جدليَّة التفاعل مع الجمهور والرؤية التشكيليَّة للمخرج بين النص المُعد للإخراج والعرض في مونودراما سيب نفسك

ا.م.د/ عزة حسن الملط
أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

المستخلص:

يسعى هذا البحث إلى استقصاء الرؤية التشكيليَّة للمخرج بوصفها منهجًا فنيًّا يعيد تشكيل النص الدرامي وإعداده للعرض "دراماتورجيا" النص، مستندًا في ذلك إلى مجموعة من الاستراتيجيات الإبداعيَّة التي تجمع بين العناصر البصريَّة والسمعيَّة والتمثيليَّة (كالمناظر، والأداء التمثيلي، والحركة، والملابس، والأغاني، والمهمات المسرحية، والعرائس) في صورة تركيبيَّة دلاليَّة، ويرتكز البحث على تحليل كيفية إعادة تشكيل النص وتهيئته للإخراج، مع تسليط الضوء على الإضافات التي أدخلها الإعداد ومدى التزامه بجوهر النص الأصلي، وبين طرائق تجسيده في العرض المسرحي، خاصَّة وأن معد النص (الدراماتورج) هو نفسه مخرج عرض مونودراما "سيب نفسك" عينة البحث.

كما يُبرز البحث مفهوم "مسرحة المسرح" كأحد الأساليب الفنيَّة التي تسعى لتحقيق التفاعل الجدلي مع المتلقي؛ على مستوى إعداد النص، ومستوى تجسيده في العرض المسرحي؛ حيث يتم توظيف الرؤية التشكيليَّة للمخرج في إطار صياغة تجربة مسرحيَّة تدعو الجمهور إلى إعادة تأويل المعنى عبر المشاركة الذهنيَّة والخياليَّة؛ ممَّا يعكس تنوع دلالات النص المعد إلى جانب عمق التجسيد عبر التشكيلات الإخراجيَّة في العرض المسرحي.

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي بمدخله السيميولوجي؛ للكشف عن دلالة العلامات والرموز والنسق البنيوي في النص المعد للإخراج، والكشف عن دلالات العلامات المرئيَّة والمسموعة والأنساق التشكيليَّة للعناصر السمعيَّة والبصريَّة في العرض المسرحي. ويسعى إلى تقديم قراءة نقديَّة توضح دور المخرج في تحقيق التوازن بين الإعداد الدرامي والإخراج الفني، بما يُثري التجربة المسرحيَّة ويعزز أفق التلقي لدى الجمهور.

The Dialectic of Audience Interaction and the Director's Aesthetic Vision between the Text Prepared for Production and the Performance in the Monodrama "Sib Nafsak"

This research aims to explore the director's aesthetic vision as an artistic approach that reshapes the dramatic text and prepares it for production—that is, the dramaturgy of the text—by employing a range of creative strategies that merge visual, auditory, and performative elements (such as settings, acting, movement, costumes, songs, theatrical cues, and puppetry) into a symbolic composition. The study analyzes how the text is reformed and set for direction, highlighting the modifications introduced during its preparation and examining how faithfully it adheres to the essence of the original work, as well as the various ways it is embodied in the theatrical performance—especially considering that the text preparer (the dramaturg) is also the director of the monodrama "Sib Nafsak," which serves as the case study.

Moreover, the research underscores the concept of "the theater of the theater" as one of the artistic techniques that seeks to achieve a dialectical interaction with the audience at both the level of text preparation and its theatrical realization. Here, the director's aesthetic vision is employed to craft a theatrical experience that invites the audience to reinterpret meaning through intellectual and imaginative engagement, thereby reflecting the diverse connotations of the prepared text alongside the profound embodiment realized through directorial formations in the performance.

The study adopts a descriptive analytical approach, initiating with a semiological analysis to uncover the significance of the signs, symbols, and structural patterns within the prepared text, as well as the meanings of the visual, auditory, and aesthetic frameworks present in the theatrical . It endeavors to present a critical reading that clarifies the role of the director in achieving equilibrium between dramatic preparation and artistic direction, thereby enriching the theatrical experience and broadening the audience's receptive horizons.

مقدمة:

يعتمدُ الفن المسرحي في أساسه على التمثيل الرامز للفعل الإنساني وتفسيره في العرض المسرحي؛ فلقد وُلد الفن المسرحي من رحم الفعل الأدائي أمام جمهور النظارة، ذلك الفعل الذي كان يعتمد في بدايته على أداء مجموعة من المنشدين (الجوقة) للأغاني والأساطير الدينيَّة ، ثمَّ تحوَّل السَّرد الغنائي، مع انفصال الممثل الأوَّل، إلى "حوار" بينه وبين المجموعة، والذي انتهى مع انفصال الممثل الثالث، إلى عرض مسرحي متكامل

توظف فيه كل العناصر المرئيَّة والمسموعة، من عمارة، ومناظر مرسومة، وفضاء التمثيل، وملابس، وأقنعة، وحيل مسرحيَّة، إلى جانب الأداء الغنائي والتمثيلي، وغيرها من عناصر العرض المختلفة، بحيث تعمل تلك العناصر –رغم تنوعها– مع بعضها البعض على عرض وتفسير موضوع النص، على أن يتمَّ ذلك التفسير في إطار وحدة عضويَّة متماسكة وهي وحدة الموضوع.

ولقد أكَّد "أرسطو" أهميَّة "المرئيات المسرحيَّة" بوصفها جزءًا لا يتجزأ من البناء العضوي للعمل المسرحي، فإذا كان "موضوع المحاكاة" في العمل المسرحي يتمثل في "الحبكة" و"الشخصيَّة" و"مادة المحاكاة" تتمثل في اللغة والغناء، فإنَّ "طريقة المحاكاة" تتمثل كما يرى أرسطو، في عنصر "المرئيات المسرحيَّة" الذي يتميز بأنَّ له "جاذبيَّة انفعاليَّة خاصَّة به"[١] ترتبط بمضمون النص الذي يستمد قوته المؤثرة من المناخ التصويري العام.

ويعتبر "أرسطو" أوَّل من وضع مبدأ جماليًّا مهمًّا في تنظيم الشكل الفني، بوصفه فاعلًا في تأكيد مضمون العمل الفني، وهو مبدأ "وحدة الموضوع" ذلك المبدأ الذي تطوَّر وأصبح من أهم المبادئ الجماليَّة التي ترتبط بالفنون التشكيليَّة في القرن العشرين؛ حيث يكشف هذا المبدأ عن قدرة الفنان وموهبته في تشكيل القالب الفني للعمل– سواء أكان عملًا فنيًّا أم أدبيًّا – تشكيلًا دلاليًّا يشف عن موضوع العمل، ويضفي عليه أبعادًا متعددة تثير في نفس المتلقي علاقات جماليَّة حدسيَّة وذهنيَّة؛ تدفعه للبحث عن وجود علاقة بين ما يشاهده أو يسمعه، وبين ذاته وحياته والواقع الخاص به.

فلقد اتجهت فنون الرسم والتصوير في نهاية العصر الحديث إلى البُعد عن المحاكاة الفوتوغرافيَّة للواقع وذلك بتوظيف عناصر شكليَّة تجمع بين الواقع والخيال، وتستهدف تأمل المشاهد وإثارة ذهنه؛ لاكتشاف دلالات التكوين في هيكل اللوحة الفنيَّة وتفسيرها، وجاءت الاتجاهات الفنيَّة في الرسم، كالتكعيبيَّة والسرياليَّة تعمل على توظيف الشكل التركيبي (فن الكولاج) الذي يجمع بين خامات من الواقع تبدو متنوعة ومتعارضة، وبين خيال الفنان المنظم لتلك العناصر في إطار وحدة تعبيريَّة متماسكة، تكشف عن تنوع موضوع اللوحة المرسومة؛ ممَّا يثير ذهن متذوق اللوحة وخياله للتفسير والربط والتحليل؛ ومن ثمَّ مشاركته الفعَّالة في تفسير المعنى وإدراكه.

وجدير بالذكر أنه حينما بدأ اهتمام فنون التصوير، بالدور الإيجابي لمتلقي العمل الفني نتيجة لتطوُّر العلوم النفسيَّة والفلسفيَّة في العصر الحديث، فإنَّ هذا الدور الفعَّال قد سُلب من جمهور المسرح؛ حيث كان يقوم به تلقائيًّا في العروض المسرحيَّة ذات الأبنية المفتوحة، وذلك منذ نشأة المسرح اليوناني حتى عصر النهضة، غير أن تطوُّر الأبنية المغلقة للمسارح في العصر الحديث، وتقديم العروض على خشبة مسرح العلبة الإيطالي، واستخدام الإضاءة الصناعيَّة، وتصنيع المناظر والديكورات التي تحاكي الواقع بدقة فوتوغرافيَّة؛ أدَّى هذا التطوُّر إلى تعميق مفهوم الحائط الرابع، أو الحاجز الوهمي الذي يفصل بين فضاء العرض المسرحي وفضاء الجمهور، والذي قد سلب من الجمهور دوره الفعَّال في المشاركة الخياليَّة والذهنيَّة لاستكمال الصورة المسرحيَّة.

فلقد كان العرض المسرحي الذي يتم خارج الأبنية المغلقة، يُعَول على قوى الخيال لدى جمهور النظارة وعلى مشاركته الفعَّالة في استكمال الصورة المسرحيَّة، فعلى الرغم من أن النصَّ كان يقدم موضوعات دراميَّة تهدف للاندماج والتطهير، فقد كانت طبيعة العرض، تعتمد على مواضعات فنيَّة غير إيهاميَّة، وعلى مجموعة من التقاليد المتعارف لدى الجمهور، فقد صممت الأقنعة، على سبيل المثال، في المسرح الإغريقي للدلالة على النوع والمكانة الاجتماعيَّة، كما كانت تلك الأقنعة تسمح للممثل الواحد بأداء أكثر من دور، علاوة على توظيف الحيل المسرحيَّة التي تحمل الدمى لتمثيل دور الآلهة، التي تنزل من السماء لتحل المشكلات المتأزمة في بعض المسرحيات.

وبينما كان المنظر في المسرح اليوناني يعتمد على وجود ثلاثة أبواب ثابتة، تأخذ كل منهم في جميع العروض –رغم اختلاف المسرحيات– رموزًا ودلالات متعارف عليها لأماكن محددة، فقد كان المنظر في عصر النهضة، يتحقق من خلال حوار الممثل إلى جانب أدائه التمثيلي، كما في المسرح الإليزابيثي الذي كان يعرض مسرحيات المؤلف الشهير "وليم شكسبير"؛ حيث كان خيال المتفرج يعمل على تعليق الشعور بعدم التصديق أمام ساحة العرض الخالية من المناظر وقطع الديكور.

وبينما كان المتفرج يتلقى دعوة للدخول في محاولة من محاولات التعاون الإبداعي مع الكاتب المسرحي والممثل من أجل تجسيد أكمل للنص المؤدى [٢] في العروض التي كانت تعتمد على الأبنية المفتوحة، فإنَّ تلك الدعوة قد تضاءلت في العصر الحديث؛ ومن ثمَّ سعت اتجاهات الإخراج المعاصر نحو إقامة علاقة جدليَّة تفاعليَّة بين العرض وبين جمهور النظارة؛ بغية كسر قيود الحاجز الوهمي (الحائط الرابع) الذي فرضته العمارة الحديثة على شكل العرض المسرحي؛ وذلك بتوظيف آليات فنيَّة تعمل على التداخل بين منطقة التمثيل وبين منطقة المشاهدة، بين عالم الخيال وعالم الواقع؛ على مستويات عدَّة، مثل: طبيعة الديكور، والأداء التمثيلي، والملابس والإكسسوار، والأقنعة، والعرائس، والمهمات المسرحيَّة، وغيرها التي يُمكن توظيفها توظيفًا فنيًّا يتحول بالعرض عن الشكل الطبيعي، عودة إلى عملية التمسرح، أو مسرحة المسرح، تلك العمليَّة التي تحول دون الاندماج التام مع الأحداث؛ ومن ثمَّ إقحام الجمهور للمشاركة في إنتاج المعنى وإدراك المغزى.

وسواء اتجهت طرائق الإخراج المعاصر إلى تحقيق التفاعل مع الجمهور عبر الإثارة الذهنيَّة الحدسيَّة، كما لدى المؤلف والمخرج المسرحي "ألفريد جاري" ومن تبعه من المخرجين مثل تلميذه "أنتونان أرتو" في مسرح القسوة، ومن تأثر بهما، أم اتجهت إلى تحقيق ذلك عبر الإثارة العقليَّة الجدليَّة، كما لدى المخرج الملحمي "برتولد بريخت" في ألمانيا، وصديقه المخرج التسجيلي "إرفين بسكاتور" ومن تبعهما من اتجاهات الإخراج في المسرح السياسي والمسرح العمالي وغيرها من الاتجاهات التي سعت لتوعية المتلقي بحقوقه الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة، سواء اعتمدت على هذا أو ذاك، فقد عملت تلك الاتجاهات على توظيف فنون العرض

وعناصره، بوصفها تمثل جزءًا لا يتجزأ من بنية النص ومضمونه؛ ممَّا قد يفسر لجوء الرواد الأوائل للإخراج المعاصر إلى تأليف النص وتطويعه، بما يتوافق مع نظرياتهم الإخراجيَّة، كما فعل المخرج والمؤلف "ألفريد جاري" الذي يرجع إليه الفضل في التأثير على المسرح المعاصر تأليفًا وإخراجًا، وكما فعل المخرج والمؤلف المسرحي "برتولد بريخت" الذي أثرى قاموس التشكيل المسرحي بمفردات فنيَّة، استقى منها العديد من المخرجين حتى اليوم.

ولعلَّ تطوُّر التراث التشكيلي في عالم الإخراج والتأليف المسرحيين وتراكمه، قد أفسح المجال أمام المخرج في القرن الحادي والعشرين؛ للاعتماد على تراكيب توليفيَّة مقتبسة من قاموس التراث المسرحي التشكيلي، وإعادة توظيفها بشكل إبداعي يعمل على توليد دلالات جديدة تتوافق مع رؤيته الفنيَّة، وتهدف للكشف عن أبعاد أكثر عمقًا وأشد تنوعًا لموضوع النص، عبر استحداث علاقات ديناميَّة –ذهنيَّة أكانت أم حدسيَّة– تعمل على تحقيق التزاوج بين عنصري الفكر والفرجة.

وبالرغم من أن النصَّ الدرامي يُعد نسقًا مكثفًا من الدلالات التي يقوم المؤلف، بنسجها وتنظيمها للكشف عن موضوع المسرحيَّة وهدفها، فإنَّ الرؤية الفنيَّة للمخرج تُعد بمثابة رؤية تشكيليَّة مركبة، تعمل على إعادة ترتيب فنون عدَّة تمَّ تشكيلها من قِبل مُبدع آخر؛ كالنص المسرحي، والأغاني، والموسيقى، والرقصات، وغيرها من الفنون التي يتعامل معها المخرج بوصفها وحدات أوَّلية لتشكيل رؤيته الفنيَّة تشكيلًا دلاليًّا موازيًا لرؤية النص وموضوعه، ولإقامة علاقة تفاعليَّة جدليَّة بين المتفرج وبين البُعد البصري والسمعي على خشبة المسرح؛ ومن ثمَّ إقحامه للمشاركة في إدراك المعنى وتفسيره.

فإذا كان للمخرج مطلق الحريَّة في تشكيل رؤيته الفنيَّة، وإذا كان له الحق في اتباع إرشادات المؤلف، أو رفضها أو التحاور معها، فإنَّ ذلك يتم في إطار مفهوم "الوحدة والتنوع" وحدة خاصَّة بموضوع النص أو بالأحرى نص العرض، والتنوع في تفسير دلالته، وسواء جاءت رؤية المخرج مفسرة أم معارضة لرؤية المؤلف، فإنَّ النص يعتبر من أهم عناصر الرؤية الإخراجيَّة، بل هو محورها المركزي، الذي على أساسه يتم تشكيل الرؤية الإخراجيَّة بوصفها رؤية دلاليَّة موازية لرؤية المؤلف.

مشكلة البحث:

يتوقف البحث أمام قالب "المونودراما" الذي يعتمد على الشخصيَّة الواحدة كتابةً، وتجسيدًا على خشبة المسرح، وهو إن كان يمثل إشكاليَّة بالنسبة للممثل؛ لما يتطلبه من تنويعات أدائيَّة، صوتيَّة وحركيَّة، فهو يمثل إشكاليَّة أكثر تعقيدًا وأشد وطأة على المخرج؛ نظرًا لأنه يفتقد إلى قالب الحوار الدرامي، الذي يسير بعقدة المسرحيَّة، سيرًا تدريجيًّا من بداية الأحداث نحو الذروة ثمَّ النهاية، فالحوار يعكس جدليَّة الصراع الناتج

عن تعارض العلاقات والرؤى والمواقف بين الشخوص، علاوة على تباين طبيعة اللغة التي تكشف عن تباين طبائع الشخوص وسلوكها، وعن تباين تطور بنائها النفسي والفكري، طبقًا لتطوُّر الأحداث والمواقف.

ونظرًا لأنَّ الفكرة في لغة الشكل الدرامي تعتمد على قالب الحوار، الذي يتجه إلى المتلقي، في صحبة أسماء مرشحة له (شخوص دراميَّة)؛ ومن ثمَّ يتضح من خلاله، المعنى الناتج عن تطور العلاقات المتبادلة بينها في إطار الحدث الدرامي [٣]، فإنَّ الحوار الدرامي يُعد مناط الرؤية الإخراجيَّة، وهو اللبنة الأساسيَّة، والمحور المركزي الذي على أساسه يتم تشكيل رؤية المخرج الفنيَّة.

ولمَّا كانت الفكرة في المونودراما لا تتكشف من خلال الحوار بين الشخوص، وإنما هي تتكشف من منظور أحادي الرؤية والتفكير، وهو دخيلة نفس الشخصيَّة الوحيدة الموجودة على خشبة المسرح، فإنَّ الزمن الدرامي يتحوَّل في المونودراما – كما تؤكد معظم الدراسات – إلى زمن نفسي تصبح فيه الشخصيَّة محورًا للأحداث، بينما تأتي القضيَّة أو الموضوع في المرتبة الثانية بعد الشخصيَّة؛ ممَّا يلقي بظلاله النفسيَّة على تفسير الموضوعات [٤]، علاوة على ما يفرضه صراع الشخصيَّة المونودرامية، من طابع إيهامي اندماجي يحول دون مشاركة ذهن الجمهور وعقله في تفسير المعنى.

ممَّا سبق فإنَّ البحث يرى أن القالب الفني للمونودراما، يشكل صعوبة أمام المخرج في تفسير موضوع النص تفسيرًا دلاليًّا متنوعًا؛ ممَّا يتطلب إضافة عناصر شكليَّة –كما تفترض الباحثة– تعمل على نزع الطابع الاندماجي لقالب المونودراما، وتستهدف في الوقت نفسه إقحام ذهن الجمهور وعقله، لاستنتاج المعنى وربطه بالواقع الخاص به؛ ومن ثمَّ يتحقق التزاوج بين عمليتي المتعة والفكر في العرض المسرحي.

<u>عينة البحث:</u>

وقع اختيار الباحثة على عرض المونودراما الفكاهيَّة الاستعراضيَّة "سيب نفسك" دراماتورجيا وإخراج جمال ياقوت، وقد لفت نظر الباحثة أن مخرج العرض هو نفسه من قام بعمل "دراماتورجيا" للنص المونودرامي الأصلي والمترجم بنفس المسمى [٥]؛ لتقديمه أمام الجمهور.

ولمَّا كان معنى مصطلح "دراماتورجيا النص" يرجع إلى اللفظ اليوناني الذي يتكوَّن من شقين، هما: "دراما" ويعني العمل المسرحي و "تورجيا" ويعني الصانع، فإنَّ المعنى "صانع العمل المسرحي" يجمع بين المؤلف والمخرج معًا؛ حيث كان يُطلق على مؤلف النص الذي كان هو نفسه آنذاك مخرجًا للعرض ومنظمًا لعمليَّة تجسيد النص أمام الجمهور، متوسلًا في ذلك بكل مواضَعات العرض المسرحي وفنونه الأدائيَّة المختلفة، والمتعارف عليها لدى جمهور النظارة؛ لتنظيم مستويات معنى النص الدرامي عبر صور سمع مرئيَّة متدفقة أمام جمهور النظارة.

ولقد تطوَّر مفهوم مصطلح "الدراماتورجيا" مع تطوُّر فنون المسرح، واستقلال المخرج عن المؤلف المسرحي، إلى أن أصبح "الدراماتورج" يأخذ دورًا مستقلًا عن كل منهما؛ حيث أصبح المصطلح يُشير –في المسرح الأوربي اليوم– إلى وظيفة فنيَّة مستقلة تعمل على إعداد النص وتهيئته؛ للعرض أمام الجمهور، ولا يعني هذا اختصار النص أو تعريبه، أو حتى نقله من بيئة النص الأصليَّة إلى أخرى قريبة من ثقافة مجتمع جمهور النظارة، وإنما هو يعني إعادة هيكلة النص وترتيب عناصره الفنية، من حوار وإيماءات وحركة ومناظر ومهمات مسرحيَّة، ترتيبًا دلاليًّا يستهدف قوَّة تكثيف المعنى فكريًّا وبصريًّا [٦] بغية إقامة علاقة جدليَّة تفاعليَّة مع الجمهور، بوصفه عاملًا رئيسًا في دائرة الاتصال كمستقبل لرسالة العرض ومضمونه.

وجدير أن معظم منظري اتجاهات الإخراج، ورواده الأوائل، أمثال "ألفريد جاري" و "برتولد بريخت" قاموا بأنفسهم بكتابة معظم النصوص التي أخرجوها؛ لتكثيف توجهاتهم الفكريَّة والفلسفيَّة، بأسلوب فني يؤثر في الجمهور ويقنعه، وقد اعتمدوا في ذلك توظيف العناصر المرئيَّة والمسموعة، مثل: التمثيل والحركة والإيماءات والأقنعة، والديكور والمهمات مسرحيَّة، توظيفًا فعَّالًا في نسيج النص الدرامي وبنيته؛ لمباغته أفق توقع الجمهور وإقحامه لتفسير دلالات تلك العناصر.

وبالعودة إلى عرض سيب نفسك فإنَّ الباحثة ترى أن مخرج العرض، ومُعد النص في الوقت نفسه، عمل على تحويل النص المترجم "سيب نفسك" الذي اعتمد سرد الشخصيَّة الواحدة، إلى عرض فكاهي استعراضي غنائي[٧]، يعتمد أيضًا على تجسيد الشخصيَّة الواحدة، في إطار المنظر المسرحي، فقد أشادت معظم الآراء بالعرض، واعتبرته عرضًا مسرحيًّا متكاملًا، يقوم على فنون التمثيل والرقص والغناء والعرائس المتحركة؛ ومن ثمَّ فقد وقع اختيار الباحثة على عرض "سيب نفسك" لتتبع تنوُّع رؤية المخرج، لموضوع النص وللكشف عن تنوُّع دلالات تلك الرؤية على مستويين؛ الإعداد الدراماتورجي للنص، والتجسيد الفعلي له أمام الجمهور.

<u>وتتحدد مشكلة البحث في:</u>

كيفيَّة تشكيل رؤية إخراجيَّة في عرض مونودراما "سيب نفسك " تشكيلًا دلاليًّا متنوعًا، يعمل على خلخلة الطابع الإندماجي لقالب المونودراما، ويثير خيال الجمهور وذهنه؛ لإدراك المعنى الضمني لموضوع النص وربطه بالواقع؛ ممَّا يحقق تنوعًا جماليًّا وفكريًّا، رغم تعرُّض المخرج لأصعب أنواع القوالب الدراميَّة التي تعتمد في عرض الموضوع، على وسيط بشري أحادي الرؤية والأداء، وهو الشخصيَّة الوحيدة الموجودة في إطار منظري ثابت.

أسئلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في سؤال رئيسٍ وهو:

كيف حقق المخرج تنوعًا جماليًّا وفكريًّا في عرض "سيب نفسك" عبر توظيف تكوينات سمعيَّة ومرئيَّة، توظيفًا دلاليًّا يرتبط بموضوع المسرحيَّة، ويتضمن في الوقت نفسه عناصر شكليَّة غير إيهاميَّة، تستهدف إقحام خيال الجمهور وذهنه للمشاركة في تفسير المعنى وإدراكه؟

وينبثق من هذا السؤال عدَّة تساؤلات، هي:

- **ما الإضافات التي اعتمد عليها المُعِد (الدراماتورج) في إعداد النص الأصلي؟ وكيف كشفت تلك الإضافات عن قيم جماليَّة ودراميَّة، ترتبط بموضوع النص من جانب، وبواقع المتلقي من جانب آخر؟**
- **كيف أعاد الدراماتورج تشكيل النص الأصلي تشكيلًا دلاليًّا متنوعًا، يعمل على التشابك الجدلي في ذهن المتلقي وحدسه؛ لاستنتاج المعنى وتفسيره؟**
- **كيف عمل توظيف تقنيات "المسرحة" في بنية النص المُعَد، على خلخلة الطابع الاندماجي لقالب المونودرما، وعلى التحوُّل عن الشكل الطبيعي للمحاكاة الإيهاميَّة، رغم الالتزام بالخط الدرامي للنص الأصلي، وبنفس القالب المونودرامي الذي يعتمد على الشخصيَّة الواحدة؟**
- **كيف شكَّل المخرج العناصر المرئيَّة المصاحبة لكلمات الأغنية، في المشهد الافتتاحي، من أداء حركي، وملابس، ومهمات مسرحية، تشكيلًا أدائيًّا يعمل على إثارة فضول الجمهور منذ اللحظة الأولى، ويدفعه لفك شفرات الشكل وربطها بمضمون العرض؟**
- **كيف وظَّف المخرج تكوينات شكلية تعمل على التواصل بين المشهد الافتتاحي خارج قاعة العرض وبين الأحداث داخل القاعة، وكيف عملت تلك التكوينات على تدعيم التشابك الجدلي مع الجمهور للمشاركة الفعَّالة في العرض المسرحي؟**
- **كيف كشف الأداء التمثيلي للممثلة الوحيدة في العرض المسرحي عن تنوُّع دلالات الصور المسموعة والمرئية تنوعًا جماليًّا يرتبط بموضوع المسرحيَّة من جانب، وبواقع الجمهور من جانب آخر؟**
- **كيف أدَّى تنوع الأداء التمثيلي إلى تنوع دلالات العناصر المادية في إطار المنظر الثابت؛ ممَّا يحقق التزاوج بين عنصري الفرجة والفكر في العرض المسرحي؟**

مصطلحات البحث:

الرؤية الإخراجيَّة:

التطوُّر التاريخي للمصطلح:

ترجع صياغة مصطلح الرؤية الإخراجيَّة إلى القرن التاسع عشر غير أن مدلوله كان موجودًا منذ نشأة العروض المسرحيَّة في العصر اليوناني؛ حيث كان يطلق على المسؤول عن العرض وهو مؤلف النص، الذي يكتب النص ويدرب الكورس والعارضين، بل ويدرسه معهم، ومن أشهر المسؤولين عن العرض في ذاك الوقت: إيسخيلوس، ويوربيديس، وسوفوكليس، وقد اهتموا بفترة البروفات اهتمامًا شديدًا؛ أي الاهتمام بالرؤية الإخراجيَّة للعروض.

ولقد ظهر مصطلح "الرؤية الإخراجيَّة" على أنه مصطلح متخصص في فرنسا، في القرن التاسع عشر ١٨٠٠، ثمَّ نقله إلى اللغة الألمانية "أوغوسط ليفاد" وبلور المصطلح في مقاله "الوضع داخل المشهد" (١٨٣٧) حيث كان يطلق على الرؤية الإخراجيَّة في ألمانيا مصطلح "الوضع في المشهد" والذي كان يُشير إلى إظهار شيء أو شخص داخل عمل فني كما في لوحة، وعلى هذا عرف "ليفاد" الرؤية الإخراجيَّة: "**الوضع في المشهد أو الرؤية الإخراجيَّة يعني تحويل النص درامي بالكامل إلى عرض للرؤية؛ لاستكمال نيات الشاعر من خلال وسائل خارجية لتقوية أثر الدراما**"[٨] ومن الواضح ارتباط هذا المصطلح بتنفيذ النص الدرامي كعملية إجرائية، رغم تأكيد "ليفالد" على أهميَّة خبرة المخرج بكل الفنون خاصَّة التشكيليَّة.

الرؤية الإخراجيَّة التشكيليَّة:

كان هناك تساؤل انتشر مع تطور مهمة المخرج، هو: هل مهمة الرؤية الإخراجيَّة مهمَّة فنيَّة، يُمكن إدراجها ضمن العمليات الجمالية، أم هي مهمة تكنيكية بحتة لتجسيد النص؟

وقد فصَّل "فرانز فون آكاتش" الأمر في دراسته تحت عنوان "الجوانب الجماليَّة والاقتصاديَّة في الفن المسرحي "١٨٤١ حيث أكد أن الرؤية الإخراجيَّة هي رؤية فنية تشكيلية؛ ذلك لأنها عبارة عن "**عرض أفكار جمالية عن طريق الصورة**"[٩] وعلى الرغم من اتفاق النقاد والدراسات والمخرجين، مع تطور مهمة المخرج في القرن العشرين، على أن الرؤية الإخراجيَّة هي مهمة فنية مستقلة، تهدف إلى تشكيل العناصر المادية على المسرح، طبقًا لتوجهات المخرج حول ارتباط ذلك الهدف بالنص المسرحي، وانقسمت الآراء إلى قسمين:

القسم الأوَّل: يرى في الرؤية الإخراجيَّة إبداعًا تشكيليًّا مستقلًا عن النص المسرحي؛ أي أن العرض المسرحي ليس منتجًا من تحويل نص أدبي، بل هو تآلف من مجموعة كبيرة من العناصر الصغيرة، وهذه هي المهمة التي يقوم بها المخرج الفنان الذي يختار بمهارة الحركات والخطوط والألوان والإيقاع؛ وهكذا يكون العرض عملًا فنيًّا مستقلًا تصبح مهمة كل العناصر الفنية والتقنية فيه هي إظهار العمل في "هيئته السحرية الجامحة" كما

يرى المخرج "إدوار جوردن كريج" في دراسته فن المسرح ١٩٠٥بمعنى أن الهدف من العرض هو تعزيز الشعور الحدسي المراوغ؛ من أجل لفت انتباه المتفرجين لظاهر كينونة الأشياء.

القسم الثاني: يرى هذا القسم على أن الرؤية الإخراجيَّة هي فنية تجمع بين الأفكار والحدس معًا، فهي ليست مجرد تحويل النص الدرامي إلى صورة تشكيلية مرئية؛ لإبلاغ أفكار الشاعر وتقوية أثر الدراما – كما أكد ليفاد – وهي أيضًا ليست عملية تشكيل لخلق أجواء شاعرية حدسية مستقلة عن النص كما أكد كريج، وإنما هي كما يرى المخرج "جاك كوبو" في مقالته "عن الإخراج والرؤية الإخراجيَّة" التي كتبها في موسوعة المسرح الفرنسية ١٩٣٦ حيث يعرف المهمة الإخراجيَّة على أنها: "**مجموع العمليات الفنية والتكنيكية التي تساعد على نقل العمل الذي أبدعه المؤلف، من العالم العقلي الخفي إلى الواقع الحاضر داخل المسرح**"[١٠] بمعنى أن المخرج هو الذي يعطي النص وجودًا؛ ليخرج به من العالم العقلي إلى العالم الحسي، وذلك من خلال عملية تحويله إلى هيئة مجسدة.

كما كان هناك جدلٌ في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، في مجال تاريخ الفن ونظريات الفن؛ نظرًا لارتباط تعريفات الرؤية الإخراجيَّة بمصطلح "الحدث"، فقد استخدم "مايكل فريد" في كتاباته مصطلحات: المسرح والمسرحة والمسرحانية، لتعريف الرؤية الإخراجيَّة، وللإشارة إلى التنسيق بين الثنائيات المتعارضة التي تستخدم على أنها مفاهيم فعَّالة لتفسير أفكار إيجابية، وشدد على ضرورة البحث عن جوهر مسرحانية المسرح وعلى اعتبار أن الرؤية الإخراجيَّة مرتبطة بموضوعات الفن وفلسفته[١١].

المصطلح الإجرائي:

تُعرَّف الرؤية التشكيليَّة للمخرج في هذا البحث على أنها: عملية توليد استراتيجيات فنية أدائية لإعادة تشكيل النص الدرامي، عبر توليف العناصر البصريَّة والسمعيَّة والتمثيليَّة (كالمناظر، والأداء التمثيلي، والحركة، والملابس، والأغاني، والمهمات المسرحيَّة، والإضاءة) في صورة تركيبية دلالية؛ تعمل على تقييم التناقضات بين الواقع والخيال، وتُبرز مفهوم "مسرحة المسرح" بوصفه آلية لإعادة صياغة الواقع داخل العرض؛ لتحقيق جدلية تفاعلية مع الجمهور؛ ويتضمن البحث دراسة كيفية توظيف هذه العناصر في النص المُعد للإخراج؛ لخلق دلالات جديدة تتجاوز النص الأصلي، مع الحفاظ على جوهره؛ ممَّا يُثري تجربة الجمهور فكريًّا وجماليًّا.

أهميَّة البحث:

ترجع أهميَّة البحث إلى:

- ندرة الدراسات التي تبحث في دلالات الرؤية الإخراجيَّة وتنوعها في إطار وحدة الموضوع؛ حيث تتجه معظم الدراسات – كما تزعم الباحثة – للكشف عن التنوع الجمالي في إطار وحدة تصميم

المنظر، وكيفية توازن العناصر المادية من الأحجام والأشكال والألوان، وانسجامها على خشبة المسرح.

- الكشف عن رؤية إخراجية تأويلية موازية، لأكثر أنواع القوالب الدرامية صعوبة أمام المخرج وهو قالب المونودراما.
- الكشف عن كيفية تشكيل التكوينات السمعيَّة والمرئيَّة، تشكيلًا دلاليًّا متنوعًا؛ يعمل على التزاوج بين عنصري الفكر والفرجة في العرض؛ ممَّا يحفز المخرجين على تطوير أساليب إخراجية مبتكرة.
- الكشف عن فنيات إعداد النص وتهيئته للعرض؛ لتكثيف المعنى فكريًّا وبصريًّا؛ ممَّا يحفز الكتاب والمؤلفين الشباب؛ لإحياء النصوص القديمة وإكسابها قضايا معاصرة.

أهداف البحث

- الكشف عن العلاقة بين إعداد النص وتجسيده ضمن الرؤية التشكيليَّة للمخرج.
- التعرُّف على كيفية إعادة تشكيل النص المُعد (الدراماتورجيا) تشكيلًا دلاليًّا عاكسًا لقضايا متنوعة ترتبط بموضوع النص الأصلي وبواقع المتلقي في الوقت نفسه.
- التعرُّف على فنيات الكتابة المسرحيَّة، التي وظفها المُعد (الدراماتورج) في بنية السرد الدرامي لقالب المونودراما؛ لتنوع دلالات المضمون مع الحفاظ على الخط الدرامي للنص الأصلي.
- التعرُّف على أشكال وفنيات "مسرحة المسرح" على مستوى النص والعرض.
- التعرُّف على التكوينات التركيبة للعناصر السمعيَّة والبصريَّة، وكيفية توليفها؛ لإقامة علاقة جدلية مع ذهن الجمهور وحدسه لاستنتاج المعنى وربطه بالواقع المعيش.

منهج البحث:

تعتمد الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي بمدخله السيميولوجي؛ للكشف عن دلالة العلامات والرموز والنسق البنيوي في النص المعد للإخراج، وعن دلالات العلامات المرئية والمسموعة والأنساق التشكيليَّة للعناصر المادية في العرض المسرحي.

الإطار النظري المعرفي:

أولًا: الرؤية الإخراجيَّة والتنظيم الدلالي للمضمون بين النص والعرض:

الشكل والتنظيم الدلالي للمضمون:

يُشير مصطلح "التشكيل" إلى الفنون التشكيليَّة بصفة خاصَّة، كفن التصوير أو الرسم، أو فن النحت وغيرها من الفنون، التي يتم من خلالها توظيف مواد أو خامات أولية يُمكن صبها ومعالجتها وتشكيلها، تشكيليًّا دلاليًّا؛ للتعبير عن رؤية الفنان الفكريَّة، فحينما يصبح الفنان قادرًا على تطويع الشكل في عمله الفني وتشكيله بغية مخاطبة وجدان المتلقي وذهنه، يأخذ هذا العمل طابعًا جماليًّا يبتعد عن الطابع التلقيني المباشر أو المحاكاة الفوتوغرافية للطبيعة والواقع.

ويُعد مفهوم التشكيل مفهومًا أساسيًّا في الفنون جميعًا، خاصَّة "الفنون البصريَّة " كالرسم أو التصوير، والنحت، وفنون الأداء التي تتم أمام الجمهور بشكل مباشر، مثل: الرقص، والباليه، وفنون الأداء الصامت أو المايم، باعتبارها تشكيلًا يتم بالحركات [١٢] وفن الموسيقى باعتبارها تشكيلًا صوتيًّا يتم في فراغ الصمت.

ويرتبط مفهوم الرؤية الفنية بصفة عامَّة، بتوظيف شكل العمل الفني توظيفًا دلاليًّا يشف عن موضوعه ومحتواه، ويكشف في الوقت نفسه عن طرائق إعمال خيال الفنان وإبداعه في تنظيم شكل العمل الفني، فالموسيقار، على سبيل المثال، أو الملحن يعمل على تشكيل النغمات في فراغ الصمت، تشكيلًا إبداعيًّا محسوبًا، وهو يعتمد في ذلك على توليفات مختلفة من نغمات السلم الموسيقي ودرجاته، كما يعتمد الرسام أيضًا على تشكيل فراغ اللوحة، تشكيلًا فنيًّا قائمًا على توليفات لونية منتقاة من دائرة الألوان وفق دلالاتها التعبيرية، وهو في ذلك يعمل على توظيف النسب الجمالية في تشكيل الحركة الداخلية للوحة (الإيقاع) والتي تتمظهر في انسجام عناصر اللوحة وتوازنها، توازنًا يعمل على التنوع الناتج عن علاقات التماثل والتعارض بين الأحجام، والألوان، والخطوط، وتوزيع الظل والنور، في إطار مبدأ الوحدة العضوية لموضوع اللوحة؛ أي الترابط الذي يشف عن دلالات خاصَّة ترتبط برؤية الرسام، وتؤثر في الوقت نفسه في نفس متذوق اللوحة.

وترجع أهميَّة الشكل في العمل الفني، إلى كونه يعمل على "تنظيم الدلالة التعبيرية" للعمل كله، فهو أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية أو مواد خام أولية، التي قد تكون ألفاظًا في العمل الأدبي، أو رخامًا في فن النحت، أو تكون أصواتًا وأنغامًا في الفن الموسيقي، أو ألوانًا أساسية يُمكن للفنان خلطها وتوليفها بنسب خاصَّة لتشكيل اللوحة في فن الرسم أو التصوير، فالشكل أكثر من مجرد ترتيب لهذه المواد أو تلك العناصر الأوَّلية، وإنما هو تركيب جمالي "ينطوي على انفعالات وصور، وأفكار[١٣]" ترتبط بمشاعر الفنان والمتلقي معًا، هذا من جانب وبموضوع العمل الفني من جانب آخر.

ويتمظهر الشكل بوصفه تعبيرًا عن الأفكار والانفعالات، بوضوح في الفن الدرامي نصًّا وعرضًا؛ فهو يحاكي الفعل الإنساني، عبر الصياغة المجازية التي تعبر عن الواقع الإنساني، وعبر الصيغة المسرحيَّة التي تكشف عن خصوصية الأحداث والشخوص في إطار المشهد المسرحي؛ ممَّا ينُم عن أجواء شاعرية، وبيئة درامية ترتبط بموضوع المسرحيَّة، وتكشف في الوقت نفسه عن أفكار عامَّة ترتبط بالوجود الإنساني في كل زمان ومكان.

ويؤكد "هيجل" أهميَّة الفن الدرامي بوصفه فنًّا قادرًا على التَشكل في صورة "هجينة"؛ تجمع بين فنون عدة كالشعر الدرامي، والموسيقى، والتمثيل والديكور، بحيث تنصهر جميعًا بدرجة يصعب معها، تناول كل فن على حدة[١٤]؛ حيث تُوظف جميع الفنون في الفن الدرامي، وهي تتفاعل مع بعضها البعض لتجسيد صورة الفعل الإنساني، وتحويله إلى مجاز درامي، تتمثل فيه المعاني والأفكار التي تتضمنها الأحداث المُجسدة، ويتم ذلك على مستوى النص أو العرض أو كلاهما معًا.

فالصورة المسرحيَّة تتموضع في ذهن مؤلف النص الدرامي، في إطار "قوس البروسنيوم" أو فتحة خشبة المسرح؛ ومن ثمَّ تعتبر عملية تشكيل المؤلف للنص الدرامي "عملية خيالية إبداعية تشبه العملية التي تحدث للرسام أو المصور"[١٥] فكلاهما يواجه سلسلة من الاختيارات التأليفية الواعية التي تتعلق بموضوع العمل، وبطريقة التعبير عنه؛ ومن ثمَّ اهتم المؤلف في معظم الأحيان، بوصف تفاصيل الصورة المرئية في الإرشاد المسرحي، من شكل المناظر والديكور، وطبيعة الملابس وألوانها، وطبيعة الموسيقى، وكل ما يعكس الجو العام أو يشف عن موضوع المسرحيَّة.

ولقد أدَّى تطور العلوم الفلسفيَّة والإنسانيَّة في نهاية العصر الحديث، إلى تطور طرائق تشكيل النص المسرحي المعاصر؛ حيث تأثر الفن المسرحي بالمذاهب الفنية المعاصرة التي رفضت التصوير الفوتوغرافي في الرسم والتصوير– كالمذهب التكعيبي والسريالي – واتجهت لتوظيف الشكل التركيبي؛ بغية إقحام ذهن متذوق اللوحة وخياله لاكتشاف المعنى؛ ومن ثمَّ اعتمدت طرائق تشكيل النص المعاصر على توظيف الشكل التركيبي الذي يجمع بين الواقع والخيال؛ بغية إقحام المتلقي للمشاركة الفعَّالة في تفسير المعنى، كما اعتمد المؤلف توظيف فنون العرض المسرحي من، المناظر والديكور والملابس، وحركة، وطبيعة الأداء التمثيلي، وحركة الممثلين، وغيرها من الفنون الأدائية، بوصفها تمثل جزءًا لا يتجزأ من بنية النص الدرامي الذي يشف عن موضوع النص ويكشف عن مضمونه في ذات الوقت.

وبينما أدَّى تطور العلوم والفنون إلى تطور طرائق تشكيل النص المسرحي، وإلى الابتعاد قدر الإمكان عن الشكل الاندماجي الذي يعتمد على الإيهام؛ فقد أدى تطور البناء المعماري للمسارح في العصر الحديث، وتطور تقنيات تصنيع المناظر وتقنيات تغييرها، إلى جانب تطور أجهزة الإضاءة والتحكم في ألوانها؛ كل هذا أدى إلى

تعميق الحاجز الوهمي الذي يفصل بين الجمهور وبين منطقة التمثيل؛ ممَّا يُرجح كفة الجانب العاطفي الانفعالي على حساب المشاركة الخيالية الذهنية لجمهور النظارة؛ ومن ثمَّ سعت اتجاهات الإخراج المعاصر إلى تحقيق ما يسمى بكسر الحائط الرابع، ذلك الحاجز الوهمي الذي فرضه تطور البناء المعماري والمناظر والإضاءة للمسارح في العصر الحديث.

ولقد سعت اتجاهات الإخراج في المسرح المعاصر إلى العودة إلى الارتكاز على جماليات فنية غير إيهامية، نحو الوصول إلى البُعد الجمالي المضاد للإيهام، ذلك البُعد الذي ارتكزت عليه تقاليد عروض الأبنية المفتوحة التي قام عليها العرض المسرحي منذ نشأة المسرح الإغريقي حتى عصر النهضة؛ حيث جاءت عروض الأبنية المفتوحة والخالية من المناظر والإضاءة، تمارس عملها على "قوى الخيال" لدى المتفرج، الذي كان بدوره يتلقى دعوة إلى التعاون الإبداعي مع الكاتب المسرحي والممثل؛ من أجل تجسيد أكمل للعرض[١٦]، ومن ثمَّ اتجهت أساليب الإخراج المعاصر نحو، إعادة التلقي الإيجابي القائم على عمليات التعلم الناتج عن المشاركة الذهنية الفعَّالة، التي كان يقوم بها الجمهور تلقائيًّا في العروض القديمة.

وسواء جاء العرض المسرحي المعاصر يسعى لمشاركة الجمهور على المستوى الذهني، عبر إثارة عمليات الخيال والتخيل، أم جاء يسعى لمشاركة الجمهور على المستوى العقلي الجدلي، عبر عمليات التحليل والربط والاستنتاج والاكتشاف، فقد اعتمد المخرج المعاصر الشكل التركيبي الذي يجمع بين العناصر المتباينة والمتناقضة في وحدة عضوية متناغمة؛ ممَّا يحول دون اندماج الجمهور في الأحداث، ويعمل في الوقت نفسه على إثارة عمليات الوعي والإدراك لدى المشاهد.

ويرى البحث قبل التعرُّض إلى آليات الشكل التركيبي في الإخراج المعاصر، ضرورة التوقف أمام الرؤية الإخراجيَّة باعتبارها رؤية فنية تعمل على تنوع تفسير النص في إطار وحدة الموضوع.

<u>الرؤية الإخراجيَّة والتشكيل الجمالي بين وحدة الموضوع وتنوع التفسير:</u>

على الرغم من أن مبدأ "الوحدة في التنوع" يُعد من أهم المبادئ الجمالية في الفن التشكيلي؛ ذلك لأنه يعتبر أساس الشكل المتكامل لأي عمل فني؛ حيث يمنحه انسجامًا وترابطًا، ويكشف ضمنيًّا أو ظاهريًّا، عن مضمون هذا العمل، فإنه "يصعب تقديم مفهوم متكامل للوحدة في العمل الفني؛ لاعتمادها على الشعور، وابتعادها عن الأسس المادية المحسوسة، بالإضافة إلى صعوبة الاحتفاظ بهذا المفهوم في العقل"[١٧] لذلك يعتبر مفهوم وحدة العمل الفني، من المفاهيم الفنية المعقدة؛ نظرًا لاعتماده على الأثر الحدسي الذي تتركه اللوحة الفنية، أو المقطوعة الموسيقة، على سبيل المثال، في نفس متذوق العمل الفني.

