فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي

توطئة :

يمثل توظيف الرمز مشكلة بحد ذاتها في الأدب والفن – عامة – وفي المسرح – خاصة – إذ ينبغي مراعاة الكيفية التي على وفقها يتم استخدام الرمز لإثراء القيمة الفنية والدلالية لمنظومة العرض المسرحي ، وإلا فان النص والعرض سيفقدان تأثيرهما على نفسية المتلقي ، عندما يفتقران إلى الاستخدام الأمثل للرمز ، فلا احتشاد العرض بوفرة رمزية فائضة تعمق مستوى الغموض والتعقيد فيه ولا التسطيح الرمزي الذي يحط من شأن القيمة التعبيرية للعرض .

وهذه إشكالية إذ يقتضي الأمر تحقيق اكبر قدر ممكن من الموازنة في العرض على صعيد القيمة الرمزية بحيث يتم مراعاة وعي المتلقي وذائقته ، بقصد تحقيق التأثير الفاعل والمباشر لإدامة الصلة الحيوية معه .

تتأتى أهمية الرمز في منظومة العرض المسرحي من القيمة التعبيرية والفلسفية للرمز وأثرها في تسامي جمالية العرض إلى مستويات الجلال الفني والفكري ، وان عملاً فنياً كالعرض المسرحي إذا ما توفر على مقومات الجمال والجلال بفعل الاستثمار الواعي للرمز وكيفية توظيفه سيكتب له الخلود الفني في ذاكرة المتلقي والعكس في ما لو خلا العرض المسرحي من الرموز سواء على صعيد اللغة أو الإخراج أو التمثيل ، فأنه لا محال سيغدو عرضاً مسطحاً ، لم يقو على إدامة الصلة مع المتلقي وعند ذاك يحدث الطلاق بين المتلقي والعرض المسرحي .

ويهدف البحث في موضوع الرمز إلى الأتي :

١–تأكيد فاعلية الرمز بوصفه عنصراً مؤثراً في إنتاج خطاب العرض المسرحي .

٢–إثارة ذاكرة المخرجين بقصد الإفادة من سلطة الرمز في توكيد القيم الفنية والجمالية والفكرية في متن العرض المسرحي .

٣–توجيه أنظار النقاد صوب الطاقة التأثيرية للرمز بعده مكملاً لا سبيل إلى تهميشه أو إهماله ، بل كثيراً ما يكون سبباً في نجاح العرض المسرحي .

في ما يعنى البحث في إضاءة مناطق الرمز في عدد من العروض المسرحية المعاصرة ولأجيال مختلفة ، مع الأخذ بعين الاعتبار كفاءة وشهرة المخرجين الذين يمثلون عينة البحث وأثرهم الفاعل في رفد المشهد المسرحي بالعديد من العروض المسرحية ذات الطابع التجريبي ، والتي طالما أفادت من الرمز كوسيلة لتدعيم بناءاتها وتحقيق غاياتها .

اعتمدنا منهج النقد الفني الذي يواجه العرض المسرحي بالقواعد والأصول الفنية بقصد الوقوف على مواطن الجمال والقبح أو القوة والضعف فيه .

وبقدر تعلق البحث في موضوع الرمز فان توظيف الرمز يمثل معياراً نقدياً وجمالياً على نجاح العرض من عدمه .

لجئنا إلى استخدام الطرق العلمية في ملاحقة فرضية الموضوع المتمحورة حول سلطة الرمز في الخطاب المسرحي (خطاب العرض) بقصد الوقوف على طبيعة اشتغالات المخرجين وتغايرهم الأسلوبي .

إنّ المسرح فن التأمل الفلسفي الإنساني وفضيلة الرمز ممثلة في تنمية وتائر التأمل الفلسفي والجمالي والفكري لدى المتلقي في أثناء زمن العرض عبر ذبذبات التلقي على وفق انساق يتحكم في آليتها طبيعة خطاب العرض وإيقاعاته اللولبية التي تعجل في تصعيد ذروة الحدث باتجاه الحل .

