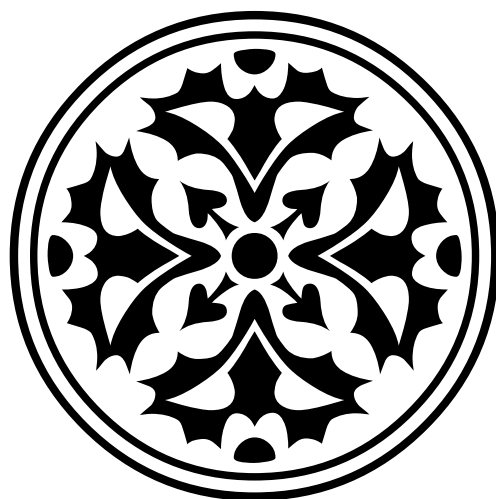


فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي

أ.م.د. باسم عبد الأمير الأعسم
جامعة القادسية





مشكلة البحث:

يمثل توظيف الرمز مشكلة بحد ذاتها في الأدب والفن -عامة- وفي المسرح -خاصة- إذ ينبغي مراعاة الكيفية التي على وفقها يتم استخدام الرمز لإثراء القيمة الفنية والدلالية لمنظومة العرض المسرحي، وإلا فإن النص والعرض سيفقدان تأثيرهما على نفسية المتلقي، عند ما يفقران إلى الاستخدام الأمثل للرمز، فلا احتشاد العرض بوفرة رمزية فائضة تعمق مستوى الغموض والتعقيد فيه ولا التسطیح الرمزي الذي يحط من شأن القيمة التعبيرية للعرض.

وهذه إشكالية إذ يقتضي الأمر تحقيق أكبر قدر ممكن من الموازنة في العرض على صعيد القيمة الرمزية بحيث يتم مراعاة وعي المتلقي وذائقته، بقصد تحقيق التأثير الفاعل والمباشر لإدامة الصلة الحيوية معه.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتأني أهمية البحث الموسوم (فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي) من القيمة التعبيرية والفلسفية للرمز وأثرها في تسامي جمالية العرض إلى مستويات الجلال الفني والفكري، وان عملاً فنياً كالعرض المسرحي إذا ما توافر على مقومات الجمال والجلال بفعل الاستثمار الواعي للرمز وكيفية توظيفه سيكتب له الخلود الفني في ذاكرة المتلقي والعكس فيما لو خلا العرض المسرحي من الرموز سواء على صعيد اللغة أو الإخراج أو التمثيل، فإنه لا مجال سيغدو عرضاً مسطحاً، لم يقو على إدامة الصلة مع المتلقي وعند ذلك يحدث الطلاق بين المتلقي والعرض المسرحي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الآتي:

- ١- تأكيد فاعلية الرمز بوصفه عنصراً مؤثراً في إنتاج منظومة خطاب العرض المسرحي.
- ٢- إثارة ذاكرة المخرجين بقصد الإفادة من سلطة الرمز في توكيد القيم الفنية والجمالية والفكرية في متن العرض المسرحي.
- ٣- توجيه أنظار النقاد صوب الطاقة التأثيرية للرمز بعده مكملاً لا سبيل إلى تهيمشه أو إهماله، بل كثيراً ما يكون سبباً في نجاح العرض المسرحي.

حدود البحث:

يعنى البحث في إضاءة مناطق الرمز في عدد من العروض المسرحية المعاصرة ولأجيال مختلفة، مع الأخذ بعين الاعتبار كفاءة وشهرة المخرجين الذين يمثلون عينة البحث وأثرهم الفاعل في ردف المشهد المسرحي بالعديد من العروض المسرحية ذات الطابع التجريبي، والتي طالما أفادت من الرمز كوسيلة لتدعيم بنائها وتحقق غاياتها.

منهج البحث:

اعتمد الباحث منهج النقد الفني الذي يواجه العرض المسرحي بالقواعد والأصول الفنية بقصد الوقوف على مواطن الجمال والقبح أو القوة والضعف فيه. وبقدر تعلق البحث في موضوع الرمز فإن الباحث يعد توظيف الرمز معياراً نقدياً وجمالياً على نجاح العرض من عدمه.

طرق البحث:

لجأ الباحث إلى استخدام الطرق العلمية في ملاحقة فرضية البحث المتمحورة حول سلطة الرمز في الخطاب المسرحي (خطاب العرض) بقصد الوقوف على طبيعة اشتغالات المخرجين وتغايرهم الأسلوبية.

ولأجل الوصول إلى هذه الغاية البحثية، ساحت الباحث بين المصادر والمراجع التي لها صلة بموضوع البحث الذي لم يكن شائعاً مثل سائر الموضوعات المسرحية الأخرى، بل ان البحوث الأكاديمية -خاصة- التي تصدت إلى مسألة الرمز في الخطاب المسرحي تكاد تكون نادرة جداً باستثناء بعض المقالات المبنوثة هنا وهناك بحدود اطلاع الباحث.



المقدمة:

المسرح فن التأمل الفلسفي للوجود الإنساني وفضيلة الرمز ممثلة في تنمية وتائر التأمل الفلسفي والجمالي والفكري لدى المتلقي في أثناء زمن العرض عبر دذبذبات التلقي على وفق انساق يتحكم في آليتها طبيعة خطاب العرض وإيقاعاته اللولبية التي تعجل في تصعيد ذروة الحدث باتجاه الحل.