وبينما يرجع تقييم "الوحدة" في اللوحة الفنية، إلى البحث في هيكل تكوين اللوحة، وإلى ما يحققه من توازن وانسجام العناصر المكونة لها، فإنَّ تقييم "التوازن الحسي" يُعد من أعقد أنواع التوازن، وهو غير قابل للقياس؛

نظرًا لأنه يعتمد على الحس الإدراكي الذي يتكوَّن بعد الرؤية البصريَّة، بل ويتخطاها نحو شعور معنوي يتعلق بموضوع العمل وبالطريقة التي يتشكل بها ذلك الموضوع، غير أنه يظهر بوضوح، في فنون الأداء أو فنون "العرض" المباشر الذي يؤدي أمام الجمهور؛ حيث يتم تقييم الوحدة فيها، على أساس بنية التشكيل الضمنية التي تعكس هدف ورسالة العرض، هذا إلى جانب الاهتمام بدلالات الإضاءة، والصوت، والبيئة المحيطة، والمعطيات الأخرى التي يتم على أساسها، دراسة التوازن على كل الأصعدة المتنوعة التي تحملها رسالة العرض الأدائي [١٨]؛ ومن ثمَّ يُمكن القول إنَّ مفهوم "الوحدة في التنوع" يُعد أهم المبادئ الجمالية في العرض الأدائي أمام جمهور النظارة، وهو يصبح أكثر تعقيدًا وأشد عمقًا في العرض المسرحي الذي يعتمد على تقديم نص درامي؛ حيث تتمظهر فيه رسالة المخرج، التي تعمل على إعادة تشكيل النص عبر مفردات التجسيد المرئية والمسموعة.

فعلى الرغم من أن النص الدرامي، يُعد نسقًا مكثفًا من الدلالات، يقوم المؤلف بنسجه وتنظيمه؛ للكشف عن موضوع المسرحيَّة وهدفه، ومن حرية تدخل المؤلف في تفاصيل الصورة المرئية والمسموعة، عبر الإرشاد المسرحي، فإنَّ ذلك لا يعني وجوب تطابق رؤية المخرج مع رؤية المؤلف؛ حيث أصبح لدى المخرج في القرن الحادي والعشرين عدة اختيارات، فهو إما أن يقبل الإرشاد المسرحي، وإما أن يرفضه ويتحاور معه، بشكل يُمكنه من التعبير عن رؤيته الفنية، ومن التحكم بحرية في الشكل المسرحي كمقابل للشكل الدرامي.

فإذا كان المؤلف يعمل –عبر عناصر البناء الدرامي– على تجسيد الفعل الدرامي، فإنَّ عملية الإخراج المسرحي –كما يرى باتريس بافيس– هي ذاتها عملية تجسيد قائمة على التجسيد؛ حيث تتجسد فيها قراءة المخرج وتحليله للنص المسرحي؛ ومن ثمَّ يتمثل خطاب العرض المسرحي في "الطريقة" التي يقوم بها المخرج بتنظيم العالم التخيلي للنص، وبتوظيف المجسدات المسرحيَّة –عبر عناصر العرض المسموعة والمرئية– فوق خشبة المسرح [١٩]، وتنظيمها تنظيمًا دلاليًّا عاكسًا للمعنى، طبقًا لرؤية المخرج.

فالرؤية الإخراجيَّة تعتبر –كما يرى أبو الحسن سلام– بمثابة دراسة جدوى فنية، يضعها المخرج لتقييم تحليله للنص، ووزنه بميزان منزلته الدراميَّة والفنيَّة والجماليَّة؛ لتحويل تقنيات النص الفنية وبنيته الدرامية والجمالية المجسدة، إلى ما يعادله من خطوط وأشكال مسموعة ومرئية، ويتم ذلك؛ بتقديم معادل تجسيدي صوري فرجوي موازٍ لمعنى النص، أو بتوظيف تقنية الترميز بما يؤدي إلى تعدد المعنى لموضوع النص، أو أنه يتم على مستوى التفكيك بحيث لا تتعادل أنساق العرض وخطابه مع بنية النص وخطابه [٢٠] ومن ثمَّ تتحقق شاعرية ثنائية قائمة على جماليات جدلية بين العناصر المتناقضة؛ لتحقيق مسافة جمالية نقدية، تدفع الجمهور للتأمل والتفكير.

ولا يرجع ثراء الرؤية الإخراجيَّة وتنوع مدلولاتها –كما ترى الباحثة– إلى تفسير النص، أو تأويله، أو حتى نقده، بقدر ما يرجع إلى قدرة المخرج وإبداعه في استحداث علاقات دينامية؛ تستهدف استقطاب جمهور المشاهدين، وإقحام كل فرد من أفراده لإدراك المعنى وفق تصوراته وخبراته الشخصية؛ ومن ثمَّ يعتمد ثراء الرؤية الإخراجيَّة على قدرة المخرج وإبداعه، في ترك مساحات خاصَّة تسمح بالتفسير المتسع والمتنوع لرسالة العرض، وهو ما يُعرف في جماليات التشكيل بتحقيق "التوازن الحسي" المرتبط بعملية الإدراك الحسي لدى المتلقي.

فبينما يُشير مفهوم الإدراك الحسي إلى كل "ما يدرك بالحواس ويقابله المعنوي " أو إلى كل برهان حسي يتغلغل في النفس، ويحرك مشاعرها وكأنها تحياه وتدركه إدراكًا حدسيًّا معنويًّا [٢١] فإنَّ الإدراك الحسي يصبح مناط رؤية المخرج الفنية وهدفها الذي تسعى إليه، وعلى الرغم من انتفاء قدرة المخرج على إضافة أي جديد إلى ما هو موجود في النص، فإنَّه يُمكن للمخرج أن يُحرز أكبر قدر من التنوع، في رسالة النص عن طريق الإقلال قدر الإمكان من العنصر النفسي الاندماجي، والإكثار قدر الإمكان من عنصر التناقض؛ ومن ثمَّ يتحقق "التنوير الحسي" الذي يعمل على إيقاظ وعي الجمهور [٢٢] وتخطيه للاندماج في أحداث النص نحو التفكير في الموقف الخاص بذاته، وبأوضاعه السياسيَّة والاجتماعيَّة؛ ممَّا يساعده على إدراك المعنى الشامل لمفهوم إنسانية الإنسان.

فالرؤية الإخراجيَّة إذن هي رؤية فنية تشكيلية مركبة تعمل على إعادة تشكيل موضوع النص تشكيلًا دلاليًّا موازيًا لموضوع النص وعاكسًا في الوقت نفسه، لتوجهات المخرج الفكريَّة والانفعاليَّة تجاه ذلك الموضوع؛ ممَّا يستهدف توصيل رسالة لجمهور النظارة؛ ومن ثمَّ فهي تعتمد على قدرات المخرج الإبداعية في ابتكار الشكل الفني الذي يسعى لإثارة ذهن الجمهور وحدسه؛ بغية اكتشاف المغزى من موضوع النص، أو بالأحرى موضوع نص العرض المسرحي.

ولقد اهتمت اتجاهات الإخراج المعاصرة بإقامة علاقة جدلية تبادلية بين العرض وبين المتفرج، سواء اعتمدت تلك الاتجاهات تحقيق التفاعل الناتج عن الإثارة الحدسية والأجواء الشاعرية الطقسية، كما لدى المخرج الشهير "ألفريد جاري" رائد الاتجاه السريالي في المسرح، ومن تبعه من المخرجين، مثل "أنتونان أرتو" رائد مسرح القسوة، و "جيرزي جروتوفسكي"، و "مايرهولد "، "وبيتر بروك"، أم اعتمدت تحقيق التفاعل الناتج عن البنى المنطقية والإثارة الجدلية لعقل المشاهد وذهنه، كما لدى مخرجي المسرح التسجيلي والملحمي، مثل المخرج" إرفين بسكاتور "و" برتولد بريخت " في ألمانيا، ومن تبعهما من مخرجي المسرح السياسي والعُمالي وغيرهم من الاتجاهات التي تسعى لتوعية الجمهور بحقوقه الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة.

وعلى الرغم من اختلاف توجهات تلك المدارس الإخراجيَّة، فإنه يُمكن القول إنها اعتمدت جميعًا توظيف الشكل التركيبي؛ لتحقيق أسلوب التمسرح أو مسرحة المسرح، ذلك الشكل الذي يعمل على الجمع بين الأشياء

المتنافرة في حزمة واحدة؛ بغية إقحام الجمهور للمشاركة الذهنية الفعَّالة –تخيليَّة أكانت أم عقليَّة– في العرض المسرحي.

ولعلَّ تطور آليات التشكيل، في عالم الإخراج والتأليف المسرحيين، وتراكمها عبر التجارب المسرحيَّة المختلفة، قد أفسح المجال أمام المخرج في القرن الحادي والعشرين، لاختيار ما يتناسب مع رؤيته؛ ومن ثمَّ الاعتماد على تراكيب توليفية، مقتبسة من قاموس التراث المسرحي التشكيلي، وإعادة توظيفها بشكل إبداعي، يعمل على توليد دلالات جديدة تتوافق مع رؤيته الفنية؛ بغية الكشف عن أبعاد أكثر عمقًا وأشد تنوعًا لموضوع العرض، واستحداث علاقات دينامية –عقلية جدلية أكانت أم خيالية حدسية– ترتبط بواقع الجمهور من جانب، وبموضوع المسرحيَّة من جانب آخر.

فلقد أصبح المجال مفتوحًا اليوم أمام المخرج، في أن يتطلع بمهمته إلى تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناول يده من مفردات قاموس التشكيل الدرامي، في عملية مشفرة تلائم تفسير موضوع النص أو حتى معارضته ونقده، وذلك عبر إنشاء علاقة جدلية بين المتفرج وبين البُعد البصري والسمعي، كعامل مؤثر في عمليه الإدراك لدى المتلقي، على أن يكون للمخرج منهجية متناغمة، خاصَّة برؤيته الفنية في إطار مفهوم "الوحدة والتنوع" سواء أجاءت تلك الرؤية مفسرة أم معارضة لموضوع النص.

ثانيًا: آليات التشكيل في المسرح المعاصر بين النص والعرض

التمسرح والشكل التركيبي في المسرح المعاصر

أدَّى ظهور نظرية النسبية لعالم الفيزياء "أينشتاين" التي طرحت إشكالية "الزمن" وكيفية إدراك الإنسان له في إطار علاقته بعالم الوعي، وعالم اللاوعي، إلى تأثر الفنون والعلوم الإنسانيَّة، بتلك النظرية التي ترى أن للحقيقة أبعادًا أخرى تمتد إلى ما وراء الواقع الظاهري[٢٣]؛ ممَّا أدى إلى تطور طرائق التشكيل في الفنون والأدب؛ ومن ثمَّ جاء الاتجاه التكعيبي والسريالي والملحمي يتبنى –على مستوى النص والعرض– آليات الشكل التركيبي، ذلك الشكل الذي يعتمد على أسلوب "الكولاج" وتنويعاته المختلفة كالمونتاج وغيره من الأشكال التي تجمع بين الواقع والخيال؛ بغية تفعيل دور المتلقي في تفسير المعني وإدراكه.

ويرجع مسمي الكولاج إلى الكلمة الفرنسية "Collage"، والتي تعني الإلصاق، أوفن المُلصقة، وهي تعبّر عن الفن التركيبي أو التجميعي، وهو أحد أنواع الفن التجريدي، الذي ارتبط بالحركة التكعيبية في الرسم؛ حيث ابتكر الفنانان التكعيبيان "بابلو بيكاسو" و"جورج براك" مصطلح "الكولاج" في عام ١٩١٠، فلقد لجأ فنانو الحركة التكعيبية والسريالية إلى تشكيل اللوحات بطريقة الكولاج، عن طريق جمع مواد مختلفة، مثل: قصاصات الأوراق، والصحف، وأغلفة التبغ، وألصقوها على الأقمشة، إلى جانب المساحات المرسومة؛ بهدف جعل المشهد داخل اللوحة يجمع بين الواقع والخيال[٢٤] بل إنَّ الخيال لديهم ينتج واقعًا أكثر عمقًا وأشد قوة؛ ذلك لأنه يعمل تحقيق

الصدمة الناتجة عن الجمع بين أشكال مختلفة أو خامات متنوعة، وهو ما فعله بيكاسو حيث أفرغت الصور من معناها، وحلت فيها معانيَ أخرى بفعل الأوراق الملصقة؛ وهنا تأتي الصدمة التي يحدثها الانتقال المفاجئ من المعنى الشائع الذي بدأ منه الفنان، إلى المعنى الآخر المتزامن معه؛ ومن ثمَّ ينتقل المشاهد أو المتأمل في الصورة بين عالم وآخر عبر وسيط حسي يدفعه للإدراك.

ولمَّا كان الفن التركيبي يعتمد في أساسه على توظيف الشكل بوصفه تعبيرًا عن المضمون، فإنَّ الشكل يصبح وسيلة مهمة تحمل التعبير الداخلي، للمضامين المختلفة المراد إثارتها لدى الجمهور، وعلى هذا فقد ارتبط الشكل التركيبي أو التجميعي في المسرح المعاصر، بمفهوم التمسرح أو مسرحة المسرح، ويعتمد مفهوم "المسرحة" على توظيف كل ما لا يُمكن التعبير عنه بالكلمة المنطوقة، أو كل ما لا يكون متضمنًا في الحوار، فإذا كان النص المسرحي هو ذلك النص الذي لا يقوى على الاستغناء عن العرض، وهو الذي يحتوي بالضرورة– على دلالاته التمثيلية، فإنَّ "المسرحة" تعني –كما يرى باتريس بافيز– كل ما هو "يتضمن...ازدواجية ما، تتمثل في... أنه يأخذ في الاعتبار الإيهام واللعبة المسرحيَّة المصنوعة معًا، وهي اللعبة التي تذكرنا باستمرار أننا في مسرح، في نفس الوقت الذي نكون فيه مأسورين بانتقالنا إلى عالم آخر أكثر واقعية من عالمنا"[٢٥]، ولقد أصبح فن الكولاج وما يشتق منه من أشكال فنية تركيبية، كالمونتاج على سبيل المثال، من أهم الأشكال الفنية المعاصرة، التي توظف في مختلف المجالات الفنية مثل السينما، والصحافة، والموسيقى، والإذاعة والتليفزيون، وغيرها من المجالات التي تعتمد على تشكيل الصورة مسموعة أكانت أم مرئية لتكثيف الرسالة المستهدفة؛ والتأثير على ذهن ومشاعر المتلقي.

ويرى البحث ضرورة التوقف أمام خصائص الشكل التركيبي وآليات التمسرح، التي وظفتها اتجاهات الكتابة والإخراج في المسرح المعاصر؛ لتحقيق تفاعل إيجابي مع المتلقي.

<u>الشكل التركيبي وآليات التمسرح بين التكعيبيَّة والسرياليَّة والملحميَّة:</u>

- **التكعيبية وآليات كشف اللعبة المسرحيَّة في النص المسرحي:**

تبلور"الاتجاه التكعيبي" في النص المسرحي على يد المؤلف "لوجي بيراندللو" (١٨٦٧– ١٩٣٦) الذي ترجع شهرته إلى توظيف تقنية "المسرح داخل المسرح" في مسرحياته الشهيرة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" و"الليلة نرتجل" و "كل شيخ له طريق" لتحطيم التصوير الفوتوغرافي للواقع، وللكشف عن مستويات المتعددة والمتشابكة لحقيقة الواقع الإنساني؛ تأكيدًا لفكرة النسبية وفكرة استحالة المعنى المطلق.

ونظرًا لأن الحركة التكعيبية تسعى لاستقطاب المتلقي، ودفعه لمحاولة فهم التجربة الفنية عبر تحليل مستويات تلك التجربة، طبقًا لعلاقاتها المتشابكة بالمستويات الأخرى، فقد اتجهت تلك الحركة لإلقاء الضوء على امتداد ذلك التشابك وتفاعله مع الواقع المباشر، سواء كان هذا الواقع مندمجًا في مكونات اللوحة الفنية، أو مرتبطًا

بالحائط خلف تلك اللوحة، أو كان جمهورًا في المسرح "[٢٦] حيث يخترق عالم الوهم والخيال الفني حاجز عالم الواقع، ومن خلال التفاعل بينهما؛ يُنتج الفن واقعًا جديدًا، يتشكل معناه ومبناه في ذهن متذوق اللوحة أو جمهور المشاهدين.

ولقد اهتم "بيراندللو" بالجمع بين المتناقضات التي تكشف التباين بين عالم الوهم الفني وعالم الواقع الدرامي، وبرسم الصورة المرئية والمسموعة بدقة في الإرشاد المسرحي للنص، لدرجة تصل إلى تحديد طبيعة الأداء التمثيلي، وحركة الممثلين وطبيعة الملابس، والديكور، كما وصل به الأمر إلى تحديد مناطق التمثيل الخاصَّة بكل عالم على حدة.

كما أدَّى اهتمام "بيراندللو" بما يسمى بكسر الحائط الرابع إلى أنه عمل على التوسع في منطقة التمثيل، فلم تعُد عملية التمثيل تتم على خشبة المسرح فقط، بل امتدت إلى صالة المشاهدين، وقد وصل به الأمر إلى أن توسع بمنطقة التمثيل إلى خارج حدود قاعة العرض، كما في مسرحية "كل شيخ له طريقة" حيث حدد "بيراندللو" –في الإرشاد المسرحي– أن المسرحيَّة تبدأ بمشهد تمهيدي "قبل بداية العرض بدقائق" بحيث تقع أحداث هذا المشهد "في الميدان الواقع أمام المسرح"[٢٧] أثناء توافد الجمهور لشراء التذاكر قبل أن يدخل صالة العرض، وقد تعمد في هذا المشهد التمهيدي، ذكر الممثلين لأسم المسرحيَّة واسمه أيضًا كمؤلف للمسرحية؛ كل هذا من أجل التمييز بين عالم الوهم، وعالم الحقيقة، باعتباره عاملًا أساسيًّا في تلقي المتفرج أثناء العرض؛ وذلك لإدراك مستويات التداخل بينهما، والتأكيد على كشف اللعبة المسرحيَّة أو مسرحة المسرح.

- **السريالية في المسرح والخيال الرامز للواقع بين النص والعرض:**

بينما تبلور توظيف الشكل التركيبي في النص المسرحي على يد المؤلف "بيراندللو"، إلى حد أنه كان ينكر على أي مخرج القدرة على التصرف في النص، فقد تبلورت آليات التشكيل التركيبي على يد المخرج والمؤلف المسرحي "ألفريد جاري" الذي تأثر بالمذهب السريالي، ذلك المذهب الذي رأى في عالم اللاشعور وعالم الحلم أسلوبًا أكثر صدقًا وإخلاصًا في التعبير عن الواقع؛ ومن ثمَّ فقد ازداد توغلًا في التوظيف المُبتكر للخيال المطلق في نقد الواقع السياسي والاجتماعي.

ويُعد "ألفريد جاري" واحدًا من أوائل الثوريين في الفن المسرحي على مستوى الإخراج والتأليف؛ حيث سعى إلى تحرير العقل من القيود المنطقية، ومن كل ما يمثل عبئًا ثقيلًا على حرية الفن الفنان وخياله ووجدانه، وكل من يُفرض على خيال الجمهور أيضًا؛ ممَّا يمنحه فرصة لتنشيط ذاكرته وقدرته على التفكير المبدع الخلاق.

وترجع أهميَّة الحركة السريالية في المسرح –كما ترى نهاد صليحة– إلى أن المسرح المعاصر في أوروبا بجميع اتجاهاته من مسرح العبث إلى مسرح الغضب، إلى مسرح الأحداث والمسرح الحي لم يكن ليوجد لولا الحركة السريالية[٢٨]، تلك الحركة التي قدمت الحلم واللاوعي والأسطورة، كركائز أساسية في فهم حقيقة النفس

البشرية، وأكدت أن النفس حياة كائنة وثرية ومليئة بالأضداد والمتناقضات، وكسرت قواعد التعبير التقليدية في شتى الفنون.

ولقد ابتدع جاري لنفسه فلسفة خاصَّة، أطلق عليها اسم "الباتافزيقا" [٢٩]أو علم الحلول الخيالية، وعمل على تجسيدها في سلسلة المسرحيات التي كتبها حول شخصيَّة "أوبو"، "أوبو ملكا"١٨٩٦ و"أوبو عبدا"١٨٩٧ و "أوبو فوق التل "و "أوبو زوجًا مخدوعًا"١٨٩٨، وقام بإخراجها؛ تجسيدًا لنظريته التي يتمثل جوهرها في الإعلاء من شأن الخيال، ففي الخيال تتحرر القيود وتجتمع الأضداد وتنتفي الأسباب والمبررات، وتختلط الأزمان والأماكن، وتتجسد الجمادات، وتتحول الشخصيات عن هويتها، إنه عالم يشبه عالم الأحلام الذي لا يتبع قوانين المنطق التي تحكم الفكر في ساعات اليقظة، فهو عالم يختلف عن عالم الواقع، ولكنه قد يكون أصدق منه.

ولقد اعتبر العديد من النقاد مسرح جاري أساسًا لثورة المسرح المعاصر على التقاليد الإيهامية التي اتسم بها المسرح الحديث؛ حيث كان عرض مسرحية "أوبو ملكا" بمثابة صدمة حقيقية، وضعت الجمهور وجهًا لوجه أمام حيوانية الإنسان المعاصر، ولم تكن تلك الصدمة على مستوى الموضوع أو الفكرة وإنما كانت على مستوى الشكل المسرحي، ذلك الشكل "الذي يعتمد على الجمع التركيبي بين المتناقضات، وتحرير الخيال من خلال المجاورة بين عناصر الحياة اليومية بشكل غير مألوف"[٣٠] عن طريق إغفال التشبه بالواقع في تجسيد الشخصيات والمناظر والأحداث؛ ممَّا يعكس مسافة جمالية تستفز خيال الجمهور وحدسه؛ لربط دلالات الخيال الفني بالواقع المعيش ويعكس في الوقت نفسه، وجهة نظر ساخرة لهذا الواقع.

وترجع أهميَّة مسرح "جاري" إلى الثورة التي أحدثها في تشكيل النص والعرض، والتي أثرت في المسرح المعاصر كتابة وأداءً وإخراجًا، فمن أهم الآثار التي تركتها مسرح جاري على المسرح المعاصر، هو الإعلاء من شأن فنون العرض على فن الكلمة أو النص الأدبي؛ حيث أصبحت عناصر العرض المختلفة من الحركة والديكور والملابس والإكسسوار والإيماءة والإشارة والرقص والأغنية والأقنعة والعرائس والأراجوز، جزءًا لا يتجزأ من البناء الدرامي للمسرحية، كما أصبح شكل العرض المسرحي جزءًا لا يتجزأ من المضمون الذي يتبناه النص المسرحي؛ ومن ثمَّ أصبح للجمهور في العرض المسرحي دورٌ إيجابيٌّ في تحليل الأحداث التي تجري أمامه وتفسيرها.

