التأثر العلمي وتأثير المخرج في العرض المسرحي العراقي

ياسر مثنى عبد الجبار
أ.م.د. حازم عبد المجيد إسماعيل

(بحث مستل من رسالة ماجستير)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN (print) 2305-6002

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

يدرس البحث علاقة المخرج المسرحي بالعلوم الإنسانية والتأثر في مساقاتها الفكرية والأدبية والثقافية والاجتماعية والنفسية , ومساهمتها الدؤوبة في الارتقاء بمستوى فكر الفنان – المخرج , من حيث بلورت ما هو ذاتي ضمن التأثر إلى ما هو موضوعي ضمن التأثير وتغيير نمط اشتغال مكونات العرض المسرحي. وقد جاءت أهمية البحث في تسليط الضوء على القدرات الفكرية والتخيلية للمخرج المسرحي على تحويل المؤثر العلمي إلى تأثير فني جمالي في العرض المسرحي. حيث جاء الفصل الأول الذي يمثل الإطار المنهجي المتضمن مشكلة البحث وهدفه وحدوده وتحديد المصطلحات وتعريفها , أما الفصل الثاني الإطار النظري الذي يتضمن مبحثين , الأول : الفكر الإنساني بين التأثر العلمي ومستوى التأثير في الفن , والثاني : المتأثر الإخراجي بين العلوم الإنسانية وقيم التأثير في العرض المسرحي العالمي , وبعدها توصل الباحث إلى جملة من المؤشرات. أما الفصل الثالث الإجرائي فقد تضمن اجراءات البحث وتحليل العينة , أما الفصل الرابع فقد تضمن ما توصل إليه الباحث من نتائج واستنتاجات , وثم ختم الباحث دراسته بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية (المسرح ، المخرج ، العرض المسرحي)

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث :

بانت مساقات العلوم الإنسانية في مفاصل الفن وساهمت في الارتقاء بمستوى فكر الفنان – المخرج تجاه تطوير طرق الأرسال الفني والتأثير في لغة الخطاب على صعيد الدراما والعرض , إذ أتخذ المخرج المسرحي موقع الوسيط الذي ينقل المؤثرات الخارجية من فضائها العلمي إلى فضاء العرض المسرحي , وفق إدخالها معمل العقل الذي يجري عليها عمليات نقدية خاصة بالسبك والصياغة والتركيب , تندرج ضمن قدرات المخرج الاستثنائية التأملية – التخيلية , فالمؤثرات العلمية بوصفها معطى خارجي موضوعي , تطرح معاني يدخلها الفنان إلى أعماقه , لكن الحوار بين الموضوع والذات يقوم وفق وجود شرط يتمثل بالوعي الذي هو وحده يعطي المعنى[١] الخاص في تشكيل الصورة المسرحي التي تعد تركيبة ذات قيمة جمالية متكونة من وحدتين , الأولى تنتمي إلى فرضيات المتأثر كفكر وماهية , والثانية إلى طبيعة انساق العرض كمادة ووجود , لتتغير نمط اشتغال الوحدة الثانية وفق التأثر الخاضع للدراسة والتحليل.

ومن هذا المنطلق يصل الباحث لأثارة السؤال التالي :

ما مستوى قدرة المخرج على تحويل التأثر العلمي إلى تأثير في بنية العرض المسرحي العراقي؟

ثانياً : أهمية البحث : تسلط الضوء على القدرات الفكرية والتخيلية للمخرج المسرحي على تحويل المؤثر العلمي إلى تأثير فني جمالي في العرض المسرحي.

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث إلى الكشف عن التأثر العلمي وقدرة الفكر الإخراجي على التأثير الفني في انساق العرض المسرحي العراقي.

رابعاً : حدود البحث :

١- الحد المكاني : محافظة البصرة.

٢- الحد المكاني : ٢٠١١ – ٢٠٢١.

٣- الحد الموضوعي : دراسة لقدرة المخرج على التأثير في العرض المسرحي وفق التأثر العلمي.

خامساً : تحديد المصطلحات وتعريفها :

١- التأثر :

(لغة) :-((تأثر / تأثر بـ / تأثر لـ / تأثر من يتأثر , تأثرا , فهو متأثر , والمفعول متأثر (للمعتدي). تأثر الشخص : ظهر عليه الاثر "تأثر نفسيا بوفاة صديقه" . تأثر الشيء : تتبع أثره .تأثر الشاعر بمن سبقه : سار على نهجه أو تطبع به , جعل منه أثرا فيه , تأثر الكاتب بأساليب الادب الغربي – رفض أن يتأثر بالأحداث الجارية))[٢].

١- ينظر : جورج زيناتي , الفلسفة في مسارها , ط٢ (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة , ٢٠١٣) ص٢٧٥.

٢- احمد مختار عمر , معجم اللغة العربية المعاصرة , م١ (القاهرة : عالم الكتب , ٢٠٠٨) , ص٦٠.

(اصطلاحاً) :-((التعبير عن الانطباع الذي يخلفه الموضوع الفني على نفسية الفنان , بدلا من الالتزام بنقل المظاهر الخارجية وتفاصيلها لذلك الموضوع(...) بهذا يعيد خلق المادة الواقعية من وجهة نظره الشخصية المرتبطة بأحاسيس معينة في لحظة زمنية معينة))[٣].

٢- العلم :

(لغة) :-((ج علوم (لغير المصدر): ١ مصدر علم / علم بـ أحاط علماً بالأمر : ألم به إلماماً شاملاً – ليكن في علمك : أعلم جيداً))[٤].

(اصطلاحاً) :-((جملة المعارف التي تتسم بالوحدة والعمومية وقادرة على ايصال البشر إلى نتائج خالية من المواضعات والأمزجة والمنافع الذاتية , وناشئة من علاقات موضوعية نتأكد من صحتها بمناهج التحقق))[٥].

التعريف الإجرائي – التأثر العلمي :- انفعال وجداني ومعرفي يخضع لميول ورغبات سيكولوجية للمخرج المسرحي , تجاه جملة من المعارف الموضوعية , وتصويرها من وجهة نظر إخراجية.

٣- التأثير :

(لغة) :-((١ تأثير [مفرد] : مصدر أثر بـ / أثر على / أثر في . تأثير جانبي : مفعول سلبي لدواء ونحوه – دواء ذو تأثير سحري : قوي المفعول. ٢ نفوذ , قدرة على إحداث قوي , فلان ذو تأثير كبير – تحت تأثير السكر / المرض – وافق تحت تأثير والده. ٣ انفعال في العقل والقلب , تحرك المشاعر أو اهتزازها تأثير الخوف. . التأثير : (نف) إحساس قوي ملحق بعواقب فعالة))[٦].

(اصطلاحاً) :- ((التأثير : إبقاء الأثر في الشيء))[٧]. وكما يعد مفهوم طرحه الشكلانيون الروس وأعضاء حلقة براغ , فصار يعرف فيما بعد بعلم جمال التلقي لذا فأن التأثير يرتبط كثيرا بمتلقي العمل الفني , وهو لفت نظر المتلقي الى شيء ما وجعله في الصدارة , أما يكون تأثيراً واقعياً يخلق لدى المتلقي الشعور بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تماماً , أو تأثيراً غريباً يبرز ما هو شاذ ومصطنع وغير مألوف في المادة الفنية[٨].

ورغم ارتباط التأثير – فنياً – بالمتلقي من جهة , واستبعاد الأخير من موضوع البحث من جهة أخرى , يمكننا بلورت التعريف بما يتوافق وهدف البحث , خلال جعل الوسائط الجمالية (الممثل , المنظر المسرحي , الديكور , الإضاءة , الأزياء , الإكسسوار , اللون) تأخذ دور المتلقي في استقبال المؤثر من قبل المخرج المتأثر.

(اجرائياً) :- هو القدرة الإخراجية في بلورت ما هو ذاتي خاص إلى صورة فنية تغير نمط اشتغال الانساق الجمالية في بنية العرض المسرحي وفق الاساليب الظاهرة والمعالجات المتعددة.

٣- ابراهيم حمادة , معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار الشعب , د ت) ص ٩٦ – ٩٧.

٤- احمد مختار عمر , معجم اللغة العربية المعاصرة , مصدر سابق , ص١٥٤٣.

٥- مراد وهبة , المعجم الفلسفي , ط٤ (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , ١٩٩٨) ص٤٦٥ – ٤٦٦.

٦- أحمد مختار عمر , معجم اللغة العربية المعاصرة , مصدر سابق , ص٦٢.

٧- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي , مختار الصحاح (القاهرة : دار الحديث , ٢٠٠٨) ص١٠.

٨- ينظر : ماري الياس , حنان قصاب , المعجم المسرحي (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ١٩٩٧) ص١١٥.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : الفكر الإنساني بين التأثر العلمي ومستوى التأثير في الفن.

يعد الفكر الإنساني تكوين جماعي ثقافي , مشروط بمعطيات تاريخية متغيرة , وكما أن منظومته تتغير وفق المعطى الموضوعي للمادة المختبرة للتفكير , حيث عدته (حلقة موسكو)(*) بوصفه ((معطى متطوراً تاريخياً , أو كما قال ماركس "كلاً عضوياً". لا بد أن يكون هناك منطق جديد , وبالتالي هو منطق ذو مضمون وله أصل وتطور))[٩] وخير دليل على عدم ثبات التفكير هو التتبع التاريخي لبنية الصورة الفنية بوصفها التجلي المادي للفكر , بدءاً من أطرها الميثولوجية والدينية , مروراً بأطرها المنطقية والواقعية , وصولاً إلى نزعها من أي أطار يمثل مركزية ثقافية , وبالتالي لا ترتكز على بنية واحدة.

وقد بانت تأثيرات العلم في الفن وفق ما قاربه الفنان من النظريات الفلسفية وعلومها الحديثة كالمنطق , وعلم النفس , وعلم الاجتماع , وعلم اللغة , وغيرها من العلوم الأخرى , فالفلسفة وبالأخص همها الأساس الذي شغل المفكرين , الا وهو (البحث عن الحقيقة) قد أثارت الفنان في جعل الصورة الفنية وسيط يجسد القيمة المطلقة للحقيقة ((لأنه مثلما يستند الفكر المنطقي إلى مبدأ نسبية جميع الأشياء والبشر وظواهر العالم , كذلك يستند الوعي الفني إلى مبدأ القيمة المطلقة))[١٠] حيث حققت فلسفة (أفلاطون) أثارها الواضحة في الفكر الفني وفق ما طرحته من أفكار مثالية عرفت بـ(نظرية المثل) وهي ((حقائق ثابتة موجودة بالعقل وجوداً خارجياً مستقلاً عن الإدراك الحسي عند الإنسان وما نشاهده في الطبيعة من أشياء مادية محسوسة كثيرة العدد إنما هي صورة ناقصة وممسوخة عن الصور الموجودة لها في عالم المثل))[١١] فأن أي تأثر ناتج من المحسوس المادي يؤدي الى سلوك يشوبه الخطأ والنقص والرذيلة , على اعتبار أن الشيء المؤثر هو ناقص وممسوخ , بينما أذا كان التأثر متصلاً بعالم المثل فينتج سلوكاً كاملاً وفاضلاً لأنه صادر من عالم يشكل ((مصدر المعرفة الحقيقية , بينما المحسوسات لا تصلح أن تكون مصدر للعلم))[١٢] وللجمال وللفضيلة

---

*- حلقة موسكو :- تجمع طلابي يعنى بالنظريات اللسانية التي طرأت على الأدب , تأسست في روسيا سنة (١٩١٥) , ومن أهم ممثليها البارزة (رومان جاكبسون) الذي أثرى اللسانيات بأبحاثه الصوتية والفونولوجية , وهذه الحلقة تندرج ضمن النظرية الشكلانية الروسية , التي ترتكز على دراسة الشكل قصد فهم المضمون , أي شكلنة المضمون , ورفض ثنائية الشكل والمضمون المبتذلة , كما تهتم بالأبنية والأنساق والخطاطات التجريدية على حساب المضمون الذهني والعاطفي والإنساني. ينظر : جميل حمداوي , النظرية الشكلانية في الأدب والفن (المغرب : دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني , ٢٠٢٠) ص١٠ و ص١٥.

