جماليات الاقناع في خطاب العرض المسرحي العراقي مسرحية (حصان الدم) أنموذجاً

م.م علاء عبدالله راضي

وزارة الثقافة العراقية

alaaeldhbe@gmail.com

الملخص

ان جمالية الاقناع في المسرح تنطلق من المعطيات المعرفية ، وهذا ما شهده المسرح الحديث من نقلة نوعية في التوظيفات الجمالية ،سواء في الاخراج المسرحي على مستوى العرض ، او في التأليف على مستوى النص ، فضلاً عن دور الممثل بوصفه العنصر الاهم في ايصال رسائل المسرحية ودلالاتها ومعانيها الى المستقبل عن طريق عملية التواصل ، ومنهُ استمد الباحث عنوان بحثه، ومن اجل الوصول الى اهداف هذه الدراسة تمثلت مشكلة البحث بالسؤال الاتي (ما مفهوم الأقناع واشتغالاته في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر) اذ حاول الباحث ان يؤسس اطاراً نظرياً لهذه الدراسة عبر مبحثين رئيسيين : المبحث الاول : مفهوم الاقناع ، والمبحث الثاني : الاقناع في العرض المسرحي ، اذ ميز الباحث بين نوعين من ادوات تحقق الاقناع هما: نص المؤلف، ونص العرض المسرحي، من ثم قام الباحث باجراءات بحثه محدداً تحليل عينة البحث فاختيرت مسرحية(حصان الدم) اعداد واخراج (جبار جودي) المعدة عن مسرحية(مكبث) للكاتب(وليم شكسبير) التي عرضت لأول مرة عام (2007) في بغداد على خشبة المسرح الوطني، وبعد تحليل عينة البحث خرجت الدراسة بمجموعة نتائج واستنتاجات أهمها ليس بالضرورة ان يكون الخطاب الاقناعي مرتبطاً بالموضوعات الواقعية مع ان الموضوعات الواقعية هي الاقرب للاقناع من غيرها ، اذ ان بأمكان الخطاب المسرحي تناول مختلف الموضوعات البعيدة عن الواقع وطرحها بشكل مقنع ويليه قائمة المصادروالمراجع ، وأخيراً ملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية : (الجماليات – الاقناع – خطاب العرض)

Abstract

The aesthetic of persuasion in theater is based on cognitive data, this is what the recent theatre experienced in terms of a qualitative shift in finesse employments. As it is in theatrical directing on proposal level or in composition on text level, beside the actor role considering the most important element to bring forth the messages of the play, its signs and meanings to the future by the process of communication. And according to that the scholar has done the research and for reaching to the aims of this study the research problem was represented by the following question (what is the concept of persuasion and its functions in contemporary Iraqi theatrical discourse?) The researcher tried to establish a theoretical framework for this study through two main sections: First section: the concept of persuasion, Second section : Persuasion in theatrical presentation , as the researcher distinguished between two types of tools to achieve persuasion that is : the author's text , theatrical performance , and the researcher did the procedures of his research determining the analysis of the research sample , he chose a play (blood horse) preparation and directing (jabbar joudi) based on the play (Macbeth) by(William Shakespear) which was shown for the first time in 2007 in Baghdad on the National Theater , After analyzing the research sample , the study came out with a set of results and conclusions , the most important of which are : persuasive speech does not have to be linked to realistic topics, although realistic topics

are closer to persuasion than others, theatrical discourse can address various topics far from reality and present them convincingly.

It is followed by a list of sources and references, and finally the abstract of the research in English.

Keywords: (esthetics- persuasion- speech theatrical)

الفصل الأول الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

تعد دراسة العملية الابداعية وجمالياتها من حيث التشكيل التقني والجمالي احدى المجالات التي تعنى بها المناهج النقدية المعاصرة، انطلاقاً من المؤلف والقارئ (المتلقي) على حدٍ سواء. ويحاول علماء الجمال فهم علاقة الفن بأحاسيس الناس وقناعاتهم ، وبما يتعلمونه ، وبالثقافات التي يعيشون فيها ، وللوصول الى ذلك الفهم فانهم يجمعون ويصنفون ويفسرون المعلومات المتعلقة بالفنون وبالخبرة الجمالية ، كما يحاولون ايجاد معايير لنقد الفنون وليس حالات المجتمع فحسب ، مما يساعد الناس على تقدير مختلف انواع الفنون وخصوصاً الفنون المسرحية ، الى جانب دراسة النظريات المتعلقة بالأعمال الفنية . وفي الحقل المسرحي والدرامي على وجه الخصوص فقد عني الخطابين المسرحي والنقدي بدراسة مفهوم الاستجابة بمجمل تفرعاته ومحمولاته لدى المتلقي، ليشمل جوانب اخرى عديدة من الفنون ، ومنها دراسة مفهوم وعملية الاقناع . ان ارتكاز الخطاب المسرحي قائم بشكل رئيسي على عملية التواصل مع المتلقي وبالتالي فلا يمكن ان يحقق الخطاب هدفه دون تحقيق الاقناع وهي القاعدة الجمالية التي تنطبق على مجمل اشكال الفن المسرحي سواء اكان مسرحاً للطفل او مسرحا تعليمياً او مسرحاً للكبار. ومن هنا تبلورت مشكلة البحث لاكتشاف ومعرفة مفهوم الاقناع واشتغالاته في العملية المسرحية، يعد من الاولويات المهمة لاكتشاف مدى التداخل في ادوات تحقق الاقناع ، وبهذا تتحد مشكلة البحث بالسؤال التالي:

(ما مفهوم الأقناع واشتغالاته في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر)

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث في تعرف المتخصصين في الحقل المسرحي على كيفية تحقق عملية الاقناع في خطاب العرض المسرحي

أهداف البحث

الكشف عن جماليات اشتغال الاقناع في خطاب العرض المسرحي .

حدود البحث

1-الحد الزماني : 2007

2-الحد المكاني : خشبة المسرح الوطني

3- الحد الموضوعي : دراسة جماليات الاقناع في مسرحية (حصان الدم) المأخوذة عن مسرحية (مكبث) .

مصطلحات البحث

الجمال في اللغة:

اوضحه (ابن منظور) فيقول : " جمل الشيء ، أي جمل وأعتدل ، تجمل: تزين بمعنى (الحسن وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل والفعل جمل ، وجملة اي زينة ، والتجميل : تكلف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني) ومنه الحديث النبوي الشريف (ان اله جميل يحب الجمال) أي حسن الافعال وكمال الاوصاف" (ابن منظور، ب ت، 133-134).

الجمال اصطلاحاً :

يرى (سقراط) : " ان الجمال هو ما يحقق النفع او الفائدة او الغاية الاخلاقية العليا فقد اخضع الجمال الى مبدأ الغائية التي ترتقي الى معاني الخير من خلال مدراج الفضيلة بغية الوصول الى الجمال المطلق " (روزنتال و واخرون، 1980، صفحة 245).

اما عند (افلاطون) فلا يقوم في الاجسام فحسب، بل في (القوانين والافعال والعلوم ، ويقرر ان ثمة هوية بين الجمال والحق والخير والجمال لذة خالصة ، يعبر عن (التناسب والائتلاف) ، ويرى ان الاشكال كلما كانت اقرب الى الخطوط المستقيمة، والدوائر، والمسطحات، والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر ، والزوايا كلما كانت اجمل ،ذلك لان جمالها يوحي بالجمال المطلق" (مطر، 1984، صفحة 50).

الاقنـاع في اللغة :

1. الاقناع : الاقبال بالوجه على الشيء يقال : أقنع له ، يقنع إقناعاً.