فقد اتجه جاري إلى التعبير عن أفكار النص ومضمونه عن طريق التجسيد المادي الملموس بدلًا من التعبير المعنوي الذي تحققه الكلمات والأفكار، بحيث تصبح الشخصية نموذجًا يتمثل في الصفات الجسدية للشخصية، فعلى سبيل المثال يعبر "الكرش" الكبير لشخصية البطل عن شراهة الإنسان المعاصر وطمعه، كما تعبر الحركة الهزلية الكاريكاتيرية عن غبائه وجبنه، في حين جسدت الحركة العنيفة –التي تشبه أفلام الكرتون– من ضرب وقتل وتنكيل وغيرها من أعمال القسوة والبطش، جسدت تلك الحركة، طبيعة الصراع بين الشخوص؛

ومن ثمَّ فقد أدى هذا التجسيد المادي المحسوس لطبيعة الشخصية وطبيعة الصراع والعلاقات إلى إغفال التشبه بالواقع –كما يرى ليونارد كابل برونكو– في رسم الشخصيات والأحداث، وإلى تفكيك التركيب على مستوى الشكل؛ ممَّا يعكس وجهة النظر الفوضوية الشاملة، التي تعبر عنها مادة المسرحيَّة نفسها [٣١] هذا التحول عن الشكل الطبيعي والواقعي في تمثيل الواقع، وهو ما تأثرت به العديد من اتجاهات الكتابة المسرحيَّة المعاصرة حتى اليوم، والتي كان أبرزها مسرح العبث وما تبعه من ملامح اللامعقول حتى اليوم، كما تأثرت به اتجاهات الإخراج المسرحي حتى اليوم، والتي كان أبرزها الإخراج في مسرح القسوة وما تبعه من مدارس الإخراج، التي تسعى لمشاركة الجمهور الخيالية والحدسية في تفسير المعنى، وصولًا إلى الإخراج الحداثي فيما يسمى بمسرح الصورة.

ولقد كان "جاري" حريصًا على التحول عن الشكل الطبيعي في تمثيل الواقع، على كل مستويات العرض المسرحي؛ على مستوى طبيعة الأداء التمثيلي، والملابس، وتغيير المناظر، وتوظيف الأقنعة والعرائس، إلى جانب الاستخدام المتعدد للمهمات المسرحيَّة وقطع الديكور؛ كل ذلك بغية كشف اللعبة المسرحيَّة، والعمل على إقحام المتفرج في تفسير المعنى.

فلقد كان "جاري" يقوم بتوجيه الممثلين بالخروج عن الشكل المألوف في الحركة والأداء التمثيلي المصطنع والذي كان ينطوي على المبالغة في تنغيم الصوت بشكل يتناسب مع أسلوب الدمى، كما اتخذت الحركة القصيرة المتشنجة التي يعقبها تجمد مفاجئ أداءً يتشابه مع طريقة "الأوتومات" أو الإنسان الآلي أو الدمية[٣٢]، ولم يكن هذا على مستوى الأداء التمثيلي فقط، بل وظف "جاري" العرائس والأراجوز بوصفها شخوصًا تؤدي أدوارًا درامية، مع الممثلين على خشبة المسرح؛ إمعانًا في كشف اللعبة المسرحيَّة.

كما جاء في حوار المشهد الافتتاحي لمسرحية "أوبو فوق التل" الذي دار بين مدير المسرح وبين الأراجوز، حول طبيعة العرض المسرحي وطبيعة التمثيل، كما اعتمد "جاري" الممثل في تغيير قطع الديكور –التي أخذت الطابع الرمزي التجريدي– ونقلها أمام الجمهور، وعلى استخدام اللافتات التي كانت تكتب عليها أسماء البلاد لتغيير المناظر، هذا إلى جانب توظيف الأقنعة والملابس ذات الطابع التجميعي الغريب، الذي يعطي حيادية بعيدة عن خصوصية شخصيَّة بعينها، هذا إلى جانب توظيف أسلوب التمثيل داخل التمثيل في بعض المشاهد، ومخاطبة الممثل للجمهور مباشرة، كما جاء في بداية مسرحية "أوبو ملكا".

أما توظيف المهمات المسرحيَّة فقد لعب "جاري" على خيال الجمهور بالتعاون مع أداء الممثل على توظيف المهمات المسرحيَّة توظيفًا متعدد الأغراض، فعلى سبيل المثال، جاءت "المكنسة" الملازمة لشخصية الأب أوبو، تعبر عن قسوته وتسلطه، فنجده يستخدمها لألقاء الرعب والفزع في قلب كل من يعارضه، وذلك قبل استيلائه على العرش، ثمَّ ما تلبث أن تتحول المكنسة نفسها إلى "صولجان للحكم" بعد استيلائه على الحكم

لتصبح رمزًا لقسوة الحكم وطغيانه، هذا التوظيف المتعدد الأغراض يعمل على إقحام الجمهور للمشاركة الخيالية التي تتشابه مع اللعب الإبداعي لدى الأطفال [٣٣].

وتكشف كل التقنيات التي وظفها "ألفريد جاري" في العرض المسرحي، عن أسلوب "المسرحة" ذلك الأسلوب، الذي يذكر الجمهور دائمًا بأنَّ ما يشاهده ما هو إلا تمثيل؛ ممَّا يعمل على إقحام خيال الجمهور وحدسه للمشاركة الفعَّالة عبر إسقاط مشاعره وتجاربه وخياله لاستكمال المعنى وتفسيره المعنى.

ولقد أصبح الشكل التركيبي أو أسلوب "الكولاج" الذي تبنته المدرسة التكعيبية، وتطور على يد المدرسة السريالية؛ أصبح هذا الأسلوب من أهم طرائق التشكيل في المسرح المعاصر؛ حيث أصبح التوجه نحو خلق جمهور إيجابي، من أهم سمات العرض المعاصر، سواء اعتمد في ذلك الأجواء الشاعرية والشكل الطقسي كما لدى المخرجين "أنتونان أرتو" و"روجر فيتراك" و"بيتر بروك" ومخرجي المسرح الحي، أم اعتمد البنى المنطقية والأسلوب الجدلي القائم على التغريب والجمع بين المتناقضات، كما في المسرح السياسي التحريضي أو المسرح التسجيلي كما لدى المخرج الألماني "إروين بسكاتور"، أو في المسرح التعليمي كما لدى المخرج الملحمي "برتولد بريخت"؛ أصبح أسلوب "الكولاج " في الفن التشكيلي من أهم طرائق التشكيل في المسرح المعاصر.

- **الملحمية وآليات التمسرح بين النص والعرض:**

لما كانت الصورة ترتبط في الفن التشكيلي بالإدراك، فهي إن كانت تدرك بالحواس كالسمع والبصر واللمس فإنها تؤثر في النفس وتتغلغل بداخلها؛ ذلك لأنها تقع – كما يرى هيجل – في مكانة وسطى بين الاستعارة وبين التشبيه، ويميز "هيجل " بين "التشبيه الغنائي" الذي يتطابق مع عاطفة مستغرقة في محتواها، وبين "التشبيه الملحمي" الذي يعتمد على قدرة الخيال في ابتكار الأشكال، وجمع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه [٣٤] الذي يعمل على خلق مسافة جمالية تدعو متذوق العمل الفني أو المتلقي للبحث والإدراك.

ويرجع مصطلح "الملحمي" في المسرح إلى المخرج الألماني "إروين بسكاتور" ليصف به شكلًا مباشرًا من أشكال المسرح تعترف باصطناعيها، وقد اشتق بسكاتور اصطلاح "ملحمي" من فكرة أرسطو عن السرد دون قيود وحدتي الزمان والمكان، وقد اشتق مفهوم التركيب الذي أدخله بيسكاتور وبريخت في ثلاثينيات القرن العشرين من الأساليب الفنية للتصوير الفوتوغرافي التي اتبعها المصور الألماني "جون هارتفليد" (١٨٩١ ١٩٦٨) ومن الأساليب السينمائية التي تتضمن عملية تقطيع متوالية من اللقطات السينمائية إلى شرائح؛ ممَّا يعطي المنتج النهائي بناءً قصصيًّا يحدده التوليف، كما ذكر بريخت مصطلح التركيب الفني أو التوليف في مذكراته المسرحيَّة "موهاجوني"[٣٥] ومن المعروف أن فن المونتاج السينمائي مشتق من فن الكولاج التركيبي أو التجميعي.

وترجع أهميَّة المسرح الملحمي الذي وظفه "بسكاتور" في المسرح العمالي والمسرح التسجيلي، وبلورة "برتولد بريخت" في المسرح التعليمي إلى الشكل التركيبي أو التوليفي الذي اصطنعه بسكاتور فوق خشبة المسرح، بحيث تصبح عناصر العرض المختلفة مؤديًا فعالًا، جنبًا إلى جنب مع النص والممثلين، وهي لا تمتزج في أدائها أو تتناغم مع الأحداث، وإنما تظل منفصلة عنها –مثلها في ذلك مثل الراوي– تعلق على الأحداث أو تربط بينها أو تكملها.

فلقد اهتم "بسكاتور" بالمنظر المسرحي اهتمامًا بالغًا، مستخدمًا كافة الوسائل التي من شأنها أن تحدث صدمة للمشاهد، وتحول دون استغراقه في الإيهام المسرحي؛ وذلك باستخدام الأفلام السينمائية التسجيلية التي تسرد الحقائق التاريخية، أو تقدم أحداثًا متباعدة زمنيًّا تعرض في نفس الوقت، أو وتعرض أرقامًا حسابية وإحصائيات، في مقابل أحداث تتم على الخشبة تعمل على إثباتها أو تفنيدها، كما وظف بسكاتور الفانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية لشخصيات حقيقية، كما عمل على تزويد المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح وتعلق على أجزاء من الحبكة، هذا الأسلوب التجميعي الجدلي بين عناصر المنظر، وهو ما يُطلق عليه "بريخت" سرد العرض؛ حيث تأخذ خلفية المسرح موقفًا من الأحداث [٣٦] الدرامية تأكيدًا عليها أو نقدًا لها وتفنيدها.

ولا ترجع أهميَّة الاتجاه الملحمي وتأثيره في المسرح حتى اليوم، إلى الأفكار الاشتراكية الماركسية التي تبناها المسرح السياسي؛ وإنما ترجع تلك الأهميَّة إلى التقنيات التشكيليَّة التي تمَّ توظيفها لإقامة علاقة جدلية تفاعلية بين العناصر المتعارضة مع بعضها البعض من جانب، وبين المتلقي من جانب آخر؛ بغية إقامة مسافة تباعدية تعمل على إثارة عقله وذهنه لاستنتاج المعنى وإدراكه؛ فقد أثرت تلك التقنيات قاموس التراث التشكيلي في الإخراج المسرحي، وفي الكتابة المسرحيَّة على حد سواء؛ حيث تأثرت الكتابة المسرحيَّة بتوظيف فنية المونتاج في بنية النص الدرامي والذي ظهرت بوضوح في النص التسجيلي والنص العمالي.

ممَّا سبق تخلص الباحثة إلى:

- يُعد النص الدرامي نسقًا مكثفًا من الدلالات، يقوم المؤلف المسرحي بنسجه وتشكيله؛ لتجسيد الفعل المسرحي وللكشف عن موضوع المسرحيَّة ومضمونه.
- يعتمد ثراء الرؤية الإخراجيَّة على إبداع المخرج وقدرته على تشكيل العناصر المسموعة والمرئية تشكيلًا دلاليًّا يتيح مساحة للجمهور؛ لإدراك المعنى وربطه بالواقع الخاص به.
- أدَّى تطور العلوم الفلسفيَّة والإنسانيَّة في نهاية العصر الحديث، إلى تطور طرائق تشكيل النص المسرحي المعاصر؛ وتوظيف الشكل التركيبي الذي يجمع بين الواقع والخيال الفني؛ بغية إقحام خيال المتلقي وذهنه للإدراك المعنى.

- أدَّى تطور العلوم الفلسفيَّة والإنسانيَّة في نهاية العصر الحديث، إلى تأثر المؤلف المسرحي بالفن التشكيلي، وإلى وتوظيف الشكل التركيبي (الكولاج) الذي يجمع بين الواقع والخيال الفني؛ بغية إقحام خيال المتلقي وذهنه للإدراك المعني.
- اعتمد الاتجاه التكعيبي والسريالي في الكتابة المسرحيَّة توظيف آليات التمسرح في النص المسرحي، وذلك عبر توظيف فنون العرض المسرحي من مناظر وديكور وملابس، وحركة، وطبيعة الأداء التمثيلي وغيرها من الفنون الأدائية، بوصفها تمثل جزءًا لا يتجزأ من بنية النص الدرامي.
- اتجهت نظريات الإخراج المعاصرة لإقحام ذهن الجمهور ودفعه لإدراك المعنى وسواء اعتمدت تلك النظريات إثارة عمليات الخيال والتخيل، كما لدى المخرج السريالي ألفرد جاري ومن تبعه من المخرجين، أم اعتمدت البنى المنطقية لإثارة عمليات التحليل، والربط، والاستنتاج، كما لدى المخرج الملحمي برتولد بريخت ومن تبعه من مخرجي المسرح السياسي، فقد اعتمدت الشكل التركيبي الذي يهدف إلى مسرحة المسرح.

- على الرغم من اختلاف توجهات نظريات الإخراج المعاصرة، فقد اعتمدت توظيف الشكل التركيبي؛ الناتج عن توليفات هجينة بين عناصر متنافرة، وتركيبها في وحدة كلية متناغمة؛ بغية إثارة ذهن الجمهور وعقله للمشاركة الفعَّالة في العرض المسرحي.

- أدَّى تطور طرائق التشكيل في عالم الإخراج والتأليف المسرحيين، وتراكمها عبر التجارب المسرحيَّة، إلى اتساع المجال أمام المخرج في القرن الحادي والعشرين؛ لتوليد تراكيب توليفية مقتبسة من قاموس التراث المسرحي التشكيلي، وإعادة توظيفها توظيفًا دلاليًّا يرتبط بواقع الجمهور من جانب، وبموضوع المسرحيَّة من جانب آخر.

ثانيًا: الجانب التحليلي

الجزء الأوَّل:

مونودراما "سيب نفسك" بين النص الأصلي والإعداد المسرحي (الدراماتورجيا)

يُعد النص الدرامي –كما سبق التعرُّض– اللبنة الأساسية والمحور المركزي، الذي يتم على أساسه تشكيل الرؤية الإخراجيَّة؛ ونظرًا لأن مخرج عرض "سيب نفسك" هو نفسه دراماتورج النص، فإنَّ البحث يرى ضرورة التعرُّض للنص الأصلي؛ بغية الوقوف على الفروق النوعية بين تناول مؤلف النص الأصلي، وتناول دراماتورج

النص، لموضوع وقضايا المسرحيَّة، وذلك حتى تتمكَّن الباحثة من الوقوف على دور المخرج في إقامة رؤية دلالية موازية لرؤية النص الدرامي.

مونودراما "سيب نفسك" تأليف الكاتب "مارك إيجا "

ينتمي نص مونودراما "سيب نفسك" تأليف الكاتب "مارك إيجا" إلى شكل مسرحي جديد يسمى "الميكروتياترو" ظهر في مدريد عام ٢٠٠٩، وانتشر في المدن الإسبانية، وفي أمريكا اللاتينية، ثمَّ أمريكا وفرنسا؛ حيث تتميز عروض "الميكروتياترو" بعرض موضوعات قريبة من واقع الجمهور، وبتقديم نموذج مصغر للعرض المسرحي، فلا تقل مدة العرض عن ١٥ دقيقة، ويقدم في فراغ في حدود ١٥ مترًا، لعدد من الجمهور لا يزيد عن ١٥ فردًا، وأيضًا لا يزيد عدد الممثلين عن ثلاثة ممثلين؛ ممَّا يزيد من قوة التواصل والتلاحم بين الجمهور والممثل [٣٧] ومن ثمَّ كان لا يشترط لتقديم العرض وجود مسرح مجهز، وإنما يُمكن أن تقدم في غرف الدراسة، أو في مبنى قديم، أو في جراج إحدى البنايات.

<u>قصة المسرحيَّة:</u>

تدور قصة مونودراما سيب نفسك، تأليف الكاتب "مارك إيجا" حول عاملة نظافة، تفاجئ بأنَّ هناك شخصًا صعد إلى سطح بناية عالية في الشارع الذي تتولى نظافته ناويًا الانتحار، وبينما يتجمع الناس لمشاهدة الحدث، تتسلل هي على الدرج وتصعد إليه مسرعة، ليس بغرض إثنائه عن الانتحار كما يبدو للمتلقي في البداية، ولكن لإقناعه بأن يؤجل انتحاره حتى تنتهي مدة عملها؛ لأنه لو انتحر في فترة ورديتها ستضطر إلى إعادة تنظيف الشارع وجمع أشلائه؛ وهذا الأمر سيؤدي إلى ضياع حلمها الوحيد، وهو شراء "بلوزة" (قميص نسائي) كانت تحلم بشرائها منذ فترة، وقد اتفقت على شرائها عندما تحصل على راتبها، وقد ضربت موعدًا لصاحب المحل الذي أخبرها أنه سيضطر لبيعها إذا لم تأت في الموعد المتفق عليه؛ ولذلك فإنَّ انتحار هذا الرجل سيؤدي إلى ضياع حلمها الوحيد، وكل أملها في الحياة، وهو شراء تلك البلوزة.

وتبدأ أحداث المسرحيَّة، كما حددها المؤلف على سطح إحدى العمارات التجارية الشاهقة؛ حيث يقف رجل يهدد بالانتحار وهو بالطبع غير مرئي للجمهور، بينما صعدت البطلة "فينيسيا" لتتحدث معه، ويحدد المؤلف، في الإرشاد المسرحي، صفات البطلة بأنها: "**امرأة في سن الأربعين تقريبًا، ترتدي طوال الوقت زيًّا رسميًّا لعمال الكنس العاملين بالمحافظة، وفي يدها المقشة والجاروف، وهي امرأة متصالحة مع الذات (شعنونة) أي غريبة الأطوار تحب القراءة، وقضاء الوقت مع الأصدقاء**" وتقوم "فينسيا" خلال قالب السرد المونودرامي، الذي لا تزيد مدته عن خمسة عشر دقيقة – كما حددها المؤلف – بمحاولة إقناع الرجل بعدم الانتحار، وهي تحاول بكل الطرق تعطيل قراره، وخلال المنولوج يكتشف المتلقي، أنها لم تصعد خوفًا عليه وإنما هي نفسها تعترف بأنها لا يُوجد لديها مشكلة في انتحاره، ولكن المشكلة في أنها تخشى أن ينتحر قبل انتهاء ورديتها،

فتضطر لتنظيف الشارع من الدماء والأشلاء؛ وهذا يعني بالنسبة لها القضاء على حلمها الوحيد، وهو شراء إحدى البلوزات؛ نظرًا لانتهاء ميعاد الاستلام المحدد لها والمقرر بعد انتهاء عملها.

ويتعرف المتلقي خلال سرد البطلة على ذكريات وأحلام وطموحات وإخفاقات البطلة، فهي متعلمة تعشق قراءة الكتب خاصَّة الروايات الرومانسية، تحب سماع الراديو ومتابعة الأحداث والأخبار، تعشق شراء الكتب والموسوعات والمعاجم والمجلات وقراءتها، وهي متعلمة بل كان لها طموحات كبيرة؛ حيث تحمست بناءً على تشجيع أحد أصحاب أثناء وجوده، لإلقاء محاضرة لتشجيع طلاب المعهد، الذي كانت تدرس فيه، على الكتابة، وقد تحمست لكتابة رواية وآمنت بحلمها؛ وهنا تأتي دلالة جملة "سيب نفسك" فقد كانت نصيحته الرجل للطلبة، أن ينطلقوا وراء أحلامهم وكما قالت البطلة "**هدفه كان ده" إن إحنا نسيب نفسنا قالها يُمكن أربعين مرة "سيبوا نفسكم .. سيبوا نفسكم**" فتركت نفسها لطموحها وكتبت روايتها، ثمَّ ذهبت لتعرض روايتها عليه، غير أنه حاول التحرش بها تحت جملة "سيبي نفسك"، ومنذ تلك اللحظة فقدت حلمها في الكتابة والشهرة.

ويدرك المتلقي خلال المنولوج رحلة نضوج البطلة التي لم تنكسر أمام خذلان الآخرين لها، أو خذلان نفسها "**أنا مش هقول إنه تحرش بي.. لأني أنا سبت نفسي... القصة لم تطبع أكيد طبعًا.. والذنب مش ذنب حد لأنها كانت قصة زبالة.. بعدها شلت من دماغي فكرة التأليف وإني أبقى مشهورة من ساعتها فات ييجي عشرين سنة، بعد كده بقيت أهدأ بكثير بالرغم إن حياتي مامشيتش بالظبط زي ما كنت منتظرة**".

فعلى الرغم من وظيفتها الشاقة، ووضعها الاجتماعي المتدني، فهي تبدو أكثر قوة وصلابة، من الرجل الذي تتحدث إليه، فهي تواجه الرجل وتصرح له بمعرفة شخصيته الشهيرة كمؤسس وصاحب دار نشر إلكتروني شهيرة، وتخبره بحقيقة مشاعرها من موقف انتحاره، فبينما يتحدث المتجمهرون أسفل البناية كل من عن شجاعته في تحمل مسؤولية إفلاس الشركة بالانتحار، ويعترفون بأنَّ "**هي دي المسؤولية هو ده الإحساس بالمسؤولية...زي المديرين اليابانيين اللي بينتحروا لو الشركة أفلست**" فإنها ترى في انتحاره هروبًا من مواجهة فشله، وتعاليًا على الاعتراف بهذا الفشل "... **أصل عشان تقتل نفسك يعني... تخيل... إنت مش صعبان عليَّ.. كل ده عشان كبرياءك؟ ... يعني العقوبة الجامدة دي علشان كبرياءك.. أيوه يا سيدي.. الكبر له ثمن حيدفع النهارده أو بكرة**".

وعلى الرغم من اهتمام البطلة بالنظر في الساعة، كل فترة أثناء سرد المنولوج، حتى تضمن انتهاء الوقت لصالحها، وعلى الرغم من انتهاء الوقت دون انتحار الرجل، فقد استمرت البطلة في السرد، لتقديم النصيحة للرجل قبل أن تتركه "**سيدي المدير العام... لو عندك شك ومحتاج نصيحة تساعدك على اتخاذ القرار، ممكن ألخص لك كل الرغى اللي فات ده في كلمة واحدة (تهمس) سيب نفسك (ستارة)** [٣٨].

فكرة المسرحيَّة:

تدور فكرة المسرحيَّة، حول إرادة الإنسان، فهو وحده القادر على صنع سعادته الخاصَّة، وهو الوحيد القادر على الاختيار، رغم قسوة الحياة المدنية المعاصرة وسرعة إيقاعها، ورغم زخم الحياة ومتاعبها وطغيان المادة على المشاعر الإنسانيَّة، ولكن عليه أن يتحمل مسؤولية اختياره، فقد يخطأ الفرد في بعض اختياراته، ولكن مهما كانت الإخفاقات فإنَّ سعادة الإنسان تكمن في محاولاته وإصراره على استحداث آمال وأحلام جديدة تساعده على مواصلة الحياة، حتى وإن بدت تلك الأحلام بسيطة وتافهة، بالنسبة للآخرين مثل البلوزة التي تسعى البطلة لشرائها.

ويدرك المتلقي أن المؤلف يضع شخصيَّة الرجل (غير المرئي) في مقابل شخصيَّة البطلة؛ لتأكيد تلك الفكرة، فعلى الرغم أنه لم يتحدث نهائيًا، فإنَّ المتلقي يدرك الفارق بين الشخصيتين، بين اليأس والأمل، بين قوة إرادة العاملة البسيطة، ورغبتها في الاستمتاع بالحياة، رغم فقرها وصعوبة ظروفها الماديَّة والاجتماعيَّة، وبين يأس رجل الأعمال، رغم شهرته ومركزه وخبرته؛ فالأمل اختيار، واليأس أيضًا اختيار، وعلينا ألا نترك أنفسنا لليأس، بل نتركها للفطرة البشرية، فطرة حب الحياة والأمل في الأفضل.

