ثنائية الحسي والعقلي في العرض المسرحي (نظرية نيتشه) أنموذجاً

أ .م. د محمد فضيل شناوة

م.د. زينة كفاح علي محمد الشبيبي

جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة /قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

جاء البحث بأربعة فصول, تضمن (الفصل الأول) المعنون (الاطار المنهجي للبحث) مشكلة البحث القائمة على التساؤل الاتي: كيفية الحضور المجسد لثنائية (الحسّي والعقلي) وما انتجته تلك الثنائية من أبعادٍ فكريةٍ وجمالية داخل منظومة خطاب العرض؟ وتجلّت (أهمية البحث والحاجة اليه) في :

١. تأكيد حضور الافكار الفلسفية في نشوء وآداء العرض المسرحي وبنيتها الفنية والجمالية.

٢. يسلط الضوء على(نظرية نيتشه) ثنائية الحسّي والعقلي وتجسيدها في العرض المسرحي.

٣. يفيد المعنيين في الأدب الدرامي, وفن الاخراج المسرحي من طلبه ومعاهد وكليات الفنون.

أما (هدف البحث) فقد شمل بـ: تجاور الدراما والنظريات الفلسفية والتأثر المتبادل في فضاء العرض بينهما, لاسيما تعرف الحضور المجسد لثنائية الحسي والعقلي (نظرية نيتشه) في العرض المسرحي.

أما (حدود البحث) الموضوعية فإنها أشارت إلى:

- تطبيق نظرية (نيتشه) في الدراما, وفق ثنائية الحسي والعقلي (الدينيوسي والابولوني).

وحددّت مكانياً: جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة وحدد بالمدة الزمنية لعام ٢٠١١ .

وجاء (الفصل الثاني) المعنون (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقد تضمن مبحثين معنونة على الترتيب الآتي: المبحث الأول: ثنائية الحسي والعقلي (نظرية نيتشه) . المبحث الثاني: حكاية وفكرة مسرحية ($\frac{\text{س}_{\text{مي}}}{\text{س}_{\text{فل}}}$).

ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري والدراسات السابقة.

وجاء (الفصل الثالث) متضمناً إجراءات البحث وهي:

أولاً: عينة البحث, إذ تم إختيار عينة تطبيقية لعرض مسرحية ($\frac{\text{س}_{\text{مي}}}{\text{س}_{\text{فل}}}$) .

ثانياً: أداة البحث, إعتمد الباحثان على مؤشرات الاطار النظري كأداة لعينة البحث.

ثالثاً: منهج البحث, إعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليل) لتحليل عينة البحث.

رابعاً: تحليل العينة , عرض مسرحية ($\frac{\text{س}_{\text{مي}}}{\text{س}_{\text{فل}}}$)

أما (الفصل الرابع) فقد تضمن : أولاً: النتائج . ثانياً: الاستنتاجات ثم ثبت المصادر والمراجع والملخص باللغة الانكليزية .

Abstract :

Research came four seasons, which included (Chapter I) entitled (the methodological framework of the research) the problem of existing research on the question of the following:
How embodied for bilateral attendance (sensory and mental) and produced by those bilateral intellectual and aesthetic dimensions within the system offer letter?
And it manifested itself (the importance of research and the need for him) in:

1. Confirm the presence of the philosophical ideas in the creation and performance of theater and its artistic and aesthetic.
2. Highlights (Nietzsche's theory) bilateral sensory, mental, and her portrayal in the play.
3. According involved in dramatic literature, theater and art direction of his request, institutes and colleges of the arts.

- The (aim of the research) has been involved in:
Juxtaposition of drama and philosophical theories and mutual vulnerability between them in the display space, especially known embodied the dual sensory and mental attendance (Nietzsche) theory of theatrical presentation.
Either (limits search) objectivity, it's pointed to:
- The application of the theory (Nietzsche) in the drama, according to the bi-sensory and mental (Diniossi and Alapulona).

Identified spatially: Babylon University / College of Fine Arts and select the duration of time for 2011. The (Chapter II) entitled (the theoretical framework and previous studies) has included two sections entitled to the following order:
First topic: dual sensory and mental (Nietzsche's theory) . The second topic: the story and the idea of a play (Sami / varmint). Then concluded Chapter indices resulting from the theoretical framework and previous studies. The (Chapter III), including research procedures, namely:

First, the research sample, as a sample has been applied to a play selection (Sami / varmint). Second, the search tool, the researchers relied on the theoretical framework indicators as a tool for the research sample. Third, the research methodology, the researchers adopted a descriptive approach (analysis) to analyze the sample. Fourth: the sample analysis, a play (Sami / varmint) . The (Chapter IV) has included:

First results. Second: Conclusions. Then proven sources, references and summary in English.

الفصل الأول :
الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

اهتمت الفنون منذ أن عرفها الإنسان، بوصفها وسيلة للتعبير عن مكنوناته الذاتية وأفكاره وآرائه اتجاه الحياة والوجود والأشياء. كما اهتمت بالتعبير عن معاناة الإنسان في مراحل حياته والمصاعب التي تواجهه حيال فهمه لذاته وفهمه للعالم المحيط به.

فكان أن تطرقت إلى الكثير من الأفكار حول الذات الإنسانية وما تحمله من مشاعر وأحاسيس، والكيفية التي يستطيع بها إعلان تلك السمات، كما أخذت الكثير من الفلسفات التي وقفت أمام الذات الإنسانية، كذات تصور ذاتها دون تدخل أو استشارة مما هو خارجها من أفكار وسلطات أخرى مختلفة منها سياسية وفكرية واجتماعية.

فكانت الفلسفات الذاتية هي من طرحت أبعاد التعبير والإعلان عن الإنسان كذات تعيش وفق مشاعر تخصها هي دون غيرها، وتتبنى أفكارها وما تعايشه من أحاسيس وما تنتجه من أدوار حياتية وفق تلك المشاع. كما اعتمدت بعض الفلسفات على وضع الذات الإنسانية في موضع الفحص, بوساطة العقل ودوره فيما تنتجه هذه الذات من أفكار تبدو في تقاطع بما أخذت به النظريات الذاتية المعنية بالحس.

وتعد الدراما كفن من الفنون التي تبنت أبعاد التعبير عن الذات الإنسانية في دراما الإغريق، وما تلاها من إنتاج إنساني طوال حياة الإنسان ذاته. وحملت بعض النصوص الدرامية في منجز الإغريق وعصور أخرى تلته، سمات الذات وتقاطعها مع واقعها الموضوعي وفق ثنائية الحسي والعقلي، وفيه تقاسمت هذه الثنائية, الذات الإنسانية في النصوص الدرامية، فتارةً تتقدم العاطفة على العقل وأخرى ينتصر العقل على العاطفة.

وذلك ما أشارت إليه بعض نظريات الدراما المعاصرة, ومنها نظرية الفيلسوف الألماني (نيتشه) التي جسد فيها صراعات الذات الإنسانية بين (الدينيوسي- الأبولوني) وهي ثنائية تقابل ثنائية (الحسي-العقلي) التي احتوتها النصوص الدرامية وفق (نيتشه) والتي أحكمت حضورها شكلاً ومضموناً في بنية النص الدرامي، ومن هنا أتت مشكلة البحث القائمة على التساؤل:

عن كيفية الحضور المجسد لثنائية (الحسي والعقلي) وما أنتجته تلك الثنائية من أبعادٍ فكرية وجمالية داخل منظومة خطاب العرض؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:- تكمن أهمية البحث الحالي بـ :-

١. تأكيد حضور الأفكار الفلسفية في نشوء وأداء العرض المسرحي وبنيتها الفنية والجمالية.