2. والاقناع : إمالة الماء للماء المنحدر .
3. والقانع : السائل ، وسمي قانعاً لاقباله على من يسأله ، وسمي قانعاً لأنه يرضى بما يعطى قل او كثر ، ويقبله ولايرده (مجموعة ، 1972، صفحة 763) .

ب-اصطلاحاً:

"الاقناع هو الجهد المنظم المدروس الذي يستخدم وسائل مختلفة للتأثير على آراء الاخرين وافكارهم بحيث يجعلهم يقبلون ويوافقون على وجهة نظره في موضوع معين ، وذلك من خلال المعرفة النفسية والاجتماعية لذلك الجمهور المستهدف" (علي، 2017، 15).

التعريف الاجرائي:

ويعرفه الباحث (جماليات الاقناع) تعريفاً اجرائياً بما يتناسب مع بحثه بأنه : "ذلك الجهد المدروس الذي يعتمد اسساً تقنية وفكرية تتناسب والفئة المستقبلة للخطاب المسرحي بهدف التأثير على المستوى العاطفي او العقلي للمتلقي او الجمهور، وبالتالي تحقيق عملية ايصال فكرة ما ، بطريقة مباشرة او غير مباشرة".

الفصل الثانـي / الاطار النظري

المبحث الاول: مفهوم الاقناع

ان عملية الاقناع هي عملية تحولات عميقة تفتح افاقاً تمتاز بروح الانفتاح الحر، في الكشف والتناول والانجاز ، وهي ايضاً لغة تحمل مداليلها ورموزها الظاهرة والمستترة ، مثلما تحمل طاقاتها المتفجرة ، واستناراتها المتبادلة بين الذاتي والكوني ،وبين الفكري الخالص والروحي الهامس لتصبح قدرات لها ايقاعها وقوانينها. كما يعتبر الاقناع احد المفاهيم التي اصبحت تأخذ دوراً كبيراً في التحليلات والكتابات ، ولاشك انه يلعب دوراً رئيسياً وحيوياً في حياة الفرد بشكلاً عام ، والمسرح بشكلاً خاص ، حيث يسعى المسرحي اقناع الجمهور بفكرة مسرحيته واهدافها ، وهكذا ايضاً الفنون الاخرى ، ذلكم لان الحياة هي ميدان اتصال ، والاتصال عملية انسانية وحياتية ذات جانب اجتماعي ونفسي ، ولا تستقيم الحياة الاجتماعية وتكتمل الا بها . ويرى (ارسطو) " أن اقناع الاخرين شفاهة او كتابة يتمثل في مثلث اضلاعه ،

الاخلاق ، والعاطفة المستخدمة، والمنطق ، وافضل رسائل التأثير تلك التي تجمع بين الثلاثة اضلاع بتوازن مدروس يتناسب مع متلقي الرسالة " (النغميش، 2017).

وبمعنى آخر ان الركن الاول للإقناع هو (الاخلاق) الذي يرتبط بصدق الشخص وتركيب شخصيته واخلاقه ومدى نزاهته والى اي مدى يمكن الوثوق به ، اما الركن الثاني هو الجانب (العاطفي) لدى جمهور المستمعين وهو متعلق بقدرة الشخص على استمالة من يرغب في اقناعهم بصدق روايته والتعاطف معه ، وهو امر يصعب قياسه ، ولكنه في غاية الاهمية ، ومن دونه لن تكتمل اركان القدرة على الاقناع ، امام الركن الثالث فيرتكز على (المنطق) اي لابد ان يخاطب المتحدث عقول المستمعين وليس قلوبهم فقط ، حيث يمكن ان تتوافر الاخلاق والتعاطف ولكن من دون وجود منطق وحجة يصعب اقناع الاخرين ، ويشترط المنطق استخدام الادلة والبراهين والحقائق من اجل ان تكتمل الصورة ويتحرك الاخرون لاتخاذ خطوة في الاقناع. ويرى الفيلسوف (كانت) الاقناع بأنه " موافقة يقوم اساسها الوحيد في طبيعة الذات الخاصة، وفي سبيل الاقتناع نخاطب العقل او الفهم، ولأجل الاقناع نستهدف الشخص بأسره " (النغميش، 2017). ان اي الجهد مدروس ويقوم على اسس ثابتة ولكن الاهم انه يهدف وجهة نظرنا وايضاً التأثير بشكل مباشر على عواطف ومشاعر ذلك الجمهور. والسؤال الذي يرد هنا، هل ان عملية الاقناع "مجموعة من البنى والنظم والعلاقات التي تكتسبها الذاكرة ويحري استحضارها عبر قدرات الخيال كما اعتقد اليونانيون ولاسيما افلاطون ، وان التذكر والتخيل وادراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا للحس ، ويقوم بوظيفة التذكر ، اما التخيل فانه يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير" (نصر، 1984، الصفحات 9–10). في حين يؤكد الفيلسوف (كروتشه) ان الفنان "يقدم الصورة او الخيال، الذي يتذوق الفن يدور بطرقه الى النقطة التي دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التي هيأها له فاذا به يعيد تكوين الصورة في نفسه" (الماجد، 1978، صفحة 15). ان تطور عملية الاقناع يرتبط بالتحديات الثقافية والتطور في المستوى الثقافي على صعيد القراءة وتعدد وجوهها، بسبب اثر ظهور المدارس والتيارات الادبية والفنية المتعددة إبتداءاً من العقود المتأخرة من القرن الثامن عشر، فمنذ بروز الحركة الرومانتيكية التي جاءت كاحتجاج على الكلاسيكية، كتعبير عن ازمة الانسان وهو يقف وحيداً بمواجهة عالم جديد يتجه مسرعاً نحو

التعقيد ويعج بتناقضات يلفها الغموض ، حاول الفرد ان لا يكون عاجزاً عن الاقتران بوسائل دائمة القدرة على التعبير عن المضامين الفكرية التي ينطوي عليها العمل الادبي او الفني وفي مقدمتها امتلاكه لرؤية الاقناع مقرونة برغبة في كشف العوالم وطرح الافكار بأسلوب صريح المعاني . أن أهم عنصر في عملية الاقناع هو (الاتصال) حيث " اي تفاعل بين شخصين او جهتين مختلفتين يعتبر بالدرجة الاولى اتصالاً وهذا الاتصال يتم من اجل ايصال المعلومات لتلبية حاجة فيه او تنفيذ امر معين ، وهناك الكثير من التقسيمات التي تحتويها عملية الاتصال وبشكل مختصر انها تتكون من العناصر التالية :

1- الارسال والاستقبال : الفهم ، الادراك ، الوعي .
2- وضع وفك الرموز : التفكير ، والتحليل .
3- الاحساس : المشاعر ، والعواطف .
4- التحكم : الارادة ، واتخاذ القرارات .