دراماتورجيا النص وإعادة تشكيل البنية السردية للنص الأصلي:

إذا كان الإعداد المسرحي لنص العرض "دراماتورجيا النص" يعمل على إعداد النص الأصلي وتهيئته – كما سبق التعرُّض – بصورة تعمل على انسجام التركيب الفني للنص، من حوار، وإيماءات، وحركة، ومناظر ومهمات مسرحية وغيره، انسجامًا دلاليًا يستهدف قوة تكثيف المعنى فكريًا وبصريًا؛ ممَّا يحقق علاقة تفاعلية جدلية بين أفكار النص ومضمونه وبين واقع الجمهور، فإنَّ هذا المفهوم قد يلقى صعوبة بالنسبة لقالب المونودراما؛ نظرًا للطبيعة السردية الناتجة عن اعتماد هذا القالب على الشخصيَّة الواحدة.

وعلى الرغم من التزام دراماتورج النص "د. جمال ياقوت " بالقالب المونودرامي، وبتطور الخط الدرامي للنص الأصلي، وبنفس المسمى "سيب نفسك" والذي يكشف عن فكرة النص الرئيسة، فقد قدَّم الدراماتوج نصًا فكاهيًا غنائيًا استعراضيًا[٣٩] اعتمد في نسج بنيته الدرامية توظيف فنون التمثيل والرقص والغناء والعرائس المتحركة، رغم كونه ينتمي إلى قالب المونودراما الذي يعتمد على البطل الواحد.

ولمَّا كان النص المُعد للإخراج هو أساس العرض ومحوره، فقد أشادت معظم الآراء بالعرض المسرحي، واعتبره عرضًا مسرحيًا متكاملًا يقوم على التمثيل والموسيقي والاستعراضات وفنون العرائس [٤٠]، كما أشادت أيضًا بالقضايا التي طرحها العرض والتي ترتبط بواقع الجمهور وهمومه، مثل: استغلال أحلام البسطاء، ومحاربة المجتمع الذكوري، ومجابهة التحرش، والصراع الدائم بين القديم وبين مواكبة التقدم [٤١] علاوة –كما سيعرض البحث– على فضح سلبيات المجتمع المتحضر، الذي فقد مشاعره، في زخم الحياة وإيقاعها السريع،

بحيث تصبح واقعة الانتحار مجرد لحظة عابرة للمشاهدة أو التصوير بالهواتف النقالة، دون التأثير في مشاعرهم.

وترى الباحثة ضرورة الوقوف على أهم التقنيات الفنية التي وظفها الدراماتورج في كتابة النص؛ للكشف عن كيفية توليد دلالات متنوعة ترتبط بموضوع النص الأصلي من جانب، وبواقع المتلقي من جانب آخر.

كسر الحاجز الوهمي بين منطقة التمثيل ومنطقة الجمهور:

تُعد فنية كسر الحائط الرابع من أهم آليات كسر الإيهام التي تعمل على إقحام الجمهور في العرض المسرحي، فهي –كما سبق التعرُّض– من أهم عناصر المسرحة التي سعى إليها المسرح المعاصر على مستوى النص والعرض؛ بغية إثارة ذهن الجمهور ووعيه للتفكير في الأحداث.

ولقد عمل الإعداد المسرحي على تغيير منقطة التمثيل في بداية العرض؛ حيث بدأها – بخلاف النص الأصلي – من خارج قاعة التمثيل؛ حيث جاء الإرشاد المسرحي يعلن صراحة "**يبدأ العرض من خارج القاعة؛ حيث يتجمع الجمهور لدخول العرض، فتأتي فاطمة كي تكنس الساحة أمام قاعة العرض.. وتبدأ أغنيتها لمقشتها**" [٤٢].

وتلاحظ الباحثة هنا أن التوسُّع في منطقة التمثيل إلى خارج حدود قاعة العرض، تتشابه مع آليات التشكيل في المسرح التكعيبي – كما سبق التعرُّض – فلم يتوقف التداخل بين عالم الوهم الدرامي وعالم الواقع، لدى المؤلف الشهير "بيراندللو" عند حدود كسر الحائط الرابع بين منطقة الجمهور ومنطقة التمثيل، وإنما امتد هذا التداخل إلى صالة المشاهدين إلى أن وصل الأمر، في مسرحية "كل شيخ له طريقة" إلى خارج حدود قاعة العرض –كما سبق التعرُّض– حيث يتجمهر الناس لشراء التذاكر لدخول العرض.

إقحام الجمهور في الحدث المسرحي:

يعمل إقحام الجمهور في الحدث المسرحي على توريط الجمهور واشتباكه، مع الفكرة الرئيسة وخروجها من حيز خصوصية الشخصية إلى حيز عمومية الخطاب المسرحي للجمهور بوصفه جزءًا منها، ويتم ذلك في النص المُعد على مستويين؛ الأوَّل: توجيه الحديث المباشر للجمهور، والثاني: الحديث عن الجمهور بوصفه مشاركًا في الأحداث.

فعلى سبيل المثال تتوجه الشخصية في مواقف عدة – بخلاف النص الأصلي – بالحديث المباشر للجمهور، بل نجدها تُشركهم معها في الأحداث منذ اللحظة الأولى **(تنظر للجمهور بتفحص).. يا لهوي إيه ده.. إنتم كلكم طلعتوا هنا؟ أنا مش سايباكم تحت.. يعني طالعين تساعدوا معايا في المصيبة دى؟** ص٢٥ كما أنها تتحدث مباشرة إليهم مرة أخرى أثناء وصفها للبلوزة باعتبارها الحلم السعيد الذي تخشى عليه من حسدهم كمجتمع موجود في واقعها، وفي واقعهم أيضًا "**أنا هشتري بلوزة.. أيوه تنظر للجمهور.. يامة.. من**

شر حاسد إذا حسد "[٤٣]، وبينما تقطع الشخصية السرد الموجه لشخصية "الرجل" تتوجه بالحديث في كل مرة للجمهور، وكأنه أصبح طرفًا ثالثًا من أطراف الحديث أو شخصيَّة ثالثة من الشخصيات المكونة للأحداث "**المهم خلينا في اللي كنا فيه (للجمهور) هو إحنا كنا بنقول إيه بقه؟ (موسيقى البلوزة).. البلوزة** "[٤٤] ويؤكد حديث الشخصية للجمهور في موضع آخر أنه أصبح داخل الأحداث بوصفه شخصيَّة ثالثة إلى جانب شخصيَّة رجل الأعمال وشخصيتها، فنجدها تحاول إثناء الرجل عن الانتحار فتعرض عليه أن تغني أغنية الافتتاحية "**قولي غنى.. قول والنبي.. معذور أصلك مسمعتهاش.. بس هما سمعوها وعجبتهم.. ولا حد عنده رأي تاني؟**"[٤٥]، فلقد عمد دراماتوج النص على استمرار تشابك الجمهور في الأحداث عن طريق استمرار التواصل الذي تعكسه الشخصية خلال حديثها المباشر للجمهور.

وبصفة عامَّة يُمكن القول: سعى الإعداد الدرماتورجي – بخلاف النص الدرامي – إلى إقحام الجمهور في الأحداث المسرحيَّة، ليس فقط عن طريق حديث الشخصية المونودرامية المباشر للجمهور، ولكن أيضًا عن طريق حديثها عنه بوصفه شخصيَّة مشاركة في الأحداث.

<u>إضافة مشاهد حوارية في بنية السرد الدرامي:</u>

يُعد الحوار المسرحي بما يحمله من مشاعر وأفكار ومعتقدات خاصَّة بالشخوص المتحاورة من أهم العناصر – كما سبق التعرُّض – التي تحمل الفكرة وتعمل على إثارة ذهن المتلقي في كشف الصراع الناتج عن تضارب العلاقات والأفكار؛ ومن ثمَّ استخلاص الفكرة أو المعنى المستهدف من المسرحيَّة، ولقد سعى دراماتورج النص – بخلاف النص الأصلي – على إدخال مشاهد حواريه في بنية السرد من أجل خلخلة الشكل الإندماجي لقالب المونودراما، وذلك في موضعين مختلفين في النص المُعد:

الموضِع الأوَّل: هو مشهد حواري كوميدي أضافه دراماتورج النص، فعلى الرغم من أنه يعتمد على حكي بطلة المسرحيَّة لقصة فكاهية أقرب للقصص الشعبية الخيالية وهي قصة "الجنية والصياد" وعلى الرغم من أن شخصيَّة البطلة تقوم فيه بدور الراوي، فإنَّ المشهد المكتوب في هيئة حوار بين شخصيَّة "الجنية" وشخصية "الصياد" يفرض عليها لعب الأدوار الثلاث (الراوي والجنية والصياد) في نفس الوقت، هذا الأداء المتنوع الذي يفرضه المشهد المكتوب في شكل حوار هو ما يعمل على كسر حاجز الإيهام الذي يفرضه الشكل السردي الإندماجي للقالب المونودرامي، علاوة على الشكل الكوميدي والإسقاط على الواقع المعاصر بذكر أسماء معروفة مثل "نانسي عجرم" و"مايا دياب" و"جينفر لوبير" [٤٦] الذي يعمل على تشابك واقع الجمهور مع الخيال الفني؛ ممَّا يثير خيال الجمهور ويحقق له متعة ذهنية وجمالية في الوقت نفسه، وعلى الرغم من أن إضافة هذا المشهد – بموضوعه وشخوصه – من قبل الدراماتورج، فإنه لا يبدو دخيلًا على النص الأصلي، حيث تمَّ

توظيفه دراميًّا كمحاولة من المحاولات المختلفة التي قامت بها البطلة في النص المُعَد، لإثناء الرجل عن الانتحار، كالرقص والغناء وغيرها من الإضافات التي أضيفت للنص الأصلي.

أما الموضِع الثاني: فهو مشهد حواري، قام الدراماتورج من خلاله، بتحويل بنية السرد –في النص الأصلي– والخاصة بحكي البطلة قصة تعرضها للتحرش، إلى مشهد حواري تجسده البطلة باستخدام دمية؛ وهنا يؤكد الإرشاد المسرحي على تجسيد البطلة للشخصيتين في نفس الوقت؛ حيث "**ترفع الدمية التي تمثل صاحب دار النشر وتجسد المشهد بالشخصيتين**"

- الرجل: خلاص؟ سيبي نفسك
- فاطمة: أيوه
- الرجل: طب سيبي نفسك كمان وجاوبيني **(يقترب منها ويلمس كتفها)**
- فاطمة: **(بقلق.. تبتعد قليلا)**.. لا..
- الرجل:**(يقترب أكثر ويضع يده على خدها)** عاوزه نشتري قصتك؟
- فاطمة: **(وهي مرعوبة.. جسدها يرتعد)** عاوزه جدًّا.. قوي خالص
- الرجل: كويس أوي.. سيبي نفسك **(يحاول أن يحضنها)**
- فاطمة: يعني إيه أسيب نفسي؟[47]

وتلاحظ الباحثة أهميَّة تحويل السرد إلى مواقف وأفعال مجسدة عبر الحوار؛ ممَّا يكشف عن طبيعة كل شخصيَّة، وعن الصراع الناتج عن تعارض الأهداف والرغبات والدوافع؛ ومن ثمَّ تتحول المواقف والأفعال إلى أفكار وقضايا، تحمل معان متنوعة تثير وعي المتلقي، وتستفز خياله.

ويكشف المشهد الحواري –كما ترى الباحثة– عن موقف مغاير لموقف البطلة في النص الأصلي؛ حيث إنه عكس موقفها الرافض لنزوات الرجل مهما كلفتها النتائج؛ وهنا تتحول القضية من ضرورة تحمل كل فرد مسؤولية اختياره كما في النص الأصلي، إلى قضايا اجتماعية ترتبط باستغلال أحلام البسطاء، وبإدانة استغلال النفوذ، وتسلط المجتمع الذكوري، وبمجابهة أشكال التحرش.

- **الرجل: المرة الجاية ها نتفق على التفاصيل... بس المهم تيجي وإنتِ سايبه نفسك.**
- **فاطمة: هي لسه فيها مرة جاية.. مش جاية.. ومش عايزة أنشر القصة.. جتك القرف (تلقي بالدمية على الأرض) بعدها شلت من دماغي فكرة التأليف وإني أبقى مشهورة...**"

فعلاوة على ما يحققه توظيف المشاهد الحوارية في بنية السرد الدرامي، من قيم فنية تبعث في نفس المشاهد متعة المشاركة الخيالية مع أداء الممثلة التي تلعب أكثر من دور في نفس الوقت، فإنَّ هذا التوظيف يعكس أيضًا قيمًا درامية ترتبط بتنوع دلالات الموضوع؛ ممَّا يستفز عقله لاكتشاف المعنى وربطه بواقعه المعيش.

توظيف العرائس بوصفها مجازًا لشخوص حقيقية:

كشف المشهد الحواري السابق عن توظيف الدمية بوصفها جزءًا لا يتجزأ من بنية النص، ولقد سعى المسرح المعاصر على مستوى النص والعرض –كما سبق التعرُّض– إلى العودة إلى توظيف العرائس؛ نظرًا لأنها تعمل على التحول عن الشكل الطبيعي في عرض الموضوع ممَّا يثير خيال المتلقي؛ ومن ثمَّ المشاركة الفعَّالة في اكتشاف المعنى وتفسيره.

ويعكس الفن المسرحي تاريخًا لفاعلية توظيف العرائس في العمل الدرامي؛ حيث اعتمدت الدراما بوصفها شكلًا فنيًّا متجانسًا بين عناصر هجينة تجمع بين الخيال والواقع، على توظيف العرائس منذ نشأة العرض اليوناني؛ حيث كانت الدمى تمثل رموزًا للآلهة التي تنزل في بعض المسرحيات لحل المشكلات بعد تعقدها، وقد ارتبطت الدمى أيضًا بمجال الطقوس الدينيَّة، وعروض العصور الوسطى؛ ومن ثمَّ فإنَّ توظيف العرائس – كما يرى مارتن إسلن – يتضمن لُب مفهوم الدراما وجوهره "والذي ينطوي على محاكاة بمعنى إعادة تمثيل أحداث حقيقية أو خيالية، ويتضمن الأحداث والتفاعل مع البشر الحقيقيين أو التقليد مثل العرائس[٤٨]".

وترى الباحثة ضرورة الإشارة إلى الفرق بين توظيف العرائس بوصفها رموزًا لشخوص أو ذوات بعينها، وبين توظيفها بوصفها مجازًا عن شخوص موجودة في الحياة، والمجاز يختلف عن الرمز؛ فالرمز ينكر على المتلقي المشاركة في توليد المعنى، لأنه يُخفي معناه في داخله، بينما يسلب المجاز معنى الأشياء ليمنحها معنى جديد؛ ليضفي على الشيء دلالة جديدة، ولكي يتحدد المعنى داخل وعي المتلقي، دون توجيه ذات أخرى، يجب عزل العناصر عن سياقاتها [٤٩] الطبيعية، فإذا كان توظيف العرائس قديمًا يعمل على إثارة خيال الجمهور للمشاركة الفعَّالة عبر تعليق عدم تصديقه –كما سبق التعرُّض– لاستكمال العرض، فإنَّ توظيف العرائس في المسرح المعاصر بوصفها مجازًا عن الإنسان المعاصر –كما سبق التعرُّض في مسرح ألفريد جاري– يعمل على إقحام خيال المشاهد وذهنه لتوليد دلالات متعددة ترتبط بالموضوع من جانب وبواقعه المعيش من جانب آخر.

وإلى جانب ما يؤديه توظيف العرائس في بنية النص الدرامي، من توليد دلالات متنوعة لموضوع المسرحيَّة، فإنه يعمل إبان التجسيد في العرض –كما سيتعرض البحث– على تنوع دلالات الأداء التمثيلي، والمرتبطة بالحركة والإيماءة، ونبرة الصوت، وتنغيمه، على تحقيق تنوع دلالي كاشف لطبيعة العلاقات والأهداف والدوافع، إلى جانب التنوع الجمالي الذي يحقق متعة الفرجة لدى الجمهور، والذي تحمله على عاتقها الممثلة الوحيدة التي تقوم بالأداء التمثيلي في عرض سيب نفسك –موضوع البحث– على نحو ما سيعرض البحث لاحقًا.

توظيف الأغاني في تطور الحدث الدرامي:

من المعروف أن الفن المسرحي بدأ غناء جماعيًّا للأساطير الإغريقية، والذي كانت تقوم به الجوقة، ثمَّ ما لبث أن تحول إلى حوار، غير أن دور الجوقة والإنشاد كان أمرًا جوهريًّا في بنية النص الدرامي، حتى إنَّ أرسطو جعل "الغناء" عنصرًا أساسياً من أجراء التراجيديا الست التي حددها في كتابه فن الشعر.

فلقد كان للغناء الذي تقوم به "الجوقة" وظائف درامية فعَّالة في بنية النص، فهي توظف في افتتاحية المسرحيَّة، للتعريف بالأحداث السابقة والتمهيد للأحداث اللاحقة، كما كانت تلخص الأحداث، وتعلق عليها في ذلك تأخذ دور المشاهد الحكيم الذي يتابع وينقد ويفسر ويحلل، علاوة على ما تقوم به من التأكيد على الحالة الشعورية للمواقف والأحداث، وذلك عن طريق الحركات الجسدية والرقص الدرامي المعبر، فعلى الرغم من كون التراجيديا اليونانية تستهدف التطهير الذي يعتمد على الاندماج، فقد كان الغناء الذي تقوم به الجوقة يسعى لمخاطبة عقل الجمهور وذهنه؛ لاكتشاف المعنى الكامن خلف المواقف والأحداث.

ولقد سعى دراماتورج نص "سيب نفسك" إلى خلخلة الشكل الاندماجي لقالب المونودراما بتوظيف الأغنية كجزء لا يتجزأ من بنية النص؛ حيث بدأت افتتاحية المسرحيَّة بأغنية "المقشة"[٥] والتي من خلالها يكتشف المتلقي، مكان الحدث وزمانه، وطبيعة الشخصية، وطبيعة عملها، وغيرها من المعطيات، التي تكشف عن الأحداث من جانب، وترتبط بواقع المشاهد من جانب آخر، على نحو ما سيعرض البحث لاحقًا.

وبينما يكشف السرد في النص الأصلي عن دوافع البطلة في محاولة إثناء الرجل عن الانتحار، فإنَّ أغنية "نص ساعة" تلخص وتؤكد وتوضح موقف الشخصية، وتكشف في الوقت نفسه عن إصرارها على تحقيق حلمها البسيط، ذلك الحلم الذي يمثل عن الصراع، الذي على أساسه يدور موضوع المسرحيَّة وفكرتها الرئيسة، هو الصراع بين الأمل واليأس، بين الكفاح والاستسلام، بين القناعة والسعادة، وبين التذمر والشقاء:

- **نص ساعة وانتحر.... ارمي نفسك ولا عيش.**
- .....
- **عيش قرارك بانتحارك.... بس سيبني كمان عيش.**
- **انتحار كشغل ثاني..... والنضافة مغلباني.**
- **والبلوزة خلاص هتمشي.....والنبي متبقاش أناني.**

ونظرًا لأن الأغنية بطبيعتها، تغلغل في النفس البشرية لما تتركه من تأثير في المشاعر الإنسانيَّة على مستوى النظم الشعري والموسيقي، فقد وظف الإعداد أغنية "يا تور" وهي قريبة من أغاني التراث الشعبي، وهي تكشف عن طبيعة الحياة الدنيا حيث إنَّ كل شيء إلى زوال، وهي تأخذ الطابع الشعبي المرح الذي ينُم عن علم وحكمة وتفاؤل ورضا بالحياة، رغم كل ما تحمله من طبيعة مأساوية.

ويقوم النص المُعَد بتوظيف تلك الأغنية دراميًّا بحيث تبدو جزاء من نسيج النص، فتأتي في مَوضِع يؤكد إحدى القضايا التي تناولها الإعداد وهي الصراع بين القديم والجديد، فبينما يخسر رجل الأعمال أسهم شركته المشهورة التي تعمل في مجال النشر الإلكتروني، فإنَّ العاملة البسيطة، والتي لديها نهم للقراءة، تعترف بأنها تحب الكتاب الورقي وتعشق رائحة الورق، ولكن قد يصبح هذا أيضًا من الأحلام التي يُمكن أن تضيع بمرور الوقت، فنجدها تغني بلغة الإنسان الشعبي البسيط الذي فهم الدنيا وتعلم حكمتها من تجارب الحياة؛ حيث تتكلم في قضية عميقة معاصرة، بينما تعلق عليها بأغنية شعبية بسيطة:

"مين كان يقول إن عملاق كبير إزاي الكتاب ينتهي.. وحاجة صغيرة زي الكتاب الإلكتروني تاخد مكانه... شوف الدنيا بتتغير إزاي؟ ما هي دي الدنيا.. دنيااااا"

- **يا تور يا اللي ماشي.... بكرة ح تتعلق لحمة**
- **لا الماشي هيفضل ماشي... ولا كل اللحمة لحمة.**
- .....
- **كان عند أبويا ديك.... ما يحبش الشريك**
- **في يوم صبح بعافية.... واتاكل بالفريك**
- **دنيا.....**
- .....
- **ومشيت على الطريق.... متشوق للرفيق**
- **أتاريني جوه غابة.... قليل فيها الصديق**
- **دنيا.....** [٥١]

فلقد جاءت أغنية "يا تور" بما تحمله من طابع شعبي، تكشف عن طبيعة شخصيَّة البطلة، وعن طبيعة الصراع بين القديم والجديد من جانب، وعن الفطرة الإنسانيَّة الحكيمة في التعامل مع الحياة رغم طبيعتها المأساويَّة من جانب آخر؛ ممَّا يحقق قيمًا فنيَّة ودراميَّة، تخاطب وعي المتلقي وحدسه؛ لما تثيره طبيعة كلمات الأغنية ونظمها، من تداعيات الطفولة المتفائلة بالحياة.

وتأتي الأغنية الرابعة "أغنية نط" في ذروة الحدث؛ حيث تنتهي مدة وردية العمل الخاصَّة بالبطلة، وبدلًا من أن تنصح الرجل بعدم الانتحار، قبل ذهابها لتحقيق حلمها، فإنَّ موقفها يباغت المتلقي؛ حيث تغني بكل سعادة وتطلب منه:

- **يلا خلاص اتفضل نط.... برة همومك فك وكُت**
- **طير في السما زي البلونة..... وانزل كده من غير باراشوت**

- **غرق كل شارع دم.... طرطش يأس وحزن وهم**
- **خلي الناس حواليك تتلم..... وتمصمص شفايفها تمط** [٥٢]

وتبلور تلك الأغنية دلالات موضوع النص الأصلي؛ حيث إنها تختصر كل ما تناوله موضوع النص الأصلي؛ من قسوة الآخرين، وطبيعة الحياة، فبينما يحاول الرجل الانتحار خوفًا من فضيحة الإفلاس، وبينما ينتظره الناس أسفل البناية للفرجة على الموقف المثير، فإنَّ الحياة مستمرة، وكل منهم يجري وراء أهدافه، ولن يتأثر لموته إلا لحظات، وكأن العاملة البسيطة تضع الرجل على المحك (عبر كلمات الأغنية) وتكشف له عن سوء تفكيره.

وتلاحظ الباحثة أن الأغاني أخذت دورًا فنيًّا ودراميًّا يتشابه مع دور الجوقة في النص اليوناني ذلك الدور الذي يعمل على تطور الأحداث، ويكشف عنها؛ حيث جاءت الأغاني تكشف عن طبيعة الشخصية، وتمهد للأحداث القادمة، وتعلق على الأحداث السابقة، بل وتلخص مضمون النص وموضوعه، وتكشف عن تباين المواقف والأفكار، ولأنَّ الأغاني جاءت على لسان البطلة، وباللغة التي تتناسب مع طبيعة شخصيتها، فإنه يُمكن القول إنَّ الإعداد المسرحي وظَّف الأغاني كقيمة جمالية تعمل على التنوع في بنية النص المونودرامي.