لقد اقترن الرمز بالخطاب المسرحي في بنيته (الدرامية والمسرحية) منذ البواكير الأولى لهذا الفن على مسرح الحياة، أي منذ ان شرع (ثيسبس) الممثل الإغريقي الأول والممثلون الجوالون، وجلجامش وهو يتلمس خطى الوجود بحثاً عن الخلود فأنكيديو والثور السماوي والعشبة البرية كلها رموز عمقت المستويات التأويلية لملمحة جلجامش التي سبقت إلياذة (هوميروس) بألفي سنة.

وعند تقليب صفحات التاريخ الموعلة في القدم سنجد أن الرسوم الاصطلاحية المنقوشة على جدران الكهوف في الحضارات الشرقية (الهندية، الصينية، البابلية) إن هي الا رموز استثمرت بقصدية تامة كوسيلة دفاعية تمنح الإنسان قدرة مضافة تدفعه لمصارعة قوى الطبيعة والحيوانات المفترسة والوحوش الكاسرة.

وفي كل المظاهر الدرامية سواء في حضارة وادي الرافدين أو لدى الإغريق نجد ان الظواهر التمثيلية قد توشحت بالرموز على الصعد كافة: (النص والتمثيل والإخراج وسائر الأنساق المؤسسة لمنظومة خطاب العرض المسرحي، لاسيما النسق السينوغرافي) وعند النظر إلى طبيعة المسرح الإغريقي والروماني سنجد ان الرموز الفنية المتنوعة تشكل ابرز العلامات المرئية في العرض المسرحي، فالأقنعة والأزياء والأعمدة والأبواب والمشاعل والأحذية العالية والإكسسوارات الأخرى، تعد رموزاً حاملة دلالات تعبيرية عميقة تمثل الأساس في مد جسور الاتصال مع المتلقي ووسائل رمزية للمحولات الفلسفية والفكرية والاجتماعية.

ان هذا البحث يعني في تسليط الضوء على فاعلية الرمز بوصفه علامة مهيمنة في عدد من العروض المسرحية التي تتخذ من الرمز وسيلة لإثراء المستويات الجمالية والدلالية. في معنى الرمز ودلالاته:

يرى كير ايلام: (ان الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة)) (١).

واما الرمزية فهي مذهب أدبي ((يتجه اتجاهاً مثالياً، ويتخذ فيه الغموض والإيحاء اسلوباً في التعبير لتجسيد ما تنم عنه النفس، من أعماق وعوالم بعيدة لا تستطيع اللغة العادية ان تفي بمحتوياتها وغوامضها والتواءاتها المعقدة)) (٢).

وعلى حد قول الفيلسوف والناقد الشهير ارنست كاسيرر: ((ان كل فن هو في الواقع فن رمزي يرمي إلى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية كما نجد عند المدرسة الطبيعية أو غريبة غير مألوفة تنتمي إلى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين)) (٣).

ويمثل الأدب العربي -بأجناسه كافة- مثالا ناصعاً على توافر الرمز فيه إلى درجة قد تميز عن سواه، والدليل على ذلك أن ((كتبنا الدينية من أروع الكتب التي تزخر بأدب رمزي لا نظير له.. وكتبنا الأدبية، كألف ليلة وليلة ورسالة الغفران للمعري وحي بن يقظان والمقامات.. بها من الصور الرمزية ما يعد أدباً فذاً في بابه كما ان أدب المتصوفة حافل هو ايضاً بالرموز)) (٤).

وللرمز مضمونان: ((اولهما: هو إنابة شيء من شيء آخر، او يوجد بشيء آخر. وثانيهما: ان الرمز تفاعل بين شيئين، احدهما ظاهر والآخر باطن)) (٥).

وتتعاظم أهمية الرمز أكثر فأكثر عبر تمثله من خلال الحوار المسرحي (النسق اللغوي)، وعادة تكون الأنساق اللغوية، أكثر من سواها قدرة على الترميز، لوفرة مجازاتها وإستعاراتها إلى جانب



المحسنات البلاغية الأخرى التي تمنح النص آفاقاً مشرعة للتأويل، كما الحال في النصوص الشكسبيرية المفتوحة على مستويات قرائية متعددة ومتنوعة.

الرمز في النص والعرض:

يكتسب الحديث عن الرمز في منظومة العرض المسرحي أهمية استثنائية بوصفه يشكل احد اللغات التي ينطوي عليها الخطاب المسرحي، المعقدة للمستويات الجمالية، والتعبيرية والدلالية، لاسيما وان شحة الدراسات الأكاديمية المعنية بهذا الموضوع المتمحور حول فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي تعزز أهمية البحث فيه.

ان الرمز يشكل أرضية صلبة تجعل النص الدرامي ومن ثم العرض المسرحي من الثراء والدسومة الدلالية والتأويلية ما يجعله فاعلاً في بث العلامات السيميائية المؤنثة لبنية النص والعرض باتجاه ترسيخ الصلة مع المتلقي.

وتلك غاية فنية يسعى المخرج المعاصر الوصول اليها بقصد إثراء منظومة العرض المسرحي بمزيد من الرموز، لكي يغادر العرض المسرحي مستواه التقليدي ويكون ملغماً بكثافة رمزية معدة ومعقدة للمستويات الإيحائية الواضحة وليست الغامضة التي يستعصي فهمها، وهذا ما يجعل العرض المسرحي يسمو بشعريته الباعثة على الإشعاع الجمالي.

ولما كان العرض المسرحي منظومة رمزية فان الخطاب المسرحي يعد من اشد الخطابات السمعية والبصرية قدرة على احتضان الرمز وتخليقه، وعن طريقه يتم التعبير عن الرؤى الفلسفية والأفكار التي ينطوي عليها العرض، مع يقيننا بلهفة المتلقي تجاه الصور والمشاهد المرمرزة التي تثير تساؤلاته.