ومن اجل التكثيف لعناصر الاتصال في عملية الاقناع يرى الباحث ان عملية الاقناع والاقتناع لدى المتلقي (الجمهور) يتم تشكيلها بواسطة مكونين مهمين هما في الاساس من الاجزاء المرتبطة بأعضاء الانسان الفسلجية الحسية ، وثقافته النفسية والاجتماعية ، الا وهما الادراك والتصور وعلى النحو التالي :

أولاً: الادراك

يتعامل الباحثون مع ادراكنا احياناً على انها وقائع خاصة جداً وشخصية بطريقة خفية ، لها علاقة بما نراه حقيقة ونسمعه ونشعر به ، وبوصفها تختلف عما نفعله تجاه هذه الاشياء التي نراها ونسمعها ونشعر بها ، وفي الحقيقة قد يجادل بعض الناس باننا يجب ان لانتحدث عن الادراك الا اذا كان الحادث او الشيء المدرك ماثل بالفعل امام الشخص الذي يدركه ، ويشيرون الى عملية اخرى – المعرفة مثلاً – حينما يحكم الملاحظ على موضوع او حادث في الماضي القريب او يستدعيه شوف يستعمل اصطلاح (الادراك) بشكل فضفاض ليشمل التعرف ايضاً" (لامبرت و لامبرت، 1993، صفحة 72) . اما عملية الاحساس ، فهي تسجيل لمعلومات التي عن طريقها يتم الكشف عن المثيرات وحدودها وقدرتها ، اذن عملية الاحساس هي جزء من عملية الادراك الكلي ، فعملية الادراك تتأثر بخاصيتين مهمتين

: الاولى خاصية المثير (المؤثرات الخارجية) كالشدة والتباين والاستمرارية والشكل والارضية ، وتنبعث هذه المؤثرات من خواص المنبهات نفسها، اذ ذهب الجشتالتيون الى انها " عملية كلية ندرك بها المنبهات كأنماط او اشكال او صيغ ذات معنى " (الوقفي، 1998). والثانية: "خاصية الفرد نفسه (المثيرات الداخلية) كالتعلم والخبرة والدافعية والتأهب" (جانيه و واخرون، 1991، الصفحات 54–55). أنَّ عملية الاقناع للأشياء ليست ملكة متساوية لدى كل الاشخاص ، اذ ان بعض الاشخاص لديهم قدرة اقوى على من غيرهم ، تبعاً لمقدار الوضوح المسلط على الشيء المراد ابصاره ، ودرجة كماله في ان يدرك في تعليم غيره ، اذ ان من الصعب تعليم الافكار وتوضيحها مالم يكن الشخص العقل يرى الافكار من اجل احداث عملية الاقناع (الحراصي، الصفحات 25–35). وبسبب تنوع الصور وتعقدها بين ادراكية خارجية ، وعقلية داخلية ، وتقنية ورقمية افتراضية ايضاً ، " اصبح الفرد يتعامل مع صدور الاحداث ، وليس مع الاحداث في حد ذاتها بعد ان اصبح الوسيط الاهم في طرائق التلقي النقدي ، او التعامل مع الاحداث اياها في سياقها ، وهو ما جهد المؤلف الى تبيان تمظهراته عبر التاريخ ، او عبر استحضاره لنظريات الفهم ، والتحويل والتمثيل المعتمدة في اطروحات الخيال والادراك " (عبدالحميد، 2004، 37). ان التعامل مع العمليات التي تتحكم في الادراك يعد مدخلاً اساسياً للوعي اذ ان " عملية الادراك تنطوي على قدرات فسيولوجية تتعلق بوظائف الحواس وتتحكم في اليات الادراك البصري ، كما تتعلق بالقدرات العقلية والنفسية التي تتضافر مع القدرات الفسيولوجية وتتشكل من منظور الفروق الفردية التي تعكس العوامل الثقافية والبيئية لمستقبل العمل الفني " (شوقي، 1999، صفحة 51). ويعلق الباحث على مختلف المقولات فيتبنى تفسير بعض علماء النفس حين يرون ان جزء كبير من عملية الاقناع تتم بفعل (الشفرات الادراكية Perceptual codes) ، اذ يتم تصنيف الشفرات على انها نوع من الشفرات التفسيرية ، ويعد بعض علماء العلامات ان عملية الادراك الحسي تمثل شفرة معينة.

ثانياً: التصور

إن الحديث عن مفهوم التصور عادة يبدأ من معرفته لدى المناطقة قبل التعرف عليه عند النحويين والبلاغيين، إذ أن المناطقة هم الأسبق في إستعمالهم لمصطلح التصور، يقول أبن سينا : "التصور

مبدأ للتصديق ،فأن كل ما يصدق به متصور اولاً، ولا ينعكس" (ابن سينا، 2002، صفحة 63). أما التصور لغة فإنه يعني تصور الشيء مثلما يقال " تصورت الشيء : توهمتُ صورته فتصور لي . ولا أتصور ما تقولُ " (ابن منظور، ب ت، صفحة 438). وقد أكد الفلاسفة القدماء ولاسيما(أرسطو) أن التفكير يكون مستحيلا من دون تصور أو صور، فقد أهتم أرسطو بحاسة الإبصار بعد أنْ عدها أهم الحواس، بوصفها المصدر الأعظم في تلقي المعلومات، ويشاطره هذا الرأي بعض المحدثين، إذ هم يرون أن هذا النشاط يتحقق في كل زمان ومكان تبعا للواقع الصوري التي تفرضه الحضارة، والتطور التكنولوجي، والتصور عند (كانت) هو أحد أقسام الخيال، إذ هو أسماه بـ"(الخيال المولد) وهو قوة تمكننا من الوصل بين عالم العقل وعالم الطبيعة، إذ هو وعي لا ينشأ بمساعدة التجربة الحسية فحسب، بل بالعقل الذي يزود الذهن بمبادئ المعرفة" (هيجل، 1981، صفحة 292). لإنَّ الخيال أعم والتصور أخص، فالخيال تمثيل لمنظومة فكرية عامة للواقع في حين التصور تحديد لموضوع الرؤية في هذا الخيال. إن تصور العالِم الممكن كان قد ورد، أو تم أعتماده في العديد من السياقات الفلسفية بوصفها إستعاره ناشئة مع غيرها من استعارات الخيال العلمي المستقبلي، إذ أن عبارة " العالم الممكن " اسم لبنية من نموذج معين، ومجال للتأويل الذي يمكن أن نسوغه على المستوى الحدسي، علماً " أن بعض النظريات التي تبدي ميولاً ميتافيزيقية خطيرة، أنتقلت في ما بعد من تصور شكلي الى تصور مادي" (ايكو، 1996، 163). وعليه عملية الاقناع تتشكل أثناء العلاقة الجدلية بين الإدراك والتصور . ويرى الباحث من جميع ما أطلع عليه من أدبيات وعلوم، أنَّ التصور يعني القدرة على إنشاء صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وأن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود، أو القدرة على التصرف بها لإبداع رموز للمفهومات المجردة وتشكيل ما لا شكل له من غير تدّخل الأنسان فيه.

الفصل الثانـي / الاطار النظري

المبحث الثاني: الاقناع في العرض المسرحي

يحفل تاريخ المسرح الحديث بالعديد من المخرجين المسرحيين الذين تركوا بصماتهم والواضحة في مسيرتهم ، وساهموا في تغيير مفهوم العرض المسرحي بدءاً بسوفوكلس الذي دأب الى تعديل جوهري في فكرة المسرح ،بعد ان اضاف المثل الثاني في المسرحية ، او مبادرة التغريب عند برتولد بريخت او تغليب الشعور النفسي في اثرائها عند ستانسلافسكي او مكننتها عند مايرهولد ، اما يسكاتور ورينهاردت وتايروف وكريج وآبيا فقد تمكنوا اثناء عملهم في