وبالرغم من انتهاء الوقت المنتظر، فإنَّ البطلة تستمر في الحديث إلى الرجل؛ لتكشف للمتلقي عن مغزى ومضمون المسرحيَّة، عبر السرد المكمل لدور الأغنية السابقة:

"**أنا هكمل جميلي وهقول لك نصيحة قبل ما أمشي.. ما تسيب نفسك.. مش تسيب نفسك تنتحر وتموت.. لأ سيب نفسك تتبسط وتعيش... إنت فاكر مشكلة البلوزة دي مشكلة تافهة.. في النهاية البلوزة دي كل أحلامي... لو إنت فاكر إني معنديش مشاكل غير بلوزة، لأ ممكن أحكي لك عشرين مشكلة كل واحدة منهم كفيلة تخليني أنتحر.. عارف أنا صبرت ليه؟ لأني مؤمنة بدعاء قريته... هقوله لك.. يُمكن تأثر فيك " اللهم امنحنا القوة حتى نغير كل ما يُمكن تغييره.. وامنحنا الشجاعة حتى نتقبل بنفوس مطمئنة كل ما لا يُمكن تغييره، وارزقنا الحكمة حتى نفرق بينهما.. فهمت حاجة؟ شكلك فهمت...**

وبالرغم من أن تلك الحكمة تمَّت إضافتها من قبل المُعد، فإنه وظَّفها في بنية النص –كما ترى الباحثة– توظيفًا فنيًّا ودراميًّا، فعلى المستوى الدرامي؛ فهي لم تبدُ دخيلة على لسان الشخصية؛ نظرًا لكونها تعشق القراءة وتحب الاطلاع، وعلى المستوى الفني، فقد وظَّفها الإعداد لتصبح تمهيدًا لاستمرار السرد –الذي تمَّ تحويله لمشهد حواري (مشهد التحرش) حيث تستمر البطلة في تمثيل قصتها مع الرجل المتحرش؛ إمعانًا في الكشف عن مثابرتها في معترك الحياة.

ولأن التكرار المتنوع "يخلق تأثيرًا انفعاليًّا تراكميًّا [٥٣]" فإنَّ البطلة تعود في نهاية المسرحيَّة للكشف عن فكرة المسرحيَّة، فتعلق على قصتها قائلة:

"بالرغم من إني ما حققتش ولا حلم من أحلامي.. مطلعتش مطربة، ولا ممثلة، ولا رقاصة، ولا مؤلفة.. وفضلت كناسة زي ما انت شايف.. بس عمري ما ها فقد الأمل إنه هايجي يوم، وأحقق حلم قديم أو حتى جديد.. دا ها يحصل لما أسيب نفسي.. أسيب نفسي وأحلم وأسعى لتحقيق حلم، حتى لو كان بعيد..." [٥٤]

وتؤكد الأغنية الأخيرة "سيب نفسك" نفس المعنى بنفس تقنية التكرار المتنوع، فتقول:

- **سيب نفسك.. نفسك مسجونة**
- **من إمتى.. الأحلام طاوعونا**
- **بنعيشها.. ونغمس عيشها**
- **وبنعصر على روحنا لمونة**
- **سيب نفسك.. عيشها بحرية**
- **واستحمل.. م المر شوية**
- **بنقاوح روحنا ونتقاوح.. وبنضعف وخيبتنا قوية**[٥٥].

وتنتهي المسرحيَّة بنفس نهاية النص الأصلي، فالبطلة تذهب لتحقيق حلمها، بينما لا تكشف النهاية عن مصير الرجل هل هو تفهم الدرس أم لم يفهمه وانتحر، وكأن الفيصل والقرار موجه للمتلقي.

ممَّا سبق تخلص الباحثة إلى:

على الرغم من التزام الإعداد المسرحي (دراماتورجيا النص) بالخط الدرامي للنص الأصلي وبنفس القالب الدرامي (المونودراما) الذي يعتمد على الشخصية الواحدة، وعلى الرغم من التزام الإعداد المسرحي بعنوان النص الأصلي "سيب نفسك" والذي يحمل بدوره دلالة تُشير إلى موضوع النص، فقد سعت دراماتورجيا النص، إلى تكثيف العلامات الدلالية في بنية النص ونسيجه الفني؛ لإنتاج دلالات متنوعة كاشفة عن قضايا متنوعة ترتبط بموضوع النص الأصلي، وبواقع المتلقي وذلك عن طريق:

- إقامة علاقة جدليَّة تفاعليَّة بين الأجزاء المكونة لبنية النص ونسيجه الفني؛ من الأغاني، والمشاهد الحوارية، والتكرار السردي المتنوع لفكرة النص ومضمونه، هذا إلى جانب توظيف العرائس، توظيفًا مؤثرًا في الفعل الدرامي؛ ممَّا يعمل على إنتاج دلالات متنوعة لموضوع النص، ويثير في الوقت نفسه خيال المتلقي وحدسه لاستدعاء مواقف حياتية تتلاقى تلك التنويعات الدلالية؛ ومن ثمَّ اكتشاف المعنى الخاص بذاته وبواقعه.

- كما سعت دراماتورجيا النص إلى إقامة علاقة تفاعلية مع المتلقي، عبر تقنية التمسرح التي كشف عنها الإرشاد المسرحي، والتي تُشير إلى كسر الحاجز الوهمي بين منطقتي عالم الواقع (منطقة الجمهور) وعالم الوهم الفني (منطقة التمثيل)، إلى جانب حديث البطلة المباشر للجمهور، وحديثها أيضًا عن الجمهور لرجل الأعمال (للشخصية المُتَخَيلة)، بوصفه مشاركًا معها في الفعل المسرحي؛ أدت كل تلك التقنيات كسر الحاجز الوهمي بين منطقة الخيال الفني ومنطقة الجمهور ممَّا يعمل –كما سبق التعرُّض– على دفع المتلقي وإقحامه للمشاركة الذهنية الفعَّالة في اكتشاف معنى النص وربط مضمونه بالواقع.

ونظرًا لأن دراماتورجيا النص تعني إعداد للنص الأصلي وتهيئته للعرض المسرحي أمام الجمهور، فإنَّ الباحثة ترى ضرورة التعرُّض لعرض "سيب نفسك"؛ بغية الوقوف على تنوع دلالات رؤية المخرج التشكيليَّة للعناصر المسموعة والمرئية، في إطار وحدة الموضوع، خاصَّة وأن مخرج العرض هو نفسه مُعِد "درماتورج" النص الأصلي.

الجزء الثاني:

التكوين التشكيلي للرؤية الإخراجيَّة في عرض "سيب نفسك" بين الفرجة والفكر

يعتبر العرض المسرحي هو الشكل الذي على أساسه تقوم عملية تجسيد أفكار النص وموضوعاته، ولا يرجع ثراء الرؤية الإخراجيَّة وتنوع مدلولاتها –كما سبق التعرُّض– إلى تفسير النص أو تأويله أو حتى نقده، بقدر ما يرجع إلى قُدرة المخرج وإبداعه في استحداث علاقات دينامية، تستهدف استقطاب وعي جمهور المشاهدين؛ ومن ثمَّ إقحامه في العرض لاكتشاف المعنى وإدراكه؛ ونظرًا لأن جماليات الشكل في العمل الفني ترتبط –كما سبق التعرُّض– بالإدراك الحسي، وبكل برهان حسي يتغلغل في النفس الإنسانيَّة ويحرك مشاعرها، وكأنها تحياه وتدركه إدراكًا حدسيًّا معنويًّا، فإنَّ ترتيب "عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها"[٥٦] يُعد من أهم الوظائف الجمالية للشكل، فالشكل ينظم الإدراك؛ حيث ترجع قيمته الفنية إلى جدلية العناصر المكونة له؛ وما يكتسبه كل عنصر من حيوية وإثارة تساعد المتلقي على الإدراك والتذوق الجمالي.

فالشكل في العمل الفني، يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحًا ومفهومًا وموحدًا بالنسبة إليه؛ ومن ثمَّ يتم تفسير مبدأ "الوحدة العضوية" للشكل الفني على أساس إكساب كل عنصر من عناصر الشكل داخل العمل، فاعلية جمالية يفتقر إليها وهو في حالته المنعزلة، حيث يكتسب؛ نتيجة لتفاعله مع العناصر الأخرى، دلالة خاصَّة تجعله يسهم في تحقيق فاعلية جمالية للعمل ككل، ويكتسب في الوقت نفسه ثراءً خاصًّا، بفضل موقعه داخل العمل؛ ومن ثمَّ يتحقق مبدأ "الوحدة في التنوع"

للتركيب الشكلي؛ باستخدام أساليب شكلية تعتمد على تضافر عمليات "التماثل "و"التعارض " و"التكرار" تضافرًا متنوعًا يعمل على تطور الشكل الفني، بوصفه وحدة كلية، تتحكم فيها الأجزاء السابقة في اللاحقة، بحيث تخلق معًا معنى كليًّا [٥٧].

ونظرًا لأن مفهوم "الإدراك الحسي" في العرض المسرحي، يعتمد على تشكيل صور (سمع–مرئية) متدفقة ومتطورة بتطور أحداث المسرحيَّة؛ بحيث تعمل تلك الصور في تطورها وتشابكها وتواترها، على تقديم بُعد دلالي متنوع لموضوع النص وفكرته الرئيسة، فإنَّ البحث يتوقف أمام توظيف الشكل في عرض مونودراما "سيب نفسك"؛ بغية استفزاز ذهن المشاهد وعقله؛ لربط دلالات الشكل بموضوع المسرحيَّة ولإيقاظ وعيه؛ لتخطي عملية الاندماج في أحداث النص، نحو التفكير في الموقف الخاص بذاته وبواقعه؛ ومن ثمَّ إدراك المعنى الكامن خلف الأحداث.

المشهد الافتتاحي ودلالات التكوينات السمع – مرئية

إقحام الجمهور في هيكل تكوين المشهد الافتتاحي:

تبدأ المسرحيَّة خارج فضاء العرض المسرحي؛ حيث يباغت المخرج –طبقًا لنص العرض– الجمهور المنتظر أمام قاعة العرض، والجالس على مقاعد مقهى (كافيتريا) المسرح، أو الواقف في مدخل مبنى المسرح، بحيث يبدأ المشهد الغنائي بدخول بطلة المسرحيَّة، وباختراق منطقة تجمع الجمهور المنتظر دخول القاعة المخصصة للعرض، فتبدأ البطلة بالغناء على نغمات موسيقى مرحة، وهي تتحرك بخفة ومرح بين الجمهور، ويبدو من ملابسها أنها ترتدي بدلة تتشابه من حيث التصميم بملابس عمال النظافة، وكما أنها تمسك بيدها مكنسة وتقوم بالكنس، وهي تغني مع حركة تعبيرية متوافقة مع كلمات الأغنية وألحانها.

وتتحرك البطلة أثناء الأغنية، في المساحة الخالية التي تتوسط مقاعد المقهى التي ينتظر عليها الجمهور؛ وبذلك يصبح الجمهور الجالس على مقاعد المقهى، في خلفية المنظر الافتتاحي، فيظهر الجمهور في هيكل تكوين وهو يحتسي مشروبه، ويتحدث بعفوية مع ذويه، أو حتى الجمهور المتجمع على أبواب المسرح، وغيره المنشغل بالحديث في الهاتف النقال، والمتحرك يمينًا ويسارًا لشراء التذاكر أو للبحث عن أصدقائه، وغيرها من الحالات المعهودة لأي جمهور في انتظار الدخول لقاعة العرض المخصصة.

فلقد سعى المخرج منذ اللحظة الأولى إلى إقحام الجمهور داخل هيكل تكوين المشهد؛ بحيث يصبح الحضور الجسدي للجمهور جزءًا لا يتجزأ من مفردات المشهد وتكوينه، وذلك باختراق البطلة منطقة التواجد العفوي للجمهور، وهذا بالطبع يعمل على إثارة انتباه الجمهور، وعلى ربط دلالات عناصر التكوين المسموعة والمرئية لذلك المشهد الغنائي –على نحو ما سيتعرض البحث– بموضوع المسرحيَّة، حتى وإن ظنَّ الجمهور في بداية الأمر أن هذا المشهد هو مجرد مشهد فرجوي جمالي.

وإذا كان البحث قد تعرض إلى تنوع دلالات النص وتشابكها في علاقة جدلية مع المتلقي، فإنَّ العرض المسرحي هو الشكل المجسد للنص أمام الجمهور فيصبح العرض "بذلك بناء في الزمان محددًا تمامًا له خصائصه المهمة، وهي السرعة والإيقاع واختلاف طبقات وعلو الصوت، والأنماط الشكلية"[٥٨] القائمة على توليفات مركبة لعناصر شكلية متناقضة ومتماثلة في إطار وحدة الموضوع؛ ممَّا يعمل إثارة الإدراك الحسي – كما سبق التعرُّض– لدى المشاهد وتحفيزه لفك دلالات الشكل وربطها بموضوع العرض.

ويتوقف البحث هنا أمام كيفية توظيف الأشكال التركيبة للعناصر المسموعة والمرئية توظيفًا جماليًّا، يعمل على تحقيق التزاوج بين الفرجة والفكر في العرض المسرحي.

الشكل التركيبي (الكولاج) والجمع بين الثنائيات المتناقضة:

اعتمد المخرج على توظيف الشكل التركيبي الذي يجمع بين العناصر المتناقضة في المشهد الافتتاحي؛ بغية استفزاز ذهن المشاهد لربط دلالات الصورة بموضوع المسرحيَّة، وذلك على مستوى العناصر المكونة للصور السمع –مرئية، من الملابس، والأداء الحركي التعبيري المصاحب لكلمات الأغنية، ولقد سبق أن تناول البحث الشكل التركيبي أو الكولاج، والذي تمَّ توظيفه في المسرح على مستوى النص والعرض، والذي يعمل على الجمع بين مفردات الخيال والواقع لإقحام المشاهد في تفسير دلالات التكوين.

تصميم الملابس والجمع بين المتناقضات:

بالرغم من أن البطلة تخرج إلى الجمهور وهي تمسك بيدها "مكنسة" وترتدي بدلة وقبعة تتشابه في هيئتها مع ملابس عمال النظافة؛ ممَّا يوحي للمتفرج من الوهلة الأولى بأنها عاملة من عاملات النظافة، فإنَّ التصميم الجمالي والألوان المبهجة لتلك الملابس، تختلف عن الشكل المعتاد لملابس عمال النظافة، علاوة على طبيعة الحركة السريعة والمتوافقة مع إيقاع الموسيقى المرح، هذا التشكيل المرئي يباغت أفق توقع الجمهور حول طبيعة شخصيَّة عاملة النظافة المطحونة في الواقع؛ ممَّا يشد انتباهه للتركيز في كلمات الأغنية، التي تجمع هي الأخرى بين المتناقضات، في إطار غنائي مرح، فبينما تغني البطلة للمكنسة (المقشة) وتتراقص معها قائلة **"كنست ما كنست.. بالدقة غمست.. يا خسارة عجزت.. يا مقشة هاوديني.. يهديكي يهديني .. ليه بس تهديني.. من صغري وياكِ.. وفي قلبي حطاكِ ... يا خسارة عجزت.. وعليكِ عكزت.. مشيني تاتا تاتا.. وقوليلي.. تاتا.. تاتا..."**

وتكشف تلك الكلمات عن طبيعة الشخصية، فعلى الرغم من حبها لعملها الذي أفنت فيه شبابها، والذي لا يكفي قوت يومها، فهي تشعر بالرضا النفسي الداخلي، بل نجدها تُحايل الأداة الخاصَّة بهذا العمل (المكنسة) وتستأذنها أن تتحمل كبر سنها؛ فالعمل هو الوسيلة التي تتكئ عليها لاستكمال حياتها، وبالرغم من نفاذ طاقتها

الصحيَّة والجسديَّة بسبب هذا العمل الشاق، فهي لم تتذمر ولم تشتكِ من عملها، بل هي تترجاه وتُحايله، وتستسمحه أيضًا أن يصطبر على نفاذ طاقتها وكبر سنها.

ومن الملاحظ أن كلمات الأغنية تسير على نفس النهج الذي كشف عنه التكوين التشكيلي لملابس الشخصية، ذلك التكوين الذي يعتمد على الشكل التركيبي، الذي يجمع بين الشكل المعتاد لملابس عمال النظافة وبين الألوان المبهجة، التي تتناقض مع الشكل المعروف لتلك الملابس؛ حيث تجمع الأغنية بين الثنائيات المتناقضة التي تعكس حالة الرضا والسعادة بالعمل، رغم أنه سبب التعب والمعاناة وتدهور الحالة الصحية، فالعمل مصدر الكرامة والحفاظ على ماء الوجه من سؤال الآخرين؛ ومن ثمَّ تصبح أداة العمل (المكنسة) هي السند والرفيق، رغم كونها مصدرًا للشقاء والتعب، هذا الشكل التركيبي الذي يجمع بين المتناقضات هو ما يُباغت أفق توقع الجمهور، ويدفعه لربط دلالات الصورة السمع –مرئية بطبيعة الشخصيَّة الاجتماعيَّة والنفسيَّة.

الأداء الحركي التعبيري وجدليَّة الصراع الإنساني:

يأخذ الأداء الحركي المصاحب لكلمات الأغنية شكلًا تعبيريًّا متوافقًا مع كلمات الأغنية التي تجمع بين صور شعرية متناقصة؛ حيث يعكس الأداء الحركي جدلية العلاقة المتشابكة بين الشخصية وبين المكنسة (أو المقشة) بوصفها رمزًا للعمل والمعاناة، ودلالة على الكرامة والحرية؛ ومن ثمَّ تأخذ الحركة التي تؤديها البطلة أثناء الغناء، منهجًا تعبيريًّا متماثلًا مع معنى الجُمل والكلمات، ذلك المعنى الذي يجمع بين الضدين في وقت واحد، فعلى سبيل المثال، تغني البطلة وهي تسأل المكنسة "**مش داريه.. سحباكي.. ولا إنتِ اللي سحباني**" تمسك عليها، –معبرة عن الشطر الأوَّل– بعصا المكنسة من الوسط، متراجعة عدة خطوات للخلف وكأنها تقوم بالكنس، في وضع التحكم في المكنسة والسيطرة عليها، بينما تنتقل حركتها، في الشطر الثاني "**ولا إنتِ اللي سحباني**"، إلى وضع معارض للحركة الأولى، فتمسك البطلة بالعصا من طرفها الأعلى، ثمَّ تمدها إلى الأمام بامتداد كتفها، في حركة معبرة وعاكسة لانسياق جسدها لقوة أكبر منها تشدها إلى الأمام؛ فبين الشد والجذب في حركة الجسم، كشفٌ ودلالةٌ على طبيعة الحياة الإنسانيَّة، وعلى الصراع الإنساني المستمر في الحياة؛ فالعمل شقاء وتعب ولكنه منبع الكرامة والأمل والسعادة لدى الإنسان.

يعكس هذا السِّجال الحركي جدليَّة الصراع بين شخصيَّة البطلة، وبين "المكنسة"، بوصفها رمزًا للعمل والشقاء، ودلالة على الكفاح والكرامة، ويكشف أيضًا عن طبيعة شخصيَّة البطلة، المثابرة في معترك الحياة، وعن قناعاتها بضرورة الاستمرار والكفاح، رغم كل متناقضات الحياة، من قوة وضعف، خير وشر، غني وفقر، شباب وشيخوخة، وهنا تتلاقى طبيعة الشخصية –كما ترى الباحثة– مع الطبيعة الإنسانيَّة بصفة عامَّة؛ ممَّا يوحي للمتفرج بعمومية الدلالة رغم كونها تخص بطلة المسرحيَّة؛ ممَّا يمنح المتفرج شعورًا داخليًّا يجمع بينه

وبين الشخصية الدرامية، ويدفعه لاستنتاج المعنى عبر إسقاط مشاعره الداخلية وخبراته الذاتية عن معنى الصراع الإنساني ومفهومه.

ويعمل المخرج على تنوع جوانب الموضوع في المشهد الافتتاحي وتنوع زواياه؛ حيث تتأكد طبيعة الشخصية وطبيعة كفاحها مرة أخرى؛ في صورة تشكيلية (سمعيَّة وحركيَّة) جديدة ترسمها حركة البطلة باستخدام المكنسة، في المقطع التَّالي من الأغنية؛ حيث تقوم البطلة بتحويل المكنسة، في صورة تعبيرية حركية، إلى هيئة "مجداف" في مركب، وهي تغني "**مشيني تاتا.. تاتا وخودیني تاتا تاتا**" فعن طريق الحركة التعبيرية الخيالية، تأخذ الممثلة وضع التجديف، وكأنها تجدف بالمكنسة يمينا تارة، وتجدف بها يسارًا تارة أخرى، مع حركة عكسية تبادلية بين أرجُل البطلة، وبين حركة المجداف (المكنسة)، بحيث تأخذ الحركة شكلًا من المقاومة، التي تبدو فيها حركة التجديف، كأنها مقاومة لتيار مائي يشد الشخصية للخلف، بينما تقاومه بكل طاقتها مندفعة نحو الأمام؛ ممَّا يعكس كفاح الشخصية ومثابرتها في معترك الحياة.

حيث يكتشف المشاهد مكان الحدث وزمانه، من خلال تحاور البطلة مع المكنسة في الأغنية وهي تقول لها "**فهماني بقه يا مقشة.. قدامك كام يجي كام قشة.. قشيهم لجل نروح.. لحسن جسمي بيطوح**" فيدرك المشاهد أن المكان في الشارع، وأن المكان تحول من مقهى أو كافتيريا المسرح، بفعل أداء الشخصية الغنائي والحركي، إلى "الشارع"، مكان عمل الشخصية الذي تقوم بتنظيفه العاملة، وأن الزمان هو قرب نهاية فترة عملها؛ ومن ثمَّ يُمكن القول إنَّ الأغنية في المشهد الافتتاحي كشفت للمشاهد عن طبيعة الشخصية، وطبيعة عملها، وأيضًا عن مكان الحدث الدرامي وزمانه.

التوظيف المتعدد للمهمات المسرحيَّة:

وتلاحظ الباحثة أن توظيف المكنسة في العرض، يأخذ أكثر من دور أدائي، في تشكيل الصور(السمع–مرئية) للأغنية، حيث توظفها الممثلة، بوصفها أداة للعمل – وهو الأمر المألوف في الواقع– ثمَّ توظفها تارة أخرى بوصفها المجداف الذي تجدف به في قارب الحياة، توظفها الممثلة تارة ثالثة، بوصفها الصديقة التي تحايلها لمساعدتها في إنهاء العمل، وبالرغم من تعدد الأدوار التي تلعبها للمكنسة في كل موقف، فهي تعطى مفاهيم متنوعة لمعنى واحد وهو قيمة العمل بالنسبة للإنسان.

ويُعد التوظيف الخيالي للجمادات أو المهمات المسرحيَّة؛ لأداء أدوار غير مألوفة عن وظيفتها المألوفة في الواقع من أهم عناصر كسر الإيهام التي وظفها المسرح المعاصر لإقحام خيال الجمهور وذهنه – كما سبق التعرُّض في مسرح ألفريد جاري – لاستكمال الصورة، وربطها بالواقع؛ ومن ثمَّ تحقيق المشاركة الفعَّالة للجمهور في العرض المسرحي، كما يعمل التوظيف المتعدد للمهمات المسرحيَّة، على تنوع طرائق التمثيل في العرض

المسرحي – كما سيتعرض البحث لاحقًا – وتحوله عن الشكل الطبيعي؛ ممَّا يحقق تنوعًا جماليًّا يبعث على متعة الفرجة والفكر الذي يثير الذهن لربط دلالات الخيال بمفردات الواقع المعيش.