٢. يسلط الضوء على(نظرية نيتشه) ثنائية الحسي والعقلي وتجسيدها في العرض المسرحي.

٣. يفيد المعنيين في الأدب الدرامي، وفن الإخراج المسرحي من طلبة معاهد وكليات الفنون من حيث اطلاعهم على كيفية الحضور المجسد لثنائية (الحسي والعقلي) داخل منظومة خطاب العرض المسرحي، وما أنتجته تلك الثنائية من أبعادٍ فكرية وجمالية.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعرف:-

١. تجاور الدراما والنظريات الفلسفية والتأثير المتبادل في فضاء العرض بينهما، لاسيما تعرف الحضور المجسد لثنائية الحسي والعقلي(نظرية نيتشه) في العرض المسرحي. فضلاً عن تعرف ما أنتجته تلك الثنائية من أبعادٍ فكرية وجمالية.

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بـ :-

زمانياً: ٢٠١١

مكانياً: جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.

موضوعاً: تطبيق نظرية (نيتشه) في الدراما، وفق ثنائية الحسي والعقلي (الدينيوسي والأبولوني).

الفصل الثاني :
الإطار النظري

المبحث الأول: ثنائية الحسي والعقلي (نظرية نيتشه)

تعددت السبل التي نظر بها الإنسان إلى الحياة والأشياء التي تحيطه وفق مرحلته التاريخية والاجتماعية التي يعيشها، وجاءت الفلسفة بكل اتجاهاتها لأن تكون واسطة لكشف العالم المحيط بالإنسان. وتعددت تلك الاتجاهات الفلسفية بين فلسفات دينية، وفلسفات مادية، وأخلاقية وأخرى متفائلة وبعضها متشائمة، كما حملت الفلسفة مظاهر التشاؤم والعدم نتيجة لما واجهه الإنسان من اضطهاد وتعسف وحروب، إذ لم تنظر إلى القيم والأخلاق بمنظر التقدير.

ومن الفلاسفة الذين اتخذوا من الفلسفة التشاؤمية مبدأ لهم هو الفيلسوف الألماني (آرتور شوبنهاور)، إذ يجد في الألم, السرور والسعادة « فالألم والحرمان هما وحدهما إذن اللذان يمكنهما أن يحدثا تأثيراً إيجابياً وبالتالي يكشفان ذاتيهما بأنفسهما (١) «. ويجد (شوبنهاور) في حياة الإنسان بأنها خطيئة, لأن الموت في انتظار تلك الحياة, أي إن « في هذه الحياة خطيئة؛ وخطيئة أخرى أن نحسب إننا قد وجدنا لنكون في هذه الدنيا سعداء. وكلتا الخطيئتين صادرة عن ينبوع واحد هو إرادة الحياة، تلك التي تريد أن تؤكد نفسها(٢) «.

والإرادة لدى (شوبنهاور) هي المطامع الحياتية التي تحيط بحياة الإنسان ومطامحه في حياة الدنيا، ويدعو (شوبنهاور) إلى قمع تلك الإرادة، لتكون الذات في حالة استقرار وأمان، ويتم ذلك لديه عبر وسيلتين هما الأخلاق والتأمل الجمالي، وتعمل هاتين الوسيلتين على وضع الإنسان في حالة مستقرة نتيجة لقمعهما للرغبة, إذ « إن كل رغبة تنشأ من حاجة، وبالتالي من نقص، ومن ثم من معاناة، وإشباع كل رغبة ينهيها، ومع ذلك فمع كل رغبة تُشبع، تبقى هناك في النهاية عشر رغبات في حاجة إلى الإشباع، وعلاوة على ذلك، فالرغبة تدوم طويلاً، والحاجات بلا نهاية، بينما الإشباع قصير الأجل ويأتي بالكاد. وحتى الإشباع النهائي

يكون في ذاته ظاهرياً فحسب، فكل رغبة تشبع تفسح في الحال مجالاً لرغبة جديدة... وليس هناك تحقيق لموضوع رغبة يمكن أن يعطي إشباعاً دائماً، ولكنه يعطي فحسب إرضاءً عابراً (٣) « .

وفي الفن يعتمد (شوبنهاور) قمع تلك الغريزة عبر تقسيماته للفنون، فالفنون لديه إمكانياتها في إبعاد الإرادة وتكريس الحياة الهادئة المتوازنة، فالذات تصبح في حالة انتماء إلى الحياة، متى ما تخلصت عبر المتعة الجمالية من الإرادة وطابعها الغريزي، ففي المتعة الجمالية « يمثل العنصر الذاتي فيها، أي العنصر الذي يخص الذات التي تتحرر من الإرادة، وهذا العنصر يكفل لنا الخلاص من خدمة الإرادة، فهو يهدف إلى نسيان المرء لذاته كفرد، والسمو بالوعي إلى مرتبة الذات العارفة الخالصة الخالية من الإرادة والزمان والمكان، والمستقلة عن كل العلاقات» (٤).

وتعد الدراما أو التراجيدية واحدة من أهم وسائل قمع الإرادة بعد فن الموسيقى، الفن الأسمى لدى (شوبنهاور)، فالتراجيديا لديه « تصوير الجانب المرعب من الحياة، تعرض أمامنا المصائب والبلايا الخارقة والتي يصعب وصفها، والشجن الإنساني، وهيمنة العارض، وهلاك البريء والصالح ...» (٥).

أما الأخلاق فإنها توازي الفن في فعلها القائم على قمع الإرادة والتخلص من واقعها الحياتي، ويذهب (شوبنهاور)، إلى إن الفضيلة والزهد من وسائل التخلص من إرادة الحياة، كما إن للزهد بجانب الفضيلة مرحلة تعتمد على المجاهدة في سبيل القضاء على إرادة الحياة في الإنسان، وينتهي (شوبنهاور) إلى إن الإنسان في الحياة لا يمكن إصلاحه لما يحمله من قوى الغريزة والأنانية، وهو ما حملته فلسفته نتيجة تشاؤميتها وعدميتها، فالإنسان لدى كلا الفيلسوفين يراوح « بين عدم وعدم! أن تعيش هو أن تتألم، أن تلغي الرغبة بدون انقطاع وان تخشى الموت... أن تكون في: الفراغ المخيف، في الملل والضجر (٦)» .

ولذلك أثير فلسفة (شوبنهاور) على فلسفة (نيتشه) فيما يخص روح العدمية والتشاؤمية، هذا الاتجاه الفلسفي الذي اعتمد على التراجيدية أو الدراما لتأكيد عدمية الحياة وعبثها، ليكون هناك دائماً « خطأ مأساوياً ينخر في الوجود الإنساني كالسوس، وما التراجيدية سوى التجسيد الدرامي لهذا الخطأ المأساوي الذي تبدو صوره, وأشكاله لا نهائية ومتجددة مع مسيرة الزمن. ولذلك... لا جدوى من السعي المحموم لتحقيق أهداف دنيوية،... ومع ذلك فان الإنسان لا يستطيع أن يهرب من التردد ألممض بين ألم الرغبة المحبطة المتحققة وبين الملل نتيجة الإشباع والتخمة(٧) « .

إن عدمية (نيتشه) تبدو واضحة في رؤيته للوجود البشري، حيث يجد إن « الإنسان يتدحرج خارج المركز... يعني هذا الرأي لدى نيتشه، إن العدمية هي هنا الشرط حيث يقر الإنسان بشكل واضح وصريح بغياب الأساس بوصفه في تكوين شرطه (٨) « .