لقد اقترن الرمز بالخطاب المسرحي في بنيته (الدرامية والمسرحية) منذ البواكير الأولى لهذا الفن على مسرح الحياة ، أي منذ ان شرع (ثيسبس) الممثل الإغريقي الأول والممثلون الجوالون ، وجلجامش وهو يتلمس خطى الوجود بحثاً عن الخلود فأنكيدو والثور السماوي والعشبة البرية كلها رموز عمقت المستويات التأويلية لملحمة جلجامش التي سبقت إلياذة (هوميروس) بألفي سنة .

وعند تقليب صفحات التاريخ الموغلة في القدم سنجد أن الرسوم الاصطلاحية المنقوشة على جدارن الكهوف في الحضارات الشرقية (الهندية ، الصينية ، البابلية) إن هي الا رموز استثمرت بقصدية تامة كوسيلة دفاعية تمنح الإنسان قدرة مضاعفة تدفعه لمصارعة قوى الطبيعة والحيوانات المفترسة والوحوش الكاسرة .

وفي كل المظاهر الدرامية سواء في حضارة وادي الرافدين أو لدى الإغريق نجد ان الظواهر التمثيلية قد توشحت بالرموز على الصعد كافة : (النص والتمثيل والإخراج وسائر الأنساق المؤسسة لمنظومة خطاب العرض المسرحي ، لاسيما النسق السينوغرافي) وعند النظر إلى طبيعة المسرح الإغريقي والروماني سنجد ان الرموز الفنية المتنوعة تشكل ابرز العلامات المرئية في العرض المسرحي ، فالأقنعة والأزياء والأعمدة والأبواب والمشاعل والأحذية العالية والإكسسوارات الأخرى ، تعد رموزاً حاملة دلالات تعبيرية تمثل الأساس في مد جسور الاتصال مع المتلقي ووسائل رمزية للمحولات الفلسفية والفكرية والاجتماعية .

إنّ هذا البحث يعني في تسليط الضوء على فاعلية الرمز بوصفه علامة مهيمنة في عدد من العروض المسرحية التي تتخذ من الرمز وسيلة لإثراء المستويات الجمالية والدلالية .

في معنى الرمز ودلالته :

يرى كير ايلام : (ان الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة) [1] .

واما الرمزية فهي مذهب أدبي ((يتجه اتجاهاً مثالياً ، ويتخذ فيه الغموض والإيحاء أسلوباً في التعبير لتجسيد ما تنم عنه النفس ، من أعماق وعوالم بعيدة لا تستطيع اللغة العادية ان تفي بمحتوياتها وغوامضها والتواءاتها المعقدة)) [٢] .

وعلى حد قول الفيلسوف والناقد الشهير ارنست كاسيرر : ((ان كل فن هو في الواقع فن رمزي يرمي إلى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية كما نجد عند المدرسة الطبيعية أو غريبة غير مألوفة تنتمي إلى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين)) [٣] .

ويمثل الأدب العربي – بأجناسه كافة – مثالاً ناصعاً على توفر الرمز فيه إلى درجة قد تميز عن سواه ، والدليل على ذلك أن ((كتبنا الدينية من أروع الكتب التي تزخر بأدب رمزي لا نظير له .. وكتبنا الأدبية ، كألف ليلة وليلة ورسالة الغفران للمعري وحي بن يقظان والمقامات .. بها من الصور الرمزية ما يعد أدباً فذاً في بابه كما ان أدب المتصوفة حافل هو ايضاً بالرموز))[٤] .

وللرمز مضمونان : ((اولهما : هو إنابة شيء آخر ، او يوجد بشيء آخر . وثانيهما : ان الرمز تفاعل بين شيئين ، احداهما ظاهر والآخر باطن)) [٥] .

وتتعاظم أهمية الرمز أكثر فأكثر عبر تمثله من خلال الحوار المسرحي (النسق اللغوي) ، وعادة تكون الأنساق اللغوية ، أكثر من سواها قدرة على الترميز ، لوفرة مجازاتها وإستعاراتها إلى جانب المحسنات البلاغية الأخرى التي تمنح النص آفاقاً مشرعة للتأويل ، كما الحال في النصوص الشكسبيرية المفتوحة على مستويات قرائية متعددة ومتنوعة .

