التصدر العلامي وتحولاته في تشكلات العرض المسرحي العراقي

مسرحية (مكاشفات) أنموذجا

أ.م.د. صارم داخل احمد السلطاني

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

dr.sareemahmed@cofaets.uobaghdad.edu.iq

ملخص البحث :

حقق التصدر العلامي حضورا مميزا في عروض المسرح المعاصر إذ أسهم في تطور أسلوب انشاء شكل العرض المسرحي من خلال خلق معادل موضوعي لمقولات النص الدرامي يعتمد ثنائية الظهور والتراجع للبنى الحاكمة في شكل العرض المسرحي ، وقد ظهر متأثرا بالمنهج السيميائي، وتضمن البحث الاطار المنهجي وفيه عرض لمشكلة البحث من خلال التساؤل عن(ماهي ضرورات التصدر العلامي وكيفيات تحولها في تشكلات العرض المسرحي العراقي) . اما أهمية البحث فكانت للتعرف على جدلية التصدر العلامي في تشكلات العرض المسرحي ، اما هدف البحث فجاء للكشف عن قصدية التصدر العلامي وكيفيات تشكلاتها ، اما الاطار النظري تم التطرق الى التصدر العلامي وتحولاته في الأساليب المسرحية المعاصرة .ومن ثم إجراءات البحث وفيه تحليل عينة البحث (مسرحية مكاشفات)وخرج البحث بالنتائج والاستنتاجات وعرض للتوصيات، والمقترحات .ويختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية : التصدر العلامي ،التشكلات

Abstract

The scholarly leadership achieved a distinguished presence in contemporary theater performances, as it contributed to the development of the method of creating a theatrical form by creating an objective equivalent of the statements of the dramatic text based on the duality of appearance and retreat of the ruling structures in the form of theatrical presentation, and it appeared influenced by the semiotic method. The research included four chapters, the research problem by asking about (what are the necessities of scholarly leadership and how to transform it in the formations of the Iraqi theatrical show). As for the importance of the research, the aim of the research came to reveal the intentionality of scholarly prominence and the modalities of its formations. Research

according to the indicators of the theoretical framework. As for the fourth chapter, it discusses the results and conclusionsand proposals. The research concludes with a list of sources and references.

Key words: scholarly , leadership

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

حقق التصدر العلامي حضورا مميزا في عروض المسرح المعاصر كون التصدر العلامي هو أسلوب في انشاء شكل العرض المسرحي ينحاز باتجاه خلق معادل موضوعي صوري لمقولات النص الدرامي يعتمد ثنائية الظهور والتراجع للبنى الحاكمة في بناء شكل العرض المسرحي ، وقد ظهر متأثرا بفاعلية الحضور الواضح للمنهج السيميائي في عروض المسرح المعاصر وادى الى تطور الأساليب المسرحية بتنوعات مستوياتها .الجمالية والدلالية، كون المنهج السيميائي يبحث في خصوصية العلامة وتحولاتها الدلالية في العرض المسرحي ، ان ولوج المنهج السيميائي الى الفنون المسرحية شكل نظاما معرفيا قائم على تعزيز قيم الصراع الدرامي وتداولية العلامة وشروط تلقيها ، ولتتحول بذلك السيمياء المسرحية الى نسق معرفي يهتم بسبل انتاج الدلالة و تشاركية المتلقي وفاعليته مع العرض المسرحي وفقا لتحولات الضرورة الدرامية التي يؤكدها أسلوب التصدر العلامي وتشكلاته في فضاء العرض المسرحي القائم على القراءة المتفردة للنص الادبي ،ان ردود أفعال المتلقي او قارئ العرض هي تغذية مرتدة وظفتها الأساليب المسرحية المعاصرة في تطوير شكل العرض وقصديته وفقا لتحولات الانساق العلامية ومرجعتيها الفكرية والاجتماعية وقصدية تصدرها في انشاء معمارية الفضاء المسرحي وتحولاته الشكلية لخلق علاقة تضم بين طرفيها العرض المسرحي والمتلقي وبذلك اخذ الاهتمام بدراسة مرجعيات تشكل العرض المسرحي وسبل تحول انساقه العلامية وتصدرها في فضاء العرض المسرحي ، ولتبرز مشكلة البحث من خلال التساؤل عن (ماهي ضرورات التصدر العلامي وكيفيات تحولها في تشكلات العرض المسرحي العراقي)

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث كونه يسلط الضوء على ضرورة التصدر العلامي وقصدية تحولات انساقه في تشكلات العرض المسرحي والذي يمثل عونا للعاملين وللدارسين في مجال التقنيات والإخراج والتمثيل

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن ضرورات التصدر العلامي وكيفيات تحولاتها

للمساهمة في تشكل العرض المسرحي

حدود البحث

الحدود المكانية :العروض التي قدمت على المسرح الوطني بغداد

الحدود الزمانية : ٢٠١٩

الحدود الموضوعية :التصدر العلامي وتحولاته في تشكيل العرض المسرحي

تحديد المصطلحات :

التصدر العلامي :

عرفه كير ايلام (ينشد الانتباه ليثبت مؤقتا او طوال مدة العرض على ديكور بارز ومستقل (مثل ديكور(بيسكاتور) او (كريغ) او على مؤثرات إضاءة (مثل تجارب (ابيا)او على مظهر مميزفي أداء الممثل يتوسل عادة أداة ما كالإيماءات مثلا (تجارب مايرهولد وغروتوفسكي) (ايلام ، كير، ١٩٩٢،ص٢٨)

اما زياد جلال فيرى في التصدر العلامي (هو القيام بتوجيه اهتمام المتفرج بشكل مؤقت جزئي اوطيلة المسرحية، نحو جزء معين من العرض او احد عناصره) (جلال ، زياد،١٩٩٢،ص٤٢)

التعريف الاجرائي :هو اجراء اسلوبي ينحاز نحو التوظيف الآني لأحد عناصر العرض المسرحي والتاكيد عليها جماليا ودلاليا وتحميلها رسائل العرض المحملة بروح الدراما لاجل التاثير على المتلقي واشراكه في العرض المسرحي

التشكلات :

التشكيل(مصطلح الشكل form)) يشير الى التخطيط العام لاي شيء والشكل يعني الصورة الخارجية او الفن الخالص المجرد عن المضمون) (عبد الحميد،شاكر،٢٠٠١،ص ٢٦٠)))التشكيل (بناء من العلاقات. هذا البناء يجيء مماثلا للبناء الدينامي الخاص بالخبرة البشرية لهذا يستطيع التعبير عنها) (راضي، الحكيم،١٩٨٦،ص ١٥)

التشكيل (تصوير، يشتمل على الإشارات والعلامات والموتيفات غير الدالة بذاتها ، فان الصور التي تشكل العمل الفني ذات بنية بلاغية كامنة او معلنة) (فريد،الزاهي ،١٩٩٨،ص ٢٢)

التشكيل هو (كل ما يتصل بالبناء المحسوس للمنتج: من تناضر ، ونسب ،وتكوين ، وعلاقات لونية ، ومنظور) ينظر :(زكي ،محمد،١٩٨٠ ،ص٨٣)

التعريف الاجرائي

هو وحدة الاتساق المتعالقة اسلوبيا ،فكريا وجماليا في عملية تصدر وتركيب دلالي مميز في مشاهد منتخبة وفقا لقصدية المخرج والمصمم لانشاء متوالية من التشكلات البصرية والسمعية تؤكد هوية العرض المسرحي

الإطار النظري

التصدر العلامي وتحولاته في تشكلات العرض المسرحي في التجارب المسرحية الحديثة

يمثل التصدر العلامي جدل معرفي مؤثر يلازم ظاهرة التحولات الاسلوبية الفاعلة في انتاج الاشكال المسرحية المتفردة بتنوعاتها المتباينة والتي تنحاز نحو هيمنة نسق علامي وتصدره ومن ثم تراجع ذلك النسق وانزياحه لتصدر نسق متنامي اخر وليسهم في تكوين تشكلات قصدية التحول الدلالي وخطابها الفكري والجمالي ، ان هيمنة نسق علامي دون سواه يخضع لقانون الضرورة والذي يقع في مستويين ، اما ضرورات التطابق مع معطيات النص الدرامي والتي لايمكن تجاوزها مثل سواد بشرة عطيل او فقئا اوديب لعينيه، او ضرورات التأكيد على المعطيات الاسلوبية الاخراجية والتصميمية وكما فعل (آبيا) حين انحاز نحو توظيف الاضاءة ، و(كريج) الذي بنى كتل منظريه ضخمة ،هيمنت في فضاء العرض ولتؤكد رؤى المخرج الجمالية ، و(كروتوفسكي) الذي اعتبر جسد الممثل علامة بصرية كبرى تمنحه القدرة على انشاء طقوس فضاءاته الجمالية .كان انتخاب احد هذه الانساق والانحياز باتجاهها يشكل اجتهادا معرفيا قائم على ضرورات اسلوبية من خلال التكثيف العلامي للدال دراميا وجماليا وصولا