وتعد العدمية واحدة من المراحل الفلسفية التي مرت بها أفكار (نيتشه)، وهي: المرحلة الأولى: التي تمتد من سنة (١٨٦٩-١٨٧٦) وهي المرحلة التي كان فيها واقعاً تحت تأثير (شوبنهاور) و(فاجنر) وتنتهي بتخلصه منها. المرحلة الثانية: المرحلة الوضعية النقدية وتمتد من سنة (١٨٧٦ إلى سنة ١٨٨٢) وهي الحقبة التي حرص فيها (نيتشه) على أن يوجه أعنف نقد إلى مقومات الحياة الإنسانية في العصر الحديث، واعتمد على التحليل العلمي. المرحلة الثالثة: هي المرحلة الصوفية الخالصة وتبدأ من كتاب زرادشت في عام (١٨٨٣ حتى سنة ١٨٨٨) ويتخذ فيها أسلوب التحليل الصوفي لا التحليل النقدي (٩).

وتمثل مراحل الفيلسوف (نيتشه) هذه ما شهدته النظريات الفلسفية الأوربية التي انقسمت إلى فلسفات تعلي من شأن العقل، وأخرى تأخذ بالعاطفة. فبدءاً بالفيلسوف الفرنسي (جان جاك روسو) حيث تم النظر إلى العاطفة بعين التقدير وعزل العقل في أداء دوره في الحياة أبان القرن الثامن عشر(١٠).

فيما جاء (ديكارت) معنياً بالعقل في تفحص شؤون الحياة بقوة منتظمة تساوي عنده الحساب أو علم الهندسة وفيها يمكن أن ترتب جميع معاني الحياة وأن ننظمها في نسق خاص(١١).

وتمتد ثنائية العقل والعاطفة لتكون موضع اهتمام فلاسفة العصر الحديث، كما هو الأمر في فلسفة (كيركجارد)، إذ يؤكد هذا الفيلسوف على العاطفة، لأن التفكير الموضوعي يتجاهل الذات بما لها من مشاعر وانفعالات، ويحيلها إلى شيء أشبه بالمادة (١٢) . ويجد الفيلسوف (هيجل) إن العقل هو الواقع في التزامه، العقل مقياساً للواقع ذاته في مقولة « ما هو عقلي فهو واقعي، وما هو واقعي فهو عقلي (١٣) «. والعقل عند(هيجل) بمثابة الهوية بين الفكر والانطولوجيا. في حين وضع (كانت) حداً فاصلاً بين العقل والذهن مميزاً بينهما، إذ رأى في العقل بأنه ملكة المعرفة العليا والمبادئ والمجردات والأحكام والاستنباط والاستقراء والتفكير في مواضيع العيان الحسي، في حين يرى إن الذهن ينحصر عمله في التهيئة للعقل. ويذهب (هايدجر) في إن عمل العقل ينحصر في عملية الفهم، والفهم لديه هو كل حياة الإنسان، وهو التعبير الكلي والشامل للوجود(١٤) .

وانعكست ثنائية (العقلي/الحسي) في الاتجاهات والتيارات المسرحية والأدبية وباقي الفنون الأخرى، فالمدرسة الرومانسية معنية بما هو حسي من حيث تعبير الذات عن كل أحاسيسها ومشاعرها، فالذات الرومانسية غريبة في مشاعرها وفي عصرها، وهي معتدة بذاتها وتعتمد أنها مركز العالم وتحمل الإعجاب بذاتها وما تحمله من مشاعر(١٥).

كما أخذت المدرسة الكلاسيكية بالعقل كدليل لفحص وقائع الحياة عموماً، و» إنه هو الذي يصادق أو يرفض الأفكار التي بواسطتها يعقد الذهن صلاته بالعالم (١٦)» .

وحملت فلسفة (نيتشه) في مجملها سمات الفلسفة العدمية والتشاؤمية، عبر الصراع القائم بين الخير والشر، والعقل والعاطفة، وتتخذ تلك الفلسفة أبعادها عبر مبدأ القوة، فهي الحد الفاصل بين الخير والشر والعقل والعاطفة، فبوساطة القوة يستطيع الإنسان أن يحيى حياته، أما الضعف فهو موضع استهجانه. ويقول (نيتشه) في ذلك:

«ما الخير؟-كل ما يعلو، في الإنسان، بشعور
القوة، وإرادة القوة، والقوة نفسها.
ما الشر ؟ - كل ما يصدر عن الضعف .
ما السعادة ؟ - الشعور بأن القوة تنمو وتزيد، -
وبأن مقاومة ما قضي عليها.
لا رضاً، بل قوة أكثر وأكثر؛ لا سلام مطلقاً، بل
حرباً؛ لا فضيلة، بل مهارة..(١٧)» .

ويدعو (نيتشه) إلى قوة بديلة عن الضعف الذي يحمله الإنسان، ليكون هناك أخلاق السوبر أو» السوبر أخلاق، التي تقاوم الأخلاق السائدة وترفضها وتتجاوزها داعياً السادة الأقوياء المتميزين إلى أن يتجهوا بالأخلاق وجهة جديدة ويعيدوا تقويم القيم(١٨) « .

تقوم الأخلاق لدى (نيتشه) على القوة وليس على شيء آخر، وهي ما يساعد على خلق مجتمع منظم من حيث القيم والسلوك، وسيادة نوع من البشر لهم قدراتهم الذاتية في المجموع « وبما إن القوة وحدها ليست الشفقة في الأساس للأخلاق، لذلك ينبغي على الإنسانية ألا تتجه بجهودها إلى رفع طبقة العوام والأكثرية من الشعب، ولكن إلى النهوض بأقوى وأفضل الأفراد في الشعب (١٩) « .
وتأكيد (نيتشه) على القوة والصراع لبلوغ السعادة التي تنشدها البشرية دون أن تنالها، جاء من تأثره بالديانة الشرقية الزرادشتية التي تؤكد انعدام السعادة في الحياة المعاشة، وان الوصول إلى السعادة يأتي عبر المعاناة والصبر فـ «هذه الدنيا هي دنيا بلاء ومحن، وان حياة الإنسان كفاح دائم، عليه أن يستعد له بالتدريب الفكري والأخلاقي والجسدي(٢٠)» . ويعول (نيتشه) وفقاً لذلك على مفهوم الجسد كوساطة لتخفيف أمنيات الذات ودربها في الكفاح الحياتي المستمر إذ جاء الجسد ليكون مصدر العقل الإنساني. ذلك إن فلسفة (نيتشه) هي فلسفة تعتمد العقل والتجسيد، فكان التجسيد حاملاً لتلك الأفكار، وواسطتها للظهور « في منظور نيتشه، ما يجب اعتباره، ما له الأولوية هو الجسد: كل شيء يمر عبر الجسد، وكل فكرة منه تنبثق، وكل وعي يصبح بواسطته ممكناً، وما الروح إلا إفراز بسيط للجسد، ولعلها مجرد تضخم وهمي للذات على الإنسان المتيقظ أن يعرف كيف يفضحه (٢١) «.