الشكل التجميعي وتقنية المونتاج السينمائي:

رغم انتهاء المشهد الافتتاحي بانتهاء الأغنية، فإنَّ الباحثة ترى ضرورة التعرُّض لعلاقة الوصل التي حققها المخرج بين هذا المشهد، الذي تمَّ خارج قاعة العرض، وبين باقي أحداث المسرحيَّة التي تمَّت داخل القاعة؛ ذلك لأنه لم يكن – في رأي الباحثة – مجرد مشهد جمالي يعمل على تحقيق الفرجة ويُمهد للأحداث القادمة فحسب، بل إنه يعتبر جزءًا لا يتجزأ من مضمون العرض وهدفه، ذلك الهدف الذي تنشده كل رؤية إخراجية معاصرة –كما سبق التعرُّض– وهو استحداث علاقات دينامية بين العرض وبين الجمهور.

فبينما تنتهي الأغنية، تتجه الممثلة بالحديث المباشر إلى الجمهور حيث تعلق على الأغنية قائلة "**آه والله عجزت زمان كنت عاملة زي القردة لكن دلوقتي بقي.. العضمة كبرت**" وفجأة تلتفت الممثلة وتنظر إلى الأعلى في حركة مفاجئة، وكأنها رأت شيئًا غريبًا فتقول "**ينهار أسود.. يا أستاذ يا أستاذ.. أنت بتعمل إيه يا أستاذ فوق**" وتتوجه للجمهور، مؤكدة حالة تواجده في قلب الحدث، فتسأله "**حد شايف اللي أنا شايفاه**" وتصرخ مسرعة نحو القاعة، وهي تنادي متلهفة "**يالاهوي.. يا أستاذ.. يا أستاذ**" وينتهي بذلك المشهد الافتتاحي الذي تمَّ في مقهى أو كافيتريا المسرح، خارج قاعة العرض، لتبدأ المسرحيَّة داخل القاعة المخصصة للمشاهدة.

فعلى الرغم من وجود مساحة زمنية غير قليلة لدخول الجمهور إلى القاعة المخصصة للعرض، والجلوس على المقاعد المخصصة له واستقراره حتى تبدأ المسرحيَّة، فإنَّ المخرج عمل على استمرار تواصل أحداث المشهد الافتتاحي –التي تمَّت خارج القاعة– مع باقي أحداث المسرحيَّة داخل القاعة، تواصلًا ممدودًا غير مقطوع، وذلك عن طريق استمرار إيقاع أداء الممثلة الصوتي والحركي؛ حيث تدخل الممثلة القاعة مندفعة، بنفس الحالة الشعورية التي أنهت بها المشهد الافتتاحي، تلتقط أنفاسها بصعوبة، لتخاطب شخصًا لا يُوجد على خشبة المسرح، بنفس إيقاع النداء الذي أنهت به المشهد الافتتاحي، ولكن بنبرة أقل حدة في الارتفاع يفهم منها المتفرج، إنها تقف أمام ذلك الشخص الذي هرولت إليه عند رؤيته في نهاية المشهد الافتتاحي.

فلقد وظَّف المخرج تقنية المونتاج السينمائي للانتقال من لقطة إلى الأخرى، مختصرًا ومكثفًا المساحة الزمانية والمكانية، بحيث تبدو بداية المسرحيَّة على خشبة المسرح استمرارًا متواصلًا، واستكمالًا متواترًا للمشهد الافتتاحي الذي تمَّ عرضه خارج قاعة العرض؛ حيث تبدأ الممثلة بنفس النداء الذي أنهت به المشهد الافتتاحي "**يا أستاذ.. يا أستاذ أنت واقف كده إزاي؟ حقولك حاجة.. إهدى.. إهدى**" فمن خلال تماثل حركة الشخصية واندفاعها داخل القاعة، مع حركتها المندفعة، التي أنهت بها المشهد الافتتاحي، إلى جانب استمرار حالتها الشعورية، وتكرار نفس الكلمات التي أنهت بها الموقف في المشهد الافتتاحي، من خلال تماثل الحركة وتطابق

الحالة الشعورية، وتكرار نفس الكلمات، يدرك الجمهور تواصل الأحداث التي تمَّت خارج القاعة مع ما يتم داخلها.

فلقد اعتمد المخرج توظيف تقنية المونتاج السينمائي، مسرحيًّا من خلال الأداء التمثيلي للبطلة، وذلك عبر عمليات التماثل والتكرار والتطابق، في الحركة ونبرة الصوت، والحالة الشعورية المصاحبة للكلمات التي تمَّ تكرارها؛ لتحقيق التواصل بين المشهد الافتتاحي الذي تمَّ خارج القاعة، وبين باقي أحداث المسرحيَّة داخل القاعة هذا من جانب، ومن جانب آخر لإقامة علاقة جدليَّة تفاعليَّة بين العرض وبين الجمهور.

ولا يكتفي المخرج بذلك، بل نجده يواصل تقنية تضمين الجمهور داخل المشهد، والذي يتطور من التضمين الجسدي في المشهد الافتتاحي إلى إقحامه في الحدث المسرحي، وذلك عن طريق حديث الشخصية المباشر له؛ حيث تنظر الممثلة فجأة إلى صالة الجمهور فتخاطبهم متفاجئة في اندهاش "**أنتم طلعتم قبلي هنا إزاي؟ وطبعًا كل واحد فيكم حيطلع الموبايل علشان يصور المصيبة اللي حتحصل، ما أنا عرفاكم.. أنا جايه أحل مش جايه أصور**".

فبينما عمل المخرج على تضمين الجمهور في هيكل تكوين المشهد الافتتاحي، وإقحامه للمشاركة الجسدية، فإنَّ تلك المشاركة الجسدية، ما تلبث أن تتحول إلى مشاركة ذهنية داخل قاعة المشاهدة، وذلك عن طريق مخاطبة الشخصية للجمهور بوصفه مشاركًا معها في الفعل المسرحي؛ فعل الصعود فوق سطح البناية؛ ممَّا يعمل على إثارة خيال الجمهور وذهنه لسد ثغرات المسافة الزمانية والمكانية بين المشهدين؛ ومن ثمَّ استكمال التواصل، الذي حققه المخرج عبر فنيات الشكل التجميعي (المونتاج) للجمع بين المشهدين، بوصفهما متصلين غير منفصلين.

وتعتبر تقنية المونتاج السينمائي شكلًا فنيًّا مشتقًا من تقنية الكولاج، فبينما يعتمد الكولاج على الشكل التركيبي الذي يجمع بين العناصر المتناقضة، فإنَّ المونتاج يعتمد الشكل التجميعي الذي يختصر الأحداث والمواقف، والمسافات الزمانية والمكانية؛ بغية تكثيفها تكثيفًا عضويًّا في إطار وحدة الموضوع الفني.

ونظرًا لأن إقحام الجمهور للمشاركة الخيالية في العرض المسرحي يعمل –كما سبق التعرُّض– على تعليق عدم التصديق من قبل الجمهور؛ لإدراك خيوط الفعل الدرامي، واكتشاف العلاقات الخفية التي تربط بيها وبين معنى العمل ومضمونه، فإنَّ الإدراك الحسي يتحقق لدى الجمهور عبر تقنية المونتاج؛ فعن طريق الإيحاء بتحول المكان من قاعة المشاهدة إلى أعلى سطح إحدى البنايات، يدرك الجمهور أن البطلة صعدت نحو سطح البناية المرتفعة، التي كانت تنظر وتتجه نحوها مسرعة، نحو الرجل التي كانت تنادي عليه في المشهد الافتتاحي السابق، ويدرك أيضًا أن هذا الرجل يحاول الانتحار، وعلاوة على ذلك يدرك الجمهور أيضًا أنه موجود مع

الممثلة والرجل على سطح إحدى البنايات – عبر حديث الممثلة المباشرة له – كل ذلك يثير ذهن الجمهور وخياله لإدراك العلاقات المتشابكة بين المشهدين من جانب، وبين شكل العرض ومضمونه من جانب آخر.

الأداء التمثيلي وتنوع دلالات الصور المسموعة والمرئية:

يعتبر "الممثل" المكون الضروري لأي عرض المسرحي، فلا يُوجد عرض بدون عارض، فالممثل يحمل على عاتقه أنظمة العلامات المولدة للمعنى؛ من تقنيات التعبير القائمة على توظيف حركة الجسم، وتعبيرات الوجه والإيماءات (علم دلالة الحركة)، إلى جانب طبيعة الأداء الصوتي، ودرجاته وتنغيمه طبقًا لطبيعة الحالة الشعورية، وطبيعة الأسلوب التمثيلي، هذا إلى جانب ما يحمله الممثل من أنظمة علامات، خاصَّة بما يحمله على جسمه من مكياج وملابس وإكسسوار.

وعلاوة على توظيف الممثل الخيالي أو المتعدد –كما سبق التعرُّض– للمهمات المسرحيَّة، فهو أيضًا يستطيع عبر الإيماءة والإشارة والحركة، تحديد مكان الأحداث (علم دلالة المكان)، حتى وإن كان المنظر المسرحي خاليًا من الديكورات والمناظر المعبرة عنه، فحركة الممثل بأنه يصعد سلالم غير موجودة تجعل المتفرج يصنف العلامة حسب حركة القدمين، فمن خلال الممثل وما يرمز إليه من قول وفعل وإيماءة وإشارة "تتأكد الأشياء – الموضوعات، والإكسسوار وكذلك مواقف الاتصال فيها [٥٩]" فإذا كانت فكرة النص وموضوعاته، تتأكد عبر الصور الكلامية التي تتكشف عبر الكلمات والحوار، فإنَّ نظم الاتصال الكلامية وغير الكلامية، تقع في العرض المسرحي على عاتق الممثل.

ولقد اهتمت نظريات الإخراج ونظمه –كما سبق التعرُّض– بطرائق التمثيل التي تكشف وتؤكد العلاقات بين الشخوص؛ ومن ثمَّ فهي تكشف عن موضوع المسرحيَّة، فبينما اهتم ستانسلافسكي بالأداء الواقعي السيكولوجي للتعبير عن تناول موضوعات واقعية لدى مؤلفين مثل "تشيكوف " وبرنارد شو، وهنريك إبسن، فقد رفض "برتولد بريخت" في مسرحه التعليمي الذي يستهدف توعية الطبقة الفقيرة بحقوقها الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة، رفض تقمص الممثل للدور واندماجه، ورأى أنه ينبغي على الممثل أن يقدم الشخصية تقديمًا، وكأنه يقص أو يروي موقف الشخصية وأفعالها، ويستخدم بريخت العديد من التقنيات التي تساعد الممثل على خلق الأثر التغريبي في الأداء التمثيلي كحديث الشخصية المباشر للجمهور، والذي تشرح فيه شيئًا عن نفسها ومشكلاتها، وأيضًا أداء الشخصية لأكثر من دور في المسرحيَّة، ويساعدها على ذلك استخدام الأقنعة كما كان لاستخدام الأقنعة في مسرح بريخت دلالة تحدد وتفصل بين نفاق الشخصية الرأسمالية وتخفيها وراء الأقنعة وبين نقاء ووضوح الطبقة الفقيرة؛ ومن ثمَّ يُمكن القول إنَّ طبيعة التمثيل وطرائقه، وما يحمله من اكسسوار وأقنعة وما يتعامل معه من عناصر مادية في إطار المنظر المسرحي؛ كل ذلك يحمل دلالات ترتبط بموضوع النص وأفكاره.

وتعتبر عملية التوازان بين طرائق تمثيل الأدوار "التي يلعبها الممثلون في العرض الدرامي، من أهم القرارات الفنية التي يجب أن يتخذها المخرج، والتي تشكل أساس تفسيره للعمل، وتحدد تأثيره ومغزاه النهائي[٦٠]" غير أن العرض (موضوع البحث) يعتمد على تمثيل الشخصية الواحدة، والتي يقع عليها عبء تشكيل فراغ الفضاء المسرحي عبر الأداء الصوتي والحركي.

ونظرًا لأن العرض المسرحي هو سلسلة متدفقة من الصور (السمع – مرئية) في إطار المنظر المرئي للجمهور، وصولًا بالفكرة إلى غايتها، فإنَّ البحث يرى ضرورة التوقف أمام كيفية تشكيل المخرج للعناصر المادية المكونة للمنظر المسرحي تشكيلًا دلاليًّا، عبر تنوع طرائق الأداء التمثيلي للشخصية الوحيدة في العرض المسرحي.

<u>الأداء التمثيلي وتنوع دلالات العناصر الماديَّة للمنظر المسرحي:</u>

يتم العرض المسرحي –باستثناء المشهد الغنائي الافتتاحي– في إطار منظر مسرحي ثابت والمعبر عن أعلى أسطح إحدى البنايات، ولقد جمع تصميم المنظر في المسرحيَّة بين الضرورة الحياتيَّة وبين الضرورة الدرامية، فالمنظر عبارة عن سطح بناية بما يحتويه من مفردات ومهملات فائضة عن الحاجة؛ ونظرًا لأن مساحة التمثيل تتم في حيز ضيق وهو إحدى الغرف –قاعة يوسف إدريس– الملحقة بالمسرح القومي، فقد وُظف تصميم المنظر لخدمة الضرورة الحياتية؛ حيث جاء التصميم بسيطًا، يعبر بشكل واقعي عما يحتويه سطح أي بناية، فتصبح خلفية المنظر الباب المؤدي إلى السطح، إلى جانب بعض المهملات البسيطة، برميل، حوض حمام قديم، كراسي، وغيرها من الأشياء البسيطة المرتبة بشكل يبدو للمشاهد عشوائيًّا وواقعيًّا بما يتناسب مع شكل الأسطح في المجتمع المصري.

كما جاء تصميم المنظر، يخدم الضرورة الفنية لترك مساحة كافية لحركة الممثلة، علاوة على وجود مخزن للعرائس ذات الأحجام الكبيرة، وأيضًا مسرح لعرائس القفاز، وعلى الرغم من أن وجود مسرح العرائس موظفًا في المنظر بشكل درامي لأداء الممثلة لمشهد التحرش –الذي أضافه الدراماتورج كما سبق التعرُّض– بتوظيف الدمية، فقد عقدت الممثلة عبر حوارها للجمهور صلحًا مبررًا بين الضرورتين؛ حيث تقول أثناء محاولاتها لإثناء الرجل عن الانتحار "**أنا حساعدك تتأمل...عارف عم سيد بتاع العرايس.. دي الأوضة بتاعته.. كان نفسه يشتغل في مسرح العتبة.. "تنظر للجمهور وتسألهم" عارفين مسرح العتبة بتاع العرايس اللي محدش بيعرف يدخله من الزحمة.. عم سيد فقد الأمل إنه يدخل مسرح العرايس فقال هعمل مسرح عرايس في الشارع.. عم سيد ده قوي.. قال أنا هعيش أسعد الأطفال شوفوا الناس القوية.. ما انتحرش**" وعلى الرغم من الأداء الواقعي للممثلة في بداية المسرحيَّة والذي يتناسب مع الموقف، فقد مهَّدت بتلك الكلمات للانتقال إلى الأداء الخيالي والذي تؤديه بتحريك عرائس القفاز لتقوم الممثلة بأداء ثلاثة أدوار في وقت واحد لعرض قصة "الجنية والصياد"

فتقوم الممثلة عبر التنوع الصوتي بأداء دورها كراوٍ وأداء دور الجنية كشخصية خيالية أسطورية، ودور الصياد الذي يجمع بين الصوت الواقعي والصوت الذي يتخذ قالبًا تاريخيًّا وكأنه قادم من كتب الحكم والمواعظ.

ويعتبر هذا المشهد –كما سبق التعرُّض– من المشاهد الحوارية الكوميدية التي أضافها دراماتورج النص، غير أن هذا المشهد –بخلاف مشهد التحرش– لم يقترن في النص بتوظيف الدمي، بينما جسَّده المخرج باستخدام عرائس القفاز؛ حيث جسَّدت الممثلة مشهد "الجنية والصياد" بأداء تمثيلي يعتمد على المبالغة التي تتناسب مع القصة الخيالية الشعبية، ومع الصوت المصطنع الذي يعبر عن شخوص العرائس التي تحركها الممثلة مع القيام بأداء صوتي متعدد، لتقليد أكثر من شخصيَّة؛ شخصيَّة "الصياد"، وشخصيَّة "الجنية"، وشخصيَّة "الراوي" الفكاهي.

ويعمل هذا الأداء التمثيلي المتنوع والمتعدد الأصوات والذي يقوم على التقليد، علاوة على التنوع الناتج عن أحجام العرائس مع حجم الممثلة التي تقوم بتحركها على شد انتباه المشاهدين "فالاختلاف في النغمة وطبقة الصوت والإيقاع والسرعة... يساعد على بقائهم يقظين بدلًا من الخمود الذي يسببه رتابة النمط الصوتي[٦١]" الواحد؛ ممَّا يحقق قيمًا فنية جمالية تقوم على متعة الفرجة الناتجة عن تنوع الأداء التمثيلي إلى جانب تنوع فاعلية العناصر المادية المكونة للمنظر المسرحي الواحد؛ ممَّا يحقق قيمًا فنيَّة جماليَّة تقوم على متعة الفرجة الناتجة عن تنوع الأداء التمثيلي إلى جانب تنوع فاعلية العناصر المادية المكونة للمنظر المسرحي؛ فالعرائس الموجودة داخل المنظر "تبقى كعرائس... لأنه ليس لديهم أو في جعبتهم قوة موجهة للتغيير[٦٢]" أما إذا وظفهم الممثل في تشخيص موقف تمثيلي يعتمد على الحكي، فإنَّ الممثل يصبح القوة الموجهة التي تجعل منهم عناصر مادية مؤثرة داخل المنظر المسرحي.

ويختلف توظيف العرائس في مشهد "التحرش" عن توظيفه في مشهد "الجنية والصياد" والذي تحولت فيه عرائس الماريونت إلى شخوص إنسانية وخيالية عبر الحكي والتقليد، بينما وظفت العرائس في مشهد "التحرش" عبر التجسيد؛ حيث قامت الممثلة بتجسيد موقف التحرش الذي تعرضت إليه من خلال تحريك دمية كبيرة الحجم، مصممة في هيئة رجل حاد الملامح، وهي تجسد شخصيتها وشخصية الرجل في الوقت نفسه، وبينما تعكس درجة الصوت تنوعًا يكشف عن الفرق بين الشخصيتين، فإنها تجسد الموقف تجسيدًا تعبيريًّا يكشف عبر الصوت والحركة كل مشاعر الخوف والقهر والرهبة التي تعرضت لها في تلك اللحظة، وهنا يدرك المشاهد مدى المعاناة والقهر الذي تعرضت له الشخصية، ويبرر أسباب تحولها عن طموحاتها وأحلامها، بل ويدرك سر تمسكها بأحلامها البسيطة حتى ولو كانت مجرد شراء بلوزة.

ولقد سبق أن تناول البحث عند التعرُّض للنص المُعَد عن النص الأصلي، كيف كشف تحويل هذا المشهد من الحكي السردي إلى المشهد الحواري عن موقف مغاير لموقف البطلة في النص الأصلي، وكيف كشف

موقفها الرافض لنزوات الرجل مهما كلفتها النتائج، عن قضايا اجتماعية متنوعة ترتبط بموضوع النص الأصلي، كإدانة استغلال أحلام البسطاء، واستغلال النفوذ، وتسلط المجتمع الذكوري، ومجابهة أشكال التحرش، كل ذلك كشف عنه أداء الممثلة المتنوع بين الأداء التعبيري لمشاعر الشخصية ، وبين الأداء النمطي لتجسيد نموذج المتحرش المتمثل أدائها الحركي مع الدمية.

وبينما يحمل توظيف الدمية في النص المعد قيمة درامية تعمل على تنوع دلالات النص وثرائه، فإنه يحمل في العرض المسرحي قيمة جمالية تسعى لإقحام خيال المتفرج للمشاركة الذهنية؛ فتجسيد شخصيَّة المتحرش، عبر شكل الدمية الرامز للملامح والمشاعر الثابتة، يسمح للجمهور بتوليد دلالات متعلقة بواقعه الخاص؛ ومن ثمَّ المشاركة الخيالية بإسقاط خياله ومشاعره على الدمية، التي يمكن أن تمثل في واقعه كل شخصيَّة تستغل نفوذها وسلطتها؛ لتحقيق أغراضها الشخصية.

فالتحوُّل على الشكل الطبيعي في تمثيل الواقع – كما سبق التعرُّض في المسرح السريالي – يعمل على إثارة ذهن المشاهد ودفعه لفك دلالات الخيال الفني وربطها بالواقع المعيش؛ ومن ثمَّ يعمل توظيف الدمى في العرض المسرحي بوصفها شخوص تلعب أدوارًا درامية بجانب الأدوار البشرية ،عبر الأداء الصوتي التنغيمي والأداء الحركي الآلي للممثلة الوحيدة على خشبة المسرح ، والتي تحاكي حركة وصوت الدمى المختلفة إلى جانب صوتها البشري الأصيل ؛ كل ذلك يعمل على التحول عن الشكل الطبيعي في تمثيل الواقع، والذي تم تشكيله في المنظر المسرحي –كما سبق التعرُّض– عبر أسلوب "الكولاج" الذي يجمع بين المتناقضات، بين الواقع والخيال، بين الأشكال والأحجام والأصوات المتناقضة في وحدة كلية واحدة ، تعمل على استفزاز خيال المشاهد وذهنه؛ لفك الشفرات السمعيَّة والمرئيَّة للصورة المسرحيَّة، واكتشاف معناها ومغزاها.

وعلاوة على أساليب الأداء التمثيلي الذي يعتمد –عبر استخدام العرائس– على التحول عن الشكل الطبيعي وعلى المبالغة في تمثيل الواقع ، فقد وظَّف المخرج أيضًا أسلوب المسرح الملحمي الذي يعمل على كسر الحاجز الوهمي بين منطقة التمثيل ومنطقة الجمهور، وذلك عن طريق – كما سبق التعرُّض – الحديث المباشر للجمهور وعن طريق اختراق الممثلة منطقة الجمهور، هذا إلى جانب التمثيل الواقعي الذي يتضح عبر حديثها لشخصية الرجل الذي يحاول الانتحار، بينما وطدت الإضاءة والموسيقي بعض مناطق الأداء التعبيري، خاصَّة في مشهد التحرش، وأيضًا عند وصف الشخصية للبلوزة باعتبارها الحلم الجميل والأمل التي تسعى إليه.

مما سبق يمكن القول جاء تنوع أداء الممثلة الوحيدة على خشبة المسرح ، يجمع بين التعبيرية والواقعية وبين الأداء المبالغ في الصوت والحركة، مما يكشف عن التحول عن الشكل الطبيعي في تمثيل الواقع، من جانب ويعمل على تنوع دلالات المنظر الذي يجمع بين العناصر المتناقضة؛ والذي يكشف عن تنوع دلالات موضوع المسرحية من جانب آخر.