لتحقيق شكل متفرد للعرض مسرحي يعزز الاتجاه الاسلوبي من خلال اكتشاف انظمة تواصل مع المتلقي تلامس خزينه المعرفي والصوري ولتزجه فيما بعد عنصرا فاعلا في بنية العرض المسرحي .ان ضرورات التصدر العلامي وتحولاته تقع في مستويين الاول اهتم بالانفتاح على تأسيس نسق تواصلي مع المتلقي من خلال توظيف علامات يستطيع المتلقي قراءة دلالاتها والتفاعل معها ، ولذا اهتم القائمين على العرض المسرحي من الذهاب إلى العلوم المجاورة (علم الاجتماع ، الأنثروبولوجيا . التراث بتنوعاته) لتوظيفها في تضمين خطاب العرض المسرحي. اما المستوى الثاني من ضرورات التصدر العلامي فهي تقع داخل بنية المشهد المسرحي وتتمثل في التأسيس لفضاء العرض المسرحي كونه الحاوي لفاعلية العرض المتحولة من خلال ديناميكية الانشاء العلائقي لانساق العرض البصرية والسمعية حيث تتوالد وفقا لمتوالية تغير المركز والهامش الدلالية في مستوياتها البصرية والسمعية والتي تتيح انتاج سيل من الصور المختلفة (واقعية او ذهنية ،متخيلة) وتتناوب في الهيمنة على هوية العرض الفكرية الجمالية حسب طبيعة الصراع بين الشخصيات والموقف الدرامي ومقولات النص الادبي. ان قصدية الفعل التركيبي للتصدر العلامي وتحولاته تخضع لقصدية تجسيد رؤى المخرج والمصمم وكذلك الوعي المتقدم لقراءة النص الادبي والكشف عن انساقه المضمرة وتحويله إلى نص مرئي محمل بدلالات فكرية وجمالية ليتمكن المتلقي من تفكيكها واعادة انتاجها مرة أخرى كتغذية مرتدة. أفادت الأساليب المسرحية المعاصرة من المنهج السيميائي لانه يقدم دراسة لتحولات العلامة وتصنيفها وفقا لبنائها العلائقي ولتصبح العلامة المسرحية وتموضعها في نسق العرض المسرحي الاجتهاد الاسلوبي المميز لهوية العرض المسرحي المعاصر ، لذا تبلور المنهج السيميائي المسرحي واتضحت خصائصه في كنف(حلقة براغ) إذ اسس لقوانينه الخاصة من خلال فاعليته الدلالية وإمكانياته في تحليل البني العميقة للنص والعرض ، جاعلا من ترحيل أنظمة علوم اللغة ل(بيرس) و(سوسير) إلى الفضاء المسرحي لصياغة منهج سيميائي مسرحي باعتباره شكل (تمثل وتواصل) يضم جملة من أشكال التعبير إذ امتلك الفن المسرحي خصائص تميزه عن باقي الفنون . لقد ظهرت عدة دراسات نقدية شكلت القواعد الأولية لتعضيد العلاقة بين المنهج السيميائي وفن العرض المسرحي ، فكانت دراسة (يان موكارفسكي) (محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل) وكذلك دراسة (اوتاكارزيش) (التحليل العلمي للمسرح والدراما . إذ مثلت الآراء التي قدمها (موكارفسكي) في حلقة براغ (١٩٣٤) أولى المحاولات النقدية لزج المنهج السيميائي في دراسة الفن كواقع علاماتي (كل مضمون نفسي يتخطى حدود الوعي الفردي يكتسب صفة العلامة

بفضل قدرته التواصلية..... العمل الفني هو علامة وبنية وقيمة بان واحد ، إن الطابع السيميائي للفن لم يصبح واضحا بعد فان دراسة بنية الفعل الفني تبقى بالضرورة ناقصة وبدون التوجه السيميائي سيكون المنظر في مجال الفن ميالا لن ينظر إلى عمله الفني وكأنه بناء شكلاني بحت أو كأنه انعكاس مباشر لاستعدادات المؤلف النفسية أو الفيزيولوجية أو انعكاس لواقع متميز يأتي العمل الفني كتعبير أو انعكاس لوضع ايدولوجيا أو اقتصادي أو اجتماعي أو ثقافي لوسط ما(.....) إن وجهة النظر السيميائية هي وحدها التي تمكن المنظر من التعرف على الوجود المستقل والديناميكية الجوهرية للبنية الفنية وفهم تطورها من الداخل ولكنها ذات علاقة جدلية دائبة مع المجالات الثقافية الأخرى)) ينظر،كافزان،تاودز،١٩٩٨ ص٣٧ (وفقا لرأي (ايكو) في الفن المسرحي والذي يرى فيه (جسد بشري له خواص تعرف بالاتفاق تحيط به او تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان ما اتجاه رد فعل الجمهور وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي اختاره كعلامة). (كرم،رئيف، ١٩٩٦، ص ٢٣٥)

فقد اعتبر (موكارفسكي) ان العرض المسرحي هو شبكة من الأنساق ترتبط بعلاقات تركيبية لإنتاج الدلالة بقصديه الاتصال مع المتلقي ، إذ جعل الدال المسرحي هو كل العناصر المتموضعة على خشبة المسرح إما المدلول فهو الموضوع الجمالي المنفتح على تأويل المتلقي والذي(ينبغي استكشافه لدى الوعي الجمعي للمتلقين للتجربة المسرحية ،إذ يعمل الشيء كمركز خارجي بتعبير (سوسير)هو الدال ويماثله في الوعي الجمعي مصطلح المعنى الذي احيانا يدعى الموضوع الجمالي)(عدد من المؤلفين،١٩٩٧،ص٣٤) ويذلك يكون وحسب (موكارفسكي) العرض المسرحي عبارة عن وحدة سيموطيقية كبرى إذ يكون العرض المسرحي نفسه هو عنصرأو مجموعة من العناصر المادية وهي الدال أو وسيلة نقل العلامة ومن ثم يكون المدلول هو الموضوع الجمالي الكامن في وعي المتلقي ويصبح نص العرض علامة كبرى أو مكرو علامة يتشكل معناها الكلي تدريجيا (ينظر :مدقن،كلثوم، ٢٠٠٧، ص٢٦٤)

اما (كافزان) الذي اعتبر العلامة دليل على الوجود الإنساني ونحن محاطين بالعلامات وهذه العلامات تقع في مستويين ،طبيعي واصطناعي (كل شيء علامة لشيء ما في ذاتنا او في العالم المحيط بنا . والعلامات الطبيعية هي تلك التي توجد دون مشاركة الارادة وارسالها يظل لا ارادیا على الرغم من ان لها طابع العلامة في نظر من يدركها .اما العلامات الاصطناعية فيخلقها الانسان ارادیا للاشارة إلى شيء ما او التواصل مع الاخرين))،الاسعد،سامية،

١٩٨٠ص٨٥) ووفقا لتصنيف (كافزان) اصبحت العلامات المسرحية علامات اصطناعية لأنها نتاج لفعل قصدي يقترحه المخرج والمصمم لتحقيق رؤى العرض الجمالية وهي قناة التواصل مع المتلقي (العلامات التي يستخدمها المسرح تنتمي برمتها إلى فئة العلامات الاصطناعية وهي علامات مصطنعة كونها ناتجة عن عملية ارادية مبنية على تصميم مسبق وهدفها التواصل)،(كافزان،تاودز ،مصدر سابق ،ص٣٤)

وضع (كافزان)تصنيفا للعلامة المسرحية وجعلها في نمطين حسب طبيعة تشكلها في العرض المسرحي (العلامة السمعية) و(العلامة البصرية) ان العلامة لا تعمل بصورة مفردة ومستقلة بل تحدد وجودها وفعاليتها الدلالية بواسطة ارتباطها مع غيرها من العلامات الاخرى ، وبذلك برزت الانساق وهي حزم علامية للنمط ذاته مرتبطة بعلاقات بنائية . ولينتج لدينا نمطين من الانساق العلامية المسرحية. وهي الانساق السمعية والانساق البصرية.

