ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٨) .
٢١. القليه جي ، أديب . المسرح في العراق مؤسسون ورموز، ج١، (بغداد: دار دجلة ، ٢٠١٢) .
٢٢. الكردي ، عبد الرحيم . السرد ومناهج النقد الادبي ، (القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠٠٤).
٢٣. كرومي ، عوني . روبرتو تشوللي وفرقة مسرح الرور، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨) .
٢٤. كووسوفيتش ، يان . مسرح الموت عند كانتور- تيار ما بعد التجريب ، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٤) .
٢٥. لحمداني ، حميد . بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ،(بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩١) .
٢٦. ليتشه ، جون . خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية الى ما بعد الحداثة ، تر: فاتن البستاني ، (بيروت: مركز دراسات ، ٢٠٠٨) .
٢٧. المرزوقي ، سمير وجميل شاكر . مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥) .
٢٨. هبنر، زيجمونت . جماليات فن الاخراج ، تر: هناء عبد الفتاح ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) .
٢٩. يوسفي ، حسن . المسرح والانثروبولوجيا (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة ، ب ت) .

ثالثاً: الانترنيت:-

٣٠. يحيى ، حسب الله . من المسرح المقارن – كاسبر بين حرية فوزتَه المفقودة ولغة هاندكة الموحية ، البيان ، ٣٠ أبريل ، ٢٠٠٠ . الموقع الالكتروني: www.albayan.ae › culture