الاخراج والانتاج المسرحي من تزويد فكرة العرض بقدر من الحيوية والخصوبة ، اما اولئك الذين اسهموا في تقديم مسرحاً متفرداً يمتاز بالتقشف ، والبساطة ، والقدرة على الاستحواذ على الجمهور من امثال البولندي(جيرزي جروتوفيسكي) والانجليزي (بيتر بروك) فانهم حرروا الرؤية من المواضعات المتعارف عليها ، ولم يحفظوا لها الا جوهر فكرة المسرح ذاتها. لقد اصبح (الفنان) والمتلقي (الجمهور) يواجهان اليوم مشكلات الايصال بعد ان اصبح لكل منهما يعي قدراً اكبر من هذا العالم ، بالمعنى التاريخي والعلمي ، والسايكولوجي ، فالفنان الذي يبحث عن التواصل مع الآخر عيه ان يستعمل وسائل ملائمة لنقل مايريد قوله عن التجربة التي يود ايصالها عن طريق صور متماهية مع نظرته . لذلك نجد ان عملية الاقناع عند المخرج المسرحي " تعتمد المرجعيات كأحد الاسس المهمة في تشكيلها وبناء صور ذهنية ذات صفة تحولية متباينة تنتقل من منطقة الى اخرى تبعاً لاختلاف منظومة العلاقات المكونة لذهن المخرج ، اذ ان استرجاع الصور المخزونة في الذاكرة ، والتي تحتوي على كم هائل من الصور والمشاهدات التي تم استحضارها ، واعطائها صيغ تعبيرية ، او ترميزية جديدة " (عبدالرضا، 2004، 9). ومما لا جدال فيه ، ان الصياغة في الدراما عرفها ارسطو على انها (محاكاة لأفعال نبيلة كاملة، تؤدة بلغة شاعرية مدعمة بالإيقاع والالحان والاناشيد ، وينفذها ممثلين ، وهي تثير في نفس الجمهور الرعب والرأفة ..الخ) ، ستشهد تمايزاً كبيراً على مستوى اصنافها ، اذاً لاشك في ان الحقيقة الواضحة هي ان عملية الاقناع متاحة لنا عن طريق خشبة المسرح ومسجلة في النصوص الدرامية او العروض المسرحية بدءاً من مسرح ديونسيوس Dionysus وصولاً الى مسرح نيويورك ، فمواقع التجربة الجمالية في المكان والقضاء المحيط به ، والعلاقة بين المساحات المميزة المتعددة لخشبة المسرح علاقة دائمة التغيير ، تهدف الى توليد اشارات مسرحية، ومعاني لا متناهية ناتجة عن امكانية اعادة تشكيلها من جديد، إذ أنَّ صياغة الاقناع جزء من مهمة مقاومة ظاهرة الفراغ فوق الخشبة، فنحن نسعى الى إكتشاف إمكانات للعمل الفني في مواضع مختلفة بناءاً على مبدأ، كيف نضيف ونصوغ وضع وإتجاه الأشياء من أفكار، وأشخاص، وآثاث في بيئة محددة؟ وما معنى ما تفصح عنهُ أو توحي بهِ هذه الاشياء؟ وهذا يجب أنْ يتم بعيداً عن الاكراه، بعيداً عن الخلفيات التي لا تحمل سمة الممارسة المسرحية، بل إنَّهُ يستلزم خبرة الاقناع في

الدراما الحديثة، وربّما خبرة المشاركة الجمالية المعاصرة، والتي لم تعْد تكتفي بالمقترح التعبيري البسيط بعد أنْ أرتبطت بالتقنية الفنية الإشارية بمدلولاتها الحداثوية، وأضحت الية تواصل واسعة تشتمل على شبكة هائلة من الوحدات والتكوينات والرموز التي تعمل على تحقق الأنساق غير المكتملة، ومن ثم تعمل على جعل العرض المسرحي فعلاً مركزاً الى أقصاه، إنَّ الاقناع نوع من التعالق المعرفي بين الفكر، والفن بغية تنسيق العناصر البصرية في العرض المسرحي بآلية تحقق المشاركة الواقعية، بشأن العلاقة بين الشكل الفني والجمهور، إذ تشتمل على المجالات الحسية، والسمعية، والبصرية، والمجالات الذهنية والمادية، والتي ترتبط جميعها بمفاهيم الأنتاج، والتوليد الدلالي في فضاء العرض، وفي إطار المشاركة بين الفكر والفن، يُفرق الباحث بين نوعين من أدوات تحقق الاقناع، فيرى إنَّهما يندرجان على مستويين :

أولاً: نص المؤلف

يوصف النص على إنه ظاهرة ثقافية، فالنص فضلاً عن كونه مكوناً ثقافياً متغيراً للتفاعل الإجتماعي، فهو بذاته ظاهرة ثقافية يمكن للمرء أن يستخلص انطلاقاً منها بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعية للجماعات الثقافية، كما وأنَّ النصوص تمتلك بنى قاعدية فقط على مستويات مختلفة (أصوات ، كلمات ، بناء الجملة ، المعنى) وبنى عليا هي (ترسيمات) وبنى أسلوبية وبلاغية، في عدد من المستويات مسؤولة عن التغيير، إذ تشكل النصوص جزءاً ملازماً للتفاعل التواصلي في بنى النص، أما (السياق الإدراكي)، أي الشروط (السيرورات ، الذاكرة ، الأستراتيجيات) تستطيع النصوص فيه انْ تنتج، وتفهم، وتخزن، فإنه يخصص لمستعملي اللغة، ويمارس هيمنه على الفهم والمعالجة (منذر، 2004، 188-190).

النص "مجموعة من العلاقات التي تنتقل في وسط معين من مرسل إلى متلقٍ باتباع شفرة، أو مجموعة من الشفرات، ومتلقي هذه المجموعة من العلاقات، وهو يتلقاها نصاً، يباشر تأويلها على وفق ما يتوافر له من شفرة، أو شفرات مناسبة" (شولتز، 1994، الصفحات 251-252). إن الكثير من منظري العلامات يتعاملون مع الشفرات على إنها مجموعة رئيسة من الشفرات، مثلها في ذلك مثل الشفرات الاجتماعية والشفرات التفسيرية ، "إن أي

شيء يمكننا قراءته للوصول الى معنى معين يعد نصاً، علما أن بعض المختصين في مجال الكتابة عدوا العالم نصاً أجتماعياً، فهم نظام من العلامات (على شكل كلمات، أو صور، أو أصوات، أو إيماءات)، إذ يتم تكوين النص وتفسيره، عن طريق الإحالة الى أعراف خاصة (تشاندلر، 2002، 223).

وترى الدراسات الحديثة التي ركزت على الحدث النصي، والتي تبناها عدد من رواد التفكيكية أمثال دريدا، وهاوبتمان، وميلر وبول دو مان، وآخرون، أن النص متوتر بطبعه وينطوي على معضلات، إذ أن كل حركة، أو علامة، أو أشارة، أو واقع، أو حقيقة، نص، ويؤيدهم (رولان بارت)، إذ يرى إن (النص هو نسيج) وهذا النسيج متشابك ومتداخل، فالنص لاتتكشف حقيقته إلا بوصفه نسيج معقد مما يؤكد طابعه المتردد، فهناك دوماً إهتزازات مفاجئة ومباغته تغير من تعاريج وتضاريس النص، أو تمزق وتعيد حياكة أنسجته المتشابكة (الزين، 2002، 203–205). إذ يوجد تفاعل بين النص والسياق الأجتماعي الثقافي يحدد الأوضاع والضوابط والمعايير، من أجل أن يكون التواصل النصي مرتبط بإشتراطات دقيقة لاتفسد الرؤية، بل تسمح لنا من ان نستخلص مقاربة متعددة الأبعاد، في كتابه (الموسيقى والإخراج المسرحي) يضع (آبيا) السيطرة الكاملة للمؤلف المسرحي على أدوات التعبير الفني شرطا اساسياً لتكون الرؤية أكثر من مجرد المعنى الذهني – الفكري، فمن الناحية العملية تنبأ (آبيا) بتكثيف النزعة التعبيرية ووحدة التأثير المسرحي، وهذا يعني أن نظرية الإنتاج المسرحي منذ بداية القرن العشرين بدأت تعيد ترتيب وتنظيم عناصر العمل الفني المسرحي وفهمها الجمالي وقوتها التعبيرية وتعمل على تطوير مبنى المسرح وحرفياته، إذ بدأ التوجه الى المسرح ثلاثي الأبعاد والإضاءة التجسيدية التشكيلية المحيطة به، ويبدو أن الغاية من ذلك " أعداد (الجمهور) وتهيأته لمرحلة مشابهة، وتمكينه من المشاركة في عملية التوثيق التي يقوم بها المؤلف، من دون أن يشترك في التردد والقلق اللذين عاناهما المؤلف، طوال فترة الأعداد لهذا العمل" (هيويت، 2005، 30).