ومع معرفتنا الأكيدة بالمذهب الرمزي والنصوص التي تدرج ضمن هذا المذهب، الا ان الرمز يمثل عنصراً مهيمناً في النصوص والعروض التي تنتمي إلى المذاهب المسرحية الأخرى مثل الكلاسيكية والواقعية والرومانسية والملحمية والطبيعية، كل بحسب طبيعته التكوينية وقدرته على اجتذاب الرمز وتطويعه.

ولما كان الفن -عامة- يمثل رمزاً، فان الفن المسرحي يعمل على تعزيز القيمة الرمزية التي تجعل الخطاب المسرحي يفتح على مستويات متنوعة من الدراسة والتحليل، ولا يمكن تخيل عرض مسرحي معين من دون إشارات رمزية ماثوثة في ثنايا الحوار الدرامي او ضمن الظروف المعطاة، علماً بان تلك الإشارات الرمزية تشكل الباعث على حث ذاكرة ووعي المتلقي باتجاه قراءة العرض وتقويمه على وفق رؤية نقدية متبصرة تكشف مواطن الجمال المختبئة وراء المنظومة النسقية المشيدة لبنية الصورة المسرحية وهكذا ((أصبحت عناصر المسرحية الرمزية جزءاً له مكانته في الريبورتوار التقني الخاص بالمسرح الحديث)) (٦).

ومهما يكن، فإن استخدام الرمز في النص او العرض يعد من العلامات الايجابية التي تعود على المتلقي والمدرک البصري بالنتائج المثمرة.

وكلما كان العرض المسرحي رمزاً واضحاً وليس عسيراً على الفهم فإن القيمة الفنية التي ينطوي عليها خطاب العرض المسرحي تجعله في منأى عن الواقعية التقليدية الفجة او الفوتوغرافية المقيتة، إذ ان الرمز يثير حواس المتلقي فتشدد أواصر الاتصال بينه وبين العرض فتحقق المسافة الجمالية، وعندئذ نطمئن على سلامة الاتصال الحي بين المتلقي والعرض.

وبهذا يكون العرض المسرحي قد احكم إستراتيجية اتصاله مع المتلقي الذي يشكل الدعامة النهائية للعرض، والمنتج الأول، بوصفه متلقياً، منتجاً لمعنى العرض المسرحي، لاسيما وان الطروحات النقدية والجمالية الحديثة قد عمقت سلطة المتلقي ومستويات الخطاب المسرحي بوصفه خطاباً معرفياً وثقافياً متميزاً.



ولطالما اكتسبت الطروحات الفلسفية للناقذة الجمالية، (سوزان لانجر) أهميتها عندما أشارت إلى ان الفن رمز والعمل الفني ان هو الا صورة رمزية معبرة عن الوجدان الإنساني. ويمثل الفن المسرحي، النموذج الأرقى للفنون الإنسانية المعبرة عن الوجدان الإنساني على وفق اشكال فنية مصاغة بحسب مقاربات واعية للبنى الثقافية والفنية الداخلية في إنتاج الصورة المسرحية كالموسيقى التي هي ((صورة ذات معنى، ومعناها هو الرمز، وهو شيء حسي على درجة عالية من الوضوح)) (٧).

إذن ((فالرمزية في جميع الفنون، كما في اللغة ضرورة تتطلبها التجربة الفنية، ومنها ما يتأتى عن طريق الإدراك بالحواس ومنها ما يتصل بالمخيلة عن طريق الاستشعار بالاستعارة وعندما يصبح الرمز علامة تصويرية منظورة لابد ان يكون محددًا بدرجة كافية تيسر لنا الاستدلال عليه، ولا بد ان يكون له هدف ومغزى لكي يصبح له معنى)) (٨).

المقاربة الإخراجية منظومة رمزية مشفرة: في منأى عن الآراء التي تقر: بأن العرض المسرحي والإخراج على وجه التحديد لا يعدو كونه فعالية تفسيرية لمضمون النص، نجد من المناسب وصف الإخراج المسرحي بالمقاربة الرمزية لمنظومة نسقية بما يتوافق واعتبار المسرح كتكوين علاماتي يلعب الرمز فيه دوراً فاعلاً في تنشيط ذهن المتلقي وتحفيز ذاقلته بقصد حثهما على استيعاب رموز العرض والاستمتاع بدلالاتها، اذا ما أدركنا بأن المفردات البصرية المؤسسة لذلك التكوين العلاماتي (العرض المسرحي) بما في ذلك أجساد الممثلين، تعد رموزاً حاملة لعدد غير قليل من العلامات السيميائية التي تثيري المستوى الدلالي للعرض نفسه، كتكوين دلالي. وعندما يكون العرض المسرحي بؤرة للاشعاع الجمالي الذي يساهم في انبعائه الرمز، فانه يبلغ اسمى مراتب الرفعة والجمال الفني القاهر الذي يكون سبباً وجيهاً في إضفاء صفة الجلال الفني على العرض المسرحي بوصفه مقترحاً جمالياً، وان قدرة المخرج ممثلة في إضفاء قدرًا من الرمز على ميزانسينات العرض بما يجعلها ذات وفرة رمزية دلالية تغري المتلقي على المكوث وسط القاعة لمتابعة مجرى الاحداث بما يتوافق ودرجة وعي المتلقي لكي يكون مؤهلاً لفك رموز العرض وشفراته. وهذا الأمر يتحقق عبر المقاربة الإخراجية الواضحة التي تتأى عن التعقيد، لكنها على قدر من الغنى والثراء الفني من خلال المزوجة بين الواقعي والحلمي لاسيما وان ((للرمز طبيعة ثنائية تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي فهو ما يوحي اليه الرمز ويوحي به)) (٩).