وفي أخذ (نيتشه) بالجسد، بوصفه حاملاً للعقل الإنساني، فان الجسد ذاته هو مصدر التمييز بين الإنسان والحيوان، إذ يرى (زرادشت) «ما الإنسان إلا حبل ممدود بين الحيوان والإنسان الاسمي(٢٢)» . وتقوم على تلك الثنائية لدى (نيتشه) عدة ثنائيات تخص الإنسان وسلوكه في محيطه الاجتماعي والخلقي والفني، فـ(نيتشه) لم يعزل الفكر أو الفن عن أفكاره الفلسفية، لذا جاءت نظرته إلى الفن الدرامي قائمة على ثنائية تجاور ثنائية القوة – الضعف/ العقل – العاطفة /السوبر- الوضعي. وهي ثنائية الابولون والديونيزوس، ويعتمدها (نيتشه) خاصة لتمييز الفنون والآداب، وتعرف تلك الثنائية لديه للتعبير «عن شكلين من النشوة، النشوة الابولونية تهيج بشكل خاص العين التي تلقى منها قوة الرؤية: الرسام، النحات والشاعر الملحمي هم رائعون بامتياز في حالة الديونيزوسية، على العكس، فان مجموع الحساسية هو الذي يثار ويهيج إلى درجة انه يفرغ وسائل تعبيره دفعة واحدة وفي الوقت ذاته يكثّف قوته في التمثيل، في المحاكاة، في تغيير الملامح، في التحول، يكثّف كل أشكال فن المومياء والكوميدي(٢٣)» .

وأخذ (نيتشه) بهذه الثنائية بقراءة تاريخ نشوء التراجيدية في الحضارة الإغريقية وسماتها في كل مرحلة وأبعادها الجمالية والاجتماعية والخلقية لدى كتابها الثلاث (اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس). ويرجع (نيتشه) نشوء وتطور الفنون في الحضارة الإغريقية إلى تلك الثنائية في مدخل كتابه (مولد التراجيدية)، إذ إن « الفن يستمد مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثلة في ابولو وديونيس، تماماً كما أن تجدد الأنواع قائم على الثنائية الجنسوية، بما في ذلك هذه الثنائية من صراعات لا تنتهي(٢٤)» .

ويجاور (نيتشه) هذه الثنائية مع نزعتين لهما ذات الأبعاد التي تخص الجسد البشري، فهناك ثنائية « الرؤيا (الحلم) والتسمم، كحالتين فيزيولوجيتين مختلفتين كذلك عن كل من العالمين الديونيسي والابولي(٢٥)».

وأقام (نيتشه) تقسيماته للفنون وفق تلك الثنائية، فالإله «(ديونيسوس) أو (باكوس) وهو إله الخمر والمرح، والحياة الصاعدة والبهجة والسرور في العمل، والفتنة والعواطف والإلهام، والغريزة والمخاطرة، الذي يعبر عن الآلام ويتحمل المشاق بجرأة وبسالة إله الفناء والرقص والموسيقى والمسرحية(٢٦)» .

وجاء الإله (ابولو) حاملاً لسمات تناقض سمات الإله (ديونيسوس)، فهو « إله السلام والراحة والسكون، وفتنة العواطف والتأمل العقلي، والنظام المنطقي والهدوء الفلسفي، إله التصوير والنحت والشعر الغنائي (٢٧)» .

وفي نقده للتراجيدية الإغريقية وفق هذه الثنائية، يرى (نيتشه) في شخصية (أوديب)، مثالاً إنسانياً في قوة الذات في مواجهة المحن. فرغم سلبية (أوديب) كونه لا يصارع قدره، فانه في فعل مثل العقوبة التي فرضها على نفسه، لتمثل طابعاً تراجيدياً، فكان هناك « التضاد بين البداية الابولونية والديونيسية وهو التضاد بين العقلي والانفعالي، العقلي والحسي. ويعود نيتشه إلى الحكمة الموجودة في الكتاب المقدس والتي تقول، في الحكمة الزائدة يوجد حزن بالغ (٢٨)» .

ويسجل (نيتشه) ذلك فيما قرأه من تراجيديات مثل أوديب، أجاممنون، هاملت، الملك لير، ليشير إلى أن « ندفع إلى الإحساس بأن المعاناة هي عقبة لا ترتقي في الطريق إلى الحياة، وانه حتى أسوأ المحن تتساوق مع أبهى أشكال الجمال. وإذا نقف بعيداً عن الامتناع بأن الحياة ليس جديدة بأن تعاش، وإننا ينبغي أن نرحل عن هذه الدنيا، فانه يتم التأكيد على تصميمنا على الصمود « (٢٩).

وتجتمع في عمق الذات الإنسانية تلك الثنائية لتكون موزعة بين الشقاء والسعادة. والألم والفرح. الإحساس والفكر:

« لا أحد يريد أن يتبعني
هكذا وحيداً أرحل
سعادة وشقاء يتشتتان صامتين في درج القلب (٣٠) «.
وذلك ما انتهت به حياة (نيتشه).

المبحث الثاني: حكاية وفكرة مسرحية

مي

سا

فل

تدور أحداث المسرحية بين شخصيتين، يبدأ اسم كل منهما بحرف السين. فكان هناك (سامي)، وهناك (سافل)، والاسمين لهما دلالتهما الأخلاقية وسلوك كل واحد منهما.

ويبدو الصراع قائم بينهما منذ بدء أحداث المسرحية، والصراع هنا دون مكان محدد بذاته، كما يذكر مؤلف المسرحية في المقدمة، إلا أن هناك إشارة إلى منطقة ظلام حيث تنبعث الروح معلنة عن بقائها، حاضرة في حياة الإنسان ووجوده منذ الأزل.

والشخصيتان رغم اختلافهما يقيمان في جسد واحد، وهو جسد الإنسان في كل زمان ومكان، وهو ما يعلن عن فكرة المسرحية وعلى لسان شخصية (سافل):

سافل: (ضاحكاً)، إلى هذا الحد يا سامي.. مع إنك تعلم وجود كل منا هو الذي يصنع وجود الآخر (٣١) .

ويستمر الصراع بين الطرفين فيما هما يعيشان أحداث الحياة ليعطي كل واحد رؤيته بخصوصها.

وتتم من خلال الأحداث محاولات التقارب بين الشخصين، يحاول بها (سافل) أن يكون في موقع (سامي)، ويذهب (سافل) في محاولات عدة لإقناع نده (سامي) بالموافقة على اتحادهما في كيان واحد يكون أساساً للتحاور والتفاهم فيما يخص تحديد المواقف اتجاه كل أحداث الحياة التي نواجهها.

وتبدو طموحات (سافل) أكثر إعلاناً منها لدى (سامي) والذي يبدو قانعاً بكل ما يحمله من أفكار ومعتقدات وأفعال. ويمثل (سافل) الرغبة والطمع والإغواء، إذ هو من يقترح ويفكر ويدير الأحداث، فيما يبدو (سامي) في وضع دفاع ورد كل هجمات (سافل)، التي تعتمد كل ما هو شائن ووضيع في الحياة والمشاعر والأخلاق.

ولفضح تصرفات (سافل) يطرق الكاتب عدة أحداث لتأكيد بأن هذه الذات رغم اتفاقها مع (سامي) لم تتغير لتبقى في بحث عما هو خارج الأفكار (السامية) في حياة الإنسان.

(سافل) لا يتوانى في أن يقوم بكل ما شأنه أن يشبع غرائزه وطمعه، ومثال ذلك هو علاقته مع زوجة صديقه، مبرراً ذلك بأنه (حب)!، ويعتقد (سافل) إن لا وجود للحب إلا بوساطة الجسد ، وهو ما حملته بعض الاتجاهات الفلسفية ومنها الفلسفة الإغريقية المسماة بـ(الابيقورية) التي تعتمد على الجسد وغرائزه في تحقيق حياة الإنسان .