وترى نظرية التلقي أن الكفاءة في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي، أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقع القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الأعتبار له بوصفه المرسل إليه، والمستقبل للنص ومستهلكه في الوقت ذاته،

وكذلك القارئ الحقيقي له، تذوقاً وفهماً، وتفاعلاً، ونقدا، وحوارا، وهذا يعني أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة، وإعادة الأنتاج من جديد، ويرى(فولفانج إيزر) أن العمل الأدبي له قطبان، الاول: قطب فني، والثاني: قطب جمالي، القطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف عن طريق البناء اللغوي بالدلالات والثيمات المضمونية، بقصدية تبليغ القارئ بمحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي أن القطب الفني يحمل معنى ودلالة النص وبناءه شكليا، أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي بالتحقق بصريا وذهنيا عبر أستيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في إستخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص وأستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء الفجوات والفراغات للوصول الى مايرمي اليه النص أنطلاقاً من تجربة القارئ الخيالية والواقعية، ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لا يدعي أمتلاك الحقيقة المطلقة، أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان، لإن القراءة تختلف في الزمان والمكان بحسب طبيعة القراء ونوعيتهم، وهذا ما أكده (أمبرطو إيكو U.ECO) في مجال دراساته لإنماط القراءة والقراء وإشاراته الى ماسمي بالنص المفتوح والأخر الغائب. (أيزر، 1987، الصفحات 28-29) . إذاً أن وظيفة الاقناع في المسرح المعاصر هي المخطط الانتاجي لمشروع الإنتاج المسرحي، وهي في الوقت ذاته الفكرة المبدعة لتفاصيل، وكليات العرض المسرحي .

ثانياً: نص العرض

إنَّ من أولويات المخرج من اجل تحقيق نص العرض هو صياغة رؤيته المسرحية، و أعادة النظر في دور اللغة في العمل المسرحي، وما تشير اليه في دائرة الأحداث وما تنسبه للشخصيات من أفعال ، إذاً يلجأ الى تحليل النص بغية إكتشاف مكامن الجمال الفني في أسلوب كتابته، ومن ثم إستنهاض المناخات الجمالية وأستفزاز ملكاتها المعدومة في مراحل الكتابة المتواترة بوصفها مفاتيح التحريك الباطني النفسي والحدثي والإيمائي الدلائلي ، وبوصفها مرحلة متقدمة من مراحل البناء الدرامي للنص المسرحي ، ومن ثم تثوير ملكات الحالات المستوطنة (الذاتية – النفسية – الأجتماعية – الجمعية) وإيقاظ الكبت الداخلي عبر الحركة الميدانية المثبتة في متن المدون المسرحي، بوصفها أداة أصلية وأساسية من

أدوات العرض المسرحي بالأجمال (عبدالكريم، 2008). إنَّ فعل المحاكاة الذي يتكشف عنهُ النص، أو يتولد عن الرؤية لا يمكن لهُ أنْ يتأسس إلاّ داخل مكان ما، وحينما نعمل على تأسيس الحيز الذي يتم فيه بث خطاب العرض المسرحي، وبغض النظر عن معماريته في ما إذا كانت دائرية، أو علبة إطارية، أو منصة في الهواء الطلق... الخ)، فأننا سنواجه بمجموعة مقترحات مكانية، فنجد المكان الذي يضع ملامحه النص وقد يخضع لإشتراطات جغرافية، أو تاريخية، أو طرازية، أو لمجموعة من القيم المعرفية، والجمالية المرتبطة بالمقترح الدرامي للنص، والمكان الذي يقترحه المخرج، وأخيراً المكان الذي ينتجه وينتخبه المتلقي (المتفرج) بحسب وعيه، و ذائقته الجمالية، وثقافته وميوله الفكرية والعقائدية، إذ أن أهمية صياغة المكان في العرض المعاصر باتت تكتسب أهميتها من طبيعة التأويل لدى مختلف المتلقين. أن المكان الذي يقترحه المخرج عن طريق أدواته يمثل المجال الذي يمكن عن طريقه تحديد طبيعة وشكل عملية الاقناع، وأن مصطلح(العرض المسرحي) الذي تمت تسميته أحيانا " فن تصوير المشاهد" (عبدالنور و ادريس، 1983، صفحة 94). وأدرجت تحته بعض الدراسات كل ما يتعلق بمهام الممثل والنحت الحركي الدلالي، الذي يقود وظيفة تحديد شكل الفضاء، وتنسيق العناصر البصرية لنص العرض المسرحي، فأن غياب، أو انخفاض كفاءة عناصر العرض يعني تشتيت عملية الاقناع وتعطيل التواصل مع المتلقي، ومن ثم ضياع غاية العرض المعرفية والجمالية، أنه إذاً الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء، واللون، والفراغ، والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام ، وأن عدد من الباحثين في مجال الدراسات الفنية يزجون بمصطلح (نص العرض) في دراساتهم على إنه مصطلح وافد أو مفهوم جديد، ويرى الباحث أنه ربما كان جديد كمصطلح يصعب ضبط مدياته الفنية، إذ أن " المصطلح ذاته يمتد من حيزه المادي المباشر، المتعلق بالفراغ والمكان وما يتفرع عنهما، ويتصل بهما، والمتعلق بكل ما يسهم في بناء العرض المسرحي، على المستوى البصري، المرئي المشاهد، وصولاً الى الحيز النفسي، غير المادي" (قاجة، 2004). وإنَّ أول ما تواجهه عين المشاهد هو الشكل بوصفه جزء من خبرتنا الإدراكية، لما يحويه الفراغ المسرحي بشقيه العمودي والأفقي، وإذ أنَّ لكلّ مضمون شكلاً محدداً، فأنَّ الشكل يقودنا إلى المضمون،

أما التكوين كمفهوم يرتبط بوجهة النظر التشكيلية التي تحدد الأجزاء في التشكيل المنظري للفراغ المسرحي (التكمه جي، 2002، 59–60). وبهذا المفهوم فأنَّ بنية الشكل تنهض بالمعنى، وتكتنز بالدلالة وتنطوي على الرمز وتمتاز بالحيوية والثراء الذي يجعلها عنصراً فعالاً يدفع بالتوتر نحو الذروة، ما لم تكن في الفضاء عناصر تشكيلية من خامات جامدة تقلل من فعل الاقناع. إنَّ قيمة الشكل يختص بما هو بصري، وأنَّ " قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل، فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومه فحسب،بل أنَّهُ يزيد من جاذبيتها ويؤكدها" (ستولنيز، 1981، صفحة 357). إنَّ تفاعل الوحدات التشكيلية تحيل إلى (المرئي) المختزن في الإستجابة تبعاً لما يمليه عليه الشكل الذي يشغل أبعاداً بصرية تحفيزية على مدى زمن العرض، إذ تتخذ لنفسها أتجاهين، الأول: مرئي مؤثر مباشر مرجعيته اللون والضوء والكتل والخطوط، والثاني: حسي يتسلل إلى داخل النفس البشرية ليحدث فيها حالة من التوتر، هي أحدى مفردات التلقي. يدخل تحت تسمية الشكل عناصر عدّة مكونة لهُ، تعّد محددات الزمان، والمكان، والفضاء، والبيئة مع ما تعنيه من زينة وعامل تأثير شديد في تلقي الشكل الفني، وقد تكون لتلك العناصر وظائف أخرى تحددها طبيعة العمل، فضلاً عن مايريده المخرج بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروزه دوناً عن عنصراً آخر، إذ إنَّهُ ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة.