الانساق السمعية وتمثلها (المؤثرات الصوتية والموسيقية ،صوت الممثل) الانساق البصرية وتمثلها (الاضاءة ،الازياء المسرحية،الممثل، قطع المنظر والملحقات المسرحية) تتوحد هذه الانساق وفقا لعلاقة جدلية قائمة على الحضور والانزياح لتحولات التصدر العلامي في تشكلات متفردة خاصة و لتنتج فيما بعد نسق دال فكريا وجماليا وفقا لضرورات درامية او اسلوبية ، ولتمنح شكل العرض المسرحي احد العلامات (البصرية او السمعية) الصدارة لتأكيد قصدية خطاب العرض وسبل توصيل رسالة العرض . وعليه اصبح التصدر العلامي أسلوب لتشكلات انشاء العرض المسرحي يجتهد في تحقيق مايأتي :

١- المحافظة على الروح الدرامية للنص المسرحي والكشف على بؤر الصراع وتناميها

٢- التأكيد على ألاسلوب المميز لتشكل فضاء العرض المسرحي العارض لقيم الصراع الدرامي وتمثلاتها

٣- تأكيد فاعلية المتلقي وحضوره الفاعل في انشاء نسق التواصل المسرحي

برتولد بريخت

يتشكل النسق الفكري في تجارب المسرح الملحمي الدرامية والتي نادى بها(بريخت) من خلال المنطلقات الفكرية للفلسفة المادية والماركسية والتي تقول (ان التراكم الكمي يؤدي الى نقلة نوعية) وان(الوجود في حالة من التدفق الحركي التي لاتهدئ) ، وبذلك تتصدر حركة الكتل

المسرحية وبتنوعها الدلالي عروض المسرح الملحمي ، ان التصدر الحركي في عروض مسرح (بريخت) افرز نوعا من التشكل العلامي المميز والذي أدى الى ظهور ثنائية جدل الحركة والثبات ولتكون هي بوابات الانتقال بين المشاهد المسرحية الملحمية ، وكانه يصور الواقع في حالة من التشكل الحركي والقلق الدائم الذي لا يستقر (على مصمم المنصة ان لا يضع شيئا على مكان ثابت مرة والى الأبد ، وأن عليه أن لا يغيره بلا سبب أو ان يغير مكان شيء ما ، وذلك لأنه يقدم صورة عن العالم ، والعالم يتغير على وفق قوانين لم تكشف بعد الصورة النهائية)(بريخت ،برتولد ١٩٧٣،،ص٢٣٥) عارض(بريخت) مبدئ التطهير الارسطي القائم على الايهام واثارة الشفقة والخوف ونادى بضرورة تحفيز المتلقي واستفزازه لإثارة الأسئلة الفكرية وتحفيزه لاتخاذ موقف واضح من الصراع الاجتماعي والطبقي ولذا فهو (لا يهدف أبدا الى تخدير المشاهد بواسطة عرض الجماليات الكلاسيكية الجامدة بل يستفزه فكريا)(ينظر بريخت،برتولد،مصدرسابق،ص٢٣٣) . عمل (بريخت) الى خلق اشكال مسرحية محملة بالإشارات والرموز تمنح المتلقي القدرة على اتخاذ موقف مما يقدم امامه كما في مسرحية (عربة الام شجاعة) ، إذ جعل من عربة بيع معدات الحرب المتحركة التي تقودها الام في اثناء انتقالها بين طرفي النزاع ، رمزا واضحا لأسباب نشوب الحروب واستمرارها ، ان تصدر الانساق البصرية والسمعية بصورة متوالية في عروض المسرح الملحمي جعل من تلك الانساق نتاج جدلي لحركة التصدر بين (الموسيقى والغناء والاقنعة ،الازياء ،الإضاءة ، المكياج) كما في (اوبرا القروش الثلاثة) إذ تتصدر الموسيقى والغناء الشعبي بداية المشاهد لتتراجع لحضور وتصدر الاقنعة والازياء والاضاءة المسرحية ، ان حركة التصدر العلامي في عروض المسرح الملحمي عملت لوضع المتلقي في حالة من التحفز الذهني منحته القدرة على التفاعل الفكري مع صور العرض المسرحي بمستوياتها الفكرية والجمالية ،لذا شكلت الانساق العلامية بانفتاحها الدلالي في العرض المسرحي (البريختي) امتيازا اسلوبيا كونها تتمتع بقدرة تحول وتعبير واسعة تقوم على قدرتها المنفتحة دلاليا ، وكذلك مستوياتها التاؤيلة والتي شكلت وجهة نظر المتلقي وموقفه الفكري ، وبذلك يكون التصدر العلامي في مسرح (بريخت) قد حقق مستويات دلالية متعددة كونها قد إشارات الى حركة المجتمع بكل مستوياتها ،ساهم التصدر العلامي في تحقيق التغريب البريختي والذي يشكل أساس الخطاب في عروض المسرح الملحمي. ويرى الباحث ان التصدر العلامي هو النسق الجامع للفاعلية العلامية في عروض المسرح البريختي وهو أسلوب استطاع(بريخت) ان يوظفه في مسرحه قبل دخول السيمياء الى المسرح وكانت

اليات عمله تقترب من السيمياء على مستوى التوليد والتحول اما التاؤيل فكان يقع في مستوى التفسير الماركسي لحركة المجتمع وكما في (الانسان الطيب. رجل برجل ،دائرة الطباشير القوقازية) .

بيتر بروك :

يتأكد التصدر العلامي في تمثلات رؤى المخرج (بيتر بروك)الجمالية في مشروعه المسرحي من خلال التحول العلائقي لانساق العرض وتشكلات علاماته وفقا لمفهوم(المسرح المقدس) والذي هو امتيازه الاسلوبي المتحقق في انشاء الاشكال المسرحية (جعل ما هو غير مرئي مرئيا بوساطة تجانس ايقاعات واشكال تندمج مع بعض مفرزة ابعادا مثالية وجمالية تنبثق من فهم فلسفة الحياة وباحثة عن التجدد في تلك الاشكال والتكوينات المتحركة بإيقاع وموسيقى روحية مقدسة و ليتحول المسرح الى طاقة تعبيرية في فضاء خالي) (بيتربروك، ٢٠٠٢ ،ص١٦٧) ان مسرح بروك المقدس هو كم الطاقة التعبيرية والجمالية المتحققة من خلال جدلية العلاقة ،بين الانساق السمعية والبصرية والتي تؤدي الى تصدر احد تلك الانساق للمشاركة في انتاج و توليد أنظمة تواصل مع المتلقي ، لذا فهو يؤكد على ضرورة خلق علاقة تشاركية بين العرض والمتلقي من خلال توظيف طقوس إنسانية لا تنتمي الى هوية محددة حيث يؤمن بروك ان السياقات الثقافية واللغوية هي حواجز تعيق التواصل لذلك فقد بحث عن وسائل تمكنه من مخاطبة الجمهور بشكل مباشر فقد اكد على ضرورة توحد الممثل مع الجماعة لخلق اشكال تعبيرية مهيمنة لها قوة الانماط الاصلية . فقد ركز على لغة الجسد منطلقا من ايمان شبه صوفي بالدلالة الميتافيزيقة للجسد) (كريستوفر اينز،١٩٩٦،ص٢٧٠) والتي تتركب وتتألف في لحظة التلقي ، يؤمن بروك بضرورة وجود شراكة عظيمة بين العرض المسرحي والمتفرج وان المتفرج يجب صهره واندماجه فيه ، ويأتي الدمج عبر تعريض المتفرج إلى سلسلة من الاهتزازات والصدمات "أن الصدمات والإدهاشات تؤثر في استجابات المتفرج، فيستثار فجأة ويصبح أكثر تيقظا، وأكثر تحفيزا، فأنها تجعله أكثر قدرة على تحمل المسؤولية التي يشترك فيها الممثل والمشاهد" (بيتربروك، ١٩٨٣ ص ٥٦).

تأثر (بروك) في انشاء فضاء ته المسرحية بأفكار (غاستون باشلار)القائمة على الفلسفة الظاهراتية والتي اعتبرت كل شيء في حالة من العدم اما الوجود فهو هنا والان فقط، ،وحتى يحقق ما يؤمن به بروك فقد غادر حدود العلبة المسرحية باحثا عن فضاءات مفعمة بقوة تعبير