اننا لانبغي من وراء ذلك تعقيد منظومة الاتصال ربما يصعب حلها، بل السعي باتجاه تسليط الضوء على فعالية الأنساق المؤتلفة وأثرها في إنشاء الصورة المسرحية المكتنزة بالدلالات والمعاني الدالة على ثراء مخيلة المخرج اذا ما عرفنا ان سلطة الرمز قد تعمقت اكثر عقب العصف المدوي الذي أحدثته الطروحات الجمالية لاتجاهات الحداثه وما بعدها.

ان المفردات السينوغرافية تنحو المنحى الرمزي بشكل ربما يفوق المفردات الأخرى لانها ((تأخذ خصائص لاتحملها في الحياة العادية، فهي تخلق من جديد مغايرة لطبيعتها الأولى، كالممثل تماماً الذي يتحول على الخشبة إلى إنسان آخر، شاب إلى شيخ، امرأة إلى رجل)) (١٠).

ان هذا التحول الدلالي من اهم خصائص العلامات في المسرح، وغاية كل مخرج تتمثل في إنتاج عرض مسرحي يحتفي بطاقة تحويلية متنوعة على صعيد الأنساق السمعية والبصرية والحركية لكي يتأثت العرض وتزدان فضاءاته بخاصية تعبيرية بحيث تكون سمة الإيحاء المرمز هي المهيمنة على خطاب العرض بما يسر الوجدان الإنساني، لاسيما وان الرمز ((قادر على إيضاح الأشكال الخاصة بالوجدان، لكن كيف يتم ذلك، ان الفنان يسقط الوجدان في العمل الفني، ذلك لان العمل الفني يقدم لنا الشكل الخاص بالوجدان مباشرة للحدس المنطقي، بحيث يبدو وكأننا ندرك الوجدان نفسه)) (١١).

ولكي يأخذ العرض المسرحي مده الفسيح على الصعيد الرمز، فلا مناص من الإفادة من التشفير بوصفه وسيلة لتصعيد الجانب الدلالي في العرض المسرحي، ولكل مخرج كيفية معينة في التشفير، ولذلك تعددت وتنوعت الرؤى والمعالجات ضمن الطرائق الإخراجية في المشهد المسرحي مع التأكيد



على ان ((المسرحيات الرمزية عموماً من أصعب المسرحيات اخراجاً على المسرح فهي تعتمد اعتماداً كبيراً على الإيقاع والضوء لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني)) (١٢).

ولذلك نجد أن مسرح الصورة أو المسرح التشكيلي اذا صح لنا توصيفه بهذا الشكل، يكون أكثر الأشكال المسرحية تمثلاً للقيمة الرمزية، انطلاقاً من الكثافة الرمزية التي تؤطر الصورة المسرحية وليس الاتكاء على النص المدون، وهذا يبيح للمخرج إمكانية ضخ المزيد من الرموز لتكون معادلاً موضوعياً يثير عواطف ومشاعر في نفس المخرج والمتلقي على حد سواء، على وفق هذا التوصيف، نجد ان العروض المسرحية التجريبية التي تتخذ من الصورة المسرحية وسيلة لبلوغ أهدافها، تكون أكثر من سواها قدرة على استيعاب الرموز المشيدة لجماليات الصورة المسرحية، لانها تغادر المؤلف والأساليب المعتادة في صناعة الصورة المسرحية، بل تحاول غزو المجهول وإتباع أسلوب المغايرة في إنتاج العروض المسرحية ذات الكثافة الرمزية.

عروض مسرحية في دائرة الرمز:

لكل مخرج أسلوب في معالجة الرموز مثلما هم الشعراء، ولذلك، تعددت وتغايرت الرؤى الإخراجية بحسب مخيلة المخرجين وخبراتهم في التعامل مع المفردات البصرية ومدى قدرة أدواتهم في التعبير عن المرموز له، وعلى هذا الأساس تفرّد أسلوب برتولد بريشت عن أسلوب ستانسلافسكي وماير هولت يتقاطع مع طريقة ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي الإيهامي، في حين ان مسرح بريشت تقديماً وطالما وصف بكونه مسرح الفانتازيا الاجتماعية. وقد سعى باتجاه تحطيم عنصر الإيهام في المسرح بما يتوافق والنهج الفلسفي والسياسي الذي اختطه لنفسه في مسرحه الملحمي.

وبقدر تعلق الأمر بالرمز نجد ان الرمز المستخدم في العروض والنصوص المسرحية البرشنتية يكون واضحاً وليس غامضاً أو مبهماً بسبب وضوح الهدف التعليمي الذي ينطوي عليه الفعل المسرحي في العرض الملحمي والمتمحور حول إيقاظ ذهن المتلقي وتحطيم المسافة بين الممثل والشخصية وبين الممثل والمتلقي في محاولة تكسر حالة الإيهام في حين ان طريقة ستانسلافسكي تميل باتجاه بعث الحياة الداخلية للروح الإنسانية في أثناء الفعل التمثيلي، بما يجعل ذات الممثل تنماهي مع ذات الشخصية وفي تصالح تام مع الذات المتلقية، على الضد من أسلوب المخرج (انتونين آرتو) الذي يقسو بشدة على ذات الممثل وذات المتلقي في الآن نفسه عبر اللغة التدميرية لانه ((يهدف الى التأثير المباشر على كيان المتفرج من خلال خلق "لغة عينية" (Concrete) تتوجه إلى الحواس، وتستقل عن الكلام، وهي لغة قادرة على تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة.. واتباع مترنك هذا التوجه الرمزي ساعياً الى ما يسمى بعد ذلك بمسرح الصمت)) (١٣).