الرمز في النص والعرض :

يكتسب الحديث عن الرمز في منظومة العرض المسرحي أهمية استثنائية بوصفه يشكل احد اللغات التي ينطوي عليها الخطاب المسرحي ، المعمقة للمستويات الجمالية ، والتعبيرية والدلالية ، لاسيما وان شحة الدراسات الأكاديمية المعنية بهذا الموضوع المتمحور حول فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي تعزز أهمية البحث فيه .

إنّ الرمز يشكل أرضية صلبة تجعل النص الدرامي ومن ثم العرض المسرحي من الثراء والدسومة الدلالية والتأويلية ما يجعله فاعلاً في بث العلامات السيميائية المؤثثة لبنية النص والعرض باتجاه ترسيخ الصلة مع التلقي .

وتلك غاية فنية يسعى المخرج المعاصر للوصول اليها بقصد إثراء منظومة العرض المسرحي بمزيد من الرموز ، لكي يغادر العرض المسرحي مستواه التقليدي ويكون ملغماً بكثافة رمزية معدة ومعمقة للمستويات الإيحائية الواضحة وليست الغامضة التي يستعصي فهمها ، وهذا ما يجعل العرض المسرحي يسمو بشعريته الباعثة على الإشعاع الجمالي .

ولما كان العرض المسرحي منظومة رمزية فان الخطاب المسرحي يعد من اشد الخطابات السمعية والبصرية قدرة على احتضان الرمز وتخليقه ، وعن طريقه يتم التعبير عن الرؤى الفلسفية والأفكار التي ينطوي عليها العرض ، مع يقيننا بلهفة المتلقي تجاه الصور والمشاهد المرمزة التي تثير تساؤلاته .

ومع معرفتنا الأكيدة بالمذهب الرمزي والنصوص التي تندرج ضمن هذا المذهب ، الا ان الرمز يمثل عنصراً مهيمناً في النصوص والعروض التي تنتمي إلى المذاهب المسرحية الأخرى مثل الكلاسيكية والواقعية والرومانسية والملحمية والطبيعية ، كل بحسب طبيعته التكوينية وقدرته على اجتذاب الرمز وتطويعه .

ولما كان الفن – عامة – يمثل رمزاً ، فان الفن المسرحي يعمل على تعزيز القيمة الرمزية التي تجعل الخطاب المسرحي ينفتح على مستويات متنوعة من الدراسة والتحليل ، ولا يمكن تخيل عرض مسرحي معين من دون إشارات رمزية مبثوثة في ثنايا الحوار الدرامي او ضمن الظروف المعطاة ، علماً بأن تلك الإشارات الرمزية تشكل الباعث على حث ذائقة ووعي المتلقي باتجاه قراءة العرض وتقويمه على وفق رؤية نقدية متبصرة تكشف مواطن الجمال المختبئة وراء المنظومة النسقية لبنية الصورة المسرحية وهكذا ((أصبحت عناصر المسرحية الرمزية جزءاً له مكانته في الريبورتوار التقني الخاص بالمسرح الحديث)) [٦] .

ومهما يكن ، فإن استخدام الرمز في النص او العرض يعد من العلامات الايجابية التي تعود على المتلقي والمدرك البصري بالنتائج المثمرة .

وكلما كان العرض المسرحي مرمزاً واضحاً وليس عسيراً على الفهم فإن القيمة الفنية التي ينطوي عليها خطاب العرض المسرحي تجعله في منأى عن الواقعية التقليدية الفجة او الفوتوغرافية المقيتة ، إذ ان الرمز يثير حواس المتلقي فتشتد أواصر الاتصال بينه وبين العرض فتحقق المسافة الجمالية ، وعندئذ نطمئن على سلامة الاتصال الحي بين المتلقي والعرض .

وبهذا يكون العرض المسرحي قد احكم إستراتيجية اتصاله مع المتلقي الذي يشكل الدعامة النهائية للعرض ، والمنتج الأول ، بوصفه متلقياً ، منتجاً لمعنى العرض المسرحي ، لاسيما وان الطروحات النقدية والجمالية قد عمقت سلطة المتلقي ومستويات الخطاب المسرحي بوصفه خطاباً معرفياً وثقافياً متميزاً .