٩- فاديم روزين , التفكير والإبداع , ت: نزار عيون السود (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب , ٢٠١١) ص٢٣ – ٢٤.

١٠- غيورغي غاتشف , الوعي والفن , ترجمة : نوفل نيّوف (الكويت : عالم المعرفة , ١٩٩٠) ص٣٣.

١١- نجم عبد حيدر , علم الجمال آفاقه وتطوره , ط٢ (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة , ٢٠٠١) ص٢٣.

١٢- عقيل مهدي يوسف , الجمالية بين الذوق والفكر (بغداد : مطبعة سلمى الفنية الحديثة , ١٩٨٨) ص٤٤.

, ولكن هذا التأثر لا يتم الا عن طريق وسيط يتمثل في قوة غيبية يطلق عليها افلاطون (نظرية الالهام)(*). ورغم إنها تقترب كثيراً من موضوع الفن , الا أنها تشكل نظام استحصال كل شيء من عالم المثل بوصفه المصدر الوحيد الذي يقدم للإنسان والفنان المعرفة والجديد من علم وفكر وفن وجمال , وهذا لا يأتي أيضاً الا من خلال الصراع المرير بين طغيان عالم المادة والغرائز واللذة الفسيولوجية وبين العقل والمعرفة[١٣].

فأن افلاطون هنا يكشف عن قصور الانسان وحده في تحصيل المعرفة من جهة , وعملية الابداع الفني من جهة أخرى , عندما جرد أرادة الفنان من التأثر المادي وارجعها الى ((إلهام صادر من ربات الفنون , ولكن ربات الفنون هذه ليست الا اشارات رمزية أسطورية في محاورات افلاطون , ويبقى مصدر هذا الالهام من الناحية الفلسفية في "الجمال بالذات" , فمصدر الفن في نهاية الامر هو المثال المعقول للجمال))[١٤] ولكن المثال المعقول ليس مصدر التأثير الفني الموضوعي , وإنما مصدر التأثر الذاتي لأن عالم المثال هو المصدر الذي يستمد منه الفنان مادته ليصيغ منها أداته التعبيرية , وبالتالي يكون مصدر التأثير هو تصوف الفنان وتجريده عن كل شيء يتصل بالعالم المادي , وهذا ما جعل نظرية المثل تفرز حركة فنية على صعيد الفن الادبي والتشكيلي والمسرحي , بالرغم أنها لا تنتمي الى مرحلة الفكر الكلاسيكي الا أنها أحد افرازاته , هي:- (الحركة التجريدية)[١٥] حيث يعد التجريد ((مصطلح , يعارض به (الملموس) , في اللغة الطبيعية))[١٦]. فيكون مصدر التأثير الفني التجرد عن أي شكل طبيعي وهذا ما جعل الموسيقى وبعض أنواع الشعر أقرب الفنون الى عالم المثل الافلاطونية , فكلاهما يعارض الملموس وحيث يكون الفنان متعكزا على سماع الموسيقى بوصفها حلقة وصل بينه وبين العالم المثالي لكي يستحضر افكاره ومن ثم يظهرها بقالب تجريدي يعارض به المادي الملموس.

ووجهة نظر أخرى , تؤكد بأن (الحركة الرومانتيكية) أيضا أحد افرازات وتأثيرات فلسفة أفلاطون المثالية في الفن[١٧] لأن الرومانتيكية ((أكدت على الفرد والذاتية الشخصية وما هو غير منطقي وعلى الخيال والنفس والعفوية والعاطفة والأحلام وعلى كل ما يسمو فوق الوجود المادي))[١٨] وهو بذلك يكون بعيداً أو منفصل

---

*- نظرية الالهام : تكمن هذه النظرية في أن مصدر الفن هو إلهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون. ينظر : مصطفى عبده , فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني , ط٢ (القاهرة : مكتبة مدبولي , ١٩٩٩) ص١٤.

١٣- نجم عبد حيدر , علم الجمال آفاقه وتطوره , مصدر سابق , ص٣٠

١٤- محمد علي أبو ريان , فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (الاسكندرية: دار الوفاء , ٢٠١٥) , ص٢٤.

١٥- نجم عبد حيدر , علم الجمال آفاقه وتطوره , مصدر سابق , ص٣٠.

١٦- سعيد علوش , معجم المصطلحات الادبية المعاصرة , (بيروت : الدار البيضاء , ١٩٨٥) ص٦١.

١٧- مصطفى عبده , فلسفة الفن ودور العقل في الابداع الفني , مصدر سابق , ص١٧.

١٨- أرنو مونستر وأخرون , الرومانسية الثورية , ت: كامل العامري (بيروت : دار الرافدين , ٢٠١٧) ص١٢.

عن الواقع الخارجي ورافضاً له , يدخل في حالة مؤقتة تسمى (الغشية)(*) فما يصدر منه هو الكلمة الشعرية المنغمة التي تعد السمة الرئيسة للفن الرومانتيكي المتمثل – لا الحصر - بكتابات (كرستوفر مارلو)(*) و (وليم شكسبير) وعلى صعيد العرض المسرحي تصدر من غشية المخرج تحولات تتمظهر في الوسيط الجمالي (جسد الممثل) وتحويله إلى فرشاة يرسم بها عوالم مثالية تحقق تأثيرات جمالية في رسم الفضاء , وبذلك تعد مصادر تأثيره هي الرمز , والنغمة , في شعرية الكلمة والصورة.

وعليه , أصبحت الصورة مسكونة بالفلسفة وهمومها , كما في العمل الروائي الشهير (البحث عن الزمن المفقود) للأديب الفرنسي (مارسيل بروست)(*) والذي حاول فيه (جيل دولوز)(*) توضيح خطأ النقاد في تفسير روائية بروست , فهو يرى ((ليست الذاكرة التي شغلت بروست , بل إن هذا العمل الكبير لا يدور إطلاقاً داخل الذكريات أو حولها , حتى وإن كانت لاإرادية وغير مقصودة. إن بروست , بحسب دولوز , لم يستعمل الذاكرة في عمله إلا باعتبارها أداة ووسيلة للوصول إلى الحقيقة , فالهاجس الذي حكم هذا العمل الروائي الكبير هو هم الحقيقة , أو قل البحث عن الحقيقة. وهو الموضوع العزيز على الفلاسفة , وشغلهم الشاغل))[١٩] وهذا ما يجعل الكتابة النصية , تقنية من صنع الكاتب , إذ وفق التأثر العلمي لم تتجسد المواضيع الفنية كأيقونات للمواد الخارجية , بل تتأطر حكايتها التي تعالج موضوعاً حياتياً بعلوم مجاورة تشكل بنى موازية في خطاب الصورة النصية. فطبيعة التأثر هنا تكشف عن مرجعيات علمية , منها فلسفية أو ربما مرجعيات قديمة ذات صلة أدبية أو علوم تنظيرية تمنح الفنان السيطرة في التأثير داخل بنية النص , فعلى سبيل المثال ((فيما يتعلق

---

*- الغشية :- تلك التي تنتاب الشعراء والفنانين والروائيين والكتاب بشكل عام فهي حالة غريبة تتسبب بالإبداع حال شبيهة بالإلهام وفقدان الوعي المؤقت. ينظر : بلاسم محمد , الفن والقمامة , (بيروت : جامعة الكوفة – سلسلة دراسات فكرية , ٢٠٢٠) ص٢١٤.

*- كريستوفر مارلو (١٥٦٤ – ١٥٩٣) :- كاتب مسرحي انجليزي قبل شكسبير , كان له نفوذ قوي في الدراما الاليزابيثية كلها , ومن أشهر مسرحياته (تيمورلنك الكبير , الدكتور فاوست , سهودي مالطا , ادوارد الثاني). ينظر : جون رسل تيلر , الموسوعة المسرحية , ت: سمير عبد الرحيم , ج٢ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر , ١٩٩١) ص٣٥٩.

*- مارسيل بروست (١٨٧١ – ١٩٢٢) :- روائي فرنسي وناقداً ومترجماً واجتماعياً أيضاً , من أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن المفقود والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي ١٩١٣ و ١٩٢٧، وهي اليوم تعتبر من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية. تستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر. ينظر : ويكيبيديا الموسوعة الحرة , مارسيل بروست (شبكة الاتصال العالمية – الانترنت) سحب الموضوع بتاريخ الخميس ٢٣ / ١٢ / ٢٠٢١ , الموقع **https://ar.wikipedia.org/wiki/**.

*- جيل دولوز (١٩٢٥ – ١٩٩٥) :- فيلسوف فرنسي درس الفلسفة في السوربون , كتب دراسات خاصة بسير الفلاسفة الكلاسيكيين , وكان نمط قراءته شرحا يزاوج النص الأصلي بطريقة يتم فيها اقصى تعديل ممكن للموضوعات من خلال التكرار والاختلاف. ينظر : جون سكوت , خمسون عالما اجتماعيا أساسيا , ت: محمود محمد حلمي , ط٢ (بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر , ٢٠١٣) ص١٨٧.

[١٩]- زهير قوتال , المفهوم الفلسفي عند جيل دولوز (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , ٢٠١٨) ص٥٢.

بلونجنيوس فاللغة عنده هي شكل من أشكال القوة , ويرجع السبب وراء دراسة نصوص من الماضي إلى اكتساب المهارات التي تساعد على الاستفادة بهذه القوة (...) حيث أن الهدف النهائي من وراء دراسته للأدب هو أن يصبح المؤلف مسيطراً على تقنية الكتابة))[٢٠].