قلنا ان لكل مخرج الية محددة في الاشتغال على المفردات الرمزية، فمنهم من يوغل عميقاً في استخدام الرمز فيحيل العرض إلى شبكة من العلاقات الرمزية التي تشكل مجموعها لوحة تشكيلية ذات طابع (تجريدي تعبيرية) لا يهضمه، المتلقي بسبب تعقيد المنظومة الداخلية المؤسسة للعلاقات التي تحكم الصورة المسرحية، كما الحال في تجارب المخرج المسرحي الدكتور صلاح القصب الذي يهشم الملفوظ اللساني (النص) ويخلق منه نصاً صورياً عامراً بالمفردات البصرية المشفرة التي من فرط رمزيتها تبدو على قدر من الإبهام والغموض وربما التعقيد، لانها تخاطب نمطاً معيناً من المتلقين الذين يفترض ان يكونوا على قدر من الوعي بأنساق العرض وشفراته، وان عروض القصب مشغولة بنحو قصدي وعفوي معاً، وقد عدت عروضه المسرحية (الملك لير، طائر النورس، الشقيقات الثلاث، ماكبث) ميداناً تطبيقياً لرؤاه التجديدية وأسلوبه الرمزي في صياغة خطاب العرض المسرحي الذي يتخذ من الوفرة العلامية المرمزة منطلقاً للتعبير عن أسلوبه الإخراجي.

وطالما عرفت عروض القصب المسرحية في احتشادها بكم متزايد من الاكسسوارات والقطع الديكورية والمفردات البصرية المثقلة بالدلالات الرمزية، لانه يبحث عن عروض مسرحية تتضائل فيها سلطة الحوار في ما تتعاضم سلطة الرمز، انه مسرح ما وراء الكلمة الذي يسعى من خلاله تحقيق قدر



من المغايرة الاسلوبية في مسرحه الذي اسماه (بمسرح الصورة)، انه مسرح الصورة المرمرزة ذات البعد التأملي، مما اثار حوله العديد من التساؤلات الاشكالية التي بلغت حد التقاطع. ان اللافت لنظر المتلقي في عروض القصب الصورة الفنية ومبثوثاتها الدلالية التي تتأثت عبر تآزر عشرات الرموز البيئية المتحركة والمتغيرة حسب ما يقتضيه الفعل الدرامي وأنية الحدث. ان الكيفية المعتمدة في التعبير عن الصورة قد أثرت المستويات الرمزية فثمة كثافة علاماتية رمزية (العلامات الايقونية المثبتة، البلاطات، الحاوية، بقعة الليزر، علب الأفلام، الآلة القاطعة، البساطيل، لون الرداء، الاضوية المتحركة، الدوائر الناتجة عن حركة الدراجة والسيارات)، ولذلك، فان السمة الرمزية قد طغت على الناحية الجمالية ومهدت لها فالعرض يستفز المتلقي ويباغته بالمؤثرات التقنية والبشرية كما في عرض مسرحية (ماكبث) في باحة قسم الفنون المسرحية.

في حين ان الأنساق البصرية والحركية في عروض المخرج سامي عبد الحميد تجرّ لصالح النسق اللغوي (النص) ودلالته على الضد من المقاربة الإخراجية القصصية، أي ان المحمول اللفظي لديه يوازي التشفير النسقي باتجاه تصعيد المعنى الفلسفي والفكري في آن واحد، على حين يتقهقر الملفوظ اللساني إزاء الصورة المرئية وجماليتها لدى القصب.

في العرض المسرحي الموسوم (طقوس النوم والدم) الذي أعده وأخرجه الفنان سامي عبد الحميد نجد ان الأنساق المكونة لبنية الصورة المسرحية ضمن المشاهد المتعددة والمتنوعة في منظومة العرض المسرحي الواحد ذات ابعاد رمزية مشفرة بما يوحي للمتلقي ان كل شيء في العرض غارق في حمام من الدم وكأن المخرج سامي عبد الحميد يجسد الرأي الذي قاله الناقد المسرحي (يان كوت): ((ان أي إخراج لـ(مكبث) لا يوحي بالعالم غارقاً في حوض من الدم هو إخراج كاذب حتماً)) (١٤).

ان المخرج سامي عبد الحميد يعني -هو الاخر- بالصورة لكن الفرق بينه وبين القصب يتلخص في الية إنتاج أو ابتكار الصورة والوسائل المستخدمة في ذلك ففي (طقوس النوم والدم) ينحو المخرج التجريبي سامي عبد الحميد منحى المخرج والمنظر المسرحي (يوجين باربا) في مسرحه الثالث الذي يتخذ من الكولاج المسرحي سبيلاً تجريبياً في بناء هيكله العرض المسرحي، إذ يتم انتقاء ثيمة جوهرية تمثل البؤرة ضمن مشهد مسرحي مستل من نص عالمي، ثم يعزز تلك الثيمة بمشاهد أو فصول من مسرحيات ذات صلة وثيقة بالثيمة البؤرة.