ولطالما اكتسبت الطروحات الفلسفية للناقدة الجمالية ، (سوزان لانجر) أهميتها عندما اشارت إلى ان الفن رمز والعمل الفني أن هو الا صورة رمزية معبرة عن الوجدان الإنساني .

ويمثل الفن المسرحي ، النموذج الأرقى للفنون الإنسانية المعبرة عن الوجدان الإنساني على وفق اشكال فنية مصاغة بحسب مقاربات واعية للبنى الثقافية والفنية الداخلية في إنتاج الصورة المسرحية كالموسيقى التي هي ((صورة ذات معنى ، ومعناها هو الرمز ، وهو شيء حسي على درجة عالية من الوضوح)) [٧] .

إذن ((فالرمزية في جميع الفنون ، كما في اللغة ضرورة تتطلبها التجربة الفنية ، ومنها ما يتأتى عن طريق الإدراك بالحواس ومنها ما يتصل بالمخيلة عن طريق الاستشعار بالاستعارة وعندما يصبح الرمز علامة تصويرية منظورة لابد ان يكون محدداً بدرجة كافية تيسر لنا الاستدلال عليه ، ولابد له هدف ومغزى لكي يصبح له معنى)) [٨] .

المقاربة الإخراجية منظومة رمزية مشفرة :

في منأى عن الآراء التي تقر : بأن العرض المسرحي والإخراج على وجه التحديد لايعدو كونه فعالية تفسيرية لمضمون النص ، نجد من المناسب وصف الإخراج المسرحي بالمقاربة الرمزية لمنظومة نسقية بما يتوافق واعتبار المسرح كتكوين علاماتي يلعب الرمز فيه دوراً فاعلاً في تنشيط ذهن المتلقي وتحفيز ذائقته بقصد حثهما على استيعاب رموز العرض والاستمتاع بدلالاتها ، اذا ما أدركنا بأن المفردات البصرية المؤسسة لذلك التكوين العلاماتي (العرض المسرحي) بما في ذلك أجساد الممثلين ، تعد رموزاً حاملة لعدد غير قليل من العلامات السيميائية التي تثري المستوى الدلالي للعرض نفسه ، كتكوين دلالي . وعندما يكون العرض المسرحي بؤرة للأشعاع الجمالي الذي يساهم في انبعاثه الرمز ، فانه يبلغ اسمى مراتب الرفعة والجمال الفني القاهر الذي يكون سبباً وجيهاً في إضفاء صفة الجلال الفني على العرض المسرحي بوصفه مقترحاً جمالياً ، وان قدرة المخرج ممثلة في إضفاء قدراً من الرمز على ميزانسينات العرض بما يجعلها ذات وفرة رمزية دلالية تغري المتلقي على المكوث وسط القاعة لمتابعة مجرى الاحداث بما يتوافق ودرجة وعي المتلقي لكي يكون مؤهلاً لفك رموز العرض وشفراته . وهذا الأمر يتحقق عبر المقاربة الإخراجية الواضحة التي تنأى عن التعقيد ، لكنها على قدر من الغنى والثراء الفني من خلال المزواجة بين الواقعي والحلمي لاسيما وان ((للرمز طبيعة ثنائية تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي فهو ما يوحي اليه الرمز ويوحي به)) [٩] .

إننا لانبغي من وراء ذلك تعقيد منظومة الاتصال ربما يصعب حلها ، بل السعي بأتجاه تسليط الضوء على فعالية الأنساق المؤتلفة وأثرها في إنشاء الصورة المسرحية المكتنزة بالدلالات والمعاني الدالة على ثراء مخيلة المخرج إذا ما عرفنا ان سلطة الرمز قد تعمقت اكثر عقب العصف المدوي الذي أحدثته الطروحات الجمالية لاتجاهات الحداثة وما بعدها .