وتتعرض شخصية (سامي) وفقاً لذلك إلى اختبارات من قبل شخصية (سافل) لكي تبتعد عن ما تحمله من أفكار ومبادئ هي في مكان (سامي) عبر تاريخ الإنسان، ومن تلك الاختبارات ابتعادها عن كل ما هو يخل بمشاعرها وتوازنها العقلي وتأملاتها العميقة، فكان أن رفض (سامي) مقترحاً لـ(سافل) للاحتفال

بأثر الاتفاق بينهما عبر وحدة (اندماجية) ودعوة (سافل) لتناول (الشراب) وهو ما اعتاده (سافل) في حياته اليومية، ويدفع (سافل) كونه جزء من كيان كلي هو (ساميفيل) حاصل جمع (سامي + سافل) ثمن تصرفات جزءه الآخر وغرابة أو لا معقولية أفعاله في الحياة، حين يتحمل (سامي) جزءاً من فعل (القتل) في النهاية. فما يقدم عليه (سافل) يتحمله (سامي) مضطراً ليكون الاثنان في موضع الاتهام في وقت كان (سافل) هو من أقدم على فعل القتل، وبأثر الاتصال التلفوني بينه وبين شخص آخر.

وتنتهي أحداث المسرحية بانتصار (سافل) وتراجع (سامي)، لاسيما بعد حادثة (القتل) التي لا يجيد (سامي) مواجهتها لتكون أفعال المبادرة والقيادة بيد (سافل) الذي يعلن انتصاره وقوته الذاتية التي كانت موضع تقدير عبر التاريخ لدى الكثير من الأباطرة والملوك والحكام.

ورغم ذلك تعود المسرحية إلى تأكيد قيم السمو في النهاية. حين تعود الروح لتعلن بأنها تظل سامية في حياة الإنسان كما كانت من قبل، وان ما تم من فعل انتصار الشر والغريزة والانحطاط ممثلة في شخصية (سافل) إنما هو حالة مؤقتة ستكون لها ردود فعل يتقابل بها الطرفان في معركة أو معارك أخرى قادمة.

... ستظل الروح تتأسى سراً بشطب ما يكتبه الجسد على صفحات

وجودنا المتسخة تظل الروح ... تنتظر(٣٢) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. إن ثنائية (العقلي/الحسي)، ثنائية انعكست في الآداب والفنون والفلسفة.

٢. يجسد الصراع بين طرفي الثنائية (العقلي/الحسي) أساساً لظهور الدراما وفق رؤية (نيتشه) للدراما الإغريقية.

٣. طغيان سمة العدمية في نظرية الدراما لدى (نيتشه) جاء انعكاساً لواقع الحياة العدمية وفقاً لرؤيته.

٤. تؤكد نظرية (نيتشه) عبر ثنائية (العقلي/الحسي) على تحقيق رغبات الإنسان دون اعتبار للقيم والأخلاق.

٥. ضمت ثنائية (العقلي/الحسي) لدى (نيتشه) هيمنة للجسد، بوصفه منطلق للذّة والحس.

٦. جاءت فكرة المسرحية في شكلها ومضمونها معبرةً عن ثنائية العقلي والحسي، وصراعهما الأزلي داخل الذات الإنسانية .

٧. تقاسمت شخصيتا المسرحية تلك الثنائية بوساطة الأسماء الواضحة سامي – سافل.

٨. إن انفصال الثنائية لا يكتب لها النجاح، مما يؤكد حضورهما في الذات الواحدة.

٩. تبدو شخصية (سافل) أكثر نشاط مقارنة مع شخصية (سامي)، بمحاولاتها إغوائه إلى رغبات (حسّية) و(جسدية).

١٠. إن لكلا الشخصيتين سمات تحملها منذ فجر التاريخ الإنساني، لذا يصعب أن تعيش دون تلك السمات.

١١. أخذت طبيعة الصراع بين الثنائية (العقلي- الحسي) مستويات في مسار المسرحية، فتارة تكون لصالح (العقل) وتارة لحساب (الحس).

١٢. حملت لغة المسرحية وتقسيمها بين (سامي) و(سافل) صفات أسلوب كل منهما، فكانت لغة الأول ذات دلالات رصينة ومفردات عقلية سامية، في الوقت الذي طرحت لغة (سافل) أسلوب الاستفزاز والذوق الرخيص والمفردات الحسية والغرائزية.

الشخصية في النص يتعرف عليها بوساطة أفعال وفق ثنائية (العقلي- الحسي). ١٣

الفصل الثالث
الإجراءات

أولاً: عينة البحث

تم اختيار عينة تطبيقية لعرض مسرحية (سا مي / فل) .

ثانياً: أداة البحث

اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لعينة البحث.

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث

رابعاً: تحليل العينة

أسم المسرحية : سا مي / فل

فكرة وسيناريو: د. حسين علي هارف

تأليف: د. علي الحداد

إخراج : زينة كفاح علي محمد الشبيبي

السنة: ٢٠١١ (جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة / قاعة المسرح الكبير)

حملت علامات العرض جملة انعكاسات لثنائية العقلي- الحسي، وفق نظرية (نيتشه) في نشوء الدراما الإغريقية، ومن تلك العلامات التي بدأت فيها أحداث المسرحية، هي علامات (الطفل في رحم الأم) والتي تظهر في شاشة (الداتاشو) وفيها يبدو الصراع واضحاً للوصول إلى الحياة - حياة الصراع مع الطرف الآخر.

وكان انبثاق أو ولادة الطفل وهو حامل لكلا السمتين الذي عبرت عنه المسرحية بخروج شخصين من أسفل المسرح أو حفرة المسرح (الكمفوشة)، وهما في حالة انطلاق من رحم الأم الذي تم التعبير عنه بعلامة (الدخان) الصاعد مع الشخصيتين، وتبدو كلا الشخصيتين في حالة اتحاد واتصال والإقامة في جسد واحد وهما داخل الرحم المنعكس بعلامة مثل (النايلون) الأبيض الشفاف.

ليتم بعد فترة من الصراع الانفصال بينهما وذلك عبر حوار شخصية (سامي) كما في قوله:

سامي: أليس ذلك أفضل لكلينا؟

وتظل الثنائية بعد ذلك منقسمة طوال العرض بين الشخصيتين (سامي- سافل)، ليكون لكل منهما دلالاته في الأبعاد الطبيعية والنفسية والاجتماعية فضلاً عن أسلوب كل شخصية من (حوار، لغة، نقاش).

وذلك ما يظهر في حوار (سافل)، باعتباره معنياً بما هو (حسي وأباحي، وغرائزي)

سامي: ولكننا لا نملك مفهوماً مشتركاً عنها.

سافل: المنفعة.. هي ما يفيدنا.

سامي: فائدة مادية أم معنوية؟

سافل: ما لنا وللمعنويات؟ إنا لا نملأ جيوبنا برنينها.

سامي: نحن مختلفان إذن؟ فكم من منفعة معنوية تعادل عشرات المنافع المادية التي تقتل نفسك من أجل اللحاق بغبار أقدامها.
سافل: أنت تلجأ إلى التعبير العاطفي لتلغي وجودي.
سامي: (بنفاذ صبر) قلت لك نحن مختلفان.. .

ويتخذ الصراع أبعاده بين الشخصيتين في محاولة (سافل) إقناع واستدراج (سامي) إلى الاتحاد بين الاثنين، ليتيح لكل منهما العودة إلى الطبيعة الأولى (الرحم) التي لا تميز بين الطبيعة البشرية الحاملة لثنائية (السمو والسفالة) فيما بعد وفي الحياة اليومية للذات البشرية.
وكشفت علامات العرض تلك الوحدة في علامة (الحبل المطاطي) بدفع شخصية (سافل)، بإجبار شخصية (سامي) على شده من الوسط ليكون موجهاً وموحداً لكليهما. ويبقى ذلك مستمراً طوال زمن العرض وحتى النهاية.