ولقد وفق المخرج في صياغة نسق المكان عبر تجانس المتناقضات على صعيد اللون بوجه خاص ناحياً من هذا التقابل اللوني (أبيض، أسود، أحمر، أزرق... الخ) فضاءات هارمونية متجانسة أسهمت في تصعيد المفاهيم الدالة على القيمة الجمالية للعرض بوصفه موضوعاً جمالياً للرؤية وفي أغلبية العروض المسرحية التي أخرجها سامي عبد الحميد لم يلجأ إلى الأشكال الفضفاضة فهو يراعي الدقة التاريخية كما في إخراجة لمسرحية كلكامش وسطوة الجانب الجمالي من خلال توظيف الآليات الآتية:

١-الوضوح في الرؤية الإخراجية.

٢-البساطة المعبرة في استخدام الديكور وسينوغرافيا العرض.

٣-التلقائية في الأداء التمثيلي.

وهذا ما تحقق في أغلبية عروضه المنتجة ومنها (الكفالة والى أشعار آخر، وشكراً ساعي البريد، والسود... الخ).

بإيجاز ان القصب بخلاف عبد الحميد يمقت التدوين السكرتي ولا يعبأ بالنصوص أو العروض ذات البناء التقليدي فقد تأسره قصيدة شعرية طافحة بالرؤى، وان سامي عبد الحميد يعقد مصالحه مع المتلقي، بينما يعمد القصب على استفزاز وعي وذائقة المتلقي فيحار في فك شفرات العرض المسرحي الا من أوتي قدراً من الفهم بأنساق العرض ودلالاتها الموحية.

أما المخرج المسرحي الدكتور حميد صابر فهو الآخر يعنى ببناء المشهد المسرحي على وفق افتراضات جمالية معتملة في ذهنه تسعى باتجاه توظيف الموروث الاجتماعي عبر استخدام الخامات المحلية بعد ان تكون قد تشعبت بالدلالات الموحية كما في العرض المسرحي الموسوم (كاروك) الذي



أخرجه حميد صابر، وفيه تتألق ذائقة المخرج وتسمو خياراته وقناعاته، إذ اجتهد ببراعة في تجسيد صور القهر والخراب عبر المفردات البصرية التي مثلت بيئة العرض بدءاً من الإطارات المعلقة في فضاء العرض وبنحو تجريدي مرمز وقصدي، إذ ترك المخرج أمر تأويلها لقراءة المتلقي وانتهاءً بالقطع الخشبية على طول وعرض خشبة المسرح والتي تمثل علامة جد رمزية تحيلنا إلى البيت الذي استحال إلى هشيم بل إلى توابيت بفعل الحرب التي طالت الجميع فصارت البيوت قبوراً تجمع الناس وقد استحال القطع الخشبية عبر الاشتغال العملي الدقيق إلى كتل حية مثخنة بالدلالات الرمزية كما لو كانت ممثلاً بلحمه ودمه، أي كتلة حيوية متحركة ومتغيرة ذات دلالات مصاحبة ومزدوجة.

إن أهم ما تفرّد به هذا العرض، الدينامية التي أحكمت سيطرتها على الإيقاع الحركي والبصري والسمعي فضلاً عن التحول العلاماتي المتوالي للعلامة التصويرية، الأمر الذي تعمقت على وفقه إستراتيجية التلقي فاستحوذ العرض على حواس وأفئدة المتلقين بفعل المعالجة الإخراجية الذكية التي بعثت الحياة في العلامات الجامدة.

ينتمي هذا العرض (كاروك) إلى دراما الموقف المتمثل في الضحك المر المتولد بنحو تلقائي من موقفين متناقضين ((تراجيكوميدي)) فتتولد المتعة المجبولة بالألم وبهذا النسيج الإنساني المؤلم الذي يجسد لنا عمق الكارثة بين القاتل والمقتول، الفاعل والمفعول وسوى ذلك من التقابلات الضدية. وهكذا تتوالى الصور المنتقاة بقصدية من داخل بنية الواقع العياني المدرك على وفق وحدة موضوعية وبناء عضوي لمنظومة العرض المسرحي ترجمه ذلك التلاحم الدلالي فضلاً عن التمازج الثيمي بين الماضي والحاضر.

وعلى الرغم من الإرسال المزدوج للدلالات التي بثتها علامات العرض إلا أن المتلقي قد استقبلها وفك شفراتها برغم التنوع الذاتي والتباين المعرفي للمتلقين، بما يؤكد لنا ابتعاد العرض عن الغموض والعقيد والابهام واقترابه من الوضوح المشفر الذي اكتسى لغة النص ونص العرض فكان العرض جميلاً لصورتيه المهيمنة وجليلاً بمدياته الإنسانية الرحبة وجسامته الحدث والهيم التراجيدي.

إن عرض (كاروك) ينطوي على خرق قصدي وتلقائي معاً للعروض التقليدية وخرق للذائقة الصدئة والمخيلة المعطوبة عبر ما أثاره من تساؤلات إشكالية لخصت هموم الشعب العراقي من جراء الحصار اللئيم، لكن العرض لا يخلو من الهنات التي تتعلق بالنواحي الفنية التي لها صلة وثيقة بالأداء التمثيلي في ما يخص حركة المجاميع فقد كانت الحركات الجماعية بحاجة إلى ضبط أدائي لكي ترتقي بالتكوينات والكتل إلى مراتب الجمال القاهر.

ومع ذلك، لم تحط تلك الهنات من شأن العرض الذي أولى فيه المخرج مسألة التوظيف الماهر بين الملفوظ اللساني (الحوار) وبين (الفعل الحركي) أهمية بقصد تحقيق أكبر قدر ممكن من الاتصال مع المتلقي بسبب تلك المقاربة السيميائية لانساق العرض فنال رضا النقاد والمتلقين على حد سواء.