إنّ المفردات السينوغرافية تنحو المنحى الرمزي بشكل ربما يفوق المفردات الأخرى لانها ((تأخذ خصائص لاتحملها في الحياة العادية ، فهي تخلق من جديد مغايرة لطبيعتها الأولى ، كالممثل تماماً الذي يتحول على الخشبة إلى إنسان آخر ، شاب إلى شيخ ، امرأة إلى رجل))[١٠].

إن هذا التحول الدلالي من اهم خصائص العلامات في المسرح ، وغاية كل مخرج تتمثل في انتاج عرض مسرح يحتفي بطاقة تحويلية متنوعة على صعيد الأنساق السمعية والبصرية والحركية لكي يتأثث العرض وتزدان فضاءاته بخاصية تعبيرية بحيث تكون سمة الإيحاء المرمز هي المهيمنة على

خطاب العرض بما يسر الوجدان الإنساني ، لاسيما وان الرمز ((قادر على إيضاح الإشكال الخاصة بالوجدان ، لكن كيف يتم ذلك ، ان الفنان يسقط الوجدان في العمل الفني ، ذلك لان العمل الفني يقدم لنا الشكل الخاص بالوجدان مباشرة للحدس المنطقي ، بحيث يبدو وكأننا ندرك الوجدان نفسه))[١١] .

ولكي يأخذ العرض المسرحي مداه الفسيح على الصعيد الرمزي ، فلا مناص من الإفادة من التشفير بوصفه وسيلة لتصعيد الجانب الدلالي في العرض المسرحي ، ولكل مخرج كيفية معينة في التشفير ، ولذلك تعددت وتنوعت الرؤى والمعالجات ضمن الطرائق الإخراجية في المشهد المسرحي مع التأكيد على ان ((المسرحيات الرمزية عموماً من أصعب المسرحيات اخراجاً على المسرح فهي تعتمد اعتماداً كبيراً على الإيقاع والضوء لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني))[١٢] .

ولذلك نجد أن مسرح الصورة أو المسرح التشكيلي اذا صح لنا توصيفه بهذا الشكل ، يكون أكثر الأشكال المسرحية تمثلاً للقيمة الرمزية ، انطلاقاً من الكثافة الرمزية التي تؤطر الصورة المسرحية وليس الاتكاء على النص المدون ، وهذا يبيح للمخرج إمكانية ضخ المزيد من الرموز لتكون معادلاً موضوعياً يثير عواطف ومشاعر في نفس المخرج والمتلقي على حد سواء ،

على وفق هذا التوصيف ، نجد ان العروض المسرحية التجريبية التي تتخذ من الصورة الممسرحة وسيلة لبلوغ أهدافها ، تكون أكثر من سواها قدرة على استيعاب الرموز المشيدة لجماليات الصورة المسرحية ، لانها تغادر المألوف والأساليب المعتادة في صناعة الصورة المسرحية ، بل تحاول غزو المجهول وإتباع أسلوب المغايرة في إنتاج العروض المسرحية ذات الكثافة الرمزية .

عروض مسرحية في دائرة الرمز :

لكل مخرج أسلوب في معالجة الرموز مثلما هم الشعراء ، ولذلك ، تعددت وتغايرت الرؤى الإخراجية بحسب مخيلة المخرجين وخبراتهم في التعامل مع المفردات البصرية ومدى قدرة أدواتهم في التعبير عن المرموز له ، وعلى هذا الأساس تفرد أسلوب برتولد بريشت عن أسلوب ستانسلافسكي ومايرهولد يتقاطع مع طريقة ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي الايهامي ، في حين ان مسرح بريشت تقديمياً وطالما وصف بكونه مسرح الفانتازيا الاجتماعية . وقد سعى باتجاه تحطيم عنصر الإيهام في المسرح بما يتوافق والنهج الفلسفي والسياسي الذي اختطه لنفسه في مسرحه الملحمي .