ويتم في العرض طرح جملة محاولات لإثارة غرائز وشهوة شخصية (سامي) بعد الاتفاق بينهما، ومنها دعوة (سافل) لـ(سامي) لتناول (الخمر) بعد الموافقة على الوحدة الاندماجية بينهما، كما في الحوار:
سافل: نعم... نعم... أ.. اسمع سيكون اسمنا هو حاصل جمع اسمينا سامي + سافل = ساميفل.
سامي: ساميفل.. لا بأس به.
سافل: لنذهب إذاً لشراء قنينة شراب وعلى حسابي.
سامي: ماذا؟ قنينة شراب؟
سافل: حتى نشرب نخباً احتفالياً.
سامي: (ضاحكاً) تريد أن تقصيني في أول عمل نقوم به متحدين؟ نشرب.. ثم نشرب .. حتى السكر.. وعندها سأختفي أنا ومالي من حصةٍ مشاعر وأحاسيس في هذا الجسد الاتحادي ليخلو الجو لك وحدك. فتطلق ذئاب غرائزك. لا .. لا .. أوافق على فكرة الشرب.
وتبدو ردود فعل (سامي) حاضرة وجاهزة في رفض تلك الدعوة، لأنه أكبر من الغرائز، ويتمثل ذلك في رمي مجموعة من قناني الخمر بأنواعها اتجاه شخصية (سامي) من قبل (سافل) دون أن يستجيب لها.
وتتقاسم كلا الشخصيتين ذوقهما الذاتي، فلكل منهما ما يحمله من ذوق في السماع والقراءة وأمور الحياة اليومية. فعلامة مثل (الموسيقى) الخاصة بالروح، وفق مقولة معروفة هي (الموسيقى غذاء الروح)، تعمد شخصية (سامي) إلى الاستماع إلى الموسيقى التجريدية التي تحملها آلة (البيانو)، إذ تعد الموسيقى لدى (شوبنهاور) بأنها أفضل الفنون لديه، لأنها (تقمع الإرادة)، أي إنها لا تعتمد على ما هو حسي للتعبير لتكون هي موضع عقلي، وبذلك تتذوق شخصية (سامي) تلك النوعية من الموسيقى للتعبير عن أعماقها الروحية الفنية بالتأمل والتفكير.

وفي مقابل ذلك تعتمد شخصية (سافل) ذوقها في الموسيقى وفق طبيعتها الحسية والغرائزية، فعلامة (الموسيقى) لدى شخصية (سافل) تمثل حياة الصخب والضجيج والنشاز الصوتي، كما تجسد ذلك في الأصوات التي ترافق عزف الشخصية على آلة (الجيتار الغربي) لخلق حلقة موسيقية صاخبة ومثيرة للغرائز والحسيات بحركات جسدية مثيرة.

وتستجيب كلا الشخصيتين لعلامة الموسيقى وحسب ذائقة كل منهما، فحين يتم عزف (سامي) على آلة (البيانو) تتلبس شخصية (سافل) حالة من الضجر وعدم الارتياح مؤدياً بعض الأفعال الجسدية مثل (حركات الالتواء، حك الجسد، صم الآذان).

أما شخصية (سامي) فإنها تقف بالضد أيضاً من موسيقى (سافل) فيما طرحته من صخب ونشاز، ويبقى يبحث عن آلة (البيانو) التي سحبها منه (سافل) وهو في لحظة اندماج مع الموسيقى وطبيعتها الروحية:

سامي: حسناً.. حسناً دع عنك ذلك .. سأسمعك موسيقى هادئة تسمو بالروح إلى مدارج من الفرح الخلاق (يتجه إلى البيانو ليعزف).

سافل: اقترح أن يحتفل كل منا بطريقته مادمنا غير متفقين.. اذهب أنت واحتفل مع الآلهة الروحية التي تنتمي إليها.. واقرأ لها ما شئت من قصائد وأغنيات ودعني أقدم فروض الطاعة إلى آلهة الغرائز، فأقرأ لها صفحات قالها نبيها (فرويد).

(يتجه إلى ركن ليمارس العادة السرية.. بعد لحظات يدق جرس الهاتف).

وبدت لغة الشخصيتين ذات أداء أخلاقي لكل منهما، فحوار أو إجابة شخصية (سافل) على (الهاتف) ومحاولة إغراء المرأة التي تتكلم معه في مفردات وأفكار تخص الجسد والغريزة، لتطلق كلمات وألفاظ تجعل الطرف الآخر من الهاتف (المرأة) في نفورٍ وتتركه بعد جملة مفردات، موبخة إياه على سلوكه (السافل). وحين يأتي دور (سامي) في المكالمة، لأنها في الأساس موجه نحوه، يتم غلق جهاز (الهاتف) احتجاجاً على ما يعتقده الطرف الآخر (المرأة) من تبدل لسمات شخصية (سامي) وتحولها إلى (سافل) بعد الاتفاق أو الاتحاد الاندماجي بينهما

سامي: انك تتصرف بغرائزية مقيتة.. متناسياً اتفاقنا.

سافل: اتفاقنا؟؟؟! المخابرة لي وأنا حر في اختيار اللغة المناسبة في المكان المناسب (يرفع السماعة إلى أذنه) نعم يا حسناتي آسف لجعلك تنتظرين... اسمعي أريد أن أراكِ.. نعم أنا أحمل لك أشواقاً جارفة... نعم أريدك بجانبي لوحدنا لا يقطع علينا عزلتنا غير القبلات.. ماذا! جرأة ووقاحة قلة حياء كل هذه الأوصاف أحملها أنا؟ ولكن... شخص آخر لا تعرفينه؟.. كنت تودين الحديث عن قصائدي؟! من أنا (يضع السماعة) المكالمة لم تكن لي بل لكَ.

واعتمد العرض المسرحي علامة (المزلاج) الحركي (الستيتنك) علامة لعدة أغراض ومنها اعتمادها علامة (هاتف) التي يستخدمها كلا الشخصيتين وفقاً لأغراضهما الشخصية ولتكشف ما يحملانه من أخلاق وقيم وأفكار.

وفي العرض أيضاً يتخذ الأسلوب والحوار سمة يتعرف بها المتلقي على ما تحمله كل شخصية من أفكار تعنى بها في حياتها اليومية، فكانت سمة شخصية (سامي) ولعه بالموسيقى والشعر، وهنا تحمل هذه الشخصية أفكاراً ومفاهيم حول الشعر وقيمته، وعلامة ذلك هي طبيعة المقاطع الشعرية التي تنشدها مع ذاتها واتجاه شخصية (سافل). إذ تستجيب لما تطرحه شخصية (سامي) من أشعار هابطة المستوى والأفكار

تغوي بها شخصية (سافل)، أما حين تنشد شخصية (سامي) مقاطع شعرية عالية الأفكار وذات صور جمالية مؤثرة، فإن شخصية (سافل) تغض السمع عنها وتعدها دون مستواه وذوقه ، لتكون معنية بالجسد دون غيره:

سافل: كفاك.. كفاك (سخرية). أكاد أذوب برقة ما اسمع.. تلغي الكيان الجسدي.. كيف يمكن أن يكون الحب من دون جسد يا مغفل، الجسد هو الذي يصنع للحب حقيقته حين يكتوي بلذاته.

سامي: يا للفلسفة الابيقورية المبتذلة.

سافل: (ببلادة واستغراب) ابيقورية.. أخي.. فورية.. ذلك ما لا أفهمه ولا أريد أن أفهمه. ولكنني مقتنع أن الحب وجد منذ أن وجد الجسد الذي تشبع رغباته (مخاطباً سامي) الجسد بمختلف أجزائه وجد للحب.

سامي: الحب مشاعر وأحاسيس تمتلئ بها الروح لا الجسد أيها الغرائزي.