ما اسفر عنه الاطار النظري:

على مستوى نص المؤلف:

1. ان الاقناع في النص هي لغة تحمل مداليلها ورموزها الظاهرة والمستترة ، مثلما تحمل طاقاتها المتفجرة ، واستناراتها المتبادلة بين الذاتي والكوني ،وبين الفكري الخالص والروحي الهامس لتصبح قدرات لها ايقاعها وقوانينها.
2. ان بنية النص هي احدى اشكال البنى النصية المنتمية الى علاقات يحمل فيها الرمز معنى وفكرة تبلورها الحادثة ضمن علاقات ثنائية بين الدال والمدلول.

على مستوى نص العرض :

3. يتم الكشف عن المعنى في نص العرض عن طريق الدوال من خلال شبكة العلاقات الدلالية والتي تؤلف بمجملها وحدة تركيبية، وسلسلة من تقابلات وتناقضات في المعنى وهي احدى العناصر المهمة للاقناع .
4. يحتوي نص العرض على مجموعة من العلاقات التي تقوده بكلياته او جزئياته الى بر القراءة عند المتلقي وعلى شكل مستويات بين الثابت والمتحرك.

الفصل الثالـث

اجراءات البحث

ويتضمن هذا الفصل استعراضاً اجرائياً لكل ما يتعلق بميزات الاقناع من اجل تحقيق اهداف البحث عن طريق ما يأتي :

1- مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث عرض مسرحية (حصان الدم) انموذجاً التي قدمها الفنان (جبار جودي) بصفته مخرجاً ومعداً وسينوغرافياً لهذه التجربة والتي قدمت في بغداد عام (2007) على خشبة المسرح الوطني .

2- عينة البحث:

لجأ الباحث الى الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث والتي تسير باتجاه تحقيق هدف البحث وهي مسرحية(حصان الدم).

3- منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ، اذ يتم معالجة العينة عن طريق تحليل العرض المسرحي معتمداً على التصنيف الذي اسفر عنه الاطار النظري ، والاطلاع على الدراسات النقدية التي كتبت عنها .

4- ادوات البحث :

اعتمد الباحث ادوات عدة لجمع المعلومات منها:

1. الملاحظة المباشرة في قراءة النص ومشاهدة العرض بشكل مباشر .

2. الوثائق والصور المتوافرة في دائرة السينما والمسرح .
3. الدراسات والبحوث والمقالات النقدية التي كتبت عنها.
4. **تحليل العينة :** مسرحية حصان الدم*

فكرة مسرحية حصان الدم :

تعالج المسرحية مشكلة الصراع الدموي من أجل السلطة والتاج، وتبين أثر الجريمة في نفس الأنسان، وعواقب الطموح الزائد، والتحالف مع الشيطان والأنسياق وراء النبوءات التي توحي بها الأرواح الشريرة، إذ يؤدي كلّ هذا إلى الشعور بالذنب والعيش وسط القلق والمخاوف والهلاوس القاتلة.

ويرى بعض النقاد أن الساحرات يغرين مكبث لأنهن يعرفن أحلامه الطموحة, وحتى تنبؤهن بالتاج لا ينص على وسائل شريرة لنيله, أنه أخلاقيا حيادي ومكبث نفسه لا يفكر بلومهن على إغرائه بقتل دنكن, ولو إنه يلوم الشياطين المشعوذة التي أوهمته بإنه أمين محصن. فيعلم أن الخطوة الأولى في درب الزهور إنما خطاها على مسؤوليته وحده .

على مستوى نص المؤلف:-

ان الاقناع في النص هي لغة تحمل مداليلها ورموزها الظاهرة والمستترة ، مثلما تحمل طاقاتها المتفجرة ، واستناراتها المتبادلة بين الذاتي والكوني ،وبين الفكري الخالص والروحي الهامس لتصبح قدرات لها ايقاعها وقوانينها.

إن الأرضية الواقعية التي يشتبك فوقها صراع المصالح في مسرحية (مكبث) والمنسوجة بلغة مسرحية خاصة فضلاً عن الثوابت الأخلاقية، والمواقف المحبوكة، والشخصيات التي تتجذر فيها المواقف بصدق مذهل في المنجز الفكري المتفرد جعلت المسرحية تلاقي إستجابة واعية من قبل خشبات المسارح العراقية، فدأب المخرجون على تقديمها (ابراهيم جلال، عبدالمرسل الزيدي، شفيق المهدي، صلاح القصب..) مع مراعاة الفرق النوعي والأسلوبي بين هذه العروض تبعاً لثقافة وأيمان كل من أولئك بمنهج معين وأدبيات معينه تتساوق ورؤيتهم

* مسرحية (حصان الدم) اعداد وإخراج: جبار جودي مأخوذة عن مسرحية (مكبث) تأليف: (وليم شكسبير) الشخصيات: دنكان: (ملك اسكتلندا) مكبث: (لورد جلاميس ، وقائد جيش الملك) بانكو: (قائد اخر لجيش الملك) مكدف: (لورد) الليدي مكبث: (زوجة مكبث) . الساحرات الثلاث.
عرض المسرحية صباح يوم 2007/3/12 على خشبة المسرح الوطني ، بغداد .

الخاصة لمعطيات العرض المسرحي المنبعث من مسرح عصر النهضة، اذ ان المفصل الفكري الذي يوحد كتابات شكسبير وهو الأنسان وقلقه أزاء حقوقه المستلبة، إذ لا وجود للحرية والحب، لا وجود للعدالة الالهية التي ينبغي أن تتصف بها الأحقية الكونية للإنسانية، فهذا التوحد خط معالم التجدد في الابداع الشكسبيري، فجعله مدعاة للحيرة والرغبة في أستنطاق عوالم شخصياته التي أحاطها سر الأبدية في السفر الأنساني، ومن ثم في المشهد الثقافي والنقدي .

لذلك فأن النص الشكسبيري في مكبث أنما يناقش المصير الأنساني، ويحتدم في صراعات كثيرة عند مناقشة المدركات العقلية والحسية وثوابت القيم والسلوكيات التي تغلف الذات الأجتماعية، والتي يسوقها شكسبير في مكبث موضوع المعاينة، إذاً هو حركة مفعمة بالصراع لما هو كائن وما يجب أن يكون، إنه يصنع تاريخ المواقف في أحضان المجتمع الأنساني.

إنَّ عدم وضوح الرؤى أو تذبذبها، أو عدم حسم أنتماءها تماماً الى جنس النص الشكسبيري، أو أن يعتقد المتلقي المتخصص في الغالب، إنَّهُ أمام نص أعد عن شكسبير، وليس نص لشكسبير نفسه، أزمة واجهها الكثير من المخرجين ولاشك أن السبب يعود الى " تذبذب التفسير بين الحفاظ على كلاسيكية النص، وبين الأنجذاب نحو التعبيرية والتجريب والأبتعاد عن العديد من إشتراطات المسرح في عصر النهضة كبناء المسرح أو منصته عموما وأشتراطات التعامل مع نصوص شكسبير على وجه الخصوص ، إذاً يتفق العديد من المخرجين العالميين وعلى رأسهم (جان فيلار) من أن مايكتبه شكسبير يعد حقلا دلاليا عاليا للكثير من الاشارات المسرحية التي يتضمنها حوار الشخصيات، فضلاً عن أسلوب الأداء التمثيلي الذي تستلزمه روحية النص الشكسبيري من مراعاة للصوت والالقاء وأعطائه شيء من الفخامة .