وكما أثرت أيضاً أفكار وآراء (سيغموند فرويد) الخاصة بـ(نظرية التحليل النفسي) في كل انماط الفنون , حيث افرزت حركات فنية عدة , منها (الحركة السريالية) ((التي أكدت قصور المنطق والعقل والوعي , وقدمت الحلم واللاوعي ثم الأسطورة كركائز أساسية في فهم حقيقة النفس البشرية , وأكدت أن النفس حياة كامنة وثرية , مليئة بالأضداد والمتناقضات , وكسرت قواعد التعبير المعروفة في شتى الفنون))[٢١] فالصورة السريالية بنية حلمية تقوم على المزج اللاوعي لمفردات واقعية , وتبين لنا ذلك تجربة الرسام (أنتوني تايبيس)[*] ((في دمج المواد غير الفنية في اللوحات , كاستخدامه لبقايا الورق والخيوط والخرق , وادخاله أشياء أكثر جوهرية في لوحته , مثل أجزاء من الأثاث))[٢٢]حيث يعمد الفنان على المزج الغريب لمواد طبيعية– من وجهة نظر التحليل النفسي – هي عملية لاعقلانية وراء حدود الواقع , فيظهر المؤثر المكبوت متنكراً على شكل رموز وعلامات تحقق تمثلات المؤثر وتحرره من اللاوعي الى الوعي في العمل الفني , ويكون الفنان اشبه بغيبوبة عقلانية أثناء تجسيد الصورة الفنية ((فالتحليل النفسي يؤكد على أن مصدر العمل الفني هو الغرائز والدوافع المكبوتة , فالعمل الفني هو ساحة الصراع بين الرغبات المكبوتة وكوابيس المحرمات , والإبداع الفني يكون حسب هذه النظرية نوعا من التسامي والإعلاء لهذه الغرائز والدوافع))[٢٣].

ولكن إذا اعتبرنا العمل الفني لغة متسامية , وإن وعي الفنان دائب البحث في تحقيق القيمة المطلقة عبر التأثير , فأن الرغبة (الإيروسية)[*] كتأثر مكبوت ((لا تبحث عن طرق التسامي إلا إذا كانت هناك أنا أعلى تفرض عليها الرقابة. والانا الأعلى تفرض وجود اللغة. وتالياً فإن اللغة لا تستمد أصلها من كبت الغريزة الجنسية ؛ فمن دون اللغة يظل إله الحب إيروس في مرحلة الحيوان , وسيكون راضياً تماماً ومشبعاً لا حاجة

---

[٢٠]- سامي إسماعيل , جماليات التلقي (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة , ٢٠٠٢) ص٣٤ - ٣٥.

[٢١]- نهاد صليحة , التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري , ٢٠٠١) ص٦١.

[*]- أنتوني تايبيس (١٩٢٣ – ٢٠١٢) :- رسام أسباني , يعد واحدا من أشهر الفنانين الأوربيين من جيله , ومن أبرز الشخصيات في عالم الفن , والذي بدأ كرسام سريالي ومن ثم اختط لنفسه أسلوبا يميل إلى التجريد والرمزية , مع إدخال الوسائط المختلطة في اللوحة. ينظر : بلاسم محمد , الفن والقمامة , مصدر سابق , ص٩٧.

[٢٢]- بلاسم محمد , المصدر السابق والصفحة.

[٢٣]- أحمد شيال غضيب , ملامح العمل الفني في الفلسفة المعاصرة (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية , ٢٠١٣) ص١٠٣.

[*]- الإيروسية :- نسبة إلى إله الحب إيروس , ومهمة الإيروس هنا تجميع جميع القوى الأخرى , الغرائز والنزوات التي تجمع كل المادة الحية المفتتة والمبعثرة ويصبح هو ممثل نزوات أو غريزة الحياة مقابل نزوة أو غريزة الموت. ينظر : جورج زيناتي , الفلسفة في مسارها , مصدر سابق , ص٢٩٨.

به للجوء إلى التسامي))[٢٤] فالرغبة الإيروسية مصدر تأثر للفنان , أي ليست مصدر مباشر للعمل الفني , فيشترط وجود مصدر آخر معها مثالي يفرض عليها غطاء الترميز لأن ((الإعلاء أن يستحيل إلى إبداع فإنه لا بد من قوة جديدة تضاف لتتحول فيها العقد إلى رموز))[٢٥] تحقق التأثير الذي يشكل صورة حلم فني سامي , هو ذاتي وموضوعي غير مفرط بالغموض ومبالغ بالتشويه.

أما علم اللغة , فقد أثرت الدراسات التنظيرية الخاصة في مجالات النقد إلى اكتساب المهارات في بلورت تقنية الصورة , فأن ((السميائيات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى. ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية , إلى التحليل المؤسس معرفياً وجمالياً))[٢٦] فأنعكس ذلك على رؤية الفنان في معالجاته الفنية مما حقق تأثيراً جمالياً , جعل الصورة الفنية تكثف المحتويات السردية على صعيد الكلمة الشعرية واللوحة التشكيلية والصورة المسرحية , حيث تصف موضوعاً ما بكل حيثياته عبر أسلبتها دلالياً.

وإضافة إلى مؤثرات العلم , تلك الأدوار التي لعبتها الفلسفات الأخرى في الفن , كفلسفة (اوجست كونت)[*] الوضعية , وكتابات (تشارلز دارون) عن اصل الاجناس , ونظريات (ماركس) في الاقتصاد , وتغييرات الثورة الصناعية , واكتشافات العلوم الحديثة التي غيرت كثيراً من المعتقدات التقليدية. فعلى أثرها تقلصت المثالية الرومنتيكية التي أفرزتها فلسفة أفلاطون , ولم يعد الإنسان كائناً متميزاً على سائر المخلوقات كما كان الايمان بهذا سائداً ما دام هو نتاجاً لعاملين اساسيين : الوراثة والبيئة. ومن هنا يمكن القول بأن الهدف الجوهري من اللجوء الى الواقعية كرد فعل ضد المثالية الرومنتيكية , هو محاولة دراسة واقع الإنسان وتحسين حاله وتصوير حياته الملموسة التي يعيشها[٢٧] حيث فتحت الطريق للحداثة الفنية في تصوير الحياة الواقعية والاقتراب من حياة الإنسان المنغمس بالماديات والافكار الوضعية , فما عادت الفلسفة تنظر إلى الإنسان بوصفه مزدوج الطابع يجمع الجوهري والعرضي , بل عدته ككائن مادي يخضع لتطورات البيئة , وقد انعكس ذلك على فكر الفنان في معالجة صورة الإنسان ضمن علاقاته مع المادة على صعيد الحكاية الفنية بوصفها تأثير مستحدث قياساً بالحكايات الرومانتيكية والكلاسيكية.

---

[٢٤]- جورج زيناتي , الحرية والعنف (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , ٢٠١٨) ص٤٢.

[٢٥]- مصطفى عبده , فلسفة الفن ودور العقل في الابداع الفني , مصدر سابق , ص٣٧.

[٢٦]- سعيد بنكراد , السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها , (المقدمة) , ط٢ (المغرب : دار الأمان للطباعة والنشر , ٢٠١٩) ص٤.

[*]- أوجست كونت (١٧٩٨ – ١٨٥٧) :- فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي , مؤسس الوضعية , بدأ في عام ١٨٢٦ إلقاء سلسلة من المحاضرات العامة في ((فلسفته الوضعية)) وهذا هو مؤلفه الرئيسي. ينظر : خلف الجراد , معجم الفلاسفة المختصر (بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , ٢٠٠٧) ص١٩٤ - ١٩٥.

[٢٧]- ابراهيم حمادة , معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية , مصدر سابق , ص٣١٤.

وقد تمثل ذلك في أعمال (هنريك أبسن و أنطوان تشيخوف) وحتى مسرحيات (يوربيدس) لأنها احتوت على شخصيات بشرية , وهذا يعني أن مفاهيم الواقعية موجودة سابقاً , وقد نظر لها من خلال ما طرحه (السفسطائيون)(*) في جعل تفكير الفنان ازاء ما هو موجود تفكراً مادياً , لأن ((الفن الواقعي فن ملاحظة أكثر منه فن خيال , فن يفتخر أنه يراقب الحياة كما هي في شكلها الكامل وتعقيدها. ويتناول الناس في أحوالهم المادية ويظهر الشخصيات في مجرى وجودها اليومي , المعتاد والمتغير))[٢٨] وكما تتفق الواقعية أيضاً مع مفاهيم (أرسطو) تجاه فكر الفنان الذي لا ((ينقل المظهر الحسي للأشياء كما تبدو له في الواقع (...) بل لواقعها الذي تنبض به داخلياً فيقدم الفن لنا نماذج وصورTypes مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة))[٢٩]. وبالتالي , فأن الفنان لا يحتاج إلى الغشية والاستغراق بالتأمل والتصوف مادام الوجود المادي هو الذي يشكل وعيه الفني في القيام بعملية إعادة وصياغة تركيب المادة وفق مستحدات التأثير العلمية , فتكون في نفس الوقت مصادر تأثر وتأثير لدى الفنان.

المبحث الثاني : المتأثر الإخراجي بين العلوم الإنسانية وقيم التأثير في العرض المسرحي العالمي.

يعد التفكير الإخراجي حلقة الوصل بين التأثر والتأثير , كنشاط داخلي يخضع للمتغير الزماني والمكاني , وهو بنية تشكلت وفق اللحظات الأولى لإدراك المؤثر ومحتوى التصورات الذهنية له , حيث يفرض التفكير إمكانات تخيلية لمحتوى التأثر لتشويهه أو فصله عن واقعيته , فتتعدد صياغته وفق طبيعة النسق الجمالي لبنية العرض المسرحي , فتنشأ علاقة جدلية بين صياغة الفكرة الاحتمالية ومادة الفعل المسرحي.

فإن التوصيف الماركسي للعمل يشير إلى وجود حلقتين في عملية العمل هما : المخطط في الوعي , أي المفهوم , ثم تجسيد المفهوم , أي خلق المادة , والتطبيق , فالفعل التركيبي لا يميل لواحد دون الآخر , وإنما إلى كلتيهما في آن معاً[٣٠] فتجربة (برتولد بريخت) انطلقت من تحديد الفكرة أولاً , القائمة على هدم مبدأ التعاطف والايهام الشامل في المسرح , وذلك يعود إلى التأثر العلمي الخاص بجملة (ماركس) ((والتي تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن في المجيء بنظريات في تفسير العالم بدلاً من أن تحاول تغييره. لقد آمن بريخت بالماركسية بعد فترته الفوضوية الأولى , وخلق نظريته المسرحية في أطار الفكر الماركسي))[٣١] الذي يدعو لقراءة التاريخ قراءة ديالكتيكية بعيداً عن الاندماج بحوادثه القائمة على الصراعات الطبقية , قد عكس (بريخت) هذا المفهوم على المتلقي المسرحي بأن يقف يقض الوعي ازاء الحدث موقف الناقد , فأن الفكرة

---

*- السفسطائيون :- جمع سفسطائي , ويقال له باليونانية "سفسطيس" ومعناه الحرفي , الرجل الحاذق أو البارع في أمر من الأمور. ولكنه يطلق بشيء من الزراية على من كان دأبه أن يستعمل الأقاويل الخلابة والمغالطة في الكلام. ينظر : مراد وهبة , المعجم الفلسفي , مصدر سابق , ص٣٧٣.

[٢٨]- محمد علي علوان , تاريخ الفن الحديث , (بغداد : دار الكتب والوثائق , ٢٠١١) ص٣٧.

[٢٩]- محمد علي أبو ريان , فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة , مصدر سابق , ص٢٨.

[٣٠]- ينظر : غورغي غاتشف , الوعي والفن , مصدر سابق , ص٥٦ – ٥٧.

[٣١]- نهاد صليحة , المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤن الثقافية العامة (آفاق عربية) – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب / ضمن مشروع النشر المشترك , ١٩٨٥) ص٩٥.