ويعد كاظم النصار من المخرجين التجريبيين الذين يعدون بالكثير فهو شاعر ومسرحي يوظف معطيات الشعر لصالح الدراما باتجاه تأنيث عرض مسرحي تجريبي يمتاز بالشعرية والمغايرة، لكنه في العرض الموسوم (الجزرة الوسطية) يباغت عين المتلقي بتكوين سينوغرافي حاشد بالعلامات الساكنة التي تناثرت في جغرافية المسرح الأرضية والفضاء المسرحي، أي أن العلامات الرمزية لم توظف على وفق آلية ترسخ فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي، ففقدت المفردات البصرية جدواها وأهميتها، وذلك لعدم اشتغالها حسب سياقات علمية مدروسة، مما خلق تنافراً حاداً بين العلامات السمعية والعلامات البصرية (الصورية) حتى أضحت العلامات منسلخة عن مرجعياتها الاجتماعية والثقافية، بمعنى أنها لم تخرج عن أسر الوجود الطبيعي لها، فغادرت دلالاتها الموحية وتحولت إلى كتل مرصوفة بلا روح.

على الضد من العرض المسرحي الموسوم بـ(عرس الدم) الذي أخرجه كاظم النصار، وفيه تتأسس منظومة العرض المسرحي على وفق افتراضات تنزع باتجاه تحقيق عنصر المغايرة في الأسلوب



الإخراجي، وما بين الرؤى (الواقعية والمفترضة (الحملية)) تتشكل البنية التكوينية للصورة أو المبنى المدرك حسياً والمعنى الدلالي الذي يشتمل عليه التكوين التصويري للعرض المسرحي. وعبر الاستثمار الأمثل للرمز، فقد تم تفعيل المتعة الحسية التي تدمج المتلقي مع عوالم العرض ومصدرها الإيهام المترتب على الجانب التشخيصي في الأداء التمثيلي وبعض المفردات الرمزية (الإيحائية) ذات الطابع البصري، لكن الغلبة للترميز الذي غلف الملفوظ اللساني، والذي كان سبباً في هيمنة الجانب الأدبي على العرض غير متناسين فاعلية الرقصات التعبيرية المشفرة والمؤثرات الموسيقية المرزمة المتزامنة مع لحظات الصمت البليغة.

في أغلبية عروض المخرج كاظم النصار نجد ثمة استثمار لبعض العلامات الرمزية المؤسسة لسينوغرافيا العرض المسرحي كما في العروض (جزرة وسطية، السحب ترنو اليّ) اما في (عرس الدم) فقد أمسى فضاء العرض فارغاً باستثناء عدد ضئيل من العلامات الرمزية والإكسسوارات.

وفي هذا العرض (عرس الدم) أريد لنسق الضوء واللون ان يكون الباعث المحوري على جمالية التشكيلات البصرية، ولذلك، لم يحدث النصار في هذا العرض انعطافة نوعية تسمو بالمقاربة الإخراجية.

* * * * *

من الجدير بالذكر ان الرغبة في توظيف الرمز في العروض المسرحية قد تزايدت منذ العقد الثمانيني، عندما اشتعلت الحرب، وأصبح التعبير عن أهوالها ليس ممكناً، الا عبر الرمز الذي يحتل التأويل ويبعد المخرج عن شر الرقيب، فانقسمت العروض المسرحية على ثلاثة أقسام: عروض تمجد الحرب وتعدّها مقدسة كما في عروض المسرح العسكري التي نتجت لاستنهاض همم الجند في سوح القتال ومنها: مسرحية أم خليل ومسرحية حسين اريخيص وسواها الكثير.

ان مزية تلك العروض المسرحية الاشتغال على المعنى، أي المضمون مع اضافة شيء من الكوميديا لاستقطاب الجمهور، وكانت ابعدها ما تكون عن الرمز والرمزية، لانها واضحة اشد الوضوح وليست غامضة أو مشفرة، بوصفها تندرج ضمن العروض التعبوية ذات الطابع الدعائي.

اما القسم الاخر فمثلته تلك العروض المسرحية الجريئة التي تضمنت موضوعات تدين الحرب والحصار فيما بعد ومنها: مذكرات رجل ميت، وانها أمريكا، والمومياء، الذي ظل في هذيانه يقظاً، فصيل على طريق الموت، ثورة الموتى، الشهداء يصعدون إلى السماء، امام الباب، الجنة تفتح ابوابها متأخرة، وأخرى.

وقد اتخذت تلك العروض المسرحية من الرمز اداة لتمرير أفكارها وحكاياتها التي لخصت أهوال الحرب على وفق معالجات إخراجية أفادت من الأسلوب (التعبيري الرمزي) في تكوين الصورة المسرحية وبث الرسائل المشفرة من فرط هيمنة الرقيب.

فيما تمثل العروض التجارية القسم الثالث والتي ولدت مع بواكير الحرب كما في مسرحية (الخييط والعصفور) وتلتها عشرات العروض التي كان هدفها الربح المادي على حساب المضمون الفكري والاخلاقي والجمالي وكانت اشد وضوحاً ومباشرة من عروض القسم الأول لاستنادها على مبدأ الربح عبر دغدغة عواطف المتلقي واستمالاته بشتى الوسائل الا الرمز، بل حتى الرموز التي حفلت بما كانت جد واضحة، تصب في صالح الهدف العام من العرض المتمثل في زيادة الإقبال على شباك التذاكر.