روحية يلج منها الى عوالمه الطقسية فكانت سفوح الجبال والغابات وسواحل البحر والمعابد القديمة وغيرها الكثير، هي منطلقات بروك الجمالية لتحقيق رؤاه في التجريب المسرحي . حيث طوع تلك الفضاءات من خلال تحولات الانساق الحركية والصوتية للممثل وملحقات أدائه (الأزياء الطقسية والاقنعة وتنوع مساقط الإضاءة (المكان (الفضاء) هو كل شيء كما انه ليس شكلا وتتوقف عليه إمكانية الخلق والابداع هو لايعرف الحدود والامتلاء ويحتاج الى عبقرية لملئه وغلق حدوده) (برند زوخر ٢٠٠٦،ص١٢٣ (ان توظيف (بروك) لفضاءات تقع خارج حدود العلبة شكل هيمنة واضحة للانساق البصرية في شكل العرض وتحوله الى طقس جمالي قائم على تفاعل المتلقي ومشاركته في المشهد المسرحي . ففي عرض مسرحية (الماهابهراتا) والتي تتحدث عن قصة خلق الإنسان في الحضارة الهندية ،يتضح بشدة مدى فائدة المسرح العاري الفقير تقنيا ، ويستمر عرضها تسع ساعات و تنتقل فيها الأحداث من ساحات المعارك إلى القصور ، ومن الغابات إلى قمم الجبال، ومن عالم الإنسان الدنيوي الواقعي إلى عالم الأبطال الأسطوريين ، وعالم الآلهة المقدس ، وعالم الشياطين والأرواح ، من العالم المرئي المنظور، إلى العالم الحلم الغيبي الغير منظور ، فكل هذه الوقائع والأحداث تتطلب نمط تشكل لصورة العرض المسرحي قائم على توظيف كل العناصر المسرحية لتصوير الأحداث الأسطورية والمقدسة (ينظر : كولين كونسل ص ٢٢٣). أما بالنسبة لكيفية استخداماته للأدوات ووظائفها من أقمشة وإكسسوارات، وستائر، وأقنعة ، ودمى يصنع من خلالها عوالم حلمية ، فقد استخدم ستار مصنوع من قماش نصف شفاف، اما الأقنعة فكانت مقتبسة من سكان مدينة بالي، فكانت فكرته من هذا التقليد لعمل تشكيلات بإبعاد مختلفة بعد أن يركبها ويعلقها على مسافات متعددة لتبقى مرئية للعيان ، أما عن تحريكه للممثلين لدمى الطيور في الهواء الطلق هو محاكاة لعملية الطيران ووظيفتها الصورية هي ربط تركيز المتلقي على الحركات التي كان يقصد بها نزول وصعود الآلهة والشياطين والأرواح ، بعملية فنية مبتكرة ،وخلق عوالم خيالية تعبر عن العالم غير المرئي ، باستخدام وسائل وحيل وخدع مسرحية مستمدة من العالم المرئي(ينظر (كولين كونسل ص ٢٤٨. (أما في اشتغاله في مسرحية (اورجاست) كتجربة قدمت أيضا في فضاء مفتوح وبما يناسب ويتوافق مع رؤاه الفنية والاستفادة من الفضاء كنسق صوري متصدر و ملهم للحداث المسرحي ، إذ قدمها في مقبرة لملوك الفرس القدماء، موظفا معماريتها في تشكيل فضاء العرض، وتوزيعات مجموعات الأداء، والاستفادة من رمزية الانشاء المعماري وطرازيته ودلالته الميتافيزيقية، من أجل بعث تجربة عيش في ظل طقس بدائي فطري (ينظر : كولين

كونسل ص ٢٣٨- ٢٣٩).يعمد بروك في الكثير من تجاربه، وبخاصة تلك التي يغادر فيها فضاء مسرح العلبة الايطالي، إلى توظيف عناصر طبيعية في الإضاءة المسرحية، ففي عرضه (المهابهارتا) عزز بروك الدلالة الميتافيزيقية من خلال عنصر الإبهار الذي يحققه شروق الشمس وغروبها، أو مشهد الأداء للممثلين بمشاعل ملتهبة (ينظر: بينر بروك ، ص٤٩٨). وكذلك مشهد الكرة الملتهبة من السماء في عرض (أورجاست) إذ نجد "استخدام النار كأحد أشكال الإضاءة الطبيعية"(ينظر: كريستوفراينز، ص ٢٦٥). ومع ذلك فأن (بروك)لا يتخلى عن دور الإضاءة الصناعية (البروجكتور) في انجاز سينوغرافيا العروض، وبالذات في عروضه التي تقدم على خشبة المسرح، فالمهم هو تحقيق حالة الإبهار، ويقترب من (برشت) أحيانا لتفعيل منطقة العقل بدل العاطفة ، الاستيقاظ ، من خلال الكشف بالإضاءة وتوظيفها ، قبل الفعل المؤثر لعدم دخول المتلقي واستغراقه بالحالة النفسية والعاطفية ، "ففي مسرحية (الملك لير) عندما يفقد (غلوستر) البصر وفي إخراجنا للمسرحية قمنا بإضاءة الصالة قبل أن يتم العمل الوحشي وذلك بهدف دفع المتفرج لتقييم المشهد قبل أن يندفع أوتوماتيكيا ليتجاوب عاطفيا ويباشر بالتصفيق" (ينظر: بيتر بروك، ص ٧٧).

ومن المواد المهمة التي كان يستخدمها في تشكيل سينوغرافية أعماله والتأكيد على مبدأ صوره، وبعضها قد أصبح ثابتا ، فمنها السجادة ، الدهان الأحمر ، الشاشات العاكسة ، المشي على الركائز، إطلاق الفقاقيع ، دق الأجراس والطبول ، أرواب حريرية حافلة بالألوان إذ أصبح مسرح بروك مسرحا انتقائيا هائلا . (ينظر :كولين كونسل ،ص٢٢٩)

روبرت ولسون

ينحاز روبرت ولسون في مشروعه المسرحي نحو توظيف الانساق البصرية في تأسيس أسلوب تشكل فضاء العرض المسرحي وكئلك تداولية خطابه الفكري والجمالي كون تلك الانساق تتمتع بقدرة كبيرة في مساحة التاثير على المتلقي وهي التي تمنح المخرج والمصمم القدرة على اظهار العوالم الداخلية الدفينة للشخصيات وكذلك خلق بيئة جمالية يتوحد فيها المتلقي مع العرض المسرحي وفقا لأسلوب سريالي قائم على توظيف تقنيات الفن التشكيلي والفن المعماري كبيئة حاوية للرقص الطقسي الصوفي والحركة البطيئة والتكرار لانساق المؤثرات الصوتية والموسيقية (تصبح المحصلة هنا كولاج سمعي بصري عن صور حلمية الطابع وتبدو غير متصلة وتقدم من خلالها الكلمات والاحداث تكرارية ملحة وبطء مؤلم) (كريستوفر اينز،مصدر

سابق،ص٣٨٨) وظف ولسون تقنية الهدم والبناء في تفكيك انساق العرض وصوره (البصرية والسمعية) وإعادة تركيبها لبناء عوالم حلمية وفضاءات رمزية لانساق متحولة من الضوء واللون والحركة والموسيقى . ان (الديكورات التي يقوم بأنشائها ومناظره التي يسعى الى تأسيسها حافة بالرموز التي تنتج مختلف الأماكن والازمان في عملية انتقالية وانشاء صورة ذات بؤر متنوعة ترتبط ايقونيا واشاريا ورمزيا لتعطي تصوراتها اشكالا ومضامينا متعددة) (كولين،كونسل،١٩٩٦ ،ص٢٨١)تصدرت تقنية الإضاءة فاعلية التحول الدلالية كونها نسق بصري من خلال حركة اللون والظل لتسهم في بناء سيل من الصور المدهشة والصادمة تضع المتلقي في محنة السؤال وتزجه في فضاءات التأمل (ينتقل ولسون في اعماله التالية من المناظر الايحائية الموحية الى التركيز على الإضاءة والتصميم المسرحي ....حقق من خلالها شهرة ذائعة لروعتها وقدرتها على خلق عوالم من الرؤى السحرية الجميلة . وقد استخدم في مسرحية الموت والدمار دترويت ثمانين كشافا وضعها في تجاويف خشبة المسرح صانعا حائطا من الأضواء في خلفية المسرح) (كولين كونسل،مصدر سابق ،ص٢٨٢) .يسعى ولسون الى تهشيم حميمة الأماكن ومغادرة مرجعياتها الروحية ولذا فهو عمد الى بناء تشكلات العرض المعمارية من خلال شبكة من خطوط اللون ضوء تتوحد مع صدى لأصوات مبهمة وخفية لتخلق فضاءات وعوالم لصور مرمزة تتوالد بعبثية في لحظة العرض (اذا ذهبت الى مسرحياتي فانك ترى متحف او تشاهد صورة انا ادعوك لتتأمل لون التفاحة خط الفستان وشعاع الضوء لا تفكر في القصة ولا تستمع للكلمات فقط استمتع بالمشهديه التشكيلية ،،،استمتع بالموسيقى والزمن المنفلت في ثباته استمع للحركة واستمع للصورة) (شوميت ميتر،٢٠٠٥،ص٣١٦)

بينا باوش :

تنحاز (باوش) في أسلوب انشاء عروضها المسرحية نحو توظيف حركة جسد الممثل ،فقد تحول الجسد الى علامة كبرى تتصدر النسق البصري الدال في تشكلات العرض المسرحي، لذا فجسد الممثل اصبح عارضا للقيم الدرامية بواسطة جماليات الانشاء الحركي الدال للإيماءة والاشارة ، فقد شكل جسد الممثل لغة تعبيرية تعمل على ابانة قصدية التصدرات لتشكلات البناء البصري والسمعي وفاعليتها الدلالية بمستوياتها المختلفة ،يؤكد أسلوب باوش على تطوير مهارات أداء الممثل للوصول الى مستوى ادائي عارض لمكنونات الرؤيا الاسلوبية ل (باوش)، حيث خضع جسد الممثل في لحظة العرض الى ثنائية الذات والموضوع ، فالذات تمتلك حاسة