المحددة التي افترضها – والتي ترجع آثارها إلى الماركسية – تلخصت بجملة من التساؤلات التي طرحها هو : ((هل يمكن عموما التمتع بالفن بدون الاندماج , أو قل على أساس آخر غير الاندماج ؟. فما الشيء الذي يمكنه توفير مثل هذا الاحساس الجديد ؟ ما الذي يمكن أن يحل محل الخوف والشفقة , هذين المفهومين الكلاسيكيين الضروريين للحصول على الكاثارسيس الارسطوطاليسي؟))[٣٢].

ففي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشتها أوربا من حروب طاحنة , فضلا عن هيمنة النظرية الارسطية على الدراما والمسرح , أدرك (بريخت) أن لا وقت للتنظير بغية تغيير القواعد الارسطية السائدة , والاستغراق في التأمل وتصور المنجز قبل حدوثه , بل تغييرها أثناء التطبيق في إقامة علاقة جدلية بين إيديولوجيتين, عبر إيمان ماركسي يؤكد على إن الصراع ينتج الجديد على كافة المستويات والأصعدة , فـ((لم يبدأ بريخت بالنظرية , بل بدأ بالإبداع والانغماس في الحياة والمسرح. وأدرك تدريجياً أن المسرح قد تحول إلى سلعة ترفيهية تتوجه إلى الطبقة البرجوازية لتعكس آمالها وآلامها التي ترتبط بوضعها الطبقي المتميز , وآلمه أن المسرح كوسيلة توعية لا يصل إلى من يحتاجونه حقاً وهم الطبقات المطحونة))[٣٣]. ووفق الفكرة المتحددة , إن عقلية (بريخت) الماركسي بحثية تطبيقية , أقامت فرضية اللااندماج المسرحي وحددت هدفاً لها وهو الافاقة الفكرية سعياً لتغيير الواقع عبر الحكم النقدي , فالتجربة الميدانية حققت له نتائج لا متوقعة , يمكن عدها إحدى مستويات التأثير في بنية العرض المسرحي الغربي , إذ ((لم يتم الانزياح المسرحي وتكسير بنيات المسرح الأرسطي بشكل جذري إلا مع الدراماتورجيا البريختية وفلسفات القرن العشرين التي ثارت على مقاييس العقل والمنطق واقتصاد الإنتاج الرأسمالي الرقمي مستبدلة ذلك بمسرح الهذيان واللاعقل والحرية ومسرح التجريد والعبث ومسرح التغيير الجدلي والتوثيق الريبورتاجي))[٣٤] حيث تمثلت تأثيراته بالتغريب وتقنية (الجست) والعلاقات الديالكتيكية بين الانساق الجمالية للبنية , والتغريب الذي يعد معياراً رئيساً لتطبيق الفرضية.

والمستوى الآخر لتأثير (بريخت) هو جعل (الكاثارسيس) فكرياً لا عاطفياً , وذلك وفق عملية القطع وفصل الترابطات تجاه التأثير في انساق جماليات العرض والتي أسست إلى حركة ديالكتيكية , قد تؤكد لبنية عرض مسرحي ملحمي ديناميكي متواصل يخلو من السكون ((فالسينوغرافيا الملحمية غير جامدة أو ثابتة , بل متحركة على امتداد العرض المسرحي , تتشكل من ديكور وأشياء Objets عبارة عن قطع متحولة يتم تركيبها وتفكيكها بالتتالي))[٣٥] وكما عمد على النسق الضوئي النقي الأبيض إلى تقسيم الخشبة إلى مناطق متعددة دون الحاجة إلى استخدام الديكور أو المستويات والسلالم – كما في مسرح (كريك) – فيحقق (بريخت) ذلك التأثير حين يسلط الإضاءة على بقعتين يفصلها الظلام , تنقسم المساحة المسرحية فورا إلى مكانين مختلفين

---

[٣٢]- برتولد بريخت , نظرية المسرح الملحمي , ت: جميل نصيف (بغداد : دار الحرية للطباعة , ١٩٧٣) ص١٥١.

[٣٣]- نهاد صليحة , التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري , ٢٠٠١) ص١٦٢ – ١٦٣.

[٣٤]- جميل حمداوي , الإخراج المسرحي (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح , ٢٠١١) ص٤٣.

[٣٥]- عبد المجيد شكير , الجماليات المسرحية : التطور التاريخي والتصورات النظرية (البصرة : مركز إنانا للأبحاث والدراسات والترجمة , ٢٠٢١) ص٤٨.

, وذلك عبر طريق التقابل بين المناطق المضاءة من ناحية والتقابل بين النور والظل من ناحية أخرى[٣٦] وهذا يحقق خطابات موازية تختلف سياقات إحداها عن الأخرى من خلال حركتين مضادتين في منطقتين متقابلتين , الا إنها تتجسد في آن معا ليشكلا صورة متحركة ذات بنية واحدة.

وكما ساهمت الدراسات الأنثروبولوجية في احتمالية تجسيد الضرورة الطقسية التي كان ينشدها جملة من المخرجين العالميين , بحثاً عن الشكل الجديد , وتطوير طرق التواصل بين العرض والمتلقي , إذ حقق (ايوجينيو باربا) الضرورة والاحتمال والغرض في تجربته التي تتصف بتكاملية المحتوى بين الفضاء المسرحي ومستويات تحقيق التخيل في العلاقات الأنثروبولوجية التي احتواها مسرحه الثالث (مسرح الاودن)[*] فاحتمالية مسرحه تكمن في ((أن الانتاج لا يقتصر على أنتاج البضائع فحسب , بل ينتج علاقات إنسانية بين الناس. ويسري ذلك على المسرح أيضا. فالمسرح لا ينتج عروضا مسرحية فحسب , بل ينتج نتاجات ثقافية))[٣٧] فالأنثروبولوجيا كتأثر علمي , يعد احتمالية مسرحه الثقافي الذي ينتج القيم الاجتماعية التي تدرك ليس بالنظر إلى السلعة الجمالية وحدها , بل إلى العلاقات الإنسانية التي تتوطد أثناء أنتاج العروض[٣٨]. وينزوي (باربا) خلال جمعه لهذه التباينات المتكونة من إيديولوجيات وبيئات وأجناس مختلفة , هو بغية الاعتراف بها , منطلقاً من إيمانه بالمسرح المنتج للثقافة والتي بدورها تصلب الروابط الإنسانية بعد امتزاجها عبر قيم التجسيد داخل الفضاءات البيئية كبنية طقسية للعرض , ولا يقتصر الإنتاج على السلعة الجمالية فقط. وتكاملية المحتوى عند (باربا) تحققت في ما يسمى بمسرح (المقايضة)[*] والتي ترى الفن المسرحي ضرورة وجد للجميع , وهذه مسيرة معاكسة لمسيرة الرواد الذين تبنوا نظرية (الفن للفن)[*] كضرورة سابقة تجلت – على سبيل المثال لا الحصر – في أعمال (فسفولد مايرهولد) قد ترجع إلى احتمالية التمرد على الشكل الواقعي

---

[٣٦]- ينظر : جوليان هلتون , نظرية العرض المسرحي , ت: نهاد صليحة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري , د ت) ص١٥٧– ١٥٨.

[*]- مسرح الاودن :- إن معنى الاودن لا يكمن في نتاجاته المسرحية وحدها , بل يكمن في وجوده , في عيشه كعلامة ملموسة لمجموعة من الاشخاص المعزولين من مختلف البلدان , من مختلف الاديان , ومختلف اللغات , وفي الواقع كمجموعة من اللامتكيفين الذين امتلكوا الشجاعة بالانسحاب من الاراضي الثابتة. أيوجينيو باربا , مسيرة المعاكسين – انثروبولوجية المسرح , ت: قاسم بياتلي (بيروت : دار الكنوز الأدبية , ١٩٩٥) ص٣٢.

[٣٧]- أيوجينيو باربا , مسيرة المعاكسين – انثروبولوجية المسرح , مصدر سابق , ص١٢.

[٣٨]- ينظر : أيوجينيو باربا , المصدر السابق , ص١٢.

[*]- المقايضة :- قرينة للتبادل الثنائي فهذه المجموعة تعرض ثقافتها إلى المجموعة الأخرى من بلد آخر وهذه بدورها تعرض ثقافتها على المجموعة الأولى وبلا مقابل مالي. فالمقايضة أذن وسيلة الاتصال المباشر بين الثقافات. ينظر : سامي عبد الحميد , من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل (بغداد : دار ومكتبة عدنان , ٢٠١٣) ص١٧٠.

[*]- الفن للفن :- تعتمد على المبدأ القائل بأن للعمل الفني قيمة في ذاته ولذاته ولا حاجة بالفنان لأن يوجه من خلاله رسالة أخلاقية أو تربوية أو وعظية إلى المجتمع. والاعتماد على الشكل في العمل الفني وليس المضمون. ينظر : سامي عبد الحميد , جدليات الفنون الجميلة (بغداد : دار ومكتبة عدنان , ٢٠١٩) ص٧٦.

وقواعده السائدة. فالتيار الثوري الروسي انطلق من تجارب (مايرهولد) المتمردة على منهجية استاذه (ستانسلافسكي) أو قل على المذهب الواقعي الذي ساد أوربا بشكل عام ((إلى تبني الاتجاهات اللاواقعية. إنه يشكل أول خروج على الواقعية المحكمة والدقة التاريخية والواقعية النفسية الستانسلافسكية))[٣٩].

وهو تمرد مسبق بتأثرات علمية ترجع إلى المنهج الثوري الشكلاني الذي اطاح بالبنية الواقعية , وانتهاج مايرهولد ((الأسلوب الشكلي أو الظاهري Formalism وذلك تأكيدا لدور الأبداع الفني في المسرح بعيدا عن الواقعية الباطنية وتفاصيلها))[٤٠] إذ حقق بنية دينامية متحركة من خلال وضع مفردات ذات خطوط هندسية تشبه ((طنافس نسجتها عرائس حية على أجهزة خيالية , طنافس مسرحية ولا تتألف من ألوان وجمال فحسب بل من زخارف هندسية تفتن العقل ولكنها لا تمس قط الانفعالات))[٤١] وهو بذلك يحقق الدقة والانسجام بين الشكل الهندسي للمنظر والحركة (البايوميكانيكية)[*] لجسد الممثل , وهذا نتيجة تأثره بأبحاث (وليم جميس)[**] فقد درس هذا الاخير الأفعال المنعكسة وتأثيرها على السلوك وكانت هذه الابحاث والدراسات بمثابة الصيد الثمين بالنسبة (لمايرهولد) , فقد رفض (جيمس) وجهة نظر (فرويد) حول دور العقل الباطن في توليد الشعور , وجادل بأن الشعور يتولد فيزيائيا[٤٢] فقد عكس (مايرهولد) العملية رأساً على عقب كما عكسها (جيمس) , إذ كان (ستانسلافسكي) يبدأ في الفعل من الداخل الى الخارج كمعادل فني لدور العقل الباطن في توليد الشعور عند (فرويد) , (فمايرهولد) بدأ الفعل من الخارج الى الداخل كمعادل فني أيضا للشعور الذي يتولد فيزيائيا عند (جيمس).