وبقدر تعلق الأمر بالرمز نجد ان الرمز المستخدم في العروض والنصوص المسرحية البرشتية يكون واضحاً وليس غامضاً أو مبهماً بسبب وضوح الهدف التعليمي الذي ينطوي عليه الفعل المسرحي في العرض الملحمي والمتمحور حول إيقاظ ذهن المتلقي وتحطيم المسافة بين الممثل والشخصية وبين الممثل والمتلقي في محاولة لكسر حالة الايهام في حين ان طريقة ستانسافسكي تميل باتجاه بعث الحياة الداخلية

للروح الإنسانية في أثناء الفعل التمثيلي ، بما يجعل ذات الممثل تتماهى مع ذات الشخصية وفي تصالح تام مع الذات المتلقية ، على الضد من أسلوب المخرج (انتونين آرتو) الذي يقسو بشدة على ذات الممثل وذات المتلقي في الآن نفسه عبر اللغة التدميرية لانه ((يهدف إلى التأثير المباشر على كيان المتفرج من خلال خلق " لغة عينية " (Concrete) تتوجه إلى الحواس ، وتستقل عن الكلام ، وهي لغة قادرة على تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة .. واتبع مترلنك هذا التوجه الرمزي ساعياً إلى ما يسمى بعد ذلك بمسرح الصمت))[١٣] .

قلنا ان لكل مخرج الية محددة في الاشتغال على المفردات الرمزية ، فمنهم من يوغل عميقاً في استخدام الرمز فيحيل العرض إلى شبكة من العلاقات الرمزية التي تشكل بمجموعها لوحة تشكيلية ذات طابع (تجريدي تعبيري) لا يهضمه ، المتلقي بسبب تعقيد المنظومة الداخلية المؤسسة للعلاقات التي تحكم الصورة المسرحية ، كما الحال في تجارب المخرج المسرحي الدكتور صلاح القصب الذي يهشم الملفوظ اللساني (النص) ويخلق منه نصاً صورياً عامراً بالمفردات البصرية المشفرة التي من فرط رمزيتها تبدو على قدر من الإبهام والغموض وربما التعقيد ، لانها تخاطب نمطاً معيناً من المتلقين الذين يفترض ان يكونوا على قدر من الوعي بأنساق العرض وشفراته ، وان عروض القصب مشغولة بنحو قصدي وعفوي معاً ، وقد عدت عروضه المسرحية (الملك لير ، طائر النورس ، الشقيقات الثلاث ، ماكبث) ميدانياً تطبيقياً لرؤاه التجديدية وأسلوبه الرمزي في صياغة خطاب العرض المسرحي الذي يتخذ من الوفرة العلامية المرمزة منطلقاً للتعبير عن أسلوبه الإخراجي .

وطالما عرفت عروض القصب المسرحية في احتشادها بكم متزايد من الاكسسوارات والقطع الديكورية والمفردات البصرية المثقلة بالدلالات الرمزية ، لانه يبحث عن عروض مسرحية تتضائل فيها سلطة الحوار في ما تتعاظم سلطة الرمز ، انه مسرح ما وراء الكلمة الذي يسعى من خلاله تحقيق قدر من المغايرة الاسلوبية في مسرحه الذي اسماه (بمسرح الصورة) ، انه مسرح الصورة المرمزة ذات البعد التأملي ، مما اثار حوله العديد من التساؤلات الاشكالية التي بلغت حد التقاطع . ان اللافت لنظر المتلقي في عروض القصب الصورة الفنية ومبثوثاتها الدلالية التي تتأثث عبر تآزر عشرات الرموز البيئية المتحركة والمتغيرة حسب ما يقتضيه الفعل الدرامي وآنية الحدث . ان الكيفية المعتمدة في التعبير عن الصورة قد أثرت المستويات الرمزية فثمة كثافة علاماتية رمزية (العلامات الايقونية المثبتة ، البلطات ، الحاوية ، بقعة الليزر ، علب الأفلام ، الآلة القاطعة ، البساطيل ، لون الرداء ، الاضوية المتحركة ، الدوائر الناتجة عن حركة الدراجة والسيارات) ، ولذلك ، فأن السمة الرمزية قد مهدت للناحية الجمالية فالعرض يستفز المتلقي ويباغته بالمؤثرات التقنية والبشرية كما في عرض مسرحية (ماكبث) في باحة قسم الفنون المسرحية .