لقد أمتاز نص مكبث، على معالجة الدراما الطرازية بتلك المواصفات المسرحية والشعرية الخاصة الخالية نهايتها من الخلل في التفسير أو التثبيت، ومن ثم تكون النتيجة معالجة مليئة بالتركيز على الفكرة الاساسية التي لا يمكن تجاهلها ، حيث أعتمد التفسيرات التي طفحت بالصور داخل كل شخصية ولاسيما الأساسية منها، إذ حمل عمله معان وقيم أراد توصيلها وتوضيح الفكرة النفسية التي أعتمدت داخل النفس عن طريق شحن الموقف النفسي

بحركة قوية ودالة على فحوى المغزى الأخلاقي، لاسيما حركات مكبث وزوجته إذ أتسمت بالحدة والصراحة، وبطابع الجنون الملتصق بها، وأظهرت المعاني الغنية التي تجلت عبر الرؤية الفنية للنص . حيث يتم الكشف عن المعنى اللغوي في نص المؤلف عن طريق الدوال من خلال شبكة العلاقات الدلالية والتي تؤلف بمجملها وحدة تركيبية توالدية تجمع بين عناصر النص العلاماتية من خلال نسيج من العلاقات التقابلية بين عناصر النص والتي تغطي مساحات للتأويل في محتوى النص الدلالي عن طريق سلسلة من تقابلات وتناقضات المعنى وهي احدى العناصر المهمة للأقناع عن طريق النص المكتوب. لذلك نجد ان تحديد دلالات النص مستندة على ان له بنية داخلية تتمحور في المضمون الداخلي للنص وكيفية اشتغال المعاني داخله ، والبنية الخارجية التي تشمل التأثيرات الاجتماعية والنفسية التي تحيط بهذا النص .

ـ ان بنية النص هي احدى اشكال البنى النصية المنتمية الى علاقات يحمل فيها الرمز معنى وفكرة تبلورها الحادثة ضمن علاقات ثنائية بين الدال والمدلول .

ان بنية النص الشكسبيري بشكل عام وفي مسرحية (حصان الدم)على وجه الخصوص هي احدى اشكال البنى النصية المنتمية الى علاقات الغياب التي يحمل فيها الرمز معنى وفكرة تبلورها الحادثة ضمن علاقات ثنائية بين الدال والمدلول وتوضح سيكولوجية الشخصية المسرحية وتكشف عن ازمتها الداخلية التي تفجر الاحداث معتمدة على بؤرة مركزية يمثل محورها دواخل النفس البشرية ، لذلك يعتبر نص مكبث ذا دلالات مفتوحة تنطبق افكاره على كل المجتمعات الانسانية .

ان النص يناقش الحياة بعلامات اجتماعية وسيكولوجية تشكل ثوابت الوجود البشري فما بين السلطة ، والسقوط ، والشجاعة ، والغيرة ، والشك احتواها كلها ليقدم لنا في نصه النظرة الكلية للوضع البشري، ومن ثم التأويل الذي تتسلح به اتجاه هذا النص

ان المتلقي القارئ للنص يستطيع ان يرفع بعض التركيبات البلاغية من الحوارات التي يعتقد انها تثقل القراءة او العرض ولكنه ما ان يتقدم بأتجاه تفاصيل الفعل والحركة حتى يقف

بمواجهة التأويل الملائم للمعنى الذي تضمنه هذه التفاصيل وبهذا يتحقق العنصر الجمالي للأقناع لدى المتلقي في خطاب النص .

على مستوى نص العرض :-

ـ يتم الكشف عن المعنى في نص العرض عن طريق الدوال من خلال شبكة العلاقات الدلالية والتي تؤلف بمجملها وحدة تركيبية، وسلسلة من تقابلات وتناقضات في المعنى وهي احدى العناصر المهمة للاقناع .

ان اللغة التي تنطق في فضاء العرض المسرحي هي ليست ذاتها اللغة، أو المفردات الدلالية التي يمكن أن نستشفّها في أي منتج لغوي ثقافي كان أو غير ثقافي, وفي النص المسرحي إذ كان مادة مسرحية خام، أن هذه اللغة تختلف جذرياً عند إنتاجه كعرض مسرحي, وفي المسرح ثمة تكامل بين معطيات حسيّة وعاطفية كثيرة, تناغم من نوع دقيق أو خاص جداً بين المنتَج الثقافي المسرحي, وصانع المنتج من كاتب، ومعدّ، ومخرج، وسينوغرافي, وبين المتلقي المسرحي الحاضر ذهنياً للتفاعل التام مع المنتج .

مما يجعل صانع العرض عادة يجد ضالته في (ثيمة فكرية اوفلسفية) مركزية يلتقطها بقصدية وعناية من بين ركام النص، لاسيما في النص الشكسبيري موضوع المعاينة والتحليل، لتكون (الثيمة) بؤرة أستقطاب لكلّ الجهود الفنية والتقنية والأدائية لكادر العرض من مصممين، فنيين، ممثلين، أذ يحرص على أنْ يبرز الفكرة الأساسية بوصفها جوهراً لخطاب العرض الذي يحرص على أيصاله لجمهوره. والسؤال الذي تجدر الأشارة اليه هو هل أن العرض يُعد مشاكساً للنص ؟ الجواب : لايشاكس، ولايختال القيمة الفكرية أو الأنسانية أو الدرامية لأي نص لانَّهُ يجب ان يتوافق وخصوصية البناء فيها، و للمحافظة على رصانة نص المؤلف والمرجعية الأدبية ، والدليل ان الخطوط العريضة المتصاعدة في ثابت البنية الارسطية التي استخدمها شكسبير في مسرحية مكبث وفق الترسيمات الارسطية (بداية– وسط– نهاية) وبهذا التسلسل النمطي تتغلغل الحكاية متنامية تصاعدياً كما تتغلغل كل الشخصيات والاحداث وصولاً الى ذروة تلك الافعال وما تفرزه من نتائج ونهاية .

ـ يحتوي نص العرض على مجموعة من العلاقات التي تقوده بكلـياته او جزئياته الى بر القراءة عند المتلقي وعلى شكل مستويات بين الثابت والمتحرك.

ان خطاب نص العرض حافظ على سلسلة الافعال المتنامية في نص المؤلف المكتوب دون تغيير عن طريق انتقاء الاحداث بنفس نمطية التسلسل ولكن هذا الانتقاء ركز على ما يمكن اختزاله ، والابقاء على تسلسل الافعال الدرامية على وفق بنيتها الارسطية مع تشغيل الحذف لما هو سردي وحشو يجاور الافعال ولا يدخل فيها وكذلك الاسراع بالانتقال من فعل الى اخر ان كل مايكون على المسرح هو علامة ولأن العلامة اساساً مكونه من دال/ مفردة ، مدلول / معنى، وبغض النظر عن توافر تطابقات معينة للدال والمدلول ضمن مرجعيات سالفة او توافر توليدات وانزياحات فأن الاساس او الهدف الاعلى الذي فرضه العرض هو ان العلامات هي التي تقود عربة العرض بكلياته او جزئياته الى بر القراءة عند المتلقي .. حيث احتوى العرض (حصان الدم)على مجموعة من العلامات التي شكلت عند المتلقي مستويات القراءة والاقناع وهي على نوعين:-

(الثابت) و (المتحرك) والعلامات الثابتة هي (الحصان ، الكومبيوتر ، شاشة السكرين) ثابتة لأنها استمرت طوال العرض تمارس ايقونتها ومديات التطابق بين الدال والمدلول / بين تلك المفردات ومعانيها ، باستثناء عنصر التأويل عند القارئ (الجمهور) اما العلامات المتحركة هم (الممثلين) اما الفضاء الذي شغله العرض المسرحي ليس له عمق وليس له ارتفاع محدد وليس له جوانب ، انه مطاط بدرجة الوضوح وبنفس الاهمية من درجة الغموض ، ما ان تمُدنا العلامات جغرافياً بحركتها نحو العمق حتى نتوهم اللانهاية من جهة ونتوهم البؤرة المشعة لذلك الوجود المتمركز في نقطته الجغرافية والتي لا تتسع في الغالب لأكثر من شخصين او علامتين على وجه الخصوص . وفي النهاية نجد ان خطاب نص العرض قد وظف جميع عناصره لتكون علامات تعزز الاقناع لدى الجمهور بدءاً من اللغة وعنوان النص ، مروراً بكل تفصيلاته الصورية .