إن بقاء (ستانسلافسكي) في إطار الواقعية لا تجعله مخرجاً تقليدياً , بل أحدث تأثيراً جلياً وواضحاً في بنيتها الفنية , وتحويلها إلى واقعية ذات بنية نفسية , منطلقاً من الطريقة التي كان يدرب فيها ممثليه , وهذه ترجع فيما يبدو إلى مؤثر علمي (فرويدي) يتعلق بعملية العلاج للحالات العصابية , حيث يذكر (فرويد) أحدى تجاربه على أحد العصابيين عندما جعل المصاب ((يقول كل ما يرد إلى خاطره , حتى ولو كان ذلك مؤلماً له ,

---

[٣٩]- حسين التكمه جي , نظريات الإخراج (بغداد : دار المصادر , ٢٠١١) ص٥٠.

[٤٠]- أحمد زكي , عبقرية الإخراج المسرحي : المدارس والمناهج (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨٩) ص١٠٧.

[٤١]- أحمد زكي , المصدر السابق , ص١٠٥.

*- البيوميكانيك :- إنها دراسة الآلية المطبقة على الجسم البشري , وإن التقنية البيوميكانيكية تتعارض مع الطريقة الاستبطانية الـ "ملهمة" , أي طريقة "الانفعالات الصادقة". ويبلغ الممثل دوره من الخارج قبل أن يلتقطه حدسيا. فالتمارين البيوميكانيكية تحضره لتثبيت حركاته في "أوضاع" تركز في حدها الأقصى على خداع التحرك , وتعبير الحركة. ينظر : باتريس بافي , معجم المسرح , ت: ميشال ف. خطار (بيروت : المنظمة العربية للترجمة , ٢٠١٥) ص٩٩.

**- وليم جيمس (١٨٤٢ – ١٩١٠) :- فيلسوف وعالم نفس أمريكي , بدأ محاضراته الجامعية أولا في التشريح وعلم وظائف الأعضاء ثم في علم النفس وأخيرا في الفلسفة. ينظر : ول ديورانت , قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي , ت: فتح الله محمد المشعشع , ط٢ (بيروت : شركة دار مكتبة المعارف – ناشرون , ٢٠١٧) ص٣٧٥.

[٤٢]- ينظر : مؤيد حمزة , المسرح الشرطي : مايرهولد وسر اللعبة المسرحية (البصرة : مركز أنانا للأبحاث والدراسات والترجمة , ٢٠٢١) ص١٢٩.

عديم الاهمية , لا معقولية , ولا صلة لها بالموضوع))[٤٣] أي أنه يطلب من مرضاه – وهم على مصطبة التحليل – أن تستذكر مواقف وأحداث وشخصيات بقية خزينة الذاكرة , فمن خلال الاستذكار يحلل فرويد سبب استذكار المصاب لهذا الموقف أو لهذه الشخصية. والحال أشبه لدى (ستانسلافسكي) في مرحلة التمارين المسرحية عندما يطلب من الممثلين أن يستخدموا ذاكرتهم الانفعالية لترويض اللاشعور بغية الوصول إلى القوى الداخلية واستذكارهم حادثة معينة مرت في حياتهم , أي يستمدون مشاعر الشخصية الدرامية من تجاربهم الواقعية السابقة التي بقية خزينة الذاكرة[٤٤]. بينما هناك مصدر يؤكد على أن (ستان) قد استمد ((افكاره المهمة حول الذاكرة الانفعالية و "لو" "السحرية" من عالم النفس الفرنسي (ثيودول أرمان ريبو) صاحب الدراسات المهمة حول الخيال))[٤٥]. لذا , فأن صحة أي رأي سواء كان المرجع هو (فرويد أو ريبو) فهو مؤثر علمي نفسي واضح قد شكل نظرية في فن التمثيل , إذ تتضح امكانية (ستانسلافسكي) الفنية ذات التركيبات النسبية في تكوين شكل ومضمون العرض المسرحي. الموضوعة التي تقترب من الفرد ودواخله النفسية , والشكل الواقعي المختزل.

ويتجسد ذلك كله عبر التلاقح بين مبدأ الفكرة الخاص بمحاكاة الحادثة وإيديولوجية التفكير المتمثلة بالإيهام والصدق في تجسيد الفكرة , فيتم التلاقح عبر اندماج وتقمص الممثل أولا– للحالة السيكولوجية عن طريق استحضار اللاشعور الفردي الناتج من الذاكرة الانفعالية واسقاطه على الشخصية الدرامية التي تنتج بدورها انفعالات سيكولوجية خالصة , تؤطر ثانيا– صورة العرض الواقعية بعوامل نفسية ((فلما كان (ستان) من المؤمنين بفكرة الإيهام بالمسرح , فقد عمد إلى إيجاد مجموعة من الصيغ المسرحية شملت المنظر والملابس والماكياج والأثاث والإضاءة , حينما أصر على تطويع مفهوم الواقعية الفنية والواقعية النفسية , على اعتبار أن الفعل يتغلغل في كل جزيئات العرض))[٤٦] فيكون الممثل هو صانع البنية , من خلال التوازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور , وبين التعبير الجسدي والصوتي واقتران هذا الاداء المتقن مع الانساق التشكيلية في العرض[٤٧] فهو بذلك يولف وينسج علاقات بين العناصر الداخلية (اندماج الممثل في الدور) والخارجية (المنظر , الديكور , الاضاءة , الاكسسوارات , الموسيقى , المؤثرات الصوتية) فلكل انفعال جديد للممثل ينعكس ذلك بشكل واضح على الانساق الأخرى ((وقد عولجت هذه التقنيات وفق قاعدة الفكرة الحاكمة

---

[٤٣]- سيجموند فرويد , التحليل النفسي للعصاب الوسواسي (رجل الجرذان) ت: جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة , ١٩٨٧) ص١١.

[٤٤]- ينظر : شكري عبد الوهاب , الإخراج المسرحي (الإسكندرية : ملتقى الفكر , ٢٠٠٢) , ص٧٧ – ٩٣.

[٤٥]- شاكر عبد الحميد , الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي (الكويت: عالم المعرفة , ٢٠٠٩) ص٣٨٦.

[٤٦]- حسين التكمه جي , نظريات الاخراج , مصدر سابق , ص٢٩.

[٤٧]- ينظر : حازم عبد المجيد اسماعيل , المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي (البصرة : دار الفنون والآداب , ٢٠١٦) ص٨٨ - ٨٩.

والفعل المتغلغل على اعتبار إن عناصر الفكرة ينبغي أن تشمل جميع حيثيات العرض لتحقيق الاندماج وتعزيز الايهام بالواقع))[٤٨].

وتتباين قيم التأثير بين (ستانسلافسكي) و (مايرهولد) و(جاك ليكوك)[*] تجاه المنتج الأدائي وفق مصادر التأثر المختلفة بينهما , , إذ يرى (ليكوك) ((أن الممثل يكتب بجسده في الفضاء المسرحي , مثلما يكتب المؤلف المسرحي بقلمه على صفحة بيضاء , وربما لأنه بدأ حياته لاعباً رياضياً , فإنه كان مهتماً بالقدرات الخاصة للجسد الإنساني , ومن ثم فإنه خلال اهتمامه بالمسرح وتطويره لأساليبه المسرحية كان يشير كثيراً إلى أن أي حركة تقوم بها تحمل معنى ما , سواء كنا نقصد ذلك أو لا نقصده))[٤٩] فهو يجعل الجسد نسقاً تواصلياً يستنطق به لغة شعرية تضاهي لغة الحوار عبر إيماءة وحركة رياضية.

وقد ساعده ذلك بوصفه رياضياً , الا إن هذا التأثر لم يحققه ليكوك كما هو مما يجعل الحركة رياضية جامدة تخلو من أي أحساس وانفعال عاطفي , إذ عمد على تركيبة فنية تمزج الرياضة والحس الداخلي معا في بنية أداء مسرحي واحد فإذا ((كان ستانسلافسكي يؤكد ((الواقعية النفسية)) للأداء , فإن ليكوك كان يؤكد ((الواقعية الجسمية)) و ((الحركية)) له , أي قدرة الحركة على التعبير حتى لو كانت صامتة))[٥٠] وإذا كان (مايرهولد) قد فرضهما على الممثل من الخارج فـ(ليكوك) مازج الداخلي والخارجي معاً.

وعليه , فقد يعزز المخرج المسرحي خصوصيته الاسلوبية في تحقيق التأثير من خلال علوم مجاورة , يكون سباقا أول لها , محاولا تطويعها بقالب فني وتركيبها وفق ما تقتضيه طبيعة عناصر بنية العرض , أو مكونات الشكل المسرحي فيمنح البنية تأثيراً مغايراً يجعلها وجوداً وكياناً تتحرك في فضاء ديناميكي. وهنا تثبت أهمية النسق الأدائي كأداة تسهم في بلورت تأثير المخرج في الانساق الأخرى , إذ يضفي الممثل بنوعية أدائه تأثيرات على فضاء العرض , فضلاً عن تحقيق الانسجام بين أنساقه في بنية واحدة , وكما يعد واسطة لإعلان الهوية الأسلوبية للمخرج المسرحي , كبنية العرض النفسية عند (ستانسلافسكي) تبعاً للمنتج الأدائي الخاص بالحالة الداخلية للمثل وانعكاسها على الانساق الأخرى , وكبنية العرض الشكلية عند (مايرهولد) تبعاً للتشريح العضلي للجسد والمتآلف مع الخطوط الهندسية لتكوينات المنظر والديكور , إضافة إلى بنية العرض الديالكتيكية عند (بريخت) تبعاً لجدلية التمثيل والتقديم التي أسست بذلك تأثير الغرابة عبر تقنية فصل الانساق والقطع بين المشاهد. وكذلك بنية العرض الرياضية لدى (ليكوك) تبعاً للتلاقح الجمالي بين الحركة

---

[٤٨]- حسين التكمه جي , نظريات الإخراج , مصدر سابق , ص٣١.

[*]- جاك ليكوك (١٩٢١ – ١٩٩٩) :- ممثل ومخرج ورياضي وكوريغرافي وبيداغوجي فرنسي , يعتبر من أهم المخرجين المعاصرين الذين أرسوا الإخراج المسرحي على أساس الواقعية الجسدية وشعرية الحركة , وهو من المخرجين الذين أهتموا كثيرا بفن الجسد وبلاغة الحركة ومسرح الألعاب البدنية والرياضية. ومن ثم , تميز مسرحه بالديناميكية الأدائية ودراسة الإشارات اللفظية والإيماءات الصامتة والكوريغرافيا البصرية والتجريد الميمي. ينظر : جميل حمداوي , الإخراج المسرحي , مصدر سابق , ص٩٢.

[٤٩]- شاكر عبد الحميد , الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي , مصدر سابق , ص٣٩٤.

[٥٠]- شاكر عبد الحميد , المصدر السابق , ص٣٩٥.

الرياضية للجسد والحس الداخلي. وعليه , يشكل ذلك كله سبيل الوصول إلى تكاملية الصورة المعلنة عن مستويات التأثير الإخراجي في بنية العرض المسرحي.

مؤشرات الإطار النظري

١- يُحدث المؤثر العلمي استنارة ذهنية للمخرج , تساهم في تغيير نمط تفكيره الذي ينكشف في آلية اشتغاله مما يختلف عن تجاربه السابقة.