وتتقابل الثنائية في الأفكار كتقابلها في الأفعال، فإذا ما كانت شخصية (سامي) معنية بالشعر وصوره التي يتأمل فيها جمال الطبيعة وصفاتها، وما ترسله إلى الإنسان من أفكار روحية. فإن شخصية (سافل) تقابل ذلك بأداء جسدي يمثل حالة (التغوط والتبول) ليرد بها على تأملات وأفكار شخصية (سامي) المنشغل بالطبيعة وآفاقها الجمالية، ويستكمل (سافل) مقابلته تلك رداً عليه بأصوات تمثلها أصوات سحب (سيفون التواليت) دلالة على ما يحمله الجسد من فضلات هي مصدر حياة ووجود (سافل).

وتتخذ سمة (الوحدة الاندماجية) بين (سامي) و (سافل) على (حبل سري) اسود اللون ذا صفة مطاطية، يتم التصارع بوساطته حين يتجاذب كلا الطرفين لإعلان انتصار أحدهما على الآخر. ويتم ربط شخصية (سامي) بذلك الشريط أو(الحبل) من الأعلى وصولاً إلى (محزمه) هادفاً إلى تقيده وتحجيم حركته وأفكاره العقلانية من قبل (سافل)، ثم وضع حلقة (الحبل) في رقبة (سامي) يرمز إلى قيادته من قبل (سافل) وتحويله من بعد إلى (نعجة) وفقاً لما يسميه (سافل):

سافل: ليس بيدك شيء الآن.. كل شيء بيدي أنا وحدي.

سامي: أنت مغرور ودعي.. وليس لك من سطوةٍ عليّ وأتحداك أن تثبت ما تدّعي.

سافل: وأنا أقبل وسوف ترى أني سأقودك آخر الأمر كنعجةٍ استبد بها الفزع.

سامي: بل أنا من سينشر ثياب غرائزك السوداء حتى تتطهر من دنسها.

ويبدو الصراع قائماً عبر (الحبل المطاطي) بين الشخصيتين في فضاء له دلالته التاريخية، ليحيل إلى بدايات الصراع بين النقيضين بعلامة لونية بيضاء تذهب بالمتلقي إلى نشوء ذلك الصراع في تاريخ البشرية السحيقة في القدم.

وفي محاولة (سامي) فك اتحاده مع (سافل) نتيجة ما يعانيه من سلوك يغاير دواخله وأفكاره العقلية، يواجه بالرفض من قبل (سافل) الذي اطمئن لحال (سامي) وما انتهى به الأمر من تقبل أو استجابة لبعض أطروحاته الحسية والغرائزية، ويبقى الطوق ممثلاً (بالحبل الأسود) محاطاً بجسده بكليته، مما يرمز إلى تنازله المؤقت عن أفكاره ومبادئه لشخصية النقيض (سافل)، وينطلق من بعد ذلك وبأثر سيطرته على (سامي) إلى إعلان تاريخ أفعاله التي أغوى بها الأمراء والملوك والأباطرة، ليكون (سامي) أحدهم حين يغطي فضاء المسرح باللون الأحمر علامة على الإثارة والغريزة:

سافل: لقد انتهت اللعبة.. اللعبة الأزلية التي كنت دائماً الطرف الرابح بها.. منذ فجر التاريخ وأنا من يحرك الأشياء ويضع قواعد اللعبة ويمسك بخيوطها.. التاريخ كله كان يتحرك بمشيئتي.. الماضي.. الحروب.. السلطة.. الأباطرة.. الجميع.. الجميع كل الأشياء.. كانت وستظل تتحرك بمشيئتي وستظل كذلك في المستقبل إلى أن يلف الوجود عباءته.

إلا أن سيطرة (سافل) هي سيطرة مؤقتة تنتظر صراعاً آخر وحرب أخرى. فخاتمة المسرحية تظل مفتوحة لتأويل المتلقي بطرح الرؤية الإخراجية بعد عبارة (انتهت اللعبة) لتسدل (ستارة سوداء) تمحو بها (الستارة البيضاء) ولتخرج من ثقب السوداء بذرة أو إشارة بيضاء، دلالة الأمل والترقب وصعود (سامي) المؤجل مع صوت (مؤثر صوتي) لـ(انتهاء الجولة) الذي يشبه صوت الجرس في لعبة (الملاكمة)، للدلالة على إنها جولة من جولات عدة قادمة في المستقبل، حملتها اللوحة الأخيرة في العرض المسرحي.

الفصل الرابع
أولاً: النتائج

١. حملت المسرحية ثنائية (الحسي/ العقلي) بشكل مباشر عبر شخصيتين (سامي- سافل).
٢. اتسمت كلا الشخصيتين بالثبات والدفاع عن طبيعتها وماهيتها الذاتية من حس- عقل.
٣. تكافؤ الصراع بين النقيضين مما ساعد على اتساع التوتر الدرامي.
٤. وفرت اللغة المسرحية سمات مباشرة لكلا الشخصيتين في ما تحمله من أفكار، وطرحها في ما بعد عبر أسلوب لغوي خاص.
٥. جاءت نهاية المسرحية معنية بالحل بشكل مؤقت، فانتصار (سافل) هو انتصار مؤقت.
٦. جسدت الرؤية الإخراجية إشكالية تلك الثنائية في إشارات بداية العرض من علامة الطفل داخل الرحم.
٧. أسهمت علامات العرض في إشارة إلى إشكالية ما يتشارك بها النقيضين عبر حركات الجسد وأوضاعه، فكان لـ(سافل) أن يعلو من شأن الجسد بحركاتٍ غرائزية، وأخرى ذات بعد حسي، بعكسه جاءت حركات (سامي).
٨. اهتمت شخصية (سامي) بما هو روحي ومتمدن وراقي، في اعتمادها الموسيقى الخالصة، وبعكسه الفوضى والصخب الذي تبنته شخصية (سافل).
٩. أكدت علامات العرض إن الإشكالية تلك قديمة قدم الإنسان ذاته، حيث أخرج كلا الشخصيتين من باطن المسرح ومن رحم واحد عبر علامة (النايلون) الشفاف و(الدخان) والأشكال غير واضحة المعالم.
١٠. أقام الأداء التمثيلي لشخصيتي (سامي/ سافل) توافقاً وما تحمله كلا الشخصيتين من أبعاد حسية وعقلية.
١١. كشف علامات العرض عبر الحركة واللفظ ومن ثم الكتابة في اللافتة الأخيرة البيضاء وبوساطة الرشاش اللوني (فليت) عن أفكار كلا الشخصيتين، فرسومات (سافل) عبرت عن رؤيته للحياة متمثلة بالدوائر

والمثلثات والنقاط. بينما طرحت شخصية (سامي) أشكال مثل المستطيل والأرقام الرياضية.

١٢. أسهمت سينوغرافيا العرض من إضاءة ومؤثرات صوتية وموسيقى، وعلامات تخص المكان في التعبير عن انقسام الذات بين (الحس والعقل). فكانت الألوان الحمراء تلاحق شخصية (سافل)، وأخذت الألوان الزرقاء تحيط بشخصية (سامي).

١٣. اقترن أداء الجسد بشخصية (سافل)، حيث تقدم لديه الفعل الحركي والأداء العضوي على باطن الذات الروحي، الذي أخذت به شخصية (سامي) وأدائه التمثيلي.

١٤. أخذت الرؤية الإخراجية بطرح حل مؤقت للإشكالية حين يتم انتصار (سافل) على (سامي) في النهاية، إلا أن ذلك بحكم المؤقت بدلالة فعل العلامة البيضاء التي تحملها شخصية (سامي) في نهاية العرض.