الاكتشاف على مستوى الفهم ولهذا فهي تتحول الى منظومة فكرية ناقدة بوصفها اتحادا للحواس التي تتم توجيهها بواسطة العقل ولهذا يستطيع الجسد ان يتدخل في الصراع ويغيره (ان الجسد عالم معرفي يمتلك مساحته المتنقلة في الوجود والتاريخ) ينظر:(قلعة جي، عبد الفتاح،٢٠١١،ص١٧١) ، ان هذا الامتياز منح جسد الممثل القدر ة على التواصل مع المتلقي وهي احد المحددات القصدية للتصدر العلامي ، فهو لا يعمل الا ضمن ارتباطه بالمنظومة التشكيلية ،الضوء ،اللون (السينوغرافيا) من اجل ان يقوم ببناء فضاءات حركية تسهم في ابراز جوهر الفكرة التي تساهم في خلق وتحفيز الأجواء النفسية كما تقوم بالتأثير على الحالة الايحائية والشعورية التي تنطلق لتتواصل مع الاخر لهذا تعد (خاصية الجسد الراقص في حالة بناء وخلق مستمر ، ومحركا تعبيريا متواصلا ويستطيع ان يمرر تجلياته وقدرته الإيحائية الى الاخر بوصفها عملية تشييد وبناء) (شليخ كرس، ٢٠٠٩،ص١٣٤) ، ترى باوش في الجسد اختزال للبناء الحضاري الإنساني ، ومن خلال الاختزال تحول الجسد الى أداة للتحرر والخلاص من كل القيود والمحددات الاجتماعية ، وبذلك يكون العرض المسرحي نتاج لسلوك وخبرات اجتماعية وحضارية لفاعلية الجسد وتطويرها وترجمتها الى سلسلة من الصور والاشكال والحركات ذات الابعاد الموضوعية) ينظر : (مدحت الكاشف،٢٠٠٦، ص١٣٨-١٣٩) .

ان مرونة الشكل المسرحي المشحون دلاليا في أسلوب (باوش) كانت نتاج لتصدر النسق البصري القائم على حركة جسد الممثل وانشائية فضاء العرض المسرحي واتساعها نتيجة لتوظيف البقع الضوئية واللونية من خلال ثنائية الظل والضوء والتي خلقت ايهاما بصريا شكل سيل من الصور المسرحية المحمل بروح الدراما والمنفتح على التأويل بحضور المتلقي وتشاركيته .

مؤشرات الإطار النظري

١- التصدر العلامي هو أسلوب تقني يوظفه المخرج والمصمم للتاكيد على قصدية تشكل رؤاهما الفكرية والجمالية في تفرد انشاء شكل العرض المسرحي

٢- التصدر العلامي نسق متحول وفقا لطبيعة الصراع الدرامي ومتطلبات العرض ساهم في انتاج الصورة المسرحية وتعزيز أهميتها الاسلوبية

٣- تحولات التصدر العلامي افضت الى خلق تشكلات محملة بانساق تواصل جعلت المتلقي طرف فاعل في معادلة العرض المسرحي

٤-التباين في تحولات التصدر العلامي منح القدرة للمخرج والمصمم على انشاء تكوينات بصرية وبفضاءات متنوعة عززت القيم الدرامية والجمالية ،

٥ -اصبح للمنهج السيميائي حضورا واضحا في بناء تشكلات العرض المسرحي ،كونها رسائل موجهة من الممكن تفكيكها وإعادة انتاجها مرة اخرى

إجراءات البحث

مجتمع البحث :يكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي قدمت قي بغداد ٢٠١٩

عينة البحث:تم اختيار العرض المسرحي (مكاشفات)بطريقة قصدية لأنها انموذجا لدراسة البحث .

أداة البحث:اعتمد الباحث المنهج الوصفي

أ -المشاهدة العيانية لعرض مسرحية مكاشفات ،وكذلك إعادة المشاهدة على القرص المضغوط

ب- ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة للتحليل

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ،لتحليل (التصدر العلامي وتحولاته في تشكلات العرض المسرحي) ومن خلال التحليل لانساق العرض وعلاماته للوصول الى النتائج المطلوبة والتي تتوافق مع اهداف البحث

تحليل العينة

تبؤت التجربة الاسلوبية للمبدع (قاسم محمد) بتنوعها على مستوى التاليف والإخراج طليعة التجارب المسرحية العراقية التي وظفت الخزين التراثي والشعبي في العرض المسرحي فقد أسهمت خصوصيته الاسلوبية والتجريبية ، في اكتشاف القيم الفكرية والجمالية للموروث العربي الإسلامي حيث الشخوص والوقائع المحتدمة بالصراع والرغبة في السيطرة على الاخر وترويضه ، فكانت تجارب قاسم محمد ماهي الا استبطان لرؤى تجديدية لفنون العرض المسرحي بخصوصيته العربية وكما في (بغداد الازل بين الجد والهزل ، طال حزني وسروري في مقامات

الحريري ورسالة الطير) محملة بروح الحاضر ومفعمة بتناقضاته وعارضة لمأساة الانسان المعاصر ، من خلال دلالة الشكل التاريخي المتوارث بتنوعات انساقه المضمرة على مستوى المضمون والشكل .استطاع المخرج قاسم محمد من أعداد نص مسرحية (مكاشفات) بوساطة الولوج في خزائن التراث العربي وليتوقف عند واقعه تولي(الحجاج بن يوسف الثقفي) الجانح نحو ممارسة السلطة وفق مبدئ القوة وبكل قسوة في أدارة العراق وموقفه من اهل هذا البلد المكتنز بالعلم والادب والمفعم بروح التمرد والثورة فكانت(مكاشفات) والتي هي كشف لطبيعة الصراع بين السلطة الحاكمة والفرد المحكوم ، توليف بين مسرحية (مكاشفات عائشة بنت طلحة) للأديب (خالد محيي الدين البرادعي) ومقاطع من مسرحية(أبن جلا) للكاتب (محمود تيمور) ، إذ تمكن قاسم محمد من إعادة إنتاج الحدث واستحضار شخوصه وليسقطها على الواقع بكل تناقضاته ،

سعى المخرج غانم حميد لتحقيق رؤيته الاخراجية لنص مكاشفات من خلال تقديم عرض مسرحي بمستويين مختلفين الأول تقع أحداثه في (بيت عائشة ، مسجد الكوفة ، دار الامارة) وكان كل ما يحدث في هذا المستوى يجسد الواقعة التاريخية لتولي الحجاج على العراق فكانت الانساق في هذا المستوى بعلاماتها البصرية والسمعية تؤكد هويتها الايقونية لتجسيد الواقعة التاريخية ، اما المستوى الثاني فكان مختلف عن الأول تقع احداثه الان وفي ازقة الكوفة وكانت انساقه بعلامتها السمعية والبصرية اشارية ورمزية ووظفت وفقا للمنهج الملحمي لأحداث التغريب البريختي إذ الأغاني والاهازيج الشعبية والازياء بخصوصيتها المحلية ساهمت على مغادرة الأداء الأيهامي نحو التقديمي . وكان الانتقال بي هذين المستوين ومشاهدهما بواسطة النسق الصوتي متمثلا بالاغاني والاهازيج والموسيقى الشعبية .

المستوى الأول

انحاز المخرج (غانم حميد) في هذا المستوى نحو انشاء تشكلات بصرية تتصدر فيها جملة انساق العرض وتشارك في أنتاج صور درامية لتحقيق رؤاه الاخراجية إذ ترتبط هذه الصور بنسق صوتي متغير في كل مشهد ويشكل هذه النسق التاسيس الاولي للمشهد القادم ومن خلال توظيف بناء علامي متحول قائم على التصدر بين انساق العرض البصرية والصوتية يحقق القصدية الفكرية والجمالية لعرض (مكاشفات) فقد وضع مستويين متداخليين من الصراع :

المستوى الأول ، من الصراع(الماضي) والذي تمثله العلاقة القائمة بين الحجاج رجل السلطة ومخلب الحاكم الاموي القاسي (مروان بن عبد الملك) لإخضاع الاخرين ولسان حاله يقول (أرى رؤوسا قد اينعت وحان قطافها واني لصاحبها) وعائشة بنت طلحة ارملة مصعب بن الزبير الذي قتله الحجاج وهي التي تقرأ القران وتروي الحديث وتحمل مأساة الكوفة (هذا ما حببني في الدنيا ، الشعر وسور القران واحاديث رسول الله وخرق الليل بضوء الايمان.

المستوى الثاني ، من الصراع (الحاضر) ويشكل تمثلات السلطة وحضورها الغريزي المتنوع والمتباين (الرجل الريفي . الحلاق الجوال الذي يختن الأطفال ، الجنرال ذو الأصول الغجرية) وقد عمد المخرج على الربط بين هذين المستويين المتضادين بوساطة شخصية الراوي وهي شخصية مفترضة وضعت لأجل السفر عبر الزمن والانتقال بين الواقعة التاريخية (الماضي) وبين الحاضر (الان) وهو حضور دائم يؤطر تمثلات قسوة السلطة وعنجهية الحاكم وتعبر من خلاله الاحداث والشخوص ،وهو صوت السلطة وصداها ، وحينما تضعف السلطة وتتراخى قبضة الحاكم يتمرد وينتفض ، ان إضافة شخصية (خادم العرض) او الراوي مثل مقاربة اسلوبية واضحة مع منهج (بريخت) فكريا وجماليا والذي منح المخرج القدرة على التأسيس لمستويات صراع متعددة مكنت المخرج بعد ذلك الانتقال بينها وفقا لستراتيجية الرؤيا الاخراجية القائمة على استحضار الموروث التاريخي لانتقاد الحاضر.

يتجلى التصدر العلامي وتحولاته في العرض المسرحي مكاشفات من خلال التاسيس الاولي للنسق البصري متجسدا بفضاء العرض المسرحي والذي ظل محافظا على انشائية الصورة التراثية وطرازيتها بكل علاماتها المعمارية المتداولة إذ هيمن الفضاء الدائري الذي يتوسطه المنبر المغلف بالقمش الابيض وبستائره المتدلية ،ليشكل إشارة واضحة الى فضاء المسجد وقصر الامارة . ان توظيف الملحقات المسرحية (الأزياء المسرحية وملحقاتها)، منح المخرج إمكانية خلق صور تشير بوضوح مكانيا وزمانيا الى بؤرة الصراع ونقطة انطلاق الحدث ، فكان المنبر وهو علامة معروفة بمرجعيتها الدينية المتداولة لحد الان فكان كتلة كبيرة ثابتة دون حراك وكانه وتد الأرض الذي تدور حولة الاحداث في يمين المسرح يعلوها كرسي وقد غلفت بالقماش الأبيض للتحول الى مومياء تستمد فاعليتها الادائية من اللون والضوء التي يسقط عليها .وفرشت أرضية المسرح بالقطن الأبيض ليمثل دار الامارة . بيت عائشة . جامع الكوفة وبصورة اشمل واعم حركة دائرة الوجود العدمية في لحظة الكشف عن جوهر السلطة على مر التاريخ.

أدرك المخرج وبوعي جمالي لوظيفة التصدر العلامي وتحولاته الدلالية بين السمعي والبصري كونها وظيفة دالة ومركبة تؤسس للتنوع في قناة التواصل مع المتلقي والابتعاد عن الملل. وأيضا التأكيد على جوهر العرض المسرحي لتكريس امتداد سلطة الظلم من عمق الماضي الى العصر الراهن ، ان قصدية التصدر العلامي وتحولاته في مسرحية مكاشفات متمثلا بتنوع فاعلية الانساق العلامية للعرض (الأزياء والاضاءة والمؤثرات الصوتية والموسيقية وصوت الممثل وحركته) يخضع لمتوالية متناوبة من التحولات حيث يتاسس النسق العلامي في لحظته الأولى من خلال الضوء واللون والحركة ومن يتسلل النسق الصوتي ليتصدر قيم التحول ويتلاشى في نهاية المشهد ليظهر شاحبا وبظلال لونية تشتد بالتدريج لتعلن وبرمزية دالة على هوية مكان وزمان الحدث ومنذ اللحظة الأولى للعرض والتي كانت لحظة الكشف عن تمثلات قسوة السلطة في سلوك الحجاج فقد وضع المخرج جملة انساق متداخلة (سمعية وبصرية) تعلن عن دخول الحجاج وليكون الحجاج هو صدى الخليفة الحاكم في دمشق

صوت الخليفة الاموي (مروان بن عبد الملك)من العمق ممزوج بموسيقى شرقية (ان العراق قد كدر مائه وكثر غوغائه وعظم خطبه وعسر اخماد نيرانه فهل من ممهد للعراق بسيف قاطع وعقل جامع وقلب ذكي ...يخمد نيرانه وينتصر لمظلومه ....فتصفو البلاد ويطمئن العباد ... من للعراق ... من) وفي مقدمة المسرح (ومن جهاز الداتاشو) مخطوطة متحركة بالخط الكوفي بالون الأزرق وكانها وجه الماء (الانسان بناء الله على هذه الأرض ملعون من يهدمه) . تجلس عائشة اسفل المخطوطة على سجادة الصلاة بملابسها البيضاء وهي تصلي انها امرأة ، قوية لا تعرف الضعف سليلة لأسرة عريقة حضرت مجالس الادباء والشعراء تتمتع بشخصية مدربة على المواجه ، رمز واضح لمدينة الكوفة ، مدينة الشعر والفكر والثورة وهي تقف بالند من الحجاج لتؤكد خطابها الحضاري الذي يتقاطع مع خطاب السلطة.

يدخل الحجاج من عمق المسرح وكانه صدى السلطة وقرارها ، ورمح الخليفة الى اهل العراق الذي سوف يخمد ناره ويعيد صفو مائه ، مرتديا زيا اسود ويتحرك متشنجا و متوعدا بصوته الجهوري تتلاشى المخطوطة الزرقاء ولتظهر في عمق المسرح اقواس واعمدة تشير الى جامع الكوفة يقف الحجاج امام المنبر في بقعة ضوء مثلثة مرددا (انا بن جلى وبن طلاع الثنايا ... متى اضع العمامة تعرفوني) .

يقوم بضرب القطن الأبيض بسوطه وكانه يجلد الناس وينثر دمائهم (تتحول الاضاءة الى اللون الأحمر)(اما والله اني احتمل الشر مجمله ... واذروه واجزيه بمثله ...واني لارى رؤسا قد اينعت وحان قطافها واني انا لصاحبها) .

تتلاشى الإضاءة بالتدريج وتسود العتمة ماعدا بقعة ضوء يقف وسطها الحجاج مهددا لاهل الكوفة (اما والله لالحونكم لحو العصا ... واني والله لا اعد الا وفيت...واني والله لادعن لكل رجل منكم شغلا في جسده ... متى وجدت بعد الان من يقف في اكثر من خمسة رجال ، عددته خارجا وسفكت دمه وانتهبت ماله) يسقط اسفل المنبر متعبا ويستقر داخل الظلام ، في هذا المشهد اكد الممثل على مخارج الحروف وجرس الكلمات وجمال لغة الحوار وقدرتها على نقل خطاب السلطة . استطاع الممثل من توظيف صوته المدرب والمطواع في رسم ملامح شخصية الحجاج .

مع صوت الاذان المنبعث من عمق المسرح تتحول الإضاءة الى اللون الأبيض والازرق وتتدلى ثريات بالون الأصفر لخلق جو طقسي وروحاني لمشهد الصلاة ، وينشطر فضاء المشهد الى يسار المسرح عائشة في بقعة ضوء دائرية ، ترتدي ملابس بيضاء تصلي دون خوف من قسوة وبطش الحجاج مع انتهاء صوت الاذان تقف عائشة ترفع سجادة الصلاة قائلة(استغفر الله) والحجاج يقف اسفل يمين المنبر منتظرا للحظة الانقضاض على عائشة (يشغلني حسن هذه المرأة التي تجمع ما بين العفة والشهوة و ما بين الشعر ونصف القران).

عائشة تقف اسفل يسار المسرح و تدور حول نفسها بملابسها البيضاء في بقعة ضوء تمشط شعرها وتكرر حوارها بعدة أساليب (راحلة انا ام ارملة) .

يتحرك (موضعيا)الحجاج بملابسه السوداء بهستيريا صعودا ونزولا على المنبر مرددا حواره وكانه يخاطب نفسه واقفا فوق المنبر (من يشغلني الان عائشة تشغلني ام الكوفة) اظلام

وظف المخرج في هذه اللوحة أسلوب البؤر البصرية المشتتة ليضع الشخصيات في حالة من التداعي الحر ومعززا بذلك تصدر النسق البصري متمثلا بتحولات اللون والضوء والتنافر الحركي لتبيان حيرة الشخصيات وتشظيها بين الحق والواجب وخلق التأكيدات الفكرية والجمالية من خلال المتضادات على مستوى اللون والحركة وسلوك الشخصيات وصراعها المتنامي والمتنوع ومن ثم مكاشفاتها .

يدخل الحجاج متخفيا بزي رسول الحجاج ومتلثم ب(يشماغ احمر(وهو يدعو عائشة لزيارة قصر الحجاج . ترفض عائشة الدعوة وتخبر الحجاج (الرسول المزيف) بانها راحلة الى الحيرة هذه الليلة. .يمنعها الحجاج (ان دروب الكوفة مغلقة منذ الصباح)

عمد المخرج في هذه اللوحة الى الإعلان عن انحيازه الى المسرح الملحمي واخذ بأرسال شفرات تهيئ المتلقي الى القادم من الصور الدرامية المركبة وفقا لتقنية الاسلوب البريختي القائم على كسر الايهام باستخدام اللهجة الدارجة والشعبية والاغاني المحلية وتغيير الأزياء امام الجمهور وحركة الممثلين ودخولهم المفاجئ للمشهد والخروج منه ،

تنتقل عائشة الى اللهجة الشعبية (راح اتصل با بو مقداد) تتغير الإضاءة وتسود الإضاءة الفيضية و ليتحول المكان الى حلبة صراع . يدخل خادم العرض متسائلا عن سبب هذه الفوضى ويبداء حواره أيضا باللهجة الدارجة (هاي شكو شنو الموضوع)

الحجاج باللهجة الشعبية (تتصل بابو مقداد)

خادم العرض (هاي منين جابت الرقم)

الحجاج (ما ادري) ويزجر الخادم ليخرج لينفرد بعائشة (رحيلك ياسيدتي سفر في التيه ومن غير دليل)

عائشة (اهناك سر تخفية ياحجاج)

الحجاج(ان دروب الكوفة مغلقة منذ صباح اليوم)

تتغير الإضاءة الى اللون الأزرق يدخل خادم العرض متلثما ب(شماغ احمر) حامل طبل كبير مع صوت اغنية(بدوية) من غرب العراق يأخذ الحجاج برقص الدبكة على انغام هذه الاغنية وتقف عائشة مندهشة من هذا السلوك المنفلت .وكان المخرج أراد ان يفضح السلوك غير المنضبط للحاكم والتقليل من شاعرية لغة الحوار ورصانتها .واخذ يغادر منطقة اللغة الفصحى والانحياز نحو توظيف اللغة الدارجة المدعمة بالأغاني والموسيقى الطقسية وحركة الضوء وتغيير الأزياء لخلق قوة تعبير درامية محملة بقوة دلالية وتعبيرية تضم بين جنباتها روحية الطقس وفضائه،

ان حركة الشكل والفضاء لايجاد حلول على المستوى التقني أفادت العرض في إيجاد معادل موضوعي للغة النص المفعمة بالشعر الموزون والحوار المحبوك ، فكان توظيف تقنية (الداتا شو) لخلق الوهم البصري ، اما الإضاءة بمساقطها الكثيرة والوانها المختلفة والمتضادة قد حققت وظيفتها الدلالية والجمالية ، إذ كشفت عن هوية مكان وزمان الحدث وكذلك الحالة الوجدانية والنفسية للشخصيات التي تبحث عن ماهيتها في سفر خلاصها وكما في لوحة رثاء (مصعب بن الزبير) إذ انحاز المخرج وبوضوح نحو أجواء طقوس عاشوراء حيث استخدم اللون(الأخضر والاحمر) للاضاءة مع مؤثر صوتي يشير الى واقعة الطف ، مما شكل علامة صوتية واضحة على ان الثوار جميعا هم امتداد لفعل واقعة الطف الثوري

(قد يشكرك الاخرون اذا قرأوا التاريخ ومشوا مبهوتين بأرض غصت بالدم وارتجفت رعبا من اشلاء القتلى والاعناق المقطوعة غدرا والموتى في ليل سجونك صبرا والرعب المزروع بافئدة النسوة والولدان والخوف المتنقل في الطرقات المغلقة وكأن جميع الناس على فوهة بركان يتلفت عاقلهم ليبلغ غافلهم سيف الحجاج قريب منك حاذر انه الحجاج بكل مكان حاذر حاذر حاذر) .زج المخرج قيم تعبيرية (سمعية وبصرية) ساكنة في وجدان المتلقي لخلق حالة من استحضار كل طغاة العالم لإيجاد لحظة تلقي صوفية يتوحد فيها المتلقي و العرض ،

اكد المخرج على استعراض وسبر اغوار والعوالم الداخلية لشخصية الحجاج الحاكم الطاغية والمجرم. الذي يسعى لامتلاك والاستحواذ على كل شيء .الحكم . النساء القصور لكونها شخصية تحركها الغرائز وتقودها النزوات وتعاني من عقد وامراض نفسية. ولذا فقد افرز المخرج والمصمم صور ومشاهد وبأسلوب تعبيري تصدرت فيه انساق الإضاءة بمساقطها المتعددة والوانها الحارة وحركتها بالتوازي مع حركة الستائر البيضاء بالتداخل مع انساق صوتية متصاعدة لتؤسس بيئة صورية تفضح معاناة الحجاج واحساسه بالهزيمة وحيرته امام عائشة .

الحجاج (من يتنظر ابنة طلحة من) يكرر هذا الحوار بهستيريا ويسقط اسفل المنبر في بقعة ضوء احمر وهو يهذي (لن تستطيع امراة ان تمزق الأمير لن تسطيع امراة حجاجا قد مات)

ينهض مدركا حجم خسارته (لالالا. لن اترك من فعل ذلك بي وانا الحجاج بن يوسف الثقفي) يكررها متوعدا . ولتاكيد سلوك الطغاة على مر العصور رجع المخرج ثانية الى المسرح الملحمي . فقد دفع بالحجاج للذهاب خلف المنبر والعودة مرة أخرى الى وسط المسرح حاملا بندقية حديثة متهيئا لاطلاق النار (اقتلها او تقتلني) ويخرج باحثا عنها .

المستوى الثاني

اعتمد المخرج توظيف اللهجة الشعبية للفكاك من لغة النص الشعرية ببنائها الرصين وايقاعها الثابت وفرز فضائا رحبا للتلقي ، وكذلك توظيف المؤثرات الصوتية والموسيقية والاغاني الشعبية ولتوطيد هذه التقنية غادر المخرج الواقعة التاريخية (الكوفة والحجاج وعائشة) وينقل الحدث الى الحاضر (الان) . حيث اكد المخرج وبشكل واضح على انشطار الحجاج السلطة الطاغية وتنوعه الى اشكال وصور عديدة كل منها تحمل سلوك الحجاج.

يقود فعل التغريب في هذا المستوى بالتوازي كل من النسق البصري حاضرا بازياء الشخصيات وكذلك النسق الصوتي حيث كانت اصوات الأغاني الجنوبية والتي تمتلك حضورا بارزا في ذاكرة المتلقي هي العلامات الأكثر تصدرا لبداية كل لوحة .

يصدح صوت المطرب الريفي (داخل حسن) بصوته الذي يمثل الشجن العراقي المكتنز بالحزن و الممتد على طول التاريخ ، ومشكلا حضورا علاميا بارزا في الوعي الجمعي ليتوحد من خلاله المتلقي مع لحظة العرض . يقف(الحجاج) وسط المسرح في بقعة ضوء امام ميكرفون يرتدي أزياء جنوبية يغني بطريقة(داخل حسن) مع (عائشة) التي ارتدت أزياء جنوبية سوداء وهي تغني بأحد الأغاني الشائعة ل(داخل حسن) والتي احتلت مساحة في الوجدان العراقي . وبعد الانتهاء من الاغنية يجلسان على مصطبة في احد شوارع الكوفة .

مع بقعة ضوئية في وسط المسرح

عائشة : ممن يحرسني اشباحك من خطر الجن

الحجاج : (باللهجة الشعبية) لايبوية من خطر الأشرار ومع ذلك ادللي سرية انصراف (وكانه قائد عسكري يعطي الأوامر للجيش بالانسحاب)

يقف الحجاج وعائشة في بقعة ضوء وسط المسرح .ومع صوت المارش العسكري يلوح الحجاج بيده لاستعراض جيشه وحرسة (بصورة كاريكاتورية) ،الخلفية خضراء مع خطان ضوئيان شكلا رمزا واضحا لسيفان متقاطعان وكانه شعار لمعظم الدكتاوريات العسكرية وعلى انغام اغنية غجرية متداولة وبكثرة يتم استعراض جيش الحجاج مع دخول خادم العرض بملابس عسكرية غريبة وهو يمشي بالمشية العسكرية امام الحجاج ويتحرك بخطوط مستقيمة يأمره الحجاج

بالتوقف والانصراف ، يقبل اكتاف سيده الحجاج والمنبر وكرسي الحكم والمنبر خضوعا وتذللا ويخرج .(شكلت هذه اللوحة صورة هزلية عن قوة الحاكم الغاشمة)

الحجاج : انت امراة يطمع مافيها من رغد النعمى وجمال القد وحسن المنشئ والدار

عائشة : نعم المؤتمن على حسناوات الامة وحرائرها (تهلل عدة مرات) ويخرج الحجاج

تتغير الإضاءة وتتحول خلفية المشهد الى احد شوارع الكوفة بواسطة (الداتا شو) تدور عائشة مع الاهازيج التي تطلقها الأمهات في طقس ختان الأولاد الصغار تتصاعد الاهازيج والموسيقية الشعبية وصوت الطبل ، يدخل الحجاج وهو يرتدي ملابس (المطهرجي الذي يختن الأولاد) يحمل بيده حقيبة وفي اليد الأخرى مقص مناديا ومتوعدا (وينهم ،،،، وينهم الأولاد لا تخافون تعالوا) يجلس اسفل المنبر ومع ارتفاع صوت الموسيقى ينهض ويبداء بالرقص منتشيا وملوحا بالمقص بيده وكانه قام بإخصاء أجيال كاملة من الرجال .