نتائج البحث

نتائج خاصَّة بإعداد (دراماتورجيا) النص:

- عمل مُعِد النص "الدراماتورج" على التوسع –بخلاف النص الأصلي– في منطقة التمثيل كما جاء في الإرشاد المسرحي؛ لتكثيف العلامات البنيوية للنص، والتي تُشير إلى التحول عن محاكاة الواقع، وإلى تداخل عالم الخيال الفني مع عالم الواقع، على غرار ما قامت به التكعيبية والسريالية في تشكيل النص والعرض عبر فنية مسرحة المسرح.
- كشف أيضًا عن أسلوب المسرحة؛ عبر حديث الشخصية المباشر للجمهور، وحديثها أيضًا عن الجمهور بوصفه مشاركًا معها في الأحداث.
- أضاف المُعِد مشهدًا حواريًّا كوميديًّا مستوحى من القصص الشعبي، تقوم الشخصية المونودرامية بتجسيده عن طريق التقليد لشخوص خيالية وأخرى واقعية، مع ذكر أسماء مشهورة في الواقع المعاصر.
- على الرغم من أن المشهد الكوميدي لم يكن من جنس النص الأصلي، فقد تمَّ توظيفه فنيًّا كمحاولة من المحاولات العديدة التي قامت بها الشخصيَّة لإثناء الرجل عن الانتحار، كالرقص والغناء وغيرها من المحاولات التي أضافها الإعداد للنص الأصلي.
- قام "الدراماتورج" بتحويل موقف محوري في بنية السرد للنص الأصلي، إلى مشهد حواري يدور بين الشخصية، والرجل المتحرش، تقوم الشخصية بتمثيله عبر تحريك دمية كما جاء في الإرشاد المسرحي.
- كشف تحويل موقف "التحرش" إلى مشهد حواري عن تعارض الرغبات والأهداف والدوافع بين الشخصيتين وعن موقف البطلة الرافض –بخلاف النص الأصلي– للاستسلام؛ ممَّا يعكس دلالات متنوعة لموضوع النص.
- وظَّف "الدراماتورج" العروسة في النص المُعَد توظيفًا مجازيًّا لشخصيَّة حقيقيَّة مؤثرة في الفعل الدرامي؛ ممَّا يترك لخيال المتلقي مساحة نقدية تعمل، عبر إسقاط خبراته الحياتية، على توليد دلالات متعددة ترتبط بقضايا واقعية كإدانة استغلال أحلام البسطاء، واستغلال السلطة والنفوذ، ومجابهة أشكال التحرش.
- وظَّف الدراماتورج الأغاني في بنية النص المعَد ونسيجه، كقيمة درامية تساعد في تطور الأحداث، وتكشف عن طبيعة الشخصية، وتمهد للأحداث القادمة، وتعلق على الأحداث السابقة، وتكشف

عن مضمون النص وأبعاده عبر التضافر المتنوع مع سرد الشخصية؛ ممَّا يثير ذهن المتلقي لاستنتاج المعنى الضمني لموضوع النص وتفسيره.

- وظَّف الدراماتورج الأغاني كقيمة جمالية تعمل على التنوع في بنية النص المونودرامي، وعلى تعميق البُعد العاطفي والإدراك الحسي للمتلقي.
- أعاد الدراماتورج تشكيل النص الأصلي، عبر إقامة علاقة جدليَّة تفاعليَّة بين الأجزاء المكونة لبنية النص المُعَد ونسيجه؛ من الأغاني، والمشاهد الحوارية، إلى جانب توظيف العرائس، توظيفًا مؤثرًا في الفعل الدرامي، والتداخل بين الخيال والواقع؛ ممَّا يعمل على إنتاج دلالات متنوعة لموضوع النص، ويثير في الوقت نفسه ذهن المتلقي وحدسه لاستنتاج المعنى وربطه بالواقع.
- سعت دراماتورجيا النص إلى إقامة علاقة تفاعليَّة مع المتلقي، عبر تقنية "المسرحة" التي تعمل عن التحول عن الشكل الطبيعي لمحاكاة الواقع، وعلى توظيف فنون العرض من، التمثيل والحركة والرقص والأغاني والعرائس بوصفها جزءًا لا يتجزأ من بنية النص ومضمونه، إلى جانب تكثيف العلامات التي تُشير إلى كسر الحاجز الوهمي بين عالم الواقع (منطقة الجمهور) وعالم الوهم الفني (منطقة التمثيل) وتداخلهما عبر حركة الشخصية، والحديث المباشر للجمهور، وحديثها عنه للشخصية المُتَخَيلة في مكان الحدث، بوصفه مشاركًا معها في الفعل المسرحي.

<u>نتائج خاصَّة بالإخراج</u>

- اعتمد المخرج في تشكيل الصورة السمعيَّة والبصريَّة للمشهد الغنائي الافتتاحي على توظيف الشكل التركيبي أو "الكولاج" الذي يجمع بين العناصر المتناقضة في وحدة كلية تفاعلية، تشف عن مضمون النص؛ وتعمل على استفزاز ذهن الجمهور وخياله لربط دلالات الشكل بالمضمون. وذلك عبر المستويات الآتية:
- كشفت افتتاحية المسرحيَّة عن صورة تشكيلية تضمنت جمهور العرض في هيكل تكوين الصورة المرئية، وذلك عبر اقتحام الممثلة منطقة انتظار الجمهور خارج قاعة العرض؛ ممَّا يثير فضول الجمهور ويدفعه، منذ اللحظة الأولى، ويدفعه لفك شفرات الشكل وربطها بمضمون العرض.

- أخذ أداء الممثلة الحركي المصاحب لكلمات الأغنية، في المشهد الافتتاحي، منهجًا تعبيريًّا متماثلًا مع جُمل وكلمات الأغنية التي تجمع بين المعاني المتعارضة؛ ممَّا يكشف عن جدلية الصراع بين الشخصية وبين المكنسة (المهمات المسرحيَّة) بوصفها رمزًا للعمل والمعاناة، ودلالة على الكرامة والحرية في الوقت نفسه.

- جاء تصميم ملابس البطلة يجمع بين الشكل المعتاد لملابس عمال النظافة، وبين تناقض الألوان المرحة المبهجة، التي تكشف عن طبيعة الشخصية المثابرة المحبة للحياة، رغم طبيعة عملها الشاق، ورغم الحالة المادية المتدنية؛ ممَّا يثير ذهن المشاهد لربط دلالات المشهد الغنائي بموضوع النص.
- جاء التوظيف الخيالي للمكنسة ليلعب أكثر من دور أدائي في تشكيل الصورة (السمعيَّة والمرئيَّة) للأغنية؛ فتوظفها الممثلة بوصفها أداة للعمل تارة، وبوصفها المجداف الذي تجدف به في قارب الحياة تارة أخرى، وثالثة بوصفها الصديقة التي تحايلها لمساعدتها في إنهاء العمل؛ ممَّا يعكس دلالات إشارية متنوعة تمتد خارج صراع البطل الأوحد، نحو قيمة العمل الإنساني بصفة عامَّة.
- وظَّف المخرج تقنية "المونتاج" لتحقيق التواصل بين المشهد الافتتاحي، الذي تمَّ خارج قاعة العرض، وبين الأحداث داخل القاعة؛ عبر الأداء التمثيلي والحركي الذي يعتمد على تماثل حركة الممثلة المندفعة داخل القاعة، مع حركتها خارج القاعة، وتكرار نفس الكلمات، بنفس الإيقاع ونبرة الصوت والحالة الشعورية، التي أنهت بها الممثلة المشهد الافتتاحي؛ لاختصار المسافة الزمانيَّة والمكانيَّة بين المشهدين.
- اعتمد المخرج توظيف تقنية "المونتاج" إلى جانب حديث الممثلة المباشر للجمهور بوصفه مشاركًا لها في الفعل؛ لتحقيق التفاعل الجدلي مع خيال الجمهور وذهنه في استكمال الصورة، وسدّ ثغرات المسافة الزمانيَّة والمكانيَّة.
- تنوع الأداء التمثيلي للشخصية المونودرامية، عبر استخدام العرائس والدمى، بين أساليب التقليد والحكي والتشخيص، إلى جانب الأداء الواقعي والأداء التعبيري ؛ ممَّا يحول دون اندماج الجمهور، مع الشخصية الوحيدة ويعمل على التزاوج بين الفكر والفرجة في العرض المسرحي.
- أدَّى تنوع الأداء التمثيلي في إطار المنظر الثابت، إلى تنوع دلالات العناصر المادية الموجودة في هيكل تكوين المنظر؛ فتحولت عرائس الماريونت الموجودة في المنظر إلى شخوص بشرية وخيالية، بينما تحوَّلت الدمية ذات الحجم الكبير إلى شخصيَّة المتحرش عبر الأداء التمثيلي المتنوع للبطلة.
- كشف الأداء التعبيري للممثلة مع الدمية ذات الملامح الحادة والمشاعر الجامدة، عن تنوع دلالات موقف التحرش تنوعًا فكريًّا وجماليًّا يمتد في ذهن الجمهور إلى قضايا واقعية ترتبط بإدانة كل متسلط ومستغل لنفوذه.

- أدَّى تنوع أداء الممثلة المتعدد الأصوات وتنوع أحجام وأشكال العرائس، إلى رسم صور مسموعة ومرئية تجمع بين الواقع والخيال؛ ممَّا يحقق مسافة جمالية تسمح للجمهور بالمشاركة الذهنية الفعَّالة في استنتاج المعنى، وتفسير دلالاته المسموعة والمرئيَّة.
- كشف تنوع الأداء التمثيلي عن عناصر غير إيهامية اعتمد عليها كلٌّ من المسرح السريالي، الذي يعتمد على المبالغة في الخيال لتمثيل الواقع، والمسرح الملحمي الذي يعمل على كسر الحاجر الوهمي بين منطقة التمثيل ومنطقة الجمهور.

الملاحق

صور من عرض مونودراما سيب نفسك

المراجع:

1 - أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، القاهرة ١٩٨٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ص١٠٧، وراجع أيضا، ص ص ٢٧، ٢٩، ٩٩.
٢ -إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، القاهرة ١٩٩٦، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون ع١٣، ص ص١٣١، ١٣٢.
٣ -بيتشي توماس: أحدث نظريات الدراما الأوربية -أنطولوجيا المسرحية، ترجمة: كمال الدين عيد، القاهرة ٢٠٠٩، المركز القومي للترجمة، ص٢٢٢، وراجع أيضًا ص١٨١: ص١٨٥.
٤ -عزة حسن محمد الملط: المونودراما وتقنية الكتابة المسرحية – دراسة تحليلية، الإسكندرية ٢٠١٢، مجلة كلية التربية – جامعة الإسكندرية، المجلد ٢٢ (العدد ٤)، ص٣٣٧: ص٣٤٥.
٥ -مارك إيجا: مونودراما سيب نفسك، ترجمة: نبيلة حسن.
٦ -كمال عيد: علم الدراما شيء وعلم الدراماتورجيا شيء آخر، القاهرة ٢٠١٧، مطبعة الصخرة برس، ص٨٩:٩٧، وراجع أيضًا ص٨٦.
٧ -عرض مونودراما "سيب نفسك" تمثيل واستعراض وغناء: فاطمة محمد علي، دراماتورجيا وإخراج: جمال ياقوت، إنتاج: فرقة المسرح الحديث، القاهرة ٢٠٢٣، مسرح السلام، بقاعة يوسف إدريس.
٨ -إيريكا فيشر ليشته: جماليات الأداء-نظرية في علم جمال العرض، ترجمة وتقديم: مروة مهدي، القاهرة ٢٠١٢، المركز القومي للترجمة، ص٣٢٣، وراجع أيضًا ص ص٣٢٢:٣٣٦.
٩ -المرجع السابق، ص٣٢٦.
١٠ -المرجع نفسه، ص٣٢٩.
١١ -المرجع السابق، ص٣٣٣.
١٢ -شاكر عبد الحميد: الفن وتطور الثقافة، القاهرة ٢٠٢١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٣، وراجع أيضًا ص٢٢: ص٢٤.
١٣ -جيروم ستولنيتز: النقد الفني- دراسة جمالية، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة ٢٠١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٢٢، وراجع أيضًا ص ص١٣٨،٣٣٩،٣٤١.
١٤ -رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، القاهرة ١٩٩٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٢١، وراجع أيضًا ص١٥٤.
١٥ -إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، سبق ذكره ص٢١٥.
١٦ -المرجع السابق، ص ص١٠٣، ٢٢٠.
١٧ -فرح عبد الغني، مبادئ التكوين الفني – موضوع https://mawdoo3.com :
١٨ -بسمة شيخو، التّوازن في الفن التّشكيلي، https://www.omandaily.om
١٩ -باتريس بافيس: "الإرسال والتلقي في المسرح" ترجمة: سامح فكري، في كتاب: اتجاهات جديدة في المسرح، تحرير: جوليان هلتون، القاهرة ١٩٩٥، مركز اللغات والترجمة، ص٧٠، وراجع أيضًا ص٨٤: ص٨٦.
٢٠ -أبو الحسن سلام: غواية الرؤية في الإخراج المسرحي https://m.ahewar.org/s.asp?aid=794974&r=0
٢١ -معنى «حِسِّي» في المعاجم والأنطولوجيا العربية https://ontology.birzeit.edu
٢٢ -بيرند زوخر: سحرة المسرح، ترجمة: حامد أحمد غانم، القاهرة ١٩٩٤، مركز اللغات والترجمة، ص٤٢، وراجع أيضًا ص٣٩: ص٤٦.
٢٣ -سامي خشبة: مصطلحات فكرية، القاهرة ١٩٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص١٤٣، ١٤٤.
٢٤ -عرين العمر: فن الكولاج يُطلق العنان لإبداعك https://sharjah24.ae/ar/Articles/2024/10/24/NJ856
٢٥ -من قاموس المسرحة عن قاموس المسرح لـ "باتريس بافيز"، مجلة المسرح، العدد ٥٧، القاهرة ١٩٩٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٢٤.
٢٦ -نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، القاهرة ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٩٩، وراجع أيضًا ص١٠٤.
٢٧ -بيراندللو: الإرشاد المسرحي، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة ١٩٦٨، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، ص٢٨: ص٣٠.
٢٨ -نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، سبق ذكره ص ص٧٠، ٧١.
٢٩ -ألفريد جاري، راجع: إبراهيم حمادة: مقدمة مسرحية أوبو ملكا، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، الكويت ١٩٨٥، وزارة الإعلام، سلسلة من المسرح العالمي، ع١٩١، ص١٢: ص١٨، وأيضًا ص٣٠.
٣٠ -كريستوفر إينز: المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري، القاهرة ١٩٩٦، مركز اللغات والترجمة، ص٥٤.
٣١ -ليونارد كابل برونكو: المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة: يوسف إسكندر، القاهرة ١٩٦٧، دار الكاتب العربي، ص١٩، ٢٠.
٣٢ -كريستوفر إينز: المسرح الطليعي، سبق ذكره ص٥٠، وأيضًا، حمادة إبراهيم: إبداع الأطفال -الأسطورة والحقيقة، القاهرة ١٩٩٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٧٤.
٣٣ -عزة الملط: نظرية العرض المسرحي في مسرح الطفل والمسرح المعاصر بين اللعب والتعليم، الإسكندرية ٢٠١٨، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ص١٥٧.
٣٤ -رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، سبق ذكره ص٢٥٦: ص٢٥٨.
٣٥ -كينيث بيكرنج: مفاهيم أساسية في الدراما والعرض الدرامي، ترجمة: أمين العيوطي، القاهرة ٢٠٠٩، المركز القومي للمسرح

والموسيقى والفنون الشعبية، ص٢١٦، وراجع أيضًا ص ص٧٢،٢١٧.
٣٦ -عزة الملط: سبق ذكره، ص١٧٢: ص١٧٦.
٣٧ - راجع ، نبيلة حسن : مقدمة (ترجمة مسرحيات قصيرة "ميكروتياترو" ترجمة وتقديم : نبيلة حسن ، القاهرة ، كلية الآداب بالتعاون مع السفارة الأسبانية ، ٢٠١٩ ، ص ص٢، ٣.
٣٨ راجع المرجع السابق ،-مسرحية سيب نفسك ، تأليف مارك إيجا ، ترجمة وتقديم : نبيلة حسن ، ص٨٧، ص٨٤، ص٨٥، ص٨٨.
٣٩ -جمال ياقوت: مونودراما سيب نفسك -عن نص مارك إيجا، ترجمة: نبيلة حسن، أشعار: متولي عبد اللطيف، محمد مخيمر، القاهرة ٢٠٢٥، سلسلة دراماتورجيا (١٨)، دار الباسل للنشر والتوزيع.
٤٠» -سيب نفسك»... دراما غنائية مُبهجة https://aawsat.com
٤١" -سيب نفسك" مونودراما تمدح الحياة لحظة الانتحار | اندبندنت عربية https://
٤٢ -نبيل سمير: جريدة مسرحنا https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=5560z
٤٣ -جمال ياقوت: مونودراما سيب نفسك، سبق ذكره، ص٢١.
٤٤ -المصدر السابق، ص٢٦.
٤٥ -نفسه، ص٢٧.
٤٦ -المصدر السابق، ص٢٩.
٤٧ -المصدر نفسه، ص٣٤: ص٣٨.
٤٨ -المصدر السابق، ص ص٥٩، ٦٠.
٤٩ -مارتن إسلن: فن الدراما، ترجمة: أسامة عبد المعبود طه، القاهرة ٢٠١٥، المركز القومي للترجمة، ص٣١.
٥٠ -إيريكا فيشر ليشته: جماليات الأداء، سبق ذكره، ص ص٢٦٠، ٢٦٣.
٥١ -أغنية (المقشة) للشاعر متولي عبد اللطيف.
٥٢ -جمال ياقوت: مونودراما سيب نفسك، سبق ذكره، ص ص٤٨، ٤٩.
٥٣ -نفسه، ص٥٣.
٥٤ -جيروم ستولنيتز: النقد الفني، سبق ذكره، ص٣٥٧.
٥٥ -جمال ياقوت، مصدر سبق ذكره، ص٦٣.
٥٦ -نفسه، ص ص٦٥، ٦٦.
٥٧ -جيروم ستولنيتز: النقد الفني، سبق ذكره، ص٣٥٢، وراجع أيضًا ص٣٥٦.
٥٨ -المرجع نفسه، ص٣٤٨: ص٣٦٤.
٥٩ -مارتن إسلن، سبق ذكره، ص٩٢.
٦٠ -بيتشي توماس: أحدث نظريات الدراما الأوروبية، سبق ذكره، ص٢٣٦، وراجع أيضًا ص٢٢٢.
٦١ -مارتن إسلن: فن الدراما، سبق ذكره، ص٦٣.
٦٢ -مارتن إسلن، سبق ذكره، ص١٢٨.

١ .المراجع الأجنبية المترجمة

١. أرسطو .فن الشعر .ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣.

٢. إلين أستون وجورج سافونا .المسرح والعلامات .ترجمة: سباعي السيد. مركز اللغات والترجمة–أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦.

٣. إيريكا فيشر ليشته .جماليات الأداء – نظرية في علم جمال العرض .ترجمة وتقديم: مروة مهدي. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢.

٤. جيروم ستولنيتز .النقد الفني – دراسة جمالية .ترجمة: فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.

٥. مارك إيجا .مونودراما سيب نفسك .ترجمة وتقديم: نبيلة حسن.

٦. مارتن إسلن .فن الدراما .ترجمة: أسامة عبد المعبود طه. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.

٧. نبيلة حسن .ميكروتياترو – ترجمة وتقديم مسرحيات قصيرة .كلية الآداب–جامعة (بالتعاون مع السفارة الإسبانية)، القاهرة، ٢٠١٩.

٨. ألفريد جاري .مقدمة مسرحية أوبو ملكاً .ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة. وزارة الإعلام–سلسلة المسرح العالمي، الكويت، ١٩٨٥.

٩. بيراندللو .الإرشاد المسرحي .ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر–دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

١٠. بيرند زوخر .سحرة المسرح .ترجمة: حامد أحمد غانم. مركز اللغات والترجمة، القاهرة، ١٩٩٤.

١١. كريستوفر إينز .المسرح الطليعي .ترجمة: سامح فكري. مركز اللغات والترجمة، القاهرة، ١٩٩٦.

١٢. كينيث بيكرنج .مفاهيم أساسية في الدراما والعرض الدرامي .ترجمة: أمين العيوطي. المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٩.

١٣. بيتشي توماس .أحدث نظريات الدراما الأوروبية – أنطولوجيا المسرحية .ترجمة: كمال الدين عيد. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.

٢ .المراجع العربية

١٤. أبو الحسن سلام .غواية الرؤية في الإخراج المسرحي .الحوار المتمدن.

١٥. جمال ياقوت .مونودراما سيب نفسك – عن نص مارك إيجا .سلسلة دراماتورجيا (١٨). دار الباسل للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

١٦. شاكر عبد الحميد .الفن وتطور الثقافة .الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢١.

١٧. سامي خشبة .مصطلحات فكرية .الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

١٨. كمال الدين عيد .علم الدراما شيء وعلم الدراماتورجيا شيء آخر .مطبعة الصخرة برس، القاهرة، ٢٠١٧.

١٩. رمضان بسطاويسي .جماليات الفنون .الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٠. نهاد صليحة .المدارس المسرحية المعاصرة .الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٢١. عزة حسن محمد الملط. "المونودراما وتقنية الكتابة المسرحية – دراسة تحليلية." مجلة كلية التربية–جامعة الإسكندرية، المجلد ٢٢ (العدد ٤)، الإسكندرية، ٢٠١٢.

٢٢. عزة الملط .نظرية العرض المسرحي في مسرح الطفل والمسرح المعاصر بين اللعب والتعليم .دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ٢٠١٨.

٢٣.

٣ .الدوريات والمجلات العلمية

٢٤. جريدة "مسرحنا ."الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة. (مقال: نبيل سمير)

٢٥. مجلة المسرح، العدد ٥٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣. (من قاموس المسرحة لباتريس بافيز)

٢٦. مجلة كلية التربية–جامعة الإسكندرية، المجلد ٢٢ (العدد ٤)، الإسكندرية، ٢٠١٢. (عزة حسن الملط)

٢٧.

٤ .الدراسات والأبحاث العلمية

٢٨. حسن، نبيلة. (٢٠١٩) .مقدمة مسرحيات "ميكروتياترو ."كلية الآداب–جامعة (بالشراكة مع السفارة الإسبانية)، القاهرة.

٢٩. ياقوت، جمال. (٢٠٢٥) .المعالجة الدراماتورجية لمونودراما "سيب نفسك ."دار الباسل للنشر والتوزيع.

٣٠. مقالات تحليلية عن "سيب نفسك" في الصحف والمجلات) الشرق الأوسط، .(Independent Arabia

٣١.

٥ .مواقع الويب

٣٢. الحوار المتمدن – أبو الحسن سلام:
https://m.ahewar.org/s.asp?aid=794974&r=0

٣٣. الشارقة ٢٤ – عرين العمر:
https://sharjah24.ae/ar/Articles/2024/10/24/NJ856

٣٤. عمان ديلي – بسمة شيخو:
https://www.omandaily.om

٣٥. موقع "موضوع" – فرح عبد الغني:
https://mawdoo3.com

٣٦. موقع المعجم الأنطولوجي بجامعة بيرزيت:
https://ontology.birzeit.edu

٣٧. الشرق الأوسط – تغطية عرض "سيب نفسك:"
https://aawsat.com

٣٨. " – Independent Arabiaسيب نفسك" مونودراما تمدح الحياة لحظة الانتحار:
https://www.independentarabia.com/node/440216/ثقافة/مسرح/سيب-نفسك-مونودراما-تمدح-الحياة-لحظة-الانتحار