ثانياً: الاستنتاجات

١. إن الدراما في بنيتها وشكلها الجمالي في تأثير وتأثر مباشر والنظريات الفلسفية القديمة والحديثة.

٢. تظل إشكالية الثنائي (الحسي/العقلي) دون حلٍ ما، لما تحمله الذات من تقلبات وظروف تجعلها في تنقل بين تلك الثنائية.

٣. إن الأشكال الجمالية للون المسرحي يعبر عن أبعاد فلسفية مجردة وأخرى حسية رغم حضورها اليومي المألوف.

٤. يمكن للأفكار الفلسفية بكل ما تحمله من سمات تجريدية أن تذهب إلى التجسيد على خشبة المسرح بكل عناصره الفنية والجمالية.

٥. أكد العرض المسرحي، إن المسرح هو منظومة علامات وفضاء للأفكار والفنون والفلسفات وهو ما حملته (شعرية) المسرح.

٦. إن فنون العرض المسرحي من عناصر السينوغرافيا والعناصر الأخرى والجسد البشري، يمكن لها أن تدخل مدخل فلسفي ومعرفي وتجريدي وعناصر تقنية أيضاً.

٧. إن للعرض المسرحي القدرة في خلق حالة من التجريد والتفلسف في أبسط العلامات المسرحية في الفضاء المسرحي.

٨. إن الأداء الإخراجي أداء معرفي وجمالي له مرجعياته الفلسفية والفكرية والأسلوبية.

المصادر والمراجع :

١. أدهم (سامي). العدمية النهيلستية. بحث في انطولوجيا الخير والشر والجمال. ط١. بيروت: دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

٢. إنيكست. (أ). تاريخ دراسة الدراما. نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس. تر: فتح الله مراد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠.

٣. بدوي (عبد الرحمن). شوبنهاور. الكويت: وكالة المطبوعات، د. ت.

٤. ـــــــــــــ الأخلاق النظرية. ط١. الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٥.

٥. توفيق (سعيد محمد). ميتافيزيقيا الفن لدى شوبنهاور. ط١. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

٦. الحفني (عبد المنعم). المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. ط٣. القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠.

٧. ديورانت (ول). قصة الفلسفة، من أفلاطون إلى جون دوي. ط٤. تر: فتح الله المشعشع. بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٧٩.

٨. راغب (نبيل). موسوعة النظريات الأدبية. أدبيات. ط١. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٣.

٩. سرنان (برتران سان). العقل في القرن العشرين. تر: فاطمة الجيوشي. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠.

١٠. الشابي (نور الدين). نيتشه ونقد الحداثة. ط١. القيروان: دار المعرفة للنشر، ٢٠٠٥.

١١. طرابيشي (جورج). نظرية العقل. ط٢. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٩.

١٢. غالب (مصطفى). نيتشه. بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٧٩.

١٣. ـــــــــــــ ديكارت. بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٧٩.

١٤. كاوفمان (والتر). التراجيديا والفلسفة. ط١. تر: كامل يوسف حسين. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.

١٥. الكحلاني (حسن). الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر. ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٤.

١٦. محمود (زكي نجيب). نافذة على فلسفة العصر. الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٩٠.

١٧. نيتشه (فريدريك). أفول الأصنام. ط١. تر: إحسان بورقيه ومحمد الناجي. دار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٦.

١٨. ـــــــــــــ ديوان نيتشه. ط١. تر: محمد بن صالح. بغداد: منشورات الجمل، ٢٠٠٥.

١٩. ـــــــــــــ مولد التراجيديا. ط١. تر: شاهد حسن عبيد. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٢٠. نيتشه ومجموعة مؤلفين. جذور ما بعد الحداثة. ط١. تحرير: أحمد عبد الحليم عطية. بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠.

٢١. هارف (حسين علي). مسرحيات مباحة للإخراج. ط١. دمشق: دار الينابيع للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

٢٢. هلال (محمد غنيمي). الرومانتيكية. بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.

٢٣. Xxx. لمحات عن أديان العالم. ط١. تر: صادق عبد علي الركابي. القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٧.

الهوامش :

١. عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، (الكويت: وكالة المطبوعات ، د. ت)، ص٢٧٦.
٢. المصدر نفسه، ص٢٨١.
٣. سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن لدى شوبنهاور، ط١، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣)، ص٧٨.
٤. سعيد محمد توفيق، مصدر سابق، ص٨٢.
٥. أ.انيكست، تاريخ دراسة الدراما. نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، تر: فتح الله مراد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠)، ص٢٣.
٦. سامي ادهم، العدمية النهيلستية. بحث في انطولوجية الخير والشر والجمال، ط١، (بيروت: دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣)، ص١٤٠.
٧. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية. أدبيات، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٣)، ص١٧٢، ١٧٣.
٨. سامي أدهم، مصدر سابق، ص٦٠.
٩. مصطفى غالب، نيتشه، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٧٩)، ص٣٥, ٣٦ .
١٠. زكي نجيب محمود، نافذة على فلسفة العصر، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٩٠)، ص١٤٤.
١١. مصطفى غالب، ديكارت، (بيروت: مكتبة الهلال، ١٩٧٩)، ص٦٥.
١٢. للمزيد ينظر: حسن الكحلاني، الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط١، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٤)، ص٥٥.
١٣. جورج طرابيشي، نظرية العقل، ط٢، (بيروت: دار الساقي، ١٩٩٩)، ص٢٣٨.
١٤. عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط ٣، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ص ٥٣٧.
١٥. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)، ص٥٧.
١٦. برتران سان – سرنان، العقل في القرن العشرين، تر: فاطمة الجيوشي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٠)، ص٢٤.
١٧. عبد الرحمن بدوي، الأخلاق النظرية، ط١، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٥)، ص٢٨١.
١٨. نيتشه ومجموعة من المؤلفين، جذور ما بعد الحداثة، ط١، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠)، ص٣٠٠، ٣٠١.
١٩. ول ديورانت، قصة الفلسفة. من أفلاطون إلى جون دوي، ط٤، تر: فتح الله محمد المشعشع، (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٧٩)، ص٥٣١.
٢٠. ××× ، لمحات عن أديان العالم، ط١، تر: صادق عبد علي الركابي، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٧)، ص٢٨٩.
٢١. فريدريش نيتشه، ديوان نيتشه، ط١، تر: محمد بن صالح، (بغداد: منشورات الجمل، ٢٠٠٥)، ص٢٠.
٢٢. نور الدين الشابي، نيتشه ونقد الحداثة، ط١، (القيروان: دار المعرفة للنشر، ٢٠٠٥)، ص١٥٠.

٢٣. فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، ط١، تر: إحسان بورقيه ومحمد الناجي، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٦)، ص٨٥،٨٦.

٢٤. فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ط١، تر: شاهد حسن عبيد، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨) ، ص٧٩.

٢٥. المصدر نفسه، ص٨٠.

٢٦. ول ديورانت، مصدر سابق، ص٥١٢.

٢٧. ول ديورانت، مصدر سابق، ص٥١٢.

٢٨. أنيكست، مصدر سابق، ص٣٠٣.

٢٩. والتر كاوفمان، التراجيديا والفلسفة، ط١، تر: كامل يوسف حسين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣)، ص٣١٥.

٣٠. فريدريك نيتشه، ديوان نيتشه، مصدر سابق، ص٧٠.

٣١. حسين علي هارف، مسرحيات مباحة للإخراج، ط١،(دمشق: دار الينابيع للنشر والتوزيع، ٢٠١٠)، ص٥٦.

٣٢. حسين علي هارف ، مصدر سابق ، ص٧١.