٢- يحقق التأثر العلمي انزياحاً في الصورة المسرحية في جعلها وسيطاً مسكوناً بالعلوم الإنسانية أو الكونية , وتنفي البعد الايقوني لمحاكاة المواد الخارجية وتمنحها تفسيراً علمياً يتبع نوع المؤثر.

٣- تشكل قدرات التوظيف الفني بين الضرورات الإخراجية للمتأثر وبين الخضوع الحر للممثل , تأثيراً متبادلاً في خلق الإيقاع ونظم توافق العناصر الزمنية والمكانية للعرض المسرحي.

الفصل الثالث (الإجراءات)

أولاً : مجتمع البحث : يتكون من مجموعة مخرجين بصريين لهم أكثر من عرض مسرحي وفق المدة الزمنية من ٢٠١١ – ٢٠٢١.

ثانياً : عينة البحث : أعتمد الباحث في عينة بحثه على الطريقة القصدية بوصفها تدخل ضمن مجتمع البحث وتنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري.

أسم المخرج	عروضه المسرحية	المؤلف	سنة العرض
ماهر الكتيباني	١- همسهسات	ماهر الكتيباني	٢٠١٣
	٢- هيت لك	ماهر الكتيباني	٢٠١٤
	٣- خدم لك	ماهر الكتيباني	٢٠١٨
	٤- هلو - سات	ماهر الكتيباني	٢٠١٩

ثالثاً : أداة البحث :

١- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

٢- المشاهدة المباشرة والمسجلة للعروض عبر منصة اليوتيوب.

٣- الوثائق بما يشمل الكتب والمجلات والدوريات.

رابعاً : تحليل العينة : (المخرج ماهر الكتيباني).

يعد المخرج (ماهر الكتيباني) تدريسي وباحث اكاديمي في حقل الفن المسرحي , إضافة إلى ممارسته في حقل الأعلام الإذاعي والتلفزيوني , نال موضعاً مشهوداً في المهرجانات السينمائية والمسرحية , كعريف حفل عبر خامته الصوتية المميزة وسلامة نطقه وبلاغة تعبيره. عاش في أبي الخصيب , وانعكست معطياتها الخاصة بجمال طبيعتها وخصوبة تربتها , على فكره وخياله الخصب , إذ ساهمت تلك الحقول العلمي والمعرفية والفنية , والمعطيات البيئية , في استنارة ذهن المخرج وغايرت من نمط تفكيره تجاه الأعمال التي قدمها في بداية حياته المسرحية داخل معهد وكلية الفنون الجميلة , إذ شق لنفسه توجها مسرحياً تختلف بنيته – نصاً وعرضاً –

عن بنى المسرح العربي , عرف بـ(مسرح اللاتوقع الحركي القصير) وقد أثار جدلاً كبيراً بين النقاد والمسرحيين , محققا (الكتيباني) هدف مسرحه القائم على الحوار في إثارة الأسئلة ومناقشتها للوصول إلى تأكيد قيم الحرية في طرح آراء متباينة , فالاختلاف هو التكامل في الوجود.

يحقق (الكتيباني) بنية علمية قائمة على استراتيجية وعي يُدرس ويحلل ويركب مؤثراته التي استقاها من تنظيرات ما بعد الحداثة , فهي الجسد المادي والصورة المسرحية لهذه الفلسفة , مما يجعل الانساق وسيطاً مسكوناً بعلومها الإنسانية , وعلى أثرها يتغير نمط اشتغالها السائد , ففي (هسهسات)[*] يحتل (ميشيل فوكو)[*] مكانة في فكر (الكتيباني) فهو يعلن موت الإنسان نسبياً , ويعدل من المضمون المتداول للثقافة , وهذا ما أقرت به مباني ما بعد الحداثة , حيث لا يبقي من الإنسان الا (البعد الجسماني) فلا يعطي أي بعد سيكولوجي لشخصياته ويؤكد على البعد الفسيولوجي والبيولوجي للحركة ضمن اداء النسق التمثيلي , و(البعد الاقتصادي) الذي من خلاله حول ثقافة الإنسان إلى ثقافة نفطية. حيث ينفتح عرض (هسهسات) على مكان يحيل إلى واقع افتراضي متخيل يخلو من أي كائن طبيعي وبشري , الا بعض اطلاله المادية الثابتة في الوسط وهي مكعبات ذات مستويين , شُكلت بزوايا حادة وأخرى منفرجة , إضافة إلى بعض الاكسسوارات كالعصا وكرات ألعاب الأطفال , ومضخة نفط في العمق , يدخل مهسهس أولاً , مؤدياً ثلاث حالات , تأمل ويعقبه مؤثر صوتي لأصوات بشرية يتفاعل معه باستغراب , ومن ثم أمتعاض :

مهسهس أولاً : المكان رطب , كئيب , بل مقرف , خيل لي إنه كان مستخدماً في وقت ما.

يعمد (الكتيباني) على افتراض رؤية مستقبلية للواقع البيئي وللإنسان , يذكرنا بالأفلام السينمائية التي تدول حكايتها حول انعدام الحياة البشرية والتي تقتصر وحدتها التمثيلية على شخصية واحدة أو شخصيتين , ويعكس ذلك على واقع بلاده التي تعرضت للدمار أثر الحروب والاستعمار الخارجي , حيث يمنح النسق الديكوري والاكسسوار والمؤثر الصوتي خطابا سيميائيا يؤول ذلك الخراب الذي حل بالبلاد , إذ لم يبقى منه الا أطلال , لا هوية ثقافية ولا ملمح طبيعي , فقط ثروته النفطية وعصا السلطة , واطلال لأصوات بشرية كانت يوما ما تعيش في هذا المكان فأن فكر (الكتيباني) وبنية مسرح اللاتوقع تكشف عن انزياح في الصورة المسرحية , وتجعلها مسكونة بعلوم السيمياء والتفكيك , اللذان ينتميان إلى فكر ما بعد الحداثة , ويصرح الكتيباني بذلك , إن مسرح اللاتوقع الحركي القصير ((لم ينقطع عن استثماره للتجربة من خارج الحدود المحلية فضلا عن ما رسخته الاتجاهات النقدية من أثر في مزاج الرؤية الإخراجية باختلافها السياقية منها

---

*- هسهسات :- أولى حلقات سلسة مسرح اللاتوقع الحركي القصير , تأليف : ماهر الكتيباني عام (٢٠٠٠) وتم تجسيدها عرضاً مسرحياً عام (٢٠١٣) في منتدى المسرح العراقي في العاصمة بغداد , ضمن مهرجان أيام مسرحية عراقية.

*- ميشيل فوكو (١٩٢٦ – ١٩٨٤) :- مفكر فرنسي ينتمي لحقبة الفكر ما بعد البنيوية , حاصل على دبلوم في علم النفس ودرس في جامعة أوبسالا في السويد , وقد اختصت تنظيراته حول حفريات المعرفة التي وضعها في كتابه الشهير (أركيولوجيا المعرفة) وكذلك كتاب (نظام الأشياء : أركيولوجيا العلوم الإنسانية). ينظر : جون ليشته , خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة , ت: فاتن البستاني (بيروت: المنظمة العربية للترجمة , ٢٠٠٨) ص٢٣١ - ٢٣٢.

والثقافية , سيما السيميائية والتفكيكية , التي احتلت المساحة الفكرية الخاصة بفضاء الرؤية والتحليل وإعادة البناء والتركيب على مستويي النص والعرض))[٥١].

وتزودنا هسهسات بآلية التفكيك التي يعتمدها الكتيباني تجاه تشضي مهسهسات العرض , فضلاعن خلخلة مركز بنى الانساق الجمالية , فلا مركز ولا ثبات ولا مطلق يتصدر في الشكل , ولا علامة كبرى تهيمن على الصغرى , ولا ثبات للمعنى المنتج عبر خطاب أي نسق. إن هسهسات تكشف ذلك التشضي على حساب تشضي الذات غير المرئي , كانطلاقة أولى وكتمهيد لإعلان نموذجاً من تأثير الكتيباني في جماليات العرض :

مهسهس أولاً : هي .. أنت , أذهب مع أنت , فأنا وأنا , لا نطيقك .....

مهسهس ثانياً : .... سأشرح لك الموضوع برمته , بشرط أن يبقى سراً بيننا نحن الأربعة , أو العشرة , أو لا شيء.

من الصيرورة إلى العدمية , من الشيء إلى اللاشيء , من التجلي إلى الوهم , من البناء إلى الهدم , نمط تفكير وآلية اشتغال تباينت مستوياتها في عروض اللاتوقع اللاحقة , عبر مؤثر علمي تبثه سياقات فلسفة ما بعد الحداثة سيما الصيرورة الأنطولوجية لسلسة مسرح اللاتوقع , فهسهسات كان فيها ملمح إنساني في النسق التمثيلي , ونسبة قليلة من التشفير في خطاب العرض , أما في (هيت لك)[*] و (خدم لك)[*] زادت نسبة التشفير وتحولت القراءة إلى أكثر سيولة , فقد عمد (الكتيباني) على إقصاء أي ملمح إنساني للنسق التمثيلي , وأقام نوع من التحطيم لمركزية الإنسان , فلا هوية ثابتة لـ(هيت لك أولاً , هيت لك ثانياً) الممثلين في هيت لك بعد ما كانوا في هسهسات (مهسهس أولاً , مهسهس ثانياً) ذا أبعاد بشرية , فهي صيرورة أنتقل بها المخرج وصولاً إلى عدميتهم في خدم لك (لا أحد١ , لا أحد٢ , لا أحد٣) فهذا التحول والتغيير عكسي , أو تقدم تقهقري يرجع أثره إلى (فوكو)[٥٢] وإلى تاريخ ما بعد الحداثة ((إن هذا التاريخ يرفض الاستمرارية والاتصال , ويدافع عن القطيعة والانفصال (...) والوصف الذي قدمه نيتشه لذلك الوضع حيث يتدحرج الإنسان إلى خارج المركز نحو المجهول))[٥٣].

---

[٥١]- ماهر الكتيباني , مسرح اللاتوقع الحركي القصير : بيان رؤية ونصوص (البصرة : دار الفنون والآداب للنشر , ٢٠٢١) ص١٨.

[*]- هيت لك :- عرض مسرحي هو الحلقة الثانية من سلسلة مسرح اللاتوقع الحركي القصير , تأليف وإخراج : ماهر الكتيباني , تم عرضه على خشبة المسرح المركزي في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة عام (٢٠١٤).

[*]- خدم لك :- عرض مسرحي هو الحلقة الثالثة من سلسلة مسرح اللاتوقع الحركي القصير , تأليف وإخراج : ماهر الكتيباني , تم عرضه على خشبة المسرح المركزي في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة عام (٢٠١٧).

[٥٢]- ينظر : الزواوي بغوره , ما بعد الحداثة والتنوير : موقف الأنطولوجيا التاريخية (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر , ٢٠٠٩) ص١٠٩.

[٥٣]- الزواوي بغوره , المصدر السابق , ص١٢٣.

إن التباين الحاصل بين عروض اللاتوقع , هو الولادة الجديدة للإنسان في (هلو – سات)[*] فتلك العروض السابقة كشفت عن المرحلة الانتقالية من الملمح الإنساني في (هسهسات) مروراً بالمسخ في (هيت لك) وصولاً إلى العدم في (خدم لك) فقد جاءت (هلو – سات) تبشر بكائن جديد له قدرته أن يتجاوز تلك المراحل ويعيد تشكيل ذاته من جديد , ويرجع ذلك إلى النقطة الفلسفية التي انطلق منها (الكتيباني) وهي ما طرحته فلسفة (هيدغر)[*] عن الكائن الوجودي , فقد ذهب المؤلف / المخرج أن يسمي شخصياته بكائنات العرض (كائن١ , كائن٢ , كائن٣ , كائن٤ , كائن٥) فضلاً عن ولادتهم الجديدة بعد مسخهم وانعدامهم في الحلقات السابقة , لأن هيدغر يرى ((أن الكائن الوجودي لا يتأسس كليةً تأويليةً إلا بقدر ما يعيش باستمرار إمكانية ألا يعود موجوداً. نستطيع وصف هذه الحالة بالقول إن تأسيس الكائن الوجودي يتزامن مع ((إزالة تأسيسه)) (Sfon-damento): لا تتأسس كلية الكائن الوجودي التأويلية سوى بارتباطه بإمكانية ألا يعود موجوداً))[٥٤] فقد بدأ الكتيباني من التقدم التقهقري (الفوكي) إلى العدمية (النيتشوية) وصولاً إلى التأسيس الوجودي للكائن (الهيدغري) والذي مر بمرحلة الإزالة عبر (هسهسات وهيت لك وخدم لك) وهذا الكائن في (هلو – سات) متعالي على الموجودات الأخرى لأنه وجود الآن , يتجاوز الحالة الحيوانية في (هيت لك وخدم لك) بامتلاكه الوعي وإمكانية إدراكه لذاته. وعليه , فمسرح اللاتوقع يسعى إلى تجديد اللغة وطرق التواصل الجمالي بعد أن بشر بكائن جديد يحمل تلك القيم الجمالية الجديدة , فتجربة الكتيباني ((تنطلق من نظرة تفاؤلية تطرح فكرة مؤداها إنه من الممكن خلاص الإنسان من معاناته الحياتية التي تفتك به))[٥٥] ووفق ذلك , يتجاوز الكتيباني نوعاً ما مرحلة ما بعد الحداثة التي نسج علومها جمالياً في مسرحه , وهذا التجاوز نسبياً , لأن في (هلو – سات) هناك الكثير من مكونات ما بعد الحداثة , إذ يفترض الكتيباني تطور اشكال العروض ووصولها إلى الشكل البوصلي في (هلو – سات) والذي يعد شكلاً قد نما وتطور عن (خدم لك) وفق ضرورة الأنطولوجيا التاريخية بوصفها أحد مكونات ما بعد الحداثة , وهذا يؤكد نسبية التجاوز , وبالتالي يؤثر الكتيباني في منح الشكل والمضمون كماً ونوعاً من القراءة التي لا تقف عند تفسير معين , فالسيولة شملت نص العرض ونص النقد.

---

[*]- هلو – سات :- عرض مسرحي يعد الحلقة الرابعة من سلسلة مسرح اللاتوقع الحركي القصير , تأليف وإخراج : ماهر الكتيباني , تم عرضه على خشبة المسرح المركزي في كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة عام (٢٠١٩).

[*]- مارتن هيدغر (١٨٨٩ – ١٩٧٦) :- فيلسوف ألماني , واحد من أكبر فلاسفة القرن العشرين , ومن أهم كتبه على الإطلاق (الكينونة والزمان) وقد طرح فيه مفهوم الدازاين في الألمانية , وإن وجوديته جاءت من جملة شهيرة تقول ((إن ماهية الدازاين (الكينونة هنا , الإنسان) تكمن في وجوده)). ينظر : جورج زيناتي , الفلسفة في مسارها , مصدر سابق , ص٢٨٢ – ٢٨٥.

[٥٤]- جاني فاتيمو , نهاية الحداثة , ت: نجم بو فاضل (بيروت : المنظمة العربية للترجمة , ٢٠١٤) ص١٣٤.

[٥٥]- ماهر عبد الجبار الكتيباني , مسرح اللاتوقع الحركي القصير : بيان رؤية ونصوص , بقلم (مدحت الكاشف) , مصدر سابق , ص١١.

يحدث (الكتيباني) تأثيراً كبيراً في جعل بنية العرض تحاكي الواقع عبر واقع آخر , فهي لا تحاكيه من خلال فكرة واقعية , بل يستعير فكرة تخصصت بها (علوم إنسانية) لتكن حلقة متصلة بين الواقع والعرض , وبالتالي تكون عروض اللاتوقع ذات خطابين متوازيين في بنية عرض واحد , إذ تعلن (هلو – سات) عالم بديل عن العالم الواقعي للذاكرة , فـ(الكتيباني) يحاكي واقع الذاكرة لا الواقع الخارجي للإنسان , وبالطبع أن واقع الذاكرة انعكاس للواقع الخارجي , الا أن معطياته وماهيته تختلف , فهو يعمق الواقع ويزيد من تشفيره عبر توظيف مفردات مادية , يشكل بها انساقاً للديكور , وللأزياء , وللاكسسوارات , إضافة للانساق الأخرى , ليعصف ذهنية المتلقي ويحطم أطر ذاكرته ويعيد تشكيلها من جديد , إذ يعمل على استيلاد واقع جديد للذاكرة. فـ(هلو – سات) والتي يمكن وصفها بحمام ساخن يزيل من ذاكرة الإنسان تلك الترسبات التي حدت من إدراكه وحكمه وتفكيره , فلابد من عملية إعادة ضبط (Re – Set) ليعيد للذاكرة نشاطها وحيويتها , تلك فلسفة العرض التي اتخذت تتابعاً جمالياً وسياقات عدة استنطقتها الانساق , التي احتوت قيماً جمالية انتزعها (الكتيباني) بوعي قصدي من المؤثرات الخارجية وعمل على سبكها وصياغتها إلى قيم جمالية متخيلة تبتعد عن لحظة إدراكها الأولى والتصور الذهني لها , فمفردة الحذاء , والمكنسة , والمصطبة التي مثلت محورية القطع الديكورية الأخرى ذات الاتجاهات البوصلية , كلها مفردات واقعية كشفت عضويتها في الفضاء عن قدرة (الكتيباني) على سبكها لتشكل نسقاً جمالياً يفترض صورة متخيلة للذاكرة التي تشبه البوصلة , فالزماني أصبح مكاني متخيل. فالاستعارة القصدية للمفردات حققت حضوراً جمالياً للرمز , ليدلل على ما هو غائب في الذاكرة , فتعدد مفردة الحذاء , قريناً جمالياً لتعدد الإيديولوجيات , وتعدد مفردة المكنسة , تعادلها تعدد أدوات النقد وآلياته فهو يريد أن يحطم أطر الذاكرة ويزيل بعض معاييرها التي تسهم في الحكم وتمكين مقصديات للإدراك , عبر فعل الازالة المتكرر بين لحظة بناء صورة وهدمها , فهو يعيد صور الذكريات والافكار , ويقوم بتشكيلها ومن ثم هدمها وإزالة اسس بنائها , وذلك يكشف تأكيد (الكتيباني) على ضرورة الذاكرة في حياة الإنسان ((إن الناس عندما يفقدون ذاكرتهم , فإنهم يعجزون عن نقد أنفسهم والعالم من حولهم))[٥٦]

ويطرح (الكتيباني) تلك الضرورة في مسرحية (خدم لك) أيضاً عبر الحوار الاتي :

لا أحد١ : أيها المتقعر , الخرب.

لا أحد٣ : كل المتقعرين بلا ذاكرة.

وقد حاول (الكتيباني) في (هلو – سات) أن يرمم الذاكرة ويلغي آلة النسيان عبر توظيف مفردة (الهاون والمدقة) للتنبيه من السبات , فضلاً عن طحن الشوائب والزوائد من الأفكار التي تعيق عملها ((فالذاكرة سلاح ذو حدين , إنها نعمة ونقمة , إنها استعباد وتحرير , , إنها تعزيز للحياة وتدمير لها. فالذاكرة عاجزة عن تحقيق الاكتمال والاحتفاظ به , وعاجزة عن الاحتفاظ بالتاريخ وإعادة سرده (...) بل إن الذاكرة تتسم بالانتقاء والتحيز والتحزب الشديد , ولذا فهي تلعب دوراً جوهرياً في إبصار العيون وإغماضها))[٥٧] مما يجعل (الكتيباني)

---

[٥٦]- زيجمونت باومان , ليونيداس دونسكيس , الشر السائل : العيش مع اللابديل (بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر , ٢٠١٩) ص٤١.

[٥٧]- زيجمونت باومان , مصدر سابق , مصدر سابق , ص٤١.

أن يقصي نقمتها ويبقي نعمتها , عبر التأكيد على النقد المستمر كفعل تميزي يفصل الجيد عن الرديء , وتلك المفردات الواقعية , هي استعارات حية يعمد عليها (الكتيباني) لتحقيق التأثير في بنية خطاب العرض وفصله إلى خطابين متوازيين , وبالتالي تندثر المحاكاة لمعطيات المفردات في الواقع , ومنحها معطى تخيلي يسهم في تغيير نمط اشتغالها , وبالتالي تتطابق الانساق نسبياً من ناحية الشكل مع الواقع الا أن سياقاتها تتشوه وتخضع لنظام التدوير , فتكون سياقات لاواقعية , والواقع أيضاً يجرده بأكمله من معطياته ويمنحه معطى علمي.

تنكشف قدرة الممثل في مسرح اللاتوقع وفق تعامله بوعي حر مع الضرورات الإخراجية التي تعد جديدة في هذا المسرح وغير تقليدية , ينتج بذلك تأثيراً متبادلاً بينهما , وبالتالي يعمل الكتيباني على تنقية المخرجات الحاصلة من عملية التأثير المتبادلة , وانتقاء ما هو ناضج وثابت ومنضبط , يقول الكتيباني : ((لا خلاف أن العمل المسرحي تشاركي , لكن فعل الإخراج يستند على قواعد صارمة , ومنها يحوز الممثل زمام ما يوضع فيه من افعال تبدأ ذاتية قلقة متشنجة ثم تتحول موضوعية مستقرة مسترخية))[٥٨]. والحال ذاته يشمل الانساق الأخرى , فالتمرين فضاء جدلي فني يبدأ بتحديد الفكرة وفقاً لمرجعيات الكتيباني الفكرية , فيقيم علاقة فنية بين فيوض الوعي تجاه إنتاج الفرضيات والمقترحات , وبين طبيعة انساق العمل ((بمعنى أن المعالجة الأولية للرؤية التي تضع مساقاتها مادياً وعملياً على مساحة التمرين تميل إلى حشد الاقتراحات عبر الكتابة البصرية ثم التراكم وبعدها المحو والانتقاء الذي يمنحه التمرين المنضبط عمقاً ونضجاً وثباتاً ومضموناً))[٥٩] , وما يستولد عبر خصوبة هذا التلاقح هي تأثيرات لا متوقعة نوعاً ما , بمعنى أن المتجسد الأن لا توجد له صورة سابقة في المتصورة الذهني , فهي عملية تجريبية يسعى فيها الكتيباني إلى اكتشاف ما هو جديد في فضاء التمرين , يتحقق تارة بشكل عفوي وتلقائي , وتارة أخرى بشكل إرادي وقصدي يتبع فرضيات الفكرة.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج ومناقشتها:

١- ساهمت المؤثرات المتوالية زمنياً على تغيير نمط اشتغال المخرج المسرحي بين عرض وآخر وغايرت نسبياً من تفكيره ضمن علاقته مع جماليات العرض , فقد أثرت اكتشافات (ماهر الكتيباني) العلمية وفق قراءاته المتواصلة لفلسفة ما بعد الحداثة بأن يتمظهر كل اكتشاف في عرض ما , مما جعل (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) يقوم على سلسلة متواصلة من عروض مسرحية تخضع انساقها لصيرورة انطولوجية , كشفت عن ثلاثة فلاسفة ساهموا في بلورت فكر المخرج , وحقق من خلالهم مستويات في التأثير , بدءاً من التقدم التقهقري لـ(فوكو) الذي أدى إلى عدمية (نيتشه) وبعدها إلى التأسيس الجديد الذي يقتضي بموجبه إزالة التأسيس لدى (هيدغر) حيث تجسدت تلك الأمزجة الفلسفية عبر نسبية التشخيص للنسق التمثيلي في (هسهسات) ومن ثم إلى المسخ في (هيت لك) وصولاً إلى العدم في (خدم لك) ومن ثم تأسيسه من جديد في (هلو – سات).