في حين ان الأنساق البصرية والحركية في عروض المخرج سامي عبد الحميد تجيّر لصالح النسق اللغوي (النص) ودلالته على الضد من المقاربة الإخراجية القصبية ، أي ان المحمول اللفظي لديه يوازي التشفير النسقي باتجاه تصعيد المعنى الفلسفي والفكري في آن واحد ، على حين يتقهقر الملفوظ اللساني إزاء الصورة المرئية وجماليتها لدى القصب .

في العرض المسرحي الموسوم (طقوس النوم والدم) الذي أعده وأخرجه الفنان سامي عبد الحميد نجد ان الأنساق المكونة لبنية الصورة المسرحية ضمن المشاهد المتعددة والمتنوعة في منظومة العرض المسرحي الواحد ذات ابعاد رمزية مشفرة بما يوحي للمتلقي ان كل شيء في العرض غارق في حمام من الدم وكأن المخرج سامي عبد الحميد يجسد الرأي الذي قاله الناقد المسرح (يان كوت) : ((ان أي إخراج لـ (مكبث) لا يوحي بالعالم غارقاً في حوض من الدم هو إخراج كاذب حتماً)) [١٤] .

إنّ المخرج سامي عبد الحميد يعني – هو الاخر – بالصورة لكن الفرق بينه وبين القصب يتلخص في الية إنتاج أو ابتكار الصورة والوسائل المستخدمة في ذلك ففي (طقوس النوم والدم) ينحو المخرج التجريبي سامي عبد الحميد منحى المخرج والمنظر المسرحي (يوجين باربا) في مسرحه الثالث الذي يتخذ من الكولاج المسرحي سبيلاً تجريبياً في بناء هيكلة العرض المسرحي ، إذ يتم انتقاء ثيمة جوهرية تمثل البؤرة ضمن مشهد مسرحي مستل من نص عالمي ، ثم يعزز تلك الثيمة بمشاهد أو فصول من مسرحيات ذات صلة وثيقة بالثيمة البؤرة .

ولقد وفق المخرج في صياغة نسق المكان عبر تجانس المتناقضات على صعيد اللون بوجه خاص ناحتاً من هذا التقابل اللوني (أبيض ، أسود ، أحمر ، أزرق ...الخ) فضاءات هارمونية متجانسة أسهمت في تصعيد المفاهيم الدالة على القيمة الجمالية للعرض بوصفه موضوعاً جمالياً للرؤية وفي أغلبية العروض المسرحية التي أخرجها سامي عبد الحميد لم يلجأ إلى الأشكال الفضفاضة فهو يراعي الدقة التاريخية كما في اخراجه لمسرحية كلكامش وسطوة الجانب الجمالي من خلال توظيف الآليات الآتية :

١–الوضوح في الرؤية الإخراجية .

٢– البساطة المعبرة في استخدام الديكور وسينوغرافيا العرض .

٣– التلقائية في الأداء التمثيلي .

وهذا ما تحقق في أغلبية عروضه المنتجة ومنها (الكفالة وإلى أشعار آخر ، وشكراً ساعي البريد ، والسود ...الخ) .

بإيجاز ان القصب بخلاف عبد الحميد يمقت التدوين السكربتي ولا يعبأ بالنصوص أو العروض ذات البناء التقليدي فقد تأسره قصيدة شعرية طافحة بالرؤى ، وان سامي عبد الحميد يعقد مصالحة مع المتلقي ، بينما يعمد القصب على استفزاز وعي وذائقة المتلقي فيحار في فك شفرات العرض المسرحي الا من أوتي قدراً من الفهم بأنساق العرض ودلالاتها الموحية .

أما المخرج المسرحي الدكتور حميد صابر فهو الآخر يعنى ببناء المشهد المسرحي على وفق افتراضات جمالية معتملة في ذهنه تسعى باتجاه توظيف الموروث الاجتماعي عبر استخدام الخامات المحلية بعد ان تكون قد تشعبت بالدلالات الموحية كما في العرض المسرحي الموسوم (كاروك) الذي اخرجه حميد صابر ، وفيه تتألق ذائقة المخرج وتسمو خياراته وقناعاته ، إذ اجتهد في تجسيد صور القهر والخراب عبر المفردات التي مثلت بيئة العرض بدءاً من الاطارات المعلقة في فضاء العرض وبنحو تجريدي مرمز وقصدي ، إذ ترك المخرج أمر تأويلها لقراءة المتلقي وانتهاءاً بالقطع الخشبية على طول وعرض خشبة المسرح والتي تمثل علامة جد رمزية تحيلنا إلى البيت الذي استحال إلى هشيم بل إلى توابيت بفعل الحرب التي طالت الجميع فصارت البيوت قبوراً تجمع الناس وقد استحالت القطع الخشبية عبر الاشتغال العملي الدقيق إلى كتل حية مثخنة بالدلالات الرمزية كما لو كانت ممثلاً بلحمه ودمه ، أي كتلة حيوية متحركة ومتغيرة ذات دلالات مصاحبة ومزدوجة .

إنّ أهم ما تفرد به هذا العرض ؛ الدينامية التي أحكمت سيطرتها على الإيقاع الحركي والبصري والسمعي فضلاً عن التحول العلاماتي المتوالي للعلامة الصورية ، الأمر الذي تعمقت على وفقه إستراتيجية التلقي فاستحوذ العرض على حواس وأفئدة المتلقين بفعل المعالجة الإخراجية الذكية التي بعثت الحياة في العلامات الجامدة .

ينتمي هذا العرض (كاروك) إلى دراما الموقف المتمثل في الضحك المر المتولد بنحو تلقائي من موقفين متناقضين ((تراجيكوميدي)) فتتولد المتعة المجبولة بالألم وبهذا النشيج الإنساني المؤلم الذي يجسد لنا عمق الكارثة بين القاتل والمقتول ، الفاعل والمفعول وسوى ذلك من التقابلات الضديّة .

وهكذا تتوالى الصور المنتقاة بقصدية من داخل بنية الواقع العياني المدرك على وفق وحدة موضوعية وبناء عضوي لمنظومة العرض المسرحي ترجمه ذلك التلاحم الدلالي فضلاً عن التمازج الثيمي بين الماضي والحاضر .

وعلى الرغم من الإرسال المزدوج للدلالات التي بثتها علامات العرض الا ان المتلقي قد استقبلها وفك شفراتها برغم التنوع الذائقي والتباين المعرفي للمتلقين ، بما يؤكد لنا ابتعاد العرض عن الغموض والعقيد والابهام واقترابه من الوضوح المشفر الذي اكتسى لغة النص ونص العرض فكان العرض جميلاً لصورتيه المهيمنة وجليلاً بمدياته الإنسانية الرحبة وجسامة الحدث والهم التراجيدي .

إنّ عرض (كاروك) ينطوي على خرق قصدي وتلقائي معاً للعروض التقليدية وخرق للذائقة الصدئة والمخيلة المعطوبة عبر ما أثاره من تساؤلات إشكالية لخصت هموم الشعب العراقي من جراء الحصار اللئيم ، لكن العرض لا يخلو من الهنات التي تتعلق بالنواحي الفنية التي لها صلة وثيقة بالأداء التمثيلي في ما يخص حركة المجاميع فقد كانت الحركات الجماعية بحاجة إلى ضبط أدائي لكي ترتقي بالتكوينات والكتل إلى مراتب الجمال القاهر .

ومع ذلك ، لم تحط تلك الهنات من شأن العرض الذي أولى فيه المخرج مسألة التوظيف الماهر بين الملفوظ اللساني (الحوار) وبين (الفعل الحركي) أهمية بقصد تحقيق اكبر قدر ممكن من الاتصال مع المتلقي بسبب تلك المقاربة السيميائية لانساق العرض فنال رضا النقاد والمتلقين على حد سواء .

ويعد كاظم النصار من المخرجين التجريبيين الذين يعدون بالكثير فهو شاعر ومسرحي يوظف معطيات الشعر لصالح الدراما باتجاه تأثيث عرض مسرحي تجريبي يمتاز بالشعرية والمغايرة ، لكنه في العرض الموسوم (الجزرