

الباحث: حسين ميثم فاضل / أ. د. علي رضا حسين ... التناقض الظاهري وتجلياته
في العرض المسرحي العراقي

التناقض الظاهري وتجلياته في العرض المسرحي العراقي

The Paradox and Its Manifestations in the Iraqi Theatrical show

الباحث: حسين ميثم فاضل أ. د. علي رضا حسين

Prof.Dr.Ali Reda Hussein Hussein Maytham Fadel

كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل - العراق

College of Fine Arts - University of Babylon – Iraq

fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq

hussainmathim@gmail.com

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث مفهوم التناقض الظاهري في العرض المسرحي، مستنداً إلى الجذور والأشكال المسرحية التي أسست لهذا الاتجاه منذ نشأته الأولى في المسرح ، مروراً بتطوره وتبلوره على المستوى العالمي في العصر الحديث ، وصولاً إلى تجلياته في العرض المسرحي العراقي، حيث يدرس نموه وتطوره وأبرز مظاهره الفنية ، استناداً إلى هذه الرؤية جاء عنوان البحث: (التناقض الظاهري وتجلياته في العرض المسرحي العراقي) ، وقد تضمن أربعة فصول ، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي): مبتدئاً بمشكلة البحث التي تمحورت حول السؤال الآتي: (ما التناقض الظاهري ، وكيف تجلى في العرض المسرحي العراقي؟) ، وأهمية البحث التي انطلقت من كون هذه الدراسة تعد الأولى في الحقل الأكاديمي . وهدف البحث الذي يكمن في تعرّف: (التناقض الظاهري وتجلياته في العرض المسرحي العراقي) ، وحدود البحث: الزمانية: (٢٠١٤م)، والمكانية: العراق ، والموضوعية: دراسة (التناقض الظاهري وتجلياته في العرض المسرحي العراقي) ، بالإضافة إلى تحديد المصطلحات والتعريفات الإجرائية . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين: تناول المبحث الأول: (التناقض الظاهري المفهوم- المرجعيات) ، اما المبحث الثاني فقد تناول: (تجليات التناقض الظاهري في العرض المسرحي) ، بالإضافة الى ذكر المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري . وخَصَّص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث واختيارها بالطريقة القصدية لتكون نموذجاً في التحليل ، وتمثلت في مسرحية (احلام كرتون) من تأليف (كريم شغيدل) وإخراج (كاظم نصار) ، واعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما يمليه عليه طبيعة البحث الحالي . وقد خلص الباحث في نهاية بحثه هذا الى ذكر النتائج التي ترسّخت من تحليل عينة البحث ، أهمها: (استند الاداء التمثيلي لـ(رجل الدين) على العقل البارد من خلال مراقبته لنفسه في أقصى حالات الغضب أو الانفعال أو الثورة الجامحة ، بينما ظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثير، إذا جاءت حواراته صادمة ، وظهرت جميعها بلسان نمط واحد هو شخصية المتدين المتشدد) . كما توصل الباحث إلى بعض الاستنتاجات بالإضافة إلى المقترحات والتوصيات ، ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: تناقض. مظهر . مُخْبَر

Abstract:

This research deals with the concept of apparent contradiction in theatrical performance, based on the theatrical roots and forms that established this trend since its early emergence in the theater, through its development and crystallization at the global level in the modern era, reaching its manifestations in the Iraqi theatrical performance, where its growth, development and most prominent artistic manifestations are studied. Based on this vision, the title of the research came: (Apparent contradiction and its manifestations in the Iraqi theatrical performance). It included four chapters. The first chapter dealt with (the methodological framework): starting with the research problem that revolved around the following question: (What is apparent contradiction, and how was it manifested in the Iraqi theatrical performance?), and the importance of the research that stemmed from the fact that this study is the first in the academic field. The aim of the research lies in identifying: (apparent contradiction and its manifestations in the Iraqi theatrical performance), and the limits of the research: Temporal: (2014 AD), spatial: Iraq, and thematic: studying (apparent contradiction and its manifestations in the Iraqi theatrical performance), in addition to defining the terms and procedural definitions. The second chapter (the theoretical framework) included two sections: The first section dealt with: (the apparent contradiction, the concept of references), while the second section dealt with: (the manifestations of the apparent contradiction in the theatrical performance), in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher devoted the third chapter to the research procedures, as the research sample was identified and chosen intentionally to be a model for analysis, and it was represented by the play (Cartoon Dreams) written by (Karim Shagdel) and directed by (Kazem Nassar). The researcher adopted the (descriptive) method in analyzing the sample, according to what the nature of the current research dictates. At the end of this research, the researcher concluded by mentioning the results that emerged from the analysis of the research sample, the most important of which are: (The acting performance of (the cleric) was based on a cold mind through his monitoring of himself in the most extreme states of anger, excitement or unbridled revolution, while he himself remained cold and devoid of influence, if his dialogues were shocking, and they all appeared from the tongue of one type, which is the character of the strict religious person). The researcher also reached some conclusions in addition to suggestions and recommendations, then a list of sources..

Keywords: paradox – Appearance – Informed.

مشكلة البحث:

كان المسرح على مر العصور مرآة تعكس الواقع الاجتماعي للإنسان والحياة العامة التي يعيشها ويتصورها ، على المستويين العقلي والحسي ، وقد كان النص الأدبي هو المكون الأساس في الأعمال المسرحية ، إذ لم يكن للإخراج دوراً بارزاً في العملية الفنية على مستوى التنظير ولا سيما في مراحله الأولى ، وقد أسهمت لغة النص المسرحي في تقديم صور بيانية تركز على عنصر التناقض في خطابها الجمالي ، فتبدو الصور الشعرية مسورة بـ (التناقض الظاهري) القائم على التورية والمجاز الذي يتطلب فهماً أعمقاً في تحليل الجوانب الجمالية للغة المستخدمة في النصوص المسرحية . ويعد العرض المسرحي الفن الموازي للنص الدرامي ، فهو يمثل التجسيد الحسي لما يبطنه النص والتشكيل المادي لجماليات اللغة والصور الذهنية للأحداث المسرحية ، ولا شك أن فن الإخراج قد خضع إلى أساليب تطوير على يد الكثير من المنظرين المسرحيين خلال القرون الماضية ، وقد تباينت الأفكار والرؤى الإخراجية حول كيفية تقديم الشخصية المسرحية ، وقد ترشح عن ذلك اهتمام البعض بالشخصية السيكولوجية ، والبعض الآخر أثر الاهتمام بفيزياء الجسد واستلهموا تنظيراتهم من التصورات البنيوية التي تنأى عن الجانب السيكولوجي ، وقد أفرد ذلك بدوره قراءات جديدة لفن التمثيل تنظر إليه بوصفه نتاج علاقة تناقض بين ظاهر الأداء (الفيزيقي) وباطنه ذي النزعة (السيكولوجية) حيث الارتهان إلى الغريزة ، لينتج ما يسمى بـ (التناقض الظاهري) في أداء الممثل ، وهو أسلوب قائم على عنصر المفارقة بين العقل والغريزة في أثناء قيام الدور .

ويتطلب (التناقض الظاهري) إيجاد علاقة تكاملية بين أداء الممثل وعناصر العرض المسرحي التي تسهم في إتمام التركيب الفني للصورة المشهدية ، إذ تكمن مهمتها في تحقيق الفعل المفارق للأداء التمثيلي فيبدو، بمصاحبة التقنيات السمعية والبصرية ، وكأنه حقيقة بينما في واقع الأمر هو صورة تمثيلية مفارقة للواقع ، وهي تقنية أداء يعيش فيها الممثل أقصى درجات الانفعال بعقل بارد من خلال استخدام (التناقض الظاهري) الذي يتبدى عبر الصور البصرية التي يبتثها العرض المسرحي بوصفها المعادل الجمالي لهذا اللون من الأداء ، وتجدر الإشارة إلى أن (التناقض الظاهري) لم يكن وفقاً على المسرح العالمي وحسب ، فقد أظهر الفن المسرحي العراقي تنوعاً في أساليب العرض ، ويعد (التناقض الظاهري) واحداً من تلك الأساليب الجمالية ، على وفق ذلك فقد تمحورت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: (ما التناقض الظاهري ، وكيف تجلى في العرض المسرحي العراقي ؟) .

أهمية البحث والحاجة إليه:-

تكمن أهمية البحث الحالي في تناوله مفهوم (التناقض الظاهري) في العرض المسرحي العراقي ، إذ تعد هذه الدراسة الأولى في الحقل الأكاديمي . أما الحاجة إليه ، فإنه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة ، والمختصين في الفن المسرحي .

الباحث: حسين ميثم فاضل / أ. د. علي رضا حسين ... التناقض الظاهري وتجلياته
في العرض المسرحي العراقي

هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى تعرف: (التناقض الظاهري وتجلياته في العرض المسرحي العراقي) .

حدود البحث:-

١. الحد الزمني: ٢٠١٤م
٢. الحد المكاني: العراق .
٣. الحد الموضوعي: دراسة موضوع التناقض الظاهري وتجلياته في العرض المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات:-

١- (التناقض) Contradiction

أ- لغةً: (نقض) الشيء - نقضاً: أفسده بعد احكامه ... (ناقض) في قوله مناقضه ، ونقضاً: تكلم بما يخالف معناه . و- غيره: خالفه وعارضه ... (التناقض): يقال: في كلامه تناقض: بعضه يقتضي ابطال بعض^(١).

ب- اصطلاحاً:-

- التناقض يعني وجود تعارض أو عدم اتساق بين شيئين أو فكرتين ، لا يمكن أن تكونا صحيحتين في الوقت نفسه . وقد يكون التناقض مكشوفاً واضحاً ، وقد يكون غامضاً ومخفياً بين السطور^(٢). والتناقض: " مقولة في الجدل تُعبر عن المصدر الباطني للحركة "^(٣).

٢- (الظاهري)

أ- لغة: الظاهر: خلاف الباطن ، ظهر يظهر ظهوراً ، فهو ظاهرٌ وظهيرٌ^(٤). و " (ظَهَرَ) الشيء - ظهوراً : تبين وبرر بعد الخفاء "^(٥).

ب- اصطلاحاً:

- الظاهر يعرفه (أندريه لالاند) بانه " كل حضور باعتباره مبانياً للشيء بذاته المطابق له... مرئي تماماً ، يبدو للأنظار بجلاء "^(٦).
- وعرفه (صليباً): " الظاهر ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته . ويقابله الحقيقي ، تقول: الحركة الظاهرة ، والأسباب الظاهرة " ^(٧).

٣. التناقض الظاهري Paradox

- في الأدب هو " عبارة تبدو متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة كقول أبي نواس يخاطب حبيبته: تعجبين من سقمي صحتي هي العجب " ^(٨).

في العرض المسرحي العراقي

- وفي فن التمثيل المسرحي يعرفه (ديدور): " التناقض الظاهري للممثل يحتم عليه أن يعلو في انفعالاته إلى أقصى درجاتها ، مع العقل البارد ... فبينما يكون الممثل في أقصى حالات التوتر في الدور الفني ، يقتضي منه أن يكون كشخصية ذاتية ، في أقصى حالات الهدوء العقلي " (٩).

٤. التجلي :

- يعرف التجلي بـ " جَلَا الأَمْرَ وَجَلَّاهُ وَجَلَّى عَنْهُ كَشَفَهُ وَأَظْهَرَهُ ، وَقَدْ انجلى وتجلي . وأمرٌ جَلِي: واضح، تَقُولُ اجل لي هذا الأمر أي أوضحه . وَالْجَلَاءُ مَمْدُودٌ: الأمرُ البَيِّنُ الواضِحُ. وَالْجَلَاءُ بالفتح والمَد: الأمرُ الجَلِي ، وتَقُولُ مِنْهُ جَلَا لِي الْخَبْرُ أي وَصَحَ " (١٠).

التعريف الاجرائي: (التناقض الظاهري في العرض المسرحي)

هو أسلوب فني يسهم في تحليل بنية العرض المسرحي ، على وفق العلاقة الجدلية القائمة بين أداء الممثل وأحاسيسه النفسية والانفعالية التي يتطلبها الدور المسرحي بشكله الظاهر، وبين الرقابة العقلية لمنظومة الاداء الداخلية ، بمصاحبة عناصر العرض المسرحي المتمثلة بـ (الديكور، الأزياء ، الاكسسوار، الإضاءة ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية) التي تسهم في إظهار المعنى العميق الذي يتوخاه العرض المسرحي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: التناقض الظاهري المفهوم – المرجعيات

ترجع جذور التناقض الظاهري PARADOX الى " الكلمة اللاتينية: (Paradoxa) وهو يتكون من مقطعين (para) وتعني المخالف أو الضد ، و (doxa) الذي يعني الرأي ، فيصبح معناها ما يصاد أو يناقض الرأي الشائع . بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات . هذا ما جعل من التناقض تعارضاً ظاهرياً ، فيظهر للسامع بأنه تناقض حقيقي " (١١). فهو عبارة " تبدو لأول وهلة غير معقولة مع أنها بالفحص والتأمل تحمل أساساً من الصحة واليقين " (١٢). على وفق هذا المعنى ورد مفهوم التناقض الظاهري Paradox بأنه " عبارة تناقض نفسها في الظاهر أو تبدو عبثية ممتلئة بالسخف من الناحية المنطقية ولكنها في الواقع تحتوي على حقيقة ممكنة ، او قضية منطقية زائفة تناقض نفسها... وعلى سبيل المثال نجد شكسبير يستخدم التناقض الظاهري حينما كتب أنَّ الجبناء يموتون أكثر من مرة قبل موتهم " (١٣). ومن زاوية أخرى يُعدُّ (التناقض الظاهري) " تقنية بارعة يوظفها المؤلف/ صانع المفارقة لخلق عوالم متصارعة متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديدة مغايرة " (١٤). ويأتي التناقض الظاهري بعدة أنواع ، وردت على النحو الآتي:-

١. التناقض الظاهري اللفظي

وهو "شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر، ومثاله قوله تعالى: ﴿ وَلَئِنْ مَسَّتْهُمْ نَفْحَةٌ مِنْ عَذَابِ رَبِّكَ لَيَقُولُنَّ يَوَيْلَنَا إِنَّا كُنَّا ظَالِمِينَ ﴾ [الأنبياء: ٤٦] . الأصل أنَّ كلمة نفحة فيها خير، فنفحة طيبة أي هبة من الخير، ولكننا نرى هنا التهكم والمفارقة في استخدام النص القرآني للفظ ، فنلاحظ أنَّ لفظ العذاب ينفي عن النفحة معناها المباشر ليصير المقصود المعنى الأسلوبى المفارقة" (١٥).

٢. التناقض الظاهري الدرامي

ارتبط هذا النوع بالمسرح لاعتماده على بنية العمل أكثر من اعتماده على الكلمات بدلالاتها ، حتى إنه سُمِّيَ (مفارقة سوفوكليس) ، وهو يتعين من خلال وعي الجمهور بالمصير المحزن الذي ستؤول إليه الشخصيات من حيث لا تعلم هي بمصيرها فتسقط ضحية للمفارقات ، وهذا يوقع التناقض والتنافر بين المظهر وما يتوقعه الجمهور . ويتحقق التناقض الظاهري الدرامي من خلال كلام شخصية لا تعرف أنَّ خطابها يحتوي على إشارتين مختلفتين الأولى: أنَّ الوضع هو كما يبدو للمتكم ، والثاني عكسه تماماً ؛ حيث إن المتكم لا يعي الحقيقة الماثلة أمامه وهو الوضع الذي يتم كشفه للجمهور . والمفارقة الدرامية تأتي من موقف شعوري مرتبط بالنص ، وهي تختلف عن القناع والرمز في أنها آنية الصنع وليست سابقة التجهيز مقولبة ، وهي تدل على عمق النظرة ، واستيعاب الذات لما يحدث حولها (١٦). ومن الأمثلة على هذا اللون من التناقض الظاهري هو (أسطورة أوديب) ، إذ أنَّ " المتلقي يصبح أمام مفارقة مدهشة ولغز محير تجاه موضوعة حتمية القدر في حياة الإنسان ، إذ لا يمكن للإنسان أن يقتل والده ويتزوج أمه ، وينجب منها أطفالاً (بنات أوديب) هن بمقام أخواته ... فالمفارقة في هذه الأسطورة أبرزت شكلاً إنسانياً يتمثل في قلق الإنسان تجاه مصيره في الحياة ، كما أنها جعلت الضحية تعاني في حياتها من أثر هذه المفارقة ، وجعلت المتلقي نفسه ينفعل بأحداث هذه المفارقة" (١٧).

٣. التناقض الظاهري القائم على النغمة

وهو " الأداء المنطوق - على الكليّة - بنغمة تهكمية ، يُعوّل عليها في اظهار التعارض أو التضاد ، بين ظاهر المنطوق وباطنه ، بين سطحه وعمقه ، بحيث تقتلع هذه النغمة التهكمية ، محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد . ومفارقة النغمة نوع من التهكم sarcasm ، الذي يبدو ذمّاً في ثوب المدح" (١٨). وتجدر الإشارة إلى أنَّ هناك نوعاً آخر من التناقض الظاهري القائم على النغمة " هو توجيه اهانة في كياسة أو أدب لا لوم عليهما ، ولكن يشترط في هذا ، البعد عن المغالاة أو المبالغة ... أنَّ المثال المشهور على ذلك هو الاستخدام التهكمي لألقاب مثل « السيد » أو السيدة « أو « فخامتكم » ، ونحوها ، لأناس لا تصلح لهم مثل هذه الألقاب ، أي ليسوا أهلاً لها ، على الإطلاق " (١٩).

٤. التناقض الظاهري القائم على السلوك الحركي

وهو "حركة عضوية أو حركة جسمية عامة تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية ، يستخدم اصطلاح السلوك الحركي بمعنى المظاهر المختلفة للسلوك التبليغي غير اللفظي بين المشتركين في الخطاب ، ويعد السلوك الحركي جانباً ضرورياً ومتمماً للتحليل اللغوي لخطاب المواجهة"^(٢٠). وخير ما نجد تمثيلاً لهذا النوع من (التناقض الظاهري) في الآيات القرآنية ، فقد " اهتم القرآن الكريم بتصوير حركة الشخصيات المبنوثة في آياته تصويراً دقيقاً يوضح جوانب الشخصية الإنسانية في باطنها وظاهرها"^(٢١). ويمكن التدليل على ذلك بقوله تعالى: " (وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصْرُوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا) *). وكذلك قوله تعالى: (وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا) (**). فالآيتان ترسمان مشهداً حركياً ، يرسم صورة تثير السخرية من هؤلاء الكافرين . إنّ هذا النوع من المفارقة يبنى على رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه ومسبباته ، والذي ينطوي على مغالطة شنيعة ، رسماً لغوياً ، حصيلته صورة تكفي عن الدلالة الثانية ، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الشيء وأصله ؛ فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية"^(٢٢).

٥. التناقض الظاهري التصويري

يغلب على هذا أيضاً النوع سمة التضاد ، إذ " تكون المفارقة التصويرية بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التضاد"^(٢٣). والمفارقة التصويرية تكنيك فني يقوم على " إبراز التناقض بين طرفيها ، هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها ؛ فنقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة . والتناقض في المفارقة التصويرية - في أبرز صورته فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل"^(٢٤). ومن النماذج الشعرية ذات الصلة بهذا النوع من التناقض الظاهري ، قصيدة (القدس) للشاعر (نزار قباني) وهي من نوع الشعر السياسي التي يقول فيها: " بكيت ... حتى انتهت الدموع/ صليت حتى ذابت الشموع/ ركعت حتى ملّني الركوع"^(٢٥). إنّ هذه القصيدة " تعبر عما في نفس الشاعر وصوت لأبنائها يعكس حزنهم ، ودعوة لتغيير الأحوال بأحسن منها وتتمثل طرفي المفارقة التصويرية فيها بين واقع القدس حاضراً وطرفها الثاني واقعها مستقبلاً والانتقال بالمدينة من حالٍ إلى حالٍ جديدة . يقول الشاعر في المقطع الأول عن الحالة الأولى للقدس ويذكر حالها تحت حراب الصهاينة تلويحاً ولا تصريحاً والكشف عن أحوالها بعين الشاعر على رؤى العين الساكنة (الركوع ، الدموع ، ...) سيكون العرب في مواقفهم من احتلال القدس"^(٢٦). استناداً الى ما سبق يتبين لنا ان التناقض الظاهري ليس مجرد تناقض لغوي، بل هو أداة ذكية تُستخدم في الأدب والفكر والتواصل لإظهار المعاني العميقة، وإثارة التساؤلات، وإضافة الجمالية للأسلوب وهذا بوصفه يجعل القارئ أو المستمع يعيد النظر في المفاهيم والمعاني الظاهرة ، مما يعزز الفهم العميق للأفكار المطروحة.

شهد القرن الثامن عشر توجهاً كبيراً في التنظير للعرض المسرحي ، فقد نبعت العديد من الدراسات البحثية التي تناولت فن التمثيل وعناصر العرض الأخرى التي تتشكل في ضوئها الصورة المشهدية ، وقد تباينت طروحات النقاد المسرحيين في هذا الصدد بين العقل والعاطفة ، كلٌ حسب انتمائه الفكري والجمالي ، وكانت محصلة هذا التباين ظهور مصطلح (التناقض الظاهري) أولاً في التمثيل على يد الكاتب الفرنسي (دنيس ديدرو ١٧١٣- ١٧٨٤م) متأثراً بمعاصره الممثل الانكليزي (ديفيد جاريك ١٧١٧- ١٧٧٩م) الذي يؤثر العقل على العاطفة في محاكاة الشخصية الدرامية ، إذ تشير الدراسات " أن أول الكتابات الخاصة بنظرية وممارسة التمثيل ظهرت أثناء حياة جاريك الفنية ، ولقد خط جاريك نفسه أول الدراسات في هذا الاتجاه ، أسماها بحثاً موجزاً في فن التمثيل A short Treatise on Acting يُعرّف فيه التمثيل أنه تسلية على المسرح يشترك فيها الصوت والحركة الجسدية والتعبير البصري ، لمحاكاة أو تجسيد الأحاسيس والمشاعر الناشئة عن الطبائع المختلفة ، والفضائل ، والشُرور التي تحدث للطبيعة الإنسانية . ويجب على الممثل أن يلاحظ الطبيعة الإنسانية ، التي هي المادة الخام له ، عن كثب ، وألا يكتفى أبداً بالتقليد البسيط لها ، لأن كل شخصية تُعبّر عن المشاعر بشكل مختلف ، وعلى الممثل أن يهضم ملاحظاته في عقله ويغذيها من حرارة مفهومه ، ويترجمها حسبما يرى ليصل بها إلى التعبير الكامل الخاص به" (٢٧).

إنّ هذا الرأي لم يكن محصناً من الدراسات النقدية الأخرى التي أكدت على العاطفة عند الممثل ، ففي عام ١٧٥٠م ظهرت دراسة تحت عنوان الممثل The Actor وهي دراسة أكثر شمولاً عن فن التمثيل فيها نماذج إنجليزية قدمها جون هيل وكتبها بيير ريموند سينت دي البابين Pierre Remond de Saimate- Albine تؤكد هذه الدراسة على العاطفة عند الممثل ، وبالتحديد على ضرورة أن يكون لدى الممثل قدرة طبيعية على أن يعطى الشخصية التي يلعبها ما يناسبها من عواطف ، لكن مُنظري المسرح انتقدوا تركيز الدراسة فقط على استخدام العواطف مهمة الجانب العقلي والفني عند الممثل ، وجاء أهم انتقاد من ديدرو Diderot (٢٨). فهذا الأخير " نشر ملاحظات عن جاريك والمؤلفين الإنجليز ، رسم فيها الخطوط الأولى لكتابه التالي: (التناقض عند الممثل) Paradoxe du comédien الذي قال فيه: كلما كان الممثل بليد الإحساس ، غير قابل للتأثر ، كان قادراً على حمل المتفرج على الانفعال" (٢٩). وفي خضم هذه الدراسة يحلل (ديدرو) " مشكلات معيشة الممثل للدور المسرحي ويتعرض لذلك لأنواع الممثلين وأساليبهم في معالجة الدور . ويخلص ديدرو إلى الانحياز إلى جانب الممثل الذي يتعامل بالفكر والعقل ، أكثر من زميله الذي يُفضل التعامل مع الغريزة في تحليل الدور المسرحي إذ أن إبراز شخصية من شخصيات الدراما بكل أحاسيسها ومتطلبات انفعالاتها ، يتطلب عقلاً (بارداً) في غير انفعال أو عجلة . كما يقنضى من الممثل حرصاً شديداً على استكشاف أمور الدور وجزئياته ومتطلباته

في العرض المسرحي العراقي

، وأهدافه في النهاية . والممثل الكبير لا يستطيع أن يكتشف كل هذه الأبعاد والجزئيات الدقيقة في الدور عبر موجات الانفعال والإحساس المفرط الصادق^(٣٠).

استناداً إلى ذلك يرى (ديدرو) أنَّ " الممثل ليس مرادفاً للشخصية وإنما هو يؤدي دورها وعليه أن يحس هذا الأداء بحيث يجعلنا نعتقد أنه هو الشخصية ذاتها وما الإيهام إلا من أجل المتفرجين ، أما الممثل فهو على علم تام بأنه هو والشخصية اثنان لا واحد^(٣١). ومن أجل تحقيق هذه التقنية الأدائية " فإنَّ الأمر يحتاج إلى (قوة التخيل) التي تساهم في إتمام التركيب الفني للممثل ودوره على خشبة المسرح وهو ما يسعى الممثل من جانبه للوصول إلى تحقيقه عن طريق الذوق والجمال والخبرة والمعرفة . وكلها أمور عقلانية وفكرية وتذكيرية . فالممثل (ينصت) لصورة ولحظة الانفعال الانفجاري مثلاً وهو يسجل ما يستوعبه عقله ، وتستوعبه أحاسيسه ، وتُخزنه نفسه عنده في اللاشعور . ومن ثم تتكون - نتيجة لذلك - صورة من المشاعر، يحاول هو الاقتراب منها بعد ذلك في تأديته للدور عن طريق التناقض الظاهري^(٣٢). بمعنى آخر " أن مرحلة المعاشية التي تحتضن تفكيراً هادئاً ، واسترجاعاً مستقراً ، تخرج على المسرح بلحظة الانفعال الانفجاري التي يتطلبها دور من الأدوار . والعكس صحيح هو الآخر . بمعنى أنَّ التفكير الراسخ في انفعالات مشهد من المشاهد فإنَّ التناقض الظاهري للممثل يُحتمُّ عليه أن يعلو في انفعالاته إلى أقصى درجاتها ، مع العقل البارد . وفي هذه الحالة ، فإنَّ العقل البارد يعنى مراقبة الممثل لنفسه ، حتى وهو في أقصى حالات الغضب أو الانفعال أو الثورة الجامحة ، حتى لا يفقد سيطرته على أحاسيسه أو على المشهد المسرحي^(٣٣). على وفق هذا المعطى فإنَّ (ديدرو) " يباعد بين انفعالات الشخصية وعواطفها وبين انفعالات الممثل نفسه ، ويرى أن التناقض الظاهري في الممثل يكمن في أنه لكي يؤثر على الآخرين ، يتحتم عليه أن يظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثير، إذ أن الممثل لا يعيش في الدور بل يمثله ، وذلك بعد أن قام بإعداد صورة خارجية للدور ، وما أن تكتمل تلك الصورة في مخيلته حتى يقوم بإعادتها بشكلها الخارجي^(٣٤). إذ " يستطيع الممثل أن يسمح لنفسه في البروفات الأولى برفاهية الانفعال ، ولكنه حالما يثبت النموذج الخارجي لانفعاله فعليه أن يلتزم بالبقاء هادئاً ، وأن يقدم العرض نفسه ليلة بعد أخرى . وعليه ، وهو في قمة انفعاله أن يكون بارداً ومتهاكاً لنفسه لدرجة تمكنه من أن يطلب فنان من القهوة^(٣٥). ويدعى هذا اللون من الأداء القائم على التناقض الظاهري بـ " (القطب المصطنع) الذي طرحه الفيلسوف الفرنسي ديدرو، في منتصف القرن التاسع عشر^(٣٦). ويأتي هذا النوع مخالفاً للقطب العضوي الذي ارتبط بمنهج (ستانسلافسكي) في إعداد الممثل .

فـ " القطب (العضوي) يدفع بعمل الممثل نحو التوافق مع حياة الشخصية ، والمنطق الداخلي للسلوك الإنساني في الحياة اليومية المعتادة ، وتفاعل التجربة الحياتية الشخصية للممثل مع الشخصية التي يقوم بتمثيلها . أما القطب المصطنع ، فيدفع بفعل الممثل نحو عدم التوافق مع المنطق الداخلي لحياة الشخصية (كما رسمها المؤلف) وعدم التفاعل مع سلوكها ، وذلك من خلال نوع من الانفصال والتباعد عنها ، وإبراز واقع الفعل الفني كواقع فني آخر ، يقوم الممثل بتكوينه من خلال علاقته بجوهر الحياة الإنسانية^(٣٧). وفي هذا الصدد يتعرض

في العرض المسرحي العراقي

(ديدرو) إلى مسألة تأويل الأداء لدى المتلقي التي تخضع إلى مبدأ التضاد بين (المظهر والمُخْبَر) في التناقض الظاهري ، حيث التضاد بين المعنى الظاهر والمعنى العميق الذي تتولد عنه الدلالة ، إذ يصبح المتلقي (ضحية) التأويل الخاطئ نتيجة الغفلة المطمئنة التي تقوم على أنَّ المظهر ليس غير مظهر، إذ يقول (ديدرو) أنَّ موهبة الممثل " كلها تكمن ، لا في الإحساس كما تظنون ، بل في ترجمة العلامات الخارجية للإحساس ترجمة دقيقة أمينة تجعلهم يخطئون الأمر، صرخات الألم التي يطلقها الممثل مدونة في أذنه . وحركاته اليائسة تأتي من الذاكرة ، ولقد أُعِدَّت سلفاً أمام المرأة . يعرف الممثل اللحظة التي سيخرج فيها منديله وتسيل فيها دموعه . انتظروها ، هذه الدموع ، عند هذه الكلمة ، أو ذلك المقطع من الكلمة ، لا قبل ذلك أو بعده . رجفة الصوت ، والكلمات المعلقة ، والأصوات المكتومة أو الممدودة ، ورعشة الأطراف ، وتخلخل الركبتين ؛ والإغماء والثورة . كل ذلك تقليد خالص ، درسٌ سُجِّلَ مقدماً^(٣٨). من هنا تتلخص رؤية " (ديدرو) في أن عزله الممثل عن الانفعالات التي يصورها هي الوسيلة الأدائية التي تجعل المتفرج جزءاً أساسياً من بناء العرض ، لكونه هنا يحاول في مدرك تعليقه أن يملأ فجوات الأداء بتصوره للانفعال وانفعاله أيضاً^(٣٩). إذ أن القيمة الفنية للتناقض الظاهري وإثراء للعرض يكمنان فيما يثيره في المتلقي من بحث دؤوب عن المعنى محاولاً الوصول إلى إقامة علاقات بين ظاهر الأداء ومحمولاته الدلالية .

إنَّ نظرية (التناقض الظاهري عند الممثل) طرحت صيغاً مغايرة في التعبير الفني تعدّ في زمنها مجددة ، فقد فتح (ديدرو) آفاقاً جديدة لمنظري فن التمثيل والخراج أسهمت في تطور عملية التجسيد الادائي للدور وأعطت للممثل مساحات إبداعية واسعة لكي يتأمل ذاته أولاً ، وذات الشخصية ثانياً لينتج من هذا التأمل تشكيلاً أدائياً يقدمه في العرض خالقاً منه شرارة باثّة للتأثير بالمتفرج^(٤٠). فعلى مستوى التمثيل " هناك مدرسة التشخيص التي أداها الممثل كوكلان ، وهو من فناني مسرح الكوميدي فرانسيز ، والذي يؤكد في كتابه (فن التمثيل) وبشكل قاطع ، ينبغي على الممثل أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها ، لأن الأداء ليس تقمص وإنما تشخيص ، إذ يقول (إذا لم تستطع أن تبكي ، فأبكِ أنتِ إذن) ، ويتدرب الممثل في هذه المدرسة على تعلم قدر كبير من الحرفية الخارجية^(٤١). ففي ظل التعاليم التي ارساها (كوكلان) " لا يسمح للشخصية أن تتسيد أو تطغي على شخصية الممثل التي يجب أن تظل متوقدة ، ولتحقيق عملية الأداء الإيمائي ينبغي على الممثل ، أن يكون سيد نفسه وهو في غمرة العواطف الجارفة والأحداث المروعة أثناء قيامه بدوره الذي يمثله وأن يظل ممسكاً بنفسه حتى يتمكن من السيطرة على مجرى حوادث المسرحية ، وحتى يتيسر له تحريك غيره من الممثلين . لم يتطرق كوكلان كثيراً في مسألة الإحساس كما ذهب ديدرو عندما ألغاها نهائياً عند الممثل ، بل وضعها كوكلان موضعاً وسطاً^(٤٢). لإعطاء الممثل مساحة كافية في خلق عملية توازن بين ظاهر الأداء المفتون بالإحساس وباطنه المستمد من العقل .

وفي الاخراج المسرحي فقد أفاد العديد من المخرجين من التقنيات الفنية لـ (التناقض الظاهري) على مستوى الاداء التمثيلي وعناصر العرض الأخرى ، ويعتبر (مايرهولد ١٨٤٧-١٩٤٠) أحد أهم الأركان الأساسية

في العرض المسرحي العراقي

في المسرح العالمي الذين تصدو لهذا المفهوم فكراً وعملاً ، فمن الناحية الجمالية يعد (مايرهولد) أبرز المعارضين للاتجاه الواقعي ، من خلال " قلب القاعدة التقليدية ورفض مبدأ التظاهر والادعاء ، مطالباً ممثليه بمخاطبة الجمهور . كما دعا إلى تنفيذ أفكاره بحرفية مملياً على ممثليه في التدريب (راقب ما أفعل وقم بمحاكاتي) ، وقدم مجموعة من المبتكرات رافضاً أية محاولة لتغطية الكشافات أو إخفاء السقالات وأمر ممثليه بالتعامل معها أحياناً والعمل فوقها ، وبهذه الصيغة انتقل (مايرهولد) عام (١٩٠٧) إلى تبني الاتجاهات اللاواقعية . إنه يشكل أول خروج على الواقعية المحكمة والدقة التاريخية والواقعية النفسية الستانسلافسكية^(٤٣) . وتكمن أهمية هذا المسرح في تقديم أسلوب مغاير في الاداء التمثيلي لا يعتمد على تقنية ذوبان الممثل في الدور المسرحي ، محققاً بذلك ضرباً من التناقض الظاهري حيث الاداء المصطنع ، ففي المراحل السابقة " تتطلب المسارح التقليدية ممثلين قادرين على الذوبان في أدوار متنوعة ، لكن موهبة الذوبان هذه ، لم تكن مرغوبة من قبل مايرهولد ، ولم يكن هدفه الوصول إلى إخفاء الممثل وذوبانه ، بل كان هدفه تكوين الممثل (العارض) للدور المسرحي القادر على جعل المشاهدين يرون اللاعب خلف الدور ويعتبر ذلك مقياساً لمدى اهتمام مايرهولد للممثل واحترامه ، حيث أولى أهمية كبيرة للحركة والوضعية والإشارة الجسدية على المسرح ، طيلة فترة إبداعه^(٤٤) . ويتفق ذلك مع التناقض الظاهري المستوحى من الإشارات والإيماءات التي تصاحب النص أو تشكل جزءاً منه ، وتشارك القيم والعادات والمعرفة التي يمتلكها الجمهور .

ولأجل تحقيق هذا الشكل من الأداء أوجد (مايرهولد) " طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم (البايوميكانيك) أو (ميكانيكية الجسم) ، والتي تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية ، من خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات . ويفسره (مايرهولد) بأن الحوار للسمع ، وحركات الممثل البلاستيكية للبصر . لذا فإن خيال المتفرج يعمل تحت ضغط هذين التأثيرين ، السمعي والبصري ، ويتأثر هذا الخيال بالجانب البصري أكثر ، لأن فن الممثل من وجهة نظره يُعنى بخلق الأشكال البلاستيكية على خشبة المسرح . وهذا ما يبرر حاجة الممثل الى دراسة (البايوميكانيك)^(٤٥) . وما يؤكد هذا الرأي أنَّ (مايرهولد) يرى " في الممثل مجرد أداة ، آلة حية ، تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كحامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي ، الذي لا تتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثلين . ومن البديهي إذن أن يكون عمل الممثل هنا أقرب إلى فن العرض ، الذي يمنع على الممثل معاشة الشخصية ، ويطالبه بالاحتفاظ بأنائه الذاتية من أجل المراقبة الواعية للأداء^(٤٦) . إنَّ تأسيس أسلوب أدائي يستند إلى المراقبة الواعية لانفعالات الممثل وكتبها في لحظة الانفجار العاطفي ، يقتضي من الممثل " أن يضبط حركة جسده على أسس علمية تجعل من إبداعه الحركي إبداعاً واعياً . ويحول مايرهولد هذه القاعدة إلى قانون رياضي بحث في شكل معادلة تقول إنَّ $(n = 1 + 2^x)$ حيث ترمز (ن) إلى الممثل و (أ) إلى عقل الممثل الذي تصدر عنه الأوامر ، وترمز (أ) إلى جسد الممثل المنفذ للأوامر ، بمعنى أن نجاح الممثل يتوقف على قدرته في تنظيم مادته ، أي قدرته على توظيف جسده بصورة توازن بين الأوامر العقلية ،

في العرض المسرحي العراقي

والاستجابات الجسدية^(٤٧). محققاً بذلك التناقض الظاهري ، ومن هذا المنطلق " تعلم ممثلو اليومكانيك أن ينسوا الأحاسيس والمشاعر الذاتية وأن يستبدلوها بمهارات الرياضة البدنية عن طريق تدريبات الملاكمة والألعاب البهلوانية والجري والقفز والرقص والتسلق لكي يتسم الممثل الجديد باليقظة والرشاقة والفعالية"^(٤٨). إن هذه التقنية الأدائية مستوحاة من نظريات علم النفس في الانعكاس اللارادي ، إذ " تنص نظرية جيمس لانج على أن الانعكاس اللاإرادي (رد فعل) يسبق الشعور (الإحساس) ولا يتبعه إذ يكون نتيجة له .. (جَرِيْتُ وَخَفْتُ) . وقد استخرج مايرهولد من هذه الصيغة أساس الآلية الحيوية بمعنى تدريب الممثل على كل الحركات حركياً وعصبياً قبل التمثيل وليس العكس كما في منهج ستانيسلافسكي حيث الإحساس هو الذي يحدد أو يقود إلى الحركة"^(٤٩). محققاً بذلك ما يسمى بـ (الأداء المزدوج) ، وهو المعادل الجمالي للتناقض الظاهري .

وتجدر الإشارة أنّ " إحدى نظريات التمثيل عند بريخت والتي تدعى بـ (الاداء المزدوج) ، كانت معروفة في مسرح مايرهولد منذ العشرينات . والواقع أن أحد العناصر المدهشة للعرض المسرحي الميرهولدي ، هو ابتعاد الممثلين عن شخصياتهم أثناء أدائهم لها على المنصة"^(٥٠). ويتم ذلك من خلال اشتغال الممثلين على التناقض الظاهري القائم على " أسلوب الأداء البارد ، والبعيد عن المسألة الانفعالية . يقول مايرهولد: دع الممثل الجديد يُعبّر عن قمة التراجيديا ، كما عبّر عنها في آلام وأفراح السيدة العذراء: بسكون خارجي تام إلى حد البرود تقريباً . دون صراخ أو دموع ، أو صوت متهدج مرتعش ، ولكن بعمق"^(٥١). وهناك العديد من المشاهد التمثيلية التي يبرز فيها الأداء المزدوج ، فقد " قام الممثل الذي أدى دور (برونو) في مسرحية مايرهولد (الديوث الشهر)/ ١٩٢٢/ بالحركات البهلوانية ، وتجشأ بعنف في أثناء حوارات مثيرة للشفقة ، وأدى بشكل عام سلوكاً لا يتناسب مع النص"^(٥٢). في هذه المسرحية كان التركيز على كيفية حدوث التناقض في التمثيل ، ففي أحد المشاهد يجلس (برونو) " أمام الجمهور ، وجهه شاحب وساكن ، وبنبرة لا تتغير ، أسلوب خطابي رتيب ، وإيماءات متماثلة كاسحة كان يصدر منولوجاته الفخمة الطنانة . ولكن في الوقت ذاته ، كان برونو هذا موضع سخرية من الممثل الذي كان يؤدي حركات بهلوانية بارعة في أكثر لحظات توقّد كلماته بالعاطفة وهو يتجشأ ، ويقلب عينيه بشكل ساخر متحماً أكبر معاناة درامية"^(٥٣). وقد أسهمت وحدة الأزياء في تعضيد مفهوم التناقض الظاهري في مسرح (مايرهولد) من حيث أنها تضيف على الممثلين أجواء غرائبية تقتضي التفسير بين المظهر والمُخَبّر، مثلما هو التمثيل أيضاً ، ففي " محاضرة له عام ١٩٢٢ قال: يجب أن لا نُضَيّع الوقت بالماكياج وارتداء الأزياء ، فإنّ ممثل المستقبل يجب أن يمثل بلا مكياج وأن يرتدي بدلة واحدة تغطي جسمه . وكان التمثيل يجري بحسب نظريته عن (البايوميكانيكا) ، مثلاً: كان ممثل دور الزوج يلقي حواراً برتابة بمرافقة مجموعة من الإيماءات ويؤدي بعض الحركات الأكروباتيكية أحياناً"^(٥٤). استناداً إلى هذا المعنى سعى (مايرهولد) إلى " استنطاق الجسد على حساب المشاعر ، وسعى أن تكون الحركة (المرسل) الحقيقي للعلامات ، طالما أنها تمتلك وسائل إيصالها ، وإن كان ذلك على حساب العالم الداخلي للممثل ، المتمثل بالمشاعر والأحاسيس ، لأن مقارنة مايرهولد للمسرح مقارنة ذهنية أكثر منها انفعالية ... وأقرب إلى التغريب"^(٥٥). من هنا كان مايرهولد يدمج بين المحتوى الجاد

في العرض المسرحي العراقي

والأسلوب الهزلي ، بحيث يكون الموضوع مأساوياً لكنه يُقدّم بأسلوب مليء بالكوميديا والسخرية ، مما يخلق تناقضاً يستفز المتلقي ويثير عنده التفكير .

ومن حيث أنّ (التناقض الظاهري) يصف ظاهرة تبدو عبثية ممتلئة بالسخف من الناحية المنطقية ولكنها في الواقع تحتوي على حقيقة ممكنة ، يرى الباحث أنّ هذا الوصف يجد حضوراً مماثلاً في التجارب المسرحية اللاحقة ، فقد أخذ المخرج المسرحي (تاديوش كانتور ١٩١٥-١٩٩٠م) " اتجاهاً مغايراً ومستقلاً عن التجارب الإخراجية السابقة وأنماط الأداء ، فاستخدم صيغ لا منطقية في تنظيم المنظور الجمالي لاستقزاز القيم الفكرية والآنية لبعض التشكيلات والتكوينات الغير مدركة في حالات معينة ، فجاء الشكل البصري لديه متغيراً ومتحولاً باستمرار كمحاولة لإكمال الطابع الفكري والأسلوبي في إنتاج الفعل المرئي وهندسة فضاءاته ووفق رؤى أدائية تشكيلية ، واستخدم كانتور في ذلك سيناريوهات جسدية تتسم بالطابع المرئي وتمتلك معاييرها العلاقاتية مع مفردات المحيط وعناصره الدالة"^(٥٦). وهي تقنية بارعة يوظفها المخرج لخلق عوالم متصارعة متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديدة مغايرة ، فمن الناحية الجمالية يشترط (كانتور) " في اشتغال عناصر العرض عدم إقامة أي نوع من التراتبية أو التجانس بين مختلف مكونات العرض ، وهو لا يفصل عنصراً عن آخر بل تعمل العناصر بشكل يؤكد حضورها المستقل ومحورية الفكرة تجاه الموضوع المطروحة ضمن سيناريو العرض ، وتتأكد عناصر التعبير تضادها واستقلالياتها لكونها أبعاداً منطقية لمكونات لا منطقية في توظيف متناسق يتوحد الاشتغال الجمالي للفوضى المرتبة ضمن فضاء العرض المسرحي"^(٥٧). مما ينتج ازدواجاً في المعنى بين المستوى السطحي والمستوى العميق ، أو المظهر والحقيقة ، للمشهد المسرحي ، ويشمل ذلك الاداء التمثيلي ، الأفكار المجردة ، المواقف ، الأشكال ، ليأتي دور المتلقي في إدراك النص الغائب من خلال النص المباشر .

فمن ناحية التمثيل يتحقق التناقض الظاهري في عمل (كانتور) بتغييب الفعل العاطفي للممثل الناجم عن الإحساس بذات الشخصية ، فيصبح مهمته ترجمة العلامات الخارجية للإحساس (الضحك ، البكاء ، الألم) بنحو يثير التضاد بين (المظهر والمُخبر) عند المتلقي ، إذ أنّ كل شيء مُعدّ مسبقاً ، وهو ضرب من الأداء (المصطنع) الذي يبرز عدم التوافق مع المنطق الداخلي لحياة الشخصية عبر الانفصال والتباعد عنها ، وإبراز واقع الفعل الفني كواقع فني آخر ، يقوم الممثل بتكوينه من خلال علاقته بجوهر الحياة الإنسانية ، كما قال (ديدرو) ، فالممثل عند (كانتور) أشبه بآلة أو (مانيكاف) يصطنع الإحساس على وفق الواقع الفني الذي تتطلبه فلسفة العرض ، إذ يقول (كانتور): " الممثل عريان في نموذجة للإنسان ! مقدم أمام أعين المتفرجين ؛ بوجه مرن كالإسفنجة . الممثل فنان الشارع ، بلا خجل ... يمثل دموعه . وضحكه ، يوظف كل أعضائه الإنسانية ، مشاعر القلب ، والحواس ، اللاعيب معدته . الممثل جسد موضوع مُعدّ لكل البواعث والمخاطر والمفاجآت ممثلاً مانيكاف الإنسان موديله التشريحي الاصطناعي وحواسه معدوماً من الكبرياء والوضاعة"^(٥٨). على وفق هذا الوصف فإنّ الممثلين عند (كانتور) " أشباه تتحرك فاقدين وعي الاتصال بذاتهم أو علاقاتهم مع بعضهم ، وربما

في العرض المسرحي العراقي

يقترّب هنا من سمات ومفهوم الأداء في مسرح العبث ، وبالتالي هو يؤكد لا معقولة الطبيعة البشرية في محيط غير منتظم تقترن بالخواص البدائية للفرد وتعلن استقلالية الحركة من التبرير والفعل^(٥٩). ويتفق ذلك مع (التناقض الظاهري) كمعادل جمالي للامعقول بوصفه توليف ضدي يصف الكيفية التي يبدو فيها الأداء التمثيلي منسجماً من خلال لفت الانتباه إلى الأجزاء المتنافرة في حالة الوعي ، كالإنسان الدمية ، وهي تقنية أداء استخدمها (كانتور) في مسرح (الموت) الذي عرف باسمه .

مثال ذلك مسرحية (موت فصل دراسي) التي وظف فيها المخرج (المانيكان) " واستخدم أجساد الممثلين كدمى تعبيراً عن ذوات الشخصيات "^(٦٠). إذ يرى " كانتور إنّ هذه الأشكال أو الدمى قد تبرز في فضاءاته بوصفها طوطماً^(*) يسيطر على المضامين الداخلية للأفراد ويعتبر انموذجاً ورمزاً ودليلاً عن هذه المجموعة أو حتى بوصفه سطوة معينة تقابل ذلك الغموض الذي يكتنف وقائع الحياة لديهم في العرض بعيداً عن تنوع المضمون الخاص في كل عرض ، وهو يظهر الإساءة الحقيقية التي تواجه الفرد مع الآلة الحديثة وهو ذات السلطة القسرية التي تعيشها الإنسانية مع الفكر الديني المرتبط بخواص الطوطم لدى الشعوب الأولى^(٦١). بمعنى آخر أنّ استعمال المخرج للممثل الدمية هو تعبير عن رفضه لما يعبر عنه العرض من معنى حرفي (ظاهر) متمثل في (الدمية) ، في مقابل معنى آخر ذي مغزى نقيض يرتبط بـ (الآلة الحديثة) التي تهيمن على نشاط الانسان وقواه العقلية ، ومن ثم موته ، وبالتالي ، فهو يهدف إلى تعرية هذه الحقيقة ، وهو ما يسمى بـ (التناقض الظاهري الهادف) الذي يكون فيه الممثل صاحب التناقض ، ويبني على التظاهر والتخفي - ازدواجية الظاهر والباطن ، المظهر والمُخْبَر- من أجل توصيل المعنى الثاوي تحت بطانة النص ، إذ " أن كانتور يرى بأن الممثل الذي يظهر أمام النظارة ، يمثل رسالة تعلن عن مأساوية الموت ... وبهذا المفهوم يغدو (الممثل) اللاعب شخصية (الميت) هو مانيكان حي ، تقليد شخص لا يتواجد - مجرد قطعة إكسسوار. وبالتالي فإن المواجهة التي تتم ما بين الممثل والمانيكان - وعلى وجه الخصوص (القرين) تمثل في العرض المسرحي شاهد عيان ، وتأكيذاً لهذا الانتماء بينهما: الإنسان والتمثال الشمعي باعتبارهما تكراراً للحياة في صيغة غير متكاملة "^(٦٢). وهو ما يفضي إليه (التناقض الظاهري) من حيث أنه يناقش قضية منطقية زائفة تناقض نفسها .

لقد شكل مسرح (كانتور) انطلاقة مهمة لبعض المخرجين الذي تأثروا بأسلوبه الفني وحذو حذوه في تقديم مسرحاً متحرراً من القيود التقليدية التي توافر عليها مسرح القرن التاسع عشر، فقد ظهرت اتجاهات اخراجية تهدف إلى صياغة مسرح حي يعتمد على رؤية تشكيلية حاملة للمعنى ، كانت مستمدة من " عروض مسرح الواقعة أو ما يسمى بمسرح الأحداث الحية ، وهو اتجاه مسرحي إخراجي ، يعتمد على فكرة المسرح الشامل كمعادل موضوعي لشمولية الواقع ذاته ، ويتوسل المخرج في مسرح الواقعة بالفنون المختلفة كالتصوير والموسيقى والنحت والرقص والغناء والشعر والأداء التمثيلي ، لصياغة العرض المسرحي ، وقد ظهرت عروض الواقعة في يد مؤلف موسيقي ومخرج أمريكي هو جون كيج^(*)^(٦٣). فطبقاً لمبادئ جماليات مسرح الواقعة يرى (كيج) " أنّ ثمة علاقة مؤكدة بين الصوت والصمت والإحساس بالمكان ، كما أنّ هناك تقارباً بين الأدب والكلام ، فالمعاني

في العرض المسرحي العراقي

يمكن توصيلها عن طريق الحركة والموسيقى والنحت والتشكيل الجسدي والضوئي على خشبة المسرح ، وليس من خلال العناصر الكلامية ، ويدل على ذلك أنَّ القصة في الباليه تصل إلينا من خلال لغة الجسد والإيقاع والموسيقى ... ومعنى هذا أنَّ جون كيج لا يرى أنَّ الحوار المتكلم هو جوهر العرض المسرحي ، إنما يتكون العرض - طبقاً لنظريته - من تضافر عناصر متشابكة تعطي إحساساً بالحياة والحركة والانفعال والعاطفة^(٦٤). على وفق هذا المعنى أنَّ مسرح الواقعة لا يستلهم المعنى من لغة الحوار ، وإنما يعتمد على لغة الجسد التي تصاحبها عناصر العرض الأخرى في إنتاج المعنى ، وإذ هو كذلك ، فإنَّ هذا المسرح لا يتوافر على (التناقض الظاهري اللفظي) الذي يساق فيه معنى ما يخالف المعنى السطحي الظاهر للكلام ، وإنما هو يستند إلى فن التشكيل بكافة عناصره السمعية والبصرية في إنتاج المعنى ، وهذه العناصر غالباً ما تكون متعارضة في التكوين مما يوهم المتلقي بمواجهة موقف غير متسق - متناقض ظاهرياً - يدعوه إلى إمعان النظر فيه ليتكشف له عالم ساحر جديد قائم على قيم جديدة تناقض وتعارض قيم عالمه العيني المعاش . وفي هذا الصدد يقول (كيج) إنَّ " المسرح كما نعرفه يقوم - بشكل عام - على بناءٍ من شأنه أن يوصل (إخباراً) من نوع معين ، بمعنى أنه يوصل (معنى) معيناً لتجربة إنسانية ، وكذلك فكل عنصر يدخل في بناء المسرحية يتفاعل مع العناصر الأخرى لتوصيل هذا المعنى . وفكرة (كيج) أنَّ هذا ليس صحيحاً بالمرّة . فليس يلزم على العناصر المختلفة للتجربة المسرحية أن تتفاعل بعضها مع البعض ، بل على العكس من ذلك يجب أن تظل متعارضة ولا تشرح بعضها البعض ، فالبناء المسرحي (الجديد) هو الذي يتعدى المنطق بينما نحكم نحن على البناء المسرحي التقليدي على أساس انقائه أو تناقضه مع المنطق"^(٦٥). ومن حيث أنَّ التناقض الظاهري قائم على ازدواج المعنى بين المستوى السطحي والمستوى العميق للنص - العرض ، أو المظهر والحقيقة ، فإنَّ تأكيد هذه الخاصية لا يتحقق مع توحيد العناصر مع بعضها البعض لتوصل (إخباراً) من نوع معين ، بل على العكس ، يجب أن تظل متعارضة ولا تشرح بعضها البعض - كما يقول كيج - فتكوّن حينئذ رسماً لغوياً حصيلته صورة تكفي عن الدلالة الثانية ، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الشيء وأصله ، فينتج عن ذلك التضاد بين (المظهر والمُخبر). ويؤكد ذلك (كيج) بالقول: إنَّ " المسرح الجديد هو ذلك الذي يتكون من مواد متنوعة ، قد تكون متعارضة ، ولكنها تعطي في النهاية إحساساً بديمومة الصوت والحركة والانفعال والإحساس ، مواد مثل أفلام السينما والرقص وقراءات شعرية ونثرية وموسيقى"^(٦٦). ويمكن أن نلاحظ ذلك في الصور المشهدة التي تبدو، في الظاهر، غير منسجمة لكنها في الحقيقة تكشف عن قيم جديدة تناقض وتعارض قيم العالم العيني المعاش الذي يألفه المتلقي ، مما يحقق بذلك (التناقض الظاهري) . ففي " أحد العروض التي قدمها كيج ، يقف ممثل في منتصف المسرح يقرأ شعراً ، وعلى السلم الجانبي يقف ممثل آخر يروي حكاية ما ، ويصاحب ذلك ممثل ثالث يجسد قصة بشكل إيمائي mime ومن جنات القاعة وأرضيتها تنبعث أصوات الموسيقى بالإضافة إلى مجموعة من الممثلين يؤدون مواقف ارتجال كوميدية بينما ترقص مجموعة أخرى ، وفي الخلفية يجري عرض مشاهد سينمائية ويتقافز لاعبو الأكروبات ، ويهدف كيج من هذه التجربة إلى تعريض المتفرج لخبرات حسية متناقضة ، كتلك الخبرات

في العرض المسرحي العراقي

التي يتلقاها في الحياة ، كما يهدف أيضاً إلى خلق وحدة فنية تقوم على التباين والتناقض وليس على الهارمونية^(٦٧). يكون الهدف منها " خلق خبرة مسرحية معقدة تشبه خبرة الحياة التي نتلقى فيها في اللحظة الواحدة آلاف الانطباعات المتباينة"^(٦٨). وينعكس ذلك أيضاً على أداء الممثل الذي يمتاز بميوله إلى (القطب المصطنع) من خلال اشتغاله على عدم التوافق مع المنطق الداخلي لحياة الشخصية ، وعدم التفاعل مع سلوكها ، عبر الانفصال والتباعد عنها ، بهدف إبراز واقع الفعل الفني كواقع فني آخر ، يقوم الممثل بتكوينه من خلال علاقته بجوهر الحياة الإنسانية ، ولذا فإنَّ الممثل في مسرح (كيج) - كما الممثل عند كانتور - يمتاز بالعفوية البدائية المصطنعة التي تضع المتلقي في حيرة وتساؤل بين ظاهر الأداء وحقيقته ، يقول (كيج) في هذا الصدد: " التمثيل في (الواقعة) لا بد بالتالي أن يكون بدائياً للغاية إذا أردنا أن نعيد خلق الحياة ، ولا يعني هذا إلغاء عاطفة الممثل أو قدرته على التعبير المعقد عن عواطف داخلية في اللاوعي ، وإنما يعني فقط أن الممثل لا يجب إطلاقاً أن يعطينا الإحساس بأنه (يمثل)"^(٦٩). فهو لا يقوم على تمثيل الاحساس ، وإنما ترجمة العلامات الخارجية للإحساس على نحو مغاير مع ما هو مألوف بالنسبة للمتلقي ، فكل حركة عقلية أو جسدية نابغة من الوعي المفارق للعاطفة كون الفعل هنا قد تم تصميمه مسبقاً ، ولم يأت متوافقاً مع المنطق الداخلي لحياة الشخصية وانفعالاتها .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يُعرَّف التناقض الظاهري بوصفه: (١) عبارة تناقض نفسها في الظاهر أو تبدو عبثية ممتلئة بالسخف من الناحية المنطقية ولكنها في الواقع تحتوي على حقيقة ممكنة . (٢) قضية منطقية زائفة تناقض نفسها . (٣) رأي (أو عبارة) يأتي على العكس من الأفكار المقبولة بشكل عام . (٤) تقنية بارعة يوظفها المؤلف لخلق عوالم متصارعة متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديدة مغايرة .

٢. يؤدي التناقض الظاهري إلى ايهام المتلقي بمواجهة موقف غير متسق ، مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه ليتكشف له عالم ساحر جديد قائم على قيم جديدة تناقض وتفارق قيم عالمه العيني المعاش ، من أجل فضحها وإمالة اللثام عنها ، ومن ثم هدمها .

٣. يحقق التشكيل الفني ذي النمط الغرائبي زخماً من الصور البصرية والسمعية التي تتقاطع فيها الرموز والمعاني بشكل يشبه الكولاج السينمائي ، مما يعزز تعميق التناقض بين ظاهر الصورة المسرحية وباطنها ، متمثل ذلك بـ: (أ) الديكور: الأحجار ، الأبنية الواقية ، الأنابيب الملونة ، مواد الاشتعال ، قمامة المعادن ، عجلات الدراجات) ، (ب) المؤثرات الصوتية المتداخلة: (عدم الترابط اللفظي ، الثثرة ، الصرخات ، الهمس ، أصوات الأبواق ، تقطيع الجمل ، الأصوات المسجلة) . المؤثرات الموسيقية: (الموسيقى المتنافرة) .

في العرض المسرحي العراقي

٤. تركز السخرية بوصفها شكل من أشكال التناقض الظاهري على رؤية فلسفية تقضي: بأن العالم في ماهيته متناقض ظاهرياً ، وأنَّ وجهة النظر الملتبسة هي وحدها التي تستطيع أن تلتقط كليته المتناقضة ، ومن ثم فهي تتجلى في مفاهيم من قبيل: الهجاء المستور أو التوبيخ ، الازدراء ، الرياء ، التصنع ، وتجريد الخصم من مميزاته على نحو هزلي .
٥. يُعدُّ التناقض الظاهري ضرب من الكذب الجمالي يقاوم صدق معناها بقوة ، حين يتحقق في قول نقيض الشيء المقصود قوله فعلاً ، فيما يرفض المخاطب المعنى الظاهر للقول لأنه يدرك تناقضه أو عدم تكافؤه مع السياق ، فيقوم بإعادة إنتاج الخطاب ليكون ملائماً للسياق .
٦. يتمثل التناقض الظاهري في (النغمة التهكمية) التي يُعوَّل عليها في اظهار التعارض أو التضاد بين ظاهر المنطوق وباطنه ، إذ تقتلع هذه النغمة محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد ، كالأستخدام التهكمي لألقاب مثل: (السيد ، السيدة ، فخامتكم) ، لأناس ليسوا أهلاً لها.
٧. ينبني التناقض الظاهري في العرض المسرحي على السلوك الحركي - حركة عضوية أو جسمية عامة تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية الغريب في دوافعه ومسبباته ، والذي ينطوي على مغالطة شنيعة - رسماً لغوياً ، حصيلته صورة تكفي عن الدلالة الثانية ، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الشيء وأصله ، فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية .
٨. يتحصل التناقض الظاهري التصويري من فكرة تقوم على استتكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل .
٩. يمثل الغروتسك معادلاً جمالياً للتناقض الظاهري فهو خلط بين المكونات المتنافرة واقعياً ، وتدمير للنظام الطبيعي ، وشذوذ حر للصور والأشكال ، وتعبير عن تعاقب الابتهاج والامتعاض ، حيث يرقى إلى مرتبة الطقس الساخر ، والضحك القاتل ، والفرح القاتم.
١٠. يقتضي التناقض الظاهري أن يعلو الممثل في انفعالاته إلى أقصى درجاتها ، مع العقل البارد: (مراقبة الممثل لنفسه في أقصى حالات الغضب أو الانفعال أو الثورة الجامحة ، بينما يظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثير) ، إذ أنَّ الممثل لا يعيش الدور بل يمثله .

الفصل الثالث (الاطار الاجرائي)

اولاً: عينة البحث

تضمنت عينة البحث عرض مسرحية (أحلام كارتون)^(*)، تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها نموذجاً في التحليل ، فقد توافرت هذه العينة على القواعد الفنية والجمالية التي ساهمت في ابراز مفهوم التناقض الظاهري داخل العرض المسرحي .

ثانياً: منهج البحث

أعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة بما يتفق وطبيعة البحث الحالي .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الاشارة إليه في الاطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة .

رابعاً: تحليل العينة

عرض مسرحية: احلام كارتون

إخراج كاظم نصار

حكاية المسرحية

تتناول المسرحية قصة أربعة أشخاص يحصلون على فرصة السفر خارج العراق لأول مرة في حياتهم، لكن هذه الرحلة تتحول إلى مساحة يتداخل فيها الماضي بالحاضر، حيث تصطدم ذكرياتهم وأحلامهم بمصائرهم المختلفة قبل السفر وبعده . الشخصيات الأربع تمثل أطيافاً متنوعة من المجتمع (رجل الدين ، المثقف ، المطربة ، والجندي) . منذ اللحظة الأولى ، تشتد الصراعات بينهم ، بدءاً من التنافس على حقائب السفر ، مروراً بمحاولات عبور جهاز السونار ، وحتى لحظة صعودهم إلى الطائرة . وبينما هم يجلسون معاً ، يبدأ كل واحد منهم بسرد حكايته ، فيكشفون عن معاناتهم وآلامهم التي عاشوها في وطنهم الذي بات غريباً عنهم ، إذ تتقاطع حكاياتهم بين الأمل والخذلان ، وبين الحلم والواقع ، ليجدوا أنفسهم في مواجهة مع ذاتهم وماضيهم ، وفي خضم هذه المشاعر المتناقضة ، يفاجأ الجميع بإعلان صادر من المطار بتأجيل الرحلة لأسباب فنية .

تحليل العرض

يبدأ العرض المسرحي بالكشف عن السلوكيات القاسية والجافة التي نشأت نتيجة سنوات طويلة من البؤس والحرمان التي عاشها المواطن العراقي ، حيث يلزمه الوجد والخوف في كل لحظة من حياته . يعكس المخرج هذه المعاناة بصرياً من خلال مشهد افتتاحي مميز: تُطلق أربع حقائب من جانبي المسرح ، يتبعها دخول الشخصيات إلى المنصة ، ليبدأ بينهم صراع محتدم على تلك الحقائب ، إذ يحاول كل منهم تقديم حقييته على الآخرين . يتكرر هذا المشهد عدة مرات ، في تجسيد بصري لحالة التنافس والتنازع على الهويات والأحلام . وفي خضم هذا التوتر، يقرع جرس السونار معلناً اقتراب لحظة الرحيل ، فيتجه الجميع نحو جهاز الفحص الأمني ، لكن الجهاز يشير إلى وجود محظورات لدى كل واحد منهم ، مما يجبرهم على التخلي عن أشياء ذات دلالات عميقة في حياتهم (الجندي يرمي حقييته الصغيرة ، التي تحمل ذكرياته في الجيش ، المطربة تتخلص من شالها ثم أقرطها ، المثقف يلقي بكتابه بعيداً ، ورجل الدين يتخلى عن مسبحته) ، لكن الجهاز يستمر في إصدار الإنذار ، مما يدفع رجل الدين في النهاية إلى نزع لحيته، التي يتضح أنها اصطناعية وزائفة .

يُجسد هذا المشهد لحظة رمزية عميقة ذات معنى خفي ، حيث يواجه كل منهم حقيقة ذاته وما يجب عليه تركه خلفه لعبور هذه الرحلة ويتبين لنا التناقض الظاهري في هذا المشهد من خلال ما يؤديه الجميع من سلوك

في العرض المسرحي العراقي

حركي غريب في دوافعه ومسبباته ، والذي ينطوي عل مغالطة شنيعة ، رسماً لغوياً ، حصيلته صورة تكفي عن المعنى غير المباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الشيء وأصله ، فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية ، ويتضح ذلك عندما يتخلى الجميع عن الثوابت والقيم التي يتمسك بها الإنسان حال مقايضته عليها ، تزرخ هذه المسرحية بتناقضات حادة تنسج خيوطاً من السخرية اللاذعة ، فتخلق مزيجاً من الضحك المفجع والمرارة العميقة ، فهي ليست مجرد عرض مسرحي ، بل رحلة تأملية مأساوية تفضح عبثية الواقع ، وتهجو عدمية المجتمع ، وتكشف عن الانحدار المتسارع للقيم الإنسانية الأصيلة .

وسط هذا العبث يحتفي العرض بالضحك الهستيري القاتم ، حيث تتكثف الأحداث وتتصاعد المشاهدات بين الشخصيات ، خاصة على متن الطائرة ، فيتحول الجدل بين رجل الدين والجندي إلى استعراض متشنج لتاريخهما السياسي والعسكري ، في سجال كاد أن ينفجر إلى مواجهة عنيفة ، لولا تدخل المطربة ، التي تمثل صوت الشعب المقهور تحت وطأة الصراعات الطبقية . إذ أنّ حضورها المفاجئ يحول دون التصعيد ، وكأنها تذكير بأن خلف هذه المواجهات العقائدية والمصلحية هناك دائماً شعب يدفع الثمن ، في هذا المشهد عمد المخرج إلى إيهام المتلقي باستخدام التناقض الظاهري لمواجهة موقف غير متسق ، مما يدعوه إلى إمعان النظر فيه ليتكشف له عالم ساحر جديد قائم على قيم جديدة تناقض وتفارق قيم عالمة العيني المعاش ، من أجل فضحها وإمالة اللثام عنها ، ومن ثم هدمها .

وقد تجلّى هذا الشعور من خلال أداء الممثلين الذي استند على العقل البارد (مراقبة الممثل لنفسه في أقصى حالات الغضب أو الانفعال أو الثورة الجامحة ، بينما يظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثير) ، إذ أنّ الممثل لا يعيش الدور بل يمثله ، وقد تجلّى ذلك بوضوح في أداء الفنان (سنان العزاوي) الذي مثّل حجر الزاوية في تجسيد هذا المفهوم سعياً منه لبيان تكاملية العرض المسرحي ، إذ جاءت حواراته صادمة ، فهي تعبير صادق عن تشظي الهوية لدى مكونات المجتمع العراقي والأديان والقوميات التي حفل بها ، فقد ظهرت جميعاً بلسان نمط واحد هو شخصية المتدين المتشدد الذي غلب عليه الطابع الغروتسكي الذي يعد معادلاً جمالياً للتناقض الظاهري ، حيث الخلط بين المكونات المتنافرة واقعياً ، وتدمير النظام الطبيعي ، والشذوذ الحر للصور والأشكال الثقافية ، وذلك بأداء تمثيلي يرقى إلى مرتبة الطقس الساخر ، والضحك القاتل ، والفرح القاتم ، حيث قدّمت الممثلة آلاء نجم دور المطربة بأسلوب مفعم بالغنج ، مما أضفى على الشخصية عمقاً وحضوراً مؤثراً ، سعت من خلال أدائها إلى تجسيد قوة المرأة في المجتمع ، مجسّدة ثورتها بصوت صارخ يفيض بالغضب والتمرد ، غير أن هذا الصوت سرعان ما يُكَمَّم حين يضع الجندي يده على فمها ، في مشهد رمزي يجسد سطوة النظام العسكري وقدرته على قمع أي انتفاضة شعبية ضد السلطة الحاكمة . المفارقة الساخرة هنا أن هذا القبح السلطوي ، رغم جديته ، يصبح مصدراً للضحك في سياق العرض ، حيث تكشف المسرحية عبثية القمع بحدة لا تخلو من السخرية اللاذعة التي بوصفها تعد شكل من أشكال التناقض الظاهري ، فهي تقوم على رؤية فلسفية تقضي بأن العالم في ماهيته متناقض ظاهرياً ، وأنّ وجهة النظر الملتبسة هي وحدها التي تستطيع أن تلتقط كليته

في العرض المسرحي العراقي

المتناقضة ، ومن ثم فهي تتجلى في مفاهيم من قبيل: الهجاء المستور أو التوبيخ ، الازدراء ، الرياء ، التصنع ، وتجريد الخصم من مميزاته على نحو هزلي .

كما حقق التشكيل الفني ذي النمط الغرائبي زخماً من الصور البصرية والسمعية التي تتقاطع فيها الرموز والمعاني بشكل يشبه الكولاج السينمائي ، مما يعزز تعميق التناقض بين ظاهر الصورة المسرحية وباطنها ، متمثل ذلك بـ: (أ) الديكور والمهمات المسرحية: الكرسي ، جهاز السونار ، الحقائق ، اللحية ، الكتاب ، الأقراط) . (ب) المؤثرات الصوتية المتداخلة: (الموسيقى الساخرة، الهلاهل، الاغاني) . ونلاحظ هذا الفهم في مشهد التحقيق حيث استخدم المخرج تقنيات التغريب لإبراز التناقض الظاهري ، من خلال توظيفه للكراسي ذات اللون الأحمر كأيقونة ترمز إلى دموية الحاكم . لتحويل انتباه المتلقي من المعنى الظاهر إلى المضمون الأيديولوجي للمشاهد. كما انعكس هذا الأسلوب في المؤثرات السمعية، حيث تم إدراج الموسيقى والأغاني مباشرة بعد انتهاء مشهدي التحقيق لكلا الطرفين، مما ساهم في تعزيز البعد الرمزي للمشهد . كذلك ، تم تنصيب رجل الدين كسلطة تشريعية ، والجندي كسلطة عسكرية تنفيذية، ليصدر في النهاية حكم الإعدام على الرجل المثقف الذي خضع للتحقيق . وجاء توظيف الموسيقى متناقضاً مع طبيعة الحدث الدرامي والحالة الشعورية للموقف ، فبينما كان الجندي يلقي نص حكم الإعدام على المثقف، كانت تبتث موسيقى شعبية ساخرة مصحوبة برقصة تهكمية وهلاهل واصوات افراح ، ويظهر الممثل علاوي حسين في دور الجندي ، مجسداً شخصية أنهكتها نيران الحروب واختنقت روحه بدخانها العالق في داخله ، يؤدي دوره بحالة من الهستيريا ، مستخدماً تكرارات لفظية ساخرة تعكس عبثية الواقع بمزيج مأساوي ساخر، يمتزج في أدائه الحس الكوميدي بروح المأساة ، ليخلق مشاهد تحاكي المسرح الهزلي ، حيث تعتمد بنيتها على الحركة الجسدية والمفارقات الحادة ، مدعومة بضرب من الكذب الجمالي الذي يقاوم صدق معناها بقوة ، حين يتحقق في قول نقيض الشيء المقصود قوله فعلاً ، فيما يرفض المخاطب المعنى الظاهر للقول لأنه يدرك تناقضه أو عدم تكافؤه مع السياق ، فيقوم بإعادة إنتاج الخطاب ليكون ملائماً للسياق .

وتعويضاً للعذابات التي جسدها شخصيات العرض جاء الممثل (أسعد مشاي) الذي يؤدي دور الشخصية الصامتة يؤكد ذلك في انسيابية عالية يبرز فيها بين الحين والآخر الإيحاء بالسلطة الفوقية (سلطة الآخر) التي تتحكم بمصائر الشعوب ويأتي ذلك من خلال التناقض الظاهري التصويري الذي يقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل وفق صور تشي بالمفارقة الصارخة بين السلوك والقيم بأسلوب فني ساخر، وفي مشهد الختام الذي يتم الاعلان فيه عن تأجيل الرحلة إلى اشعار آخر تأخذ الشخصيات الأربع تشكياً جماعياً محدداً ترفع فيه الحقائق على الرؤوس ويتوجه الجميع إلى بوابة الحدود حيث الحرية بينما تقف ذات الشخصية الصامتة خلف جهاز السونار لتكون حائلاً دون تحقيق ذلك ، وهي إشارة إلى عبثية الحياة وعدميتها التي لا مناص من العيش فيها طالما أن هناك قوى عابثة بمصير الإنسانية .

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج:-

١. امتاز الاداء التمثيلي في مسرحية (أحلام كارتون) بسلوك حركي غريب في دوافعه ومسبباته : (الجندي يرمي حقيبة ذكرياته العسكرية في الحاوية ، المطربة تتخلص من شالها وأقراطها ، المثقف يلقي بكتابه في الحاوية ، ورجل الدين يتخلى عن مسبحته)، حيث أنطوي هذا الفعل على مغالطة حصيلتها صورة تكفي المعنى غير مباشر الذي يتضاد هنا مع حقيقة الفعل الظاهر، فينتج عن ذلك التضاد بين المظهر والمُخبر
٢. وظف المخرج (التناقض الظاهري) لإيهام المتلقي بمواجهة موقف غير متسق: (دخول المطربة الذي يمثل صوت الشعب المقهور تحت وطأة الصراعات الطبقيّة) ، مما يدعو إلى إمعان النظر فيه ليتكشف له عالم ساحر جديد قائم على قيم جديدة تناقض وتفارق قيم عالمه العيني المعاش ، من أجل فضحها وإمالة اللثام عنها ، ومن ثم هدمها .
٣. استند الاداء التمثيلي لـ(رجل الدين) على العقل البارد من خلال مراقبته لنفسه في أقصى حالات الغضب أو الانفصال أو الثورة الجامحة ، بينما ظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثير، إذا جاءت حواراته صامدة ، وظهرت جميعها بلسان نمط واحد هو شخصية المتدين المتشدد .
٤. توافر الاداء التمثيلي على تقنية الغروتسك الذي يعد معادلاً جمالياً للتناقض الظاهري ، حيث الخلط بين المكونات المتنافرة واقعياً ، وتدمير النظام الطبيعي ، والشذوذ الحر للصور والأشكال الثقافية: (ثورة المطربة بصوتها الصارخ الذي يفيض بالغضب والتمرّد في مقابل تكميمها بيد الجندي) ، وذلك بأداء تمثيلي يرقى إلى مرتبة الطقس الساخر، والضحك القاتل ، والفرح القاتم .
٥. قدم التشكيل الفني ذي النمط الغرائبي في العرض المسرحي زخماً من الصور البصرية والسمعية التي تتقاطع فيها الرموز والمعاني بشكل يشبه الكولاج السينمائي ، متمثل ذلك بـ: (أ) الديكور والمهمات المسرحية: الحقائق ، جهاز السونار ، اللحية ، الكتاب ، الكرسي) . (ب) المؤثرات الصوتية المتداخلة: (الموسيقى الساخرة، الهلاهل، الاغاني) . مما عزز بذلك تعميق التناقض بين ظاهر الصورة المسرحية وباطنها.
٦. امتاز العرض المسرحي بالسخرية اللاذعة كشكل من أشكال التناقض الظاهري ، التي تقضي بأن العالم في ماهيته متناقض ظاهرياً: (سطوة النظام العسكري ممثلاً بالجندي ، وقدرته على قمع أي انتفاضة شعبية بأسلوب فني ساخر يصبح مصدراً للضحك) ، تجلّى ذلك بأسلوب الهجاء المستور، وتجريد الخصم (المرأة) من مميزاتها على نحو هزلي .

في العرض المسرحي العراقي

٧. جاء النص الملفوظ مدعوم بضرب من الكذب الجمالي الذي يقاوم صدق معناها بقوة: (دور الجندي، مجسداً شخصية أنهكتها نيران الحروب بحالة من الهستيريا ، مستخدماً تكرارات لفظية ساخرة تعكس عبثية الواقع بمزيج مأساوي ساخر) ، من خلال قول نقيض الشيء المقصود قوله فعلاً .

ثانياً: الاستنتاجات:

١. اتخذ العرض المسرحي العراقي أسلوباً مغايراً متحرراً من قيود الشكل التقليدي في بناء الحدث الدرامي ، قائم على ثنائية جدلية ، بين (المظهر): كل ما يتم مشاهدته على خشبة المسرح ، و (المُخبر): ما يتم تبليغه إلى المتلقي من خلال عملية التأويل التي تنتج المعنى الفني المضاد للواقع المنظور .

٢. تبنى العرض المسرحي العراقي الأفكار الجمالية لفن ما بعد الحداثة التي تستند إلى التعددية وغياب الوحدة والانسجام بين عناصر العرض ، وقد ترشح عن ذلك انتاج قيم جديدة يتم تفرغها في وعي المتلقي عبر إدراك النص الغائب الذي يتخفى وراء النص المباشر وفق تقنية (التناقض الظاهري) .

٣. شغل العنصر الحركي الدال: (الإشارة والايحاء) مساحة كبيرة في أداء الممثل- صاحب التناقض الظاهري- من حيث أنه يمثل المعادل البلاغي للمنطوق ذي المعنى المزدوج بين المستوى السطحي والمستوى العميق .

٤. شكل (القصد) الأساس الذي توخاه المخرج في العرض المسرحي العراقي ، وقد أفرد ذلك علاقة غير ظاهرة بين هدف العرض والحكاية التقليدية التي تواترت عليها أحداث النص ، مما يضع المتلقي - على الدوام - في موقف الضحية .

ثالثاً: المقترحات:-

يقترح الباحث دراسة: جدلية المظهر والمُخبر في عروض مسرح ما بعد الكولونيالية .

رابعاً: التوصيات:-

يوصي الباحث برصد مكتبة كلية الفنون الجميلة بمصادر ذات صلة بالتناقض الظاهري وتوفير أقراص مدمجة عن عروض مسرحية عالمية تتضمن هذا اللون من الفن المسرحي .

- (١) ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، ج ١ (استانبول: دار الدعوة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩) ، ص ٩٤٧ .
- (٢) حسن شحاته وزينب النجار: معجم المصطلحات التربوية والنفسية (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣) ، ص ١٥٦ .
- (٣) م. روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، طه (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥) ، ص ١٤٣ .
- (٤) ابن منظور: لسان العرب ، ج ٣١ (القاهرة: دار المعارف ، ب ت) ، ص ٢٧٦٧ .
- (٥) ابراهيم مصطفى وآخرون: مصدر سابق ، ص ٥٧٨ .
- (٦) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج ١ (بيروت: عويدات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨) ، ص ٨٣ .
- (٧) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج ٢ (قم: منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ) ، ص ٢٩ .
- (٨) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط ٢ (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٨٤) ، ص ١٢٣ .
- (٩) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي (القاهرة: دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، ٢٠٠٦) ، ص ٢٠٣ .
- (١٠) ابن منظور: مصدر سابق، ص ٦٦٩ .
- (١١) نوزاد حمد عمر خوشناو: المفارقة في شعر بلند الحيدري (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٧) ، ص ٢٥ .
- (١٢) مسعود حمدان: الكتابة للحقيقة (دمشق: دار المناهل للطباعة والنشر، ٢٠١٧) ، ص ٢٨ .
- (١٣) ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الادبية (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٦) ، ص ١٠٨ .
- (١٤) يوسف عليما: جماليات التحليل الثقافي (عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤) ، ص ٢٧٥ .
- (١٥) رنا احمد عبد الحليم: جماليات المفارقة في القصص القرآني (عمان: وزارة الثقافة ، ٢٠١٥) ص ٣٥ - ٣٦ .
- (١٦) ينظر: نبيل أحمد عبد العزيز رفاعي: المفارقة في شعر محمود الخفيف - دراسة فنية تحليله ، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا ، القاهرة ، جامعة الازهر، العدد (١٧) ، لسنة ٢٠١٣ ، ص ٣٨٦٨ .
- (١٧) يوسف عليما: مصدر سابق ، ص ٢٧٩ .
- (١٨) محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة (القاهرة: دار الفكر العربي ، ١٩٩٤) ، ص ٥٣ .
- (١٩) المصدر نفسه ، ص ٥٣ .
- (٢٠) رنا احمد عبد الحليم: مصدر سابق ، ص ٣٩ .
- (٢١) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .
- (*) سورة نوح: الآية (٧) .
- (**) سورة الفرقان: الآية (٢٧) .
- (٢٢) سالم مسعود العرابي: بناء المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي (بنغازي: دار الكتب الوطنية للنشر، ٢٠١٨) ، ص ٦٤ - ٦٥ .
- (٢٣) نبيل احمد عبد العزيز رفاعي، مصدر سابق ، ص ٣٨٧٠ .

**الباحث: حسين ميثم فاضل / أ. د. علي رضا حسين ... التناقض الظاهري وتجلياته
في العرض المسرحي العراقي**

- (٢٤) دعاء توفيق محمود ابراهيم: المفارقة التصويرية مفهوماً وتجلياتها في التراث البلاغي ، مجلة كلية الآداب ، القاهرة ، جامعة اسوان ، العدد (١) لسنة ٢٠٢١ ، ص ٧١ .
- (٢٥) سيد عدنان اشكوري وآخرون: المفارقة التصويرية في الشعر السياسي عند نزار قباني ، مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها ، قم ، العدد (٤٢) لسنة (٢٠١٧) ، ص ٧٣ .
- (٢٦) المصدر نفسه ، ص ٧٣ .
- (٢٧) مارفن كارلسون: نظريات المسرح - عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيدي ، ج ١ (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠) ، ص ١٨٧ .
- (٢٨) المصدر نفسه ، ص ١٨٨-١٨٩ .
- (٢٩) أوديت اصلان: موسوعة فن المسرح ، تر: سامية احمد اسعد، ج ١ (دار الطباعة الحديثة، ١٩٦٣) ، ص ٤٦٠ .
- (٣٠) كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦) ، ص ٢٠٢ .
- (٣١) عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل (بغداد: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨) ، ص ٤٤ .
- (٣٢) كمال الدين عيد: مصدر سابق ، ص ٢٠٢ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، ص ٢٠٣ .
- (٣٤) وسام عبد العظيم الجوزري: المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض (دمشق: دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، ٢٠١٩) ، ص ٩٣ .
- (٣٥) موريس فيشمان: تدريب الممثل ، تر: نور الدين مصطفى (القاهرة، وكالة الصحافة العربية للنشر، ٢٠٢١) ، ص ١١ .
- (٣٦) قاسم البياتي: لغة الحركة والجسد وفن الممثل (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٦) ، ص ١٥٠ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، ص ١٥١-١٥٢ .
- (٣٨) أوديت اصلان: مصدر سابق ، ص ٤٦٧ .
- (٣٩) عبود حسن المهنا: اداء الممثل بين الذاتي والموضوعي (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٤) ، ص ١١٩ .
- (٤٠) ينظر: المصدر نفسه ، ص ١٢١ .
- (٤١) محمد فضيل شناوة: أساليب أداء الممثل (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٦) ، ص ١٠٢ .
- (٤٢) المصدر نفسه ، ص ١١٥ .
- (٤٣) حسين التكمه جي: نظريات الاخراج- دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج (بغداد: دار المصادر للنشر، ٢٠١١) ، ص ٥٠ .
- (٤٤) كاترين بليزابتون: مسرح ميرخولد وبرخت ، تر: فايز قرقي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) ، ص ١٠٠ .
- (٤٥) احمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤) ، ص ٦٥ .
- (٤٦) سعد صالح: الأنا - الآخر ازدواجية الفن التمثيلي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠١١) ، ص ٣٤٤ .

الباحث: حسين ميثم فاضل / أ. د. علي رضا حسين ... التناقض الظاهري وتجلياته
في العرض المسرحي العراقي

- (٤٧) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي- الممثل والمخرج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)، ص ٤٢-٤٣.
- (٤٨) جلال الشرفاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢)، ص ٢٠٥.
- (٤٩) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.
- (٥٠) كاترين بليزابتون: مصدر سابق، ص ٩٨.
- (٥١) المصدر نفسه، ص ٩٥.
- (٥٢) المصدر نفسه، ص ٩٩.
- (٥٣) ج. ل. ستیان: مصدر سابق، ص ٥١٠.
- (٥٤) سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (بغداد: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠٢٢)، ص ١٠٣.
- (٥٥) احمد شرقي: سيميولوجيا الممثل (بغداد: دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٣)، ص ١٥٣-١٥٤.
- (٥٦) نشأت مبارك صليوا: الكتابة النصية للجسد - دراسة في فنون الأداء المسرحي (بغداد: مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠٢٣)، ص ٢٧٤.
- (٥٧) حازم مجيد اسماعيل: المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي (بغداد: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠١٦)، ص ١٣١.
- (٥٨) يان كوسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور- تيار ما بعد التجريب، تر: هناء عبد الفتاح (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٩٤)، ص ٦٣-٦٤.
- (٥٩) حازم مجيد اسماعيل: مصدر سابق، ص ١٢٤.
- (٦٠) سامي عبد الحميد: مصدر سابق، ص ٣٣٨.
- (*) الطوطمية: مذهب ديني بدائي ينتشر بين قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية. يقوم على تأليه طوطم يمثله حيوان أو نبات هو أصل الحياة في معتقدتهم. أنظر: لوئيس معلوف: المُنجد في الأعلام، ط ٢٣ (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٢٨هـ)، ص ٣٦٠.
- (٦١) حازم مجيد اسماعيل: مصدر سابق، ص ١٢٨-١٢٩.
- (٦٢) يان كوسوفيتش: مصدر سابق، ص ١٣٣.
- (*) جون كيج ١٩١٢-١٩٩٢: مؤلف موسيقي ومخرج امريكي قدم دراسة حول مفهوم مسرح الواقعة يرى من خلالها ان المسرح فن يتعامل مع حاستي السمع والبصر دون وجود حدود فاصلة بينهما، ومن أهم مؤلفاته الشهيرة المقطوعة التي تحمل عنوان (٤:٣٣). ينظر: محمود ابو دومة: مصدر سابق، ص ١٠٠-١٠١.
- (٦٣) المصدر نفسه، ص ١٠٠.
- (٦٤) المصدر نفسه، ص ١٠٠.
- (٦٥) سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ب ت)، ص ٧٥-٧٦.
- (٦٦) المصدر نفسه، ص ٧٦.

الباحث: حسين ميثم فاضل / أ. د. علي رضا حسين ... التناقض الظاهري وتجلياته
في العرض المسرحي العراقي

- (٦٧) محمود ابو دومة: مصدر سابق ، ص ١٠٠ - ١٠١ .
- (٦٨) سمير سرحان: مصدر سابق ، ص ٧٧.
- (٦٩) المصدر نفسه ، ص ٧٨.
- (*) قُدمت مسرحية (احلام كارتون) في مهرجان بغداد الدولي للمسرح ، الدورة الاولى الذي اقيم خلال المدة الممتدة (٢٢-٣٠ / ١٠ / ٢٠١٤) على قاعة المسرح الوطني ، وهي من انتاج الفرقة الوطنية للتمثيل التابعة لدائرة السينما والمسرح .

المصادر والمراجع

اولاً: المعاجم:-

- اصلان ، أوديت: موسوعة فن المسرح ، تر: سامية احمد اسعد، ج ١ (دار الطباعة الحديثة، ١٩٦٣) .
- الدين ، كمال عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦) .
- روزنثال، م. و ب. يودين: الموسوعة الفلسفية ، تر: سمير كرم ، ط ٥ ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥) .
- شحاته ، حسن وزينب النجار: معجم المصطلحات التربوية والنفسية ، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣).
- صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي ، ج ٢ (قم: منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ).
- عيد ، كمال الدين: اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي ، (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦) .
- فتحي، ابراهيم: معجم المصطلحات الادبية ، (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٦) .
- لالاند ، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، مج ١ (بيروت: عوידات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).
- مصطفى ، ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط ، ج ١ ، (استانبول: دار الدعوة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩).
- منظور، ابن: لسان العرب ، ج ٣١ ، (القاهرة: دار المعارف ، ب ت) .
- وهبه ، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط ٢ ، (بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٨٤)

ثانياً: الكتب:-

- أبو دومة ، محمود: تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)
- اسماعيل ، حازم مجيد: المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي ، (بغداد: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠١٦) .
- بليزابتون ، كاترين: مسرح ميرخولد وبرخت ، تر: فايز قزق ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٧) .
- البياتي ، قاسم: لغة الحركة والجسد وفن الممثل ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٦) .
- النكمه جي، حسين: نظريات الاخراج ، (بغداد: دار المصادر للنشر، ٢٠١١) .
- الجوزري ، وسام عبد العظيم: المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض ، (دمشق: دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر، ٢٠١٩) .
- حمد ، نوزاد عمر خوشناو: المفارقة في شعر بلند الحيدري ، (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧) .
- حمدان ، مسعود: الكتابة للحقيقة ، (دمشق: دار المناهل للطباعة والنشر، ٢٠١٧) .

في العرض المسرحي العراقي

- سرحان ، سمير: تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ب ت).
- شرجي ، احمد: سيمولوجيا الممثل ، (بغداد: دار ومكتبة عدنان ، ٢٠١٣) .
- الشرفاوي ، جلال: الأسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٢)
- شناوة ، محمد فضيل: أساليب أداء الممثل ، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦) .
- صالح ، سعد: الأنا - الآخر ازدواجية الفن التمثيلي ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، ٢٠١١).
- صليوا، نشأت مبارك: الكتابة النصية للجسد ، (بغداد: مؤسسة دار الصادق الثقافية ، ٢٠٢٣).
- العبد ، محمد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة ، (القاهرة: دار الفكر العربي ، ١٩٩٤) .
- عبد الحليم ، رنا احمد: جماليات المفارقة في القصص القرآني ، (عمان: وزارة الثقافة ، ٢٠١٥).
- عبد الحميد ، سامي: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، (بغداد: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠٢٢)
- العربي، سالم مسعود: بناء المفارقة في أدب الصادق النيهوم القصصي ، (بنغازي: دار الكتب الوطنية للنشر، ٢٠١٨)
- عطية ، احمد سلمان: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤) .
- عليما ، يوسف: جماليات التحليل الثقافي ، (عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤) .
- فيشمان ، موريس: تدريب الممثل ، تر: نور الدين مصطفى ، (القاهرة: وكالة الصحافة العربية للنشر، ٢٠٢١) .
- كارلسون ، مارفن: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيدي ، ج ١ ، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠) .
- كوسوفيتش، يان: مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التحريب ، تر: هناء عبد الفتاح (القاهرة: وزارة الثقافة ، ١٩٩٤) .
- المهنا ، عبود حسن: إداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤) .
- يوسف ، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل ، (بغداد: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨).

ثالثاً: المجالات

- ابراهيم ، دعاء توفيق محمود: المفارقة التصويرية مفهومها وتجلياتها في التراث البلاغي ، مجلة كلية الآداب ، القاهرة ، جامعة اسوان ، العدد (١) لسنة ٢٠٢١ .
- اشكوري ، سيد عدنان وآخرون: المفارقة التصويرية في الشعر السياسي عند نزار قباني ، مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها ، قم ، العدد (٤٢) لسنة (٢٠١٧) .
- رفاعي ، نبيل أحمد عبد العزيز: المفارقة في شعر محمود الخفيف - دراسة فنية تحليله ، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا ، القاهرة ، جامعة الازهر، العدد (١٧) ، لسنة ٢٠١٣ .