الحجاج : بانتشاء متوعدا (صائحا اطهركم كلكم)

عائشة : هذا حالنا من مطهرجي الى مطهرجي

الحجاج : (يتحركون بهدوء) لكن كل واحد واسلوبة

تتغير الإضاءة الى درجات الأحمر ويصطف الطبال والحجاج وعائشة في لحظة صمت ينسحب الجميع بصمت .

لوحة الختام

مع صوت الناي وكانه الاذان تتركز الإضاءة الحمراء على المنبر ويعم المسرح الظلام صوت على ركاب الرحلة المرقمة سبعة سبعة والمغادرة الى الحيرة سرعة التوجه الى البوابة رقم سبعة شكرا يتكرر هذا النداء تدخل (عائشة) ترتدي ازياء معاصرة حاملة بيدها حقيبة سفر يقطع طريقها (الحجاج) وقد ارتدى أزياء معاصرة ومعطف وقبعه وكانه احد رجال المافيات

الحجاج : (بعنف) الى اين

عائشة : لاتتسع لي العزلة وانا عائشة الانسان وعائشة الانثى اخترت لنفسي زوجا وسأزف اليه وستكون الحيرة لي ولزوجي سكنا .

الحجاج : لا واذا افسدت عليك الرحلة وسجنتك في داري عنوة ... شتكولين

عائشة : ان قرائن نفسي انا املك مقودها اتركني ارحل

الحجاج وين ... وين لن ترحلي (تسقط عائشة على الأرض) سوف اغلقها بوجهك بالجند ويضع قدمه فوق راس عائشة تدفعه بشدة وتنهض .

يتشنج جسد الحجاج ويصاب بنوبة قلبية ويطلب الدواء والطبيب

عائشة : يالها من لحظة عادلة منكفئ انت وانا مقبلة

الحجاج : مناديا احضروا لي الطبيب يسقط على الأرض دواء .. دواء . عائشة لك ماتريدين ارحلي بحراسة حراسي سرية استعد يسقط على الأرض تتحول الإضاءة الى اللون الأزرق تتحرك الستائر البيضاء

عائشة : اللهم انك ستميته فأمت سنته معه تكرر الحوار عدة مرات وتحمل حقيبة السفر وتخرج تتحول الإضاءة الى اللون الأحمر

ينهض الحجاج باحثا على عائشة يتحرك في كل اتجاه مناديا عائشة ... عائشة ... عائشة يصعد على المنبر عائشة . .... هل يوجد في هذا الكون عائشة أخرى تقتلني ثانية .

يدخل خادم العرض قارعا بطبل كبير . عرض لصور لتظاهرات في كل البلاد العربية تتطالب بتغيير النظام تلغي حضور الحجاج يتلاشى الحجاج مع الجموع اسفل المنبر خادم العرض يهتف للحجاج هو فوق المنبر يقرع بطبل كبير وايقاع ثابت تتعالى أصوات الاحتجاج ويمتزج مع صوت الطبل

نتائج البحث

١- حقق التصدر العلامي تشكلات مختلفة في فضاء العرض المسرحي من خلال تحولات انساق العرض البصرية والسمعية.

٢- تصدرت الانساق البصرية متمثلة بتحولات طرازية الأزياء والوانها وكذلك تعدد مساقط الإضاءة وحركة الشخصيات ، الشكل المسرحي ، ومثلت المتن الدلالي وشكلت الخصوصية الاسلوبية للمخرج والمصمم

٣- الانساق السمعية متمثلة بالمؤثرات الصوتية والموسيقية والاغاني والاهازيج والتنوع الادائي في صوت الممثل شكل هوية الفعل وبيئته. وعملت على تعضيد المتن الحكائي بالتتابع مع نمو الفعل الدرامي وشكلت جسرا للانتقال بين مشهد واخر

٤- حقق التحول العلامي في النسق الواحد ابعاد جمالية ودلالية أسهمت في تأكيد رؤى المخرج والمصمم في تشكلات انشاء العرض.

٥- منح التصدر العلامي ابعادا ديناميكية للتشكلات فضاء العرض ومثلت نسقا تواصليا واضحا حقق من فاعلية حضور المتلقي

٦- افاد المخرج من التصدر العلامي في الانتقال بحرية بين أماكن وازمان افتراضية فكانت الشخصيات تتجول بين الماضي والحاضر وفي بيئات مكانية متعددة.

٧- خلق التصدر العلامي نوعا مركبا من الأداء المسرحي قائم على المزج مابين الأداء الارسطي الايهامي والتقديمي البريختي مما أدى الى تأكيد قدرة الأداء للممثلين ومنحهم الحرية في ترسيخ الفعل الدرامي وتنوعه

الاستنتاجات

١-حقق التصدر العلامي حضورا فاعلا في تشكلات العرض المسرحي

٢-الدراية بالمنهج السيميائي تعزز من قدرة بناء اشكال مسرحية متحولة دلاليا

٣-الأداء العلامي (البصري والسمعي) يحقق الدهشة البصرية التي تحتوي المتلقي وتضعه عنصرا فاعلا في بنية العرض المسرحي.

المقترحات

١- يقترح الباحث بضرورة دراسة الأساليب النقدية الحديثة في تخصصات التقنيات المسرحية

٢- الاستعانة بالمصممين الاكاديميين ذوي الخبرة النظرية والتطبيقية في تقديم العروض المسرحية

٣- إقامة الورش والدورات للعاملين في المجال الفني والدراسي وذلك لتطوير مهاراتهم في الجانب التنظيري والتطبيقي

التوصيات

يوصي الباحث في ضوء ما توصل اليه الباحث من دراسة النتائج والاستنتاجات:

١- رفد المقررات الدراسية لقسم الفنون المسرحية (الكلية والمعهد) للدراسات النقدية الحديثة (البنيوية والسيميائية والتفكيكية).

٢- التأكيد على دراسة علوم البنى المجاورة مثل فنون العمارة والانثروبولوجيا لتطوير الجانب الشكلي في العرض المسرحي.

المصادر references :

١ – الكاشف ،مدحت، **اللغة الجسدية للممثل** ، مطابع الاهرام التجارية ، مصر ، قليوب ، ٢٠٠٦

٢- ايلام ،كير. **سيمياء المسرح والدراما** ،تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي بيروت،١٩٩٢

٣- اينز.كريستوفر. **المسرح الطليعي** ،تر: سامي فكري ،المركز الاكاديمي للغات والفنون ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،القاهرة،١٩٩٨

٤- بروك ،بيتر ، **الاعمال الكاملة** .تر: فاروق عبد القادر. دار الهلال للنشر،ط١، القاهرة، ، ٢٠٠٢

٥- بريخت ،برتولد، **نظرية المسرح الملحمي**، تر: جميل نصيف ،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣

٦- حكيم ، راضي، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، دار الشؤون الثقافية، بغداد.١٩٨٦

٧- زوخر،برند، **مسرح الثمانينات والتسعينات**، تر: حامد احمد غانم، حنان معوض، مركز اللغات والترجمة ،منشورات اكاديمية الفنون ،القاهرة. ٢٠٠٦

٨- شليخ، كرس ، **الجسد والنظرية الاجتماعية** ،تر: منى البحر، نجيب الحصادي، ط١، الإسكندرية ، دار العين للنشر، ٢٠٠٩

٩- عبد الحميد ،شاكر، **التفضيل الجمالي**، مطابع الوطن، الكويت. ٢٠٠١

١٠- عدد من المؤلفين، **سيمياء براغ للمسرح-دراسة سيمائية-** تر: ادمير كورية، منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،١٩٩٧

١١- قلعه جي ، عبد الفتاح ، **المسرح الحديث** ، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل ، ط١ سلسلة الدراسات(١١)، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠١١ .

١٢- كولين،كونسل، **علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين**، تر: امين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة.١٩٩٦

١٣- ميتر،شوميت،ماريا،شيفتسوفا، **اشهر خمسين مخرجا أساسيا** ،تر: محمد سيد علي ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة . ٢٠٠٥

المجلات والدوريات

١٤- اسعد، سامية احمد، **الدلالة المسرحية**، مجلة عالم الفكر ،مجلد ١٠ الغدد٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،١٩٨٠

١٥- تادوز ،كافزان، **العلامة في المسرح** ،مجلة الحياة المسرحية، تر: ماري الياس ، العدد(٣٤,٣٥) مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨

١٦- فريد، الزاهي،١٩٩٨،**السيميائي والرمزي**، مجلة علامات ،مكناس،عدد٩

١٧- كرم،رئيف،**١٩٩٦السيمياء والتجريب المسرحي**، مجلة عالم الفكر،مجلد ٢٤ ،العدد٣ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت

١٨- مدقن،كلثوم،٢٠٠٧، **أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، والثقافية** ، الأثر، مجلة الآداب واللغات ،العدد٦، الجزائر.