الفصل الرابع

اولاً- نتائج البحث ومناقشتها:

1- ان الصورة الفنية ينتقيها مؤلف النص من الواقع ثم يؤسس لها حياتها الطبيعية أي (البيئة) مستثمراً قدراته الفنية المتخيلة في المعالجة .

2- ان جماليات الاقناع في النص الشكسبيري لمسرحية مكبث مناقشة المصير الانساني ويحتدم في صراعات كثيرة عندة مناقشة المدركات العقلية والحسية وثوابت القيم والسلوكيات التي تغلف الذات الاجتماعية .

3- يمتاز العرض المسرحي بالمواصفات الدرامية الخالية نهاياتها من الخلل في التفسير، ومن ثم تكون النتيجة معالجة مليئة بالتركيز على الفكرة الأساسية التي تعتمد الصور داخل كل شخصية خصوصاُ الاساسية منها .

4- يلجأ المخرج المسرحي بصفته صانع نص العرض، الى تخيل النص من اجل اكتشاف مكامن الجمال الفني فيه ، ثم استنهاض المناخات الجمالية واستفزاز ملكاتها المعدومة وايقاظ الكبت الداخلي عبر الحركة الميدانية المثبتة في متن المدونة الكتابية ، بوصفها أداة أساسية من أدوات العرض المسرحي .

ثانياً- الاستنتاجات:

ومما تقدم توصل الباحث الى الاستنتاجات الاتية

1- ان التخيل للفنان سواء كان مسرحياً او تشكيلياً او شاعراً في غاية الاهمية لعملية الاقناع ، اذ اننا من خلال التخيل نخزن في الذاكرة مدركاتنا بوصفها تعريفات بصرية

2- ان عملية الاقناع نوع من التعالق المعرفي بين الفكر والفن بغية تنسيق العناصر البصرية في العرض المسرحي بآلية تحقق المشاركة الواقعية او الخيالية او التفاوض بشأن العلاقة بين الشكل الفني والجمهور .

3- ان تحقيق الاقناع لا يعتمد على عنصر دون اخر اذ يحتاج الى عمل منظومة من العناصر الفنية تشترك فيما بينها لتحقيق الاقناع.

4- هناك صعوبة في الفصل بين اسس تحقق الاقناع في الخطاب المسرحي ، اذ لابد من وجود انسجام ما بين الاساس الفني والاساس النفسي المتعلق بشخصية المتلقي.

5- ليس بالضرورة ان يكون الخطاب الاقناعي مرتبطاً بالموضوعات الواقعية مع ان الموضوعات الواقعية هي الاقرب للاقناع من غيرها ، اذ ان بإمكان الخطاب المسرحي تناول مختلف الموضوعات البعيدة عن الواقع وطرحها بشكل مقنع .

ثالثاً- التوصيات:

1- البحث في موضوع الاقناع على مستوى النص المسرحي .

2- الكشف عن تأثير عملية الاقناع في العرض المسرحي من خلال ردود أفعال الجمهور.

رابعاً- المقترحات:

1- جماليات الاقناع في النقد المسرحي العراقي.

المراجع

1. ابن سينا. (2002). *التعليقات*. بغداد: بيت الحكمة.
2. اسماعيل شوقي. (1999). *الفن والتصميم*. مصر: كلية التربية الفنية – جامعة حلوان.
3. امبرتو ايكو. (1996). *القارئ في الحكاية . التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية*. (أنطوان ابو زيد، المترجمون) الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
4. اميرة حلمي مطر. (1984). *فلسفة الجمال*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة–افاق عربية.
5. بارنارد هيويت. (2005). *من مؤلفات أدولف أبيا*. (امين حسين، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة.
6. جانيه، و واخرون. (1991). *الادراك*. بيروت: منشورات دار مكتبة الهلال.
7. جبور عبدالنور ، و سهيل ادريس. (1983). *قاموس المنهل ، فرنسي . عربي*. بيروت: دار العلم للملايين.
8. جمال الدين ابن منظور. (ب ت). *لسان العرب*. القاهرة: الدار المصرية للتأليف الترجمة.

9. جمعة قاجة. (13 4, 2004). السينوغرافيا ودورها في العرض المسرحي. *صحيفة الراية*، 3.

10. جيروم ستولنيز. (1981). *النقد الفني*. (فؤاد زكريا، المترجمون) بيروت: المؤسسة العامة للدراسات والنشر.

11. حسين علي التكمه جي. (2002). وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الأستجابة لدى المتفرج. *أطروحة دكتوراه غير منشورة*. بغداد: كلية الفنن الجميلة – جامعة بغداد.

12. دانيال تشاندلر. (2002). *قاموس المصطلحات الأساسية في علم العلامات*. (شاكر عبدالحميد، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.

13. راضي الوقفي. (1998). *مقدمة في علم النفس* (المجلد 3). عمان: دار الشروق للنشر.

14. روبرت شولتز. (1994). *السيمياء والتأويل*. (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

15. روزنتال، و واخرون. (1980). *الموسوعة الفلسفية* (المجلد 2). (سمير كرم، المترجمون) بيروت: دار الطليعة.

16. سعدي عبدالكريم. (الجمعة 3 اكتوبر, 2008). صدية الأشتغال عبر المناخات السيميائية والحداثوبة داخل معمارية اللحظة الاستقرائية التحريضية. *الخبر*.

17. شاكر عبدالحميد. (2004). *عصر الصورة*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

18. عاطف جودة نصر. (1984). *الخيال مفهوماته وظائفه*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

19. عبدالرزاق الماجد. (1978). *مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع*. بغداد: دار الحرية.

20. عبدالرضا جاسم. (2004). الرؤية الاخراجية ومرجعيات القراءة في تشكيل العرض المسرحي. *اطروحة دكتوراه غير منشورة*. بغداد: كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

21. عبدالله الحراصي. (بلا تاريخ). الاستعارة – التجربة والعقد المتجسد – عرض لمسار الفلسفة التجريبية. *مجلة نزوى*، الصفحات 25–35.

22. علي صباح. (2017). *الاقناع في الخطاب المرئي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

23. فولفانج أيزر. (1987). فعل القراءة . نظرية الواقع الجمالي. (احمد المديني، المحرر) *مجلة آفاق المغربية*.

24. مجموعة مؤلفين. (1972). *المعجم الوسيط–مادة (قنع)* (المجلد 2). القاهرة: أكاديمية اللغة العربية في مصر.

25. محمد النغميش. (2017). مثلث ارسطو للاقناع. *جريدة الشرق الاوسط*(14156).

26. محمد شوقي الزين. (2002). *تأويلات وتفكيكات – فصول في الفكر العربي المعاصر*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

27. منذر عياش. (2004). *العلاماتية وعلم النص*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

28. هيجل. (1981). *فكرة الجمال*. (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: دار الطليعة.

29. وليم و لامبرت، و وولاس أ لامبرت. (1993). *علم النفس الأجتماعي* (المجلد 2). (سلوى الملا، المترجمون) القاهرة: دار الشروق.