ولأجل تحقيق تلك الغاية استخدمت كل الوسائل الداعمة لشيوع هذا الاتجاه وإدامته ومنها: الأغاني الهابطة والرقصات الفاضحة، والقباحات والموسيقى الصاخبة والألفاظ النابية والمشاهد السوقية التي تحاكي أبناء الشارع وبسطاء الناس، ولم تحفل بالرمز، لانها تخاطب عاطفة المشاهد (المتلقي) وليس عقله فانحدرت باتجاه العروض التبسيطية المفسوحة التي لا تنطوي على ايما قيمة تربوية وتعبيرية أو ايحاءات مرزمة تثري وجدان المتلقي وتستفز وعيه وذائقته، أي لم تكن للرمز اية فاعلية تذكر الا بما يخدم الهدف العام لتلك العروض المسرحية.



الخلاصة:

ان احتشاد بنية العرض المسرحي بالرمز يضيف على العرض القيم التعبيرية والجمالية مما يجعله منفثاً على القراءات المتعددة ومن هنا تأتي أهمية الرمز في النص والعرض على حد سواء، إذ أنه يبعدهما عن المباشرة ويكسبهما مناعة فيبدو العرض المسرحي من جراء ذلك احتقالاً رمزياً باعثاً على الجمال والمتعة اللذين يشدان المتلقي إلى العرض المسرحي فيتعمق الاتصال به، لان الرموز المبتوثة في انساق العرض تجعل ذهن المتلقي مهيباً لتأمل واستيعاب الرموز نفسها ودلالاتها ومن ثم تأويلها، وعندئذ يصبح المتلقي عنصراً أساسياً في إنتاج معاني العرض وليس متلقياً سلبياً.

وهذه واحدة من فضائل الرمز في حين أن العروض المسرحية التي تفنقر إلى الرموز المؤسسة لبنية النص والعرض معاً تكون مسطحة ولا تثير وعي المتلقي من فرط عاديته ولا تحتاج إلى جهد ذهني بقصد تفسيرها ومن ثم تأويلها، أي انها تمنح نفسها للمتلقي ببساطة.

ولو لم يكن الرمز فاعلاً في النص الأدبي أو العرض الفني لما ظهر الاتجاه الرمزي في الأدب والفن وسطعت في فضاء المسرح روائع الدراما الرمزية.

فضلاً عن كون الرمز علامة مهيمنة تساند العلامات الأخرى المبتوثة في بنية العرض المسرحي فتتشكل من جراء ذلك كتلة علامائية هائلة تضيف على العرض المسرحي سمات الحيوية والشمول والتأمل.

من هنا ندرك، ان الرمز يمثل وسطياً حاملاً للمضامين والأفكار والرؤى التي يعج بها العرض المسرحي ومن هنا تأتي أهميته وجدواه.

وليس المهم ان يزدحم العرض المسرحي بالرموز، بل الأهم الوسيلة التي يتم عبرها توظيف الرمز جمالياً ودلالياً.



المصادر:

- ١- كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة وتعليق رثيف كرم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢: ص٣٧
- ٢- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠١: ص١٠
- ٣- د. سالم احمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، جامعة الموصل، كلية الآداب، الموصل، ١٩٨٩: ص٢٢٣.
- ٤- دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاوة، ١٩٦١: ص١٦٥
- ٥- سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، مدخل إلى السيموطيقا، شركة دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦: ص٨
- ٦- كريستوفر فراينتز، المسرح الطليعي من ١٩٨٢ - ١٩٩٢، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة (د.ت): ص٤٧.
- ٧- راضي حكم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ص٧٢
- ٨- محمد صدقي الجباجنجي، الحس الجمالي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٠٥
- ٩- عبد الكريم راضي جعفر، الرمز والرمز الاسطوري، مجلة الاقلام، العدد ١١، بغداد، ١٩٨٩: ص٥٦
- ١٠- عواد علي، غواية المخيل المسرحي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦: ص٩٦
- ١١- راضي حكيم، مصدر سابق: ص١٨
- ١٢- نهاد صليحة، مصدر سابق/ ص٢٧
- ١٣- كريستوفر فراينتز، مصدر سابق: ص٤٧
- ١٤- يان كوت، شكبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠: ص١٣٤.



Summary

The crowded of the performance's structure in symbols give it aesthetic and expressive values. That make it opens into a multi-readings.

From this point the importance of symbol comes in the text and performance on the same, because that is keeps them away from directness and gain them immunity, so the performance seems as a symbolic festival exciting all the aesthetic and pleasurement which they pay attention of receiver to the performance and that is leading for deeping the theatrical conjunction because the spread symbols in the performance's systems make the mind of receiver ready to meditate and comprehend the symbols them selves and their significances and then interpreted them.

At that time the receiver will be come as a main factor in production the meanings of performance and not only passive receiver, that is one of the virtues of symbol.

But the performances which lack of symbol was established for the structure of text and performance together will be flat and won't excite the receiver's consciousness because It's generality and it doesn't need any mental effort to interpret it.

If not the a activity of symbol in the literary text on in the artistic show, The symbolic attitude did not appear in the Literature and art, and in those waster works was shined in the space of theatre.

The symbol is regarded as a sign dominated and backed the other signs which spread in the structure of performance forming mass of signs giving the performance activity, universality and meditation features. From here we can realize that the symbol represents a carrier mediator for the contains, ideas and visions which is the performance is filled of them.

From here the importance of symbol and its profit come.

It is not important that the performance crowded with symbols, but the most important the way which through it employing the symbol aesthetical and significant.