---

[٥٨]- ماهر عبد الجبار الكتيباني , مسرح اللاتوقع الحركي القصير : بيان رؤية ونصوص , مصدر سابق , ص٣٥.

[٥٩]- ماهر عبد الجبار الكتيباني , مسرح اللاتوقع الحركي القصير : بيان رؤية ونصوص , مصدر سابق , ص٣٥.

٢- تأطرت انفعالات (الكتيباني) بتأثر علمي , صورت بنية الواقع في (هلو – سات) عبر بنية علمية , عندما عادل الواقع ومفرداته المادية بالذاكرة الإنسانية ومكوناتها التجريدية والتي جسدها بصورة تخيلية , حققت خطابات موازية لانساق العرض المسرحي.

٣- أثرت فلسفة ما بعد الحداثة على تجارب (الكتيباني) فيما حققت مساقاتها الثقافية والأدبية انزياحاً في صور عروضه المسرحية عبر قدرة ووعي إخراجي ساهم في تحقيق فاعلية التأثر بالسياقات الثقافية (السيميائية والتفكيكية) والتأثير على إقصاء مركزية أي نسق جمالي في بنية العرض وتحطيم المعنى الأحادي وتفتيت القراءة.

٤- عمل (الكتيباني) على تنقية المخرجات الحاصلة في فضاء التمرين الجدلي , القائم على التأثير المتبادل بين ضرورة الإخراج وخضوع الممثل لها بوعي حر , واستخراج ما يمكن سبكه وصياغته إلى فعل منضبط وناضج ضمن علاقة عمل الممثل مع الانساق الأخرى , وتثبيت بعض العفويات والتلقائيات الصادرة منهما , وفق مقصديات الرؤية الإخراجية القائمة على التأثرات العلمية وعلاقتها الجدلية مع مكونات الفعل المسرحي.

ثانياً : الاستنتاجات :

١- التأثر بالعلوم الإنسانية والعمل على دراستها ضمن مقاربة جمالية , تدعم آليات الاشتغال المسرحي , وتؤسس إلى اكتشافات جديدة في الإخراج وتمنح المتأثر الإخراجي خصوصية يخط عبرها أتجاهاً أو أسلوباً مسرحياً مغايراً.

٢- وحده التأثر دون أن يتحول إلى تأثير , يكون لا واعي ويجعل من المخرج المسرحي تقليدياً , بينما في وجود التأثير كنتيجة جمالية تتبلور عبر عملية عقلية , تحول ما في اللاوعي إلى وعي , وتستنزع من المؤثر قيماً تتلاقح مع المكونات الجمالية للعرض وتغاير من نمط اشتغالها.

قائمة المصادروالمراجع

أولاً : المعاجم والقواميس.

١- الياس (ماري) , قصاب (حنان) , المعجم المسرحي (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ١٩٩٧).

٢- بافي (باتريس) , معجم المسرح , ت: ميشال ف. خطار (بيروت : المنظمة العربية للترجمة , ٢٠١٥).

٣- تيلر (جون رسل) , الموسوعة المسرحية , ت: سمير عبد الرحيم , ج١ , ج٢ (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر , ١٩٩١).

٤- الجراد (خلف) , معجم الفلاسفة المختصر (بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , ٢٠٠٧).

٥- حمادة (ابراهيم) , معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار الشعب , د ت).

٦- الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر) , مختار الصحاح (القاهرة : دار الحديث , ٢٠٠٨).

٧- علوش (سعيد) , معجم المصطلحات الادبية المعاصرة (بيروت : الدار البيضاء , ١٩٨٥).

٨- عمر (احمد مختار) , معجم اللغة العربية المعاصرة , م١ (القاهرة : عالم الكتب , ٢٠٠٨).

٩- وهبة (مراد) , المعجم الفلسفي , ط٤ (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , ١٩٩٨).

ثانياً : الكتب.

١- أبو ريان (محمد علي) , فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة (الاسكندرية: دار الوفاء , ٢٠١٥).

٢- إسماعيل (حازم عبد المجيد) , المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي (البصرة : دار الفنون والآداب , ٢٠١٦).

٣- إسماعيل (سامي) , جماليات التلقي (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة , ٢٠٠٢).

٤- باربا (أيوجينيو) , مسيرة المعاكسين – انثروبولوجية المسرح , ت: قاسم بياتلي (بيروت : دار الكنوز الأدبية , ١٩٩٥).

٥- باومان (زيجمونت) , دونسكيس (ليونيداس) , الشر السائل : العيش مع اللابديل (بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر , ٢٠١٩).

٦- بريخت (برتولد) , نظرية المسرح الملحمي , ت: جميل نصيف (بغداد : دار الحرية للطباعة , ١٩٧٣).

٧- بغوره (الزواوي) , ما بعد الحداثة والتنوير : موقف الأنطولوجيا التاريخية (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر , ٢٠٠٩).

٨- بنكراد (سعيد) , السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها , (المقدمة) , ط٢ (المغرب : دار الأمان للطباعة والنشر , ٢٠١٩).

٩- التكمجي (حسين) , نظريات الإخراج (بغداد : دار المصادر , ٢٠١١).

١٠- حمداوي (جميل) , الإخراج المسرحي (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح , ٢٠١١).

١١- ========= , النظرية الشكلانية في الأدب والفن (المغرب : دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني , ٢٠٢٠).

١٢- حمزة (مؤيد), المسرح الشرطي : مايرهولد وسر اللعبة المسرحية (البصرة : مركز أنانا للأبحاث والدراسات والترجمة , ٢٠٢١).

١٣- ديورانت (ول) , قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي , ت: فتح الله محمد المشعشع , ط٢ (بيروت: شركة دار مكتبة المعارف ناشرون , ٢٠١٧).

١٤- روزين (فاديم) , التفكير والإبداع , ت: نزار عيون السود (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب , ٢٠١١).

١٥- زكي (أحمد) , عبقرية الإخراج المسرحي : المدارس والمناهج (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨٩).

١٦- زيناتي (جورج) , الفلسفة في مسارها , ط٢ (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة , ٢٠١٣).

١٧- ======== , الحرية والعنف (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , ٢٠١٨).

١٨- سكوت (جون) , خمسون عالما اجتماعيا أساسيا , ت: محمود محمد حلمي , ط٢ (بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر , ٢٠١٣).

١٩- شكير (عبد المجيد) , الجماليات المسرحية التطور التاريخي والتصورات النظرية (البصرة : مركز إنانا للأبحاث والدراسات والترجمة , ٢٠٢١).

٢٠- صليحة (نهاد) , المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤن الثقافية العامة (آفاق عربية) – القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب / ضمن مشروع النشر المشترك , ١٩٨٥).

٢١- ========= , التيارات المسرحية المعاصرة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري , ٢٠٠١).
٢٢- عبد الحميد (سامي) , من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل (بغداد : دار ومكتبة عدنان , ٢٠١٣).
٢٣- ========== , جدلية الفنون الجميلة (بغداد : دار ومكتبة عدنان , ٢٠١٣).
٢٤- عبد حيدر (نجم) , علم الجمال آفاقه وتطوره , ط٢ (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة , ٢٠٠١).
٢٥- عبد المجيد (شاكر) , الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي (الكويت: عالم المعرفة , ٢٠٠٩).
٢٦- عبده (مصطفى) , فلسفة الفن ودور العقل في الابداع الفني , ط٢ (القاهرة : مكتبة مدبولي , ١٩٩٩).
٢٧- عبد الوهاب (شكري) , الإخراج المسرحي (الإسكندرية : ملتقى الفكر , ٢٠٠٢).
٢٨- علوان (محمد علي) , تاريخ الفن الحديث (بغداد : دار الكتب والوثائق , ٢٠١١).
٢٩- غاتشف (غيورغي) , الوعي والفن , ترجمة : نوفل نيّوف (الكويت : عالم المعرفة , ١٩٩٠).
٣٠- غضيب (أحمد شيال) , ملامح العمل الفني في الفلسفة المعاصرة (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية , ٢٠١٣).
٣١- فاتيمو (جاني) , نهاية الحداثة , ت: نجم بو فاضل (بيروت : المنظمة العربية للترجمة , ٢٠١٤).
٣٢- فرويد (سيجموند) , التحليل النفسي للعصاب الوسواسي (رجل الجرذان) ت: جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة , ١٩٨٧).
٣٣- قوتال (زهير) , المفهوم الفلسفي عند جيل دولوز (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , ٢٠١٨).
٣٤- الكتيباني (ماهر) , مسرح اللاتوقع الحركي القصير : بيان رؤية ونصوص (البصرة : دار الفنون والآداب للنشر , ٢٠٢١).
٣٥- ليشته (جون) , خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة , ت: فاتن البستاني (بيروت: المنظمة العربية للترجمة , ٢٠٠٨).
٣٦- محمد (بلاسم) , الفن والقمامة (بيروت : جامعة الكوفة – سلسلة دراسات فكرية , ٢٠٢٠).
٣٧- مونستر (أرنو) , وأخرون , الرومانسية الثورية , ت: كامل العامري (بيروت : دار الرافدين , ٢٠١٧).
٣٨- هلتون (جوليان) , نظرية العرض المسرحي , ت: نهاد صليحة (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري , د ت).
٣٩- يوسف (عقيل مهدي) , الجمالية بين الذوق والفكر (بغداد : مطبعة سلمى الفنية الحديثة , ١٩٨٨).

ثالثاً : شبكات الأنترنت.

١- ويكيبيديا الموسوعة الحرة , مارسيل بروست (شبكة الاتصال العالمية – الانترنت) سحب الموضوع بتاريخ الخميس ٢٣ / ١٢ / ٢٠٢١ , الموقع https://ar.wikipedia.org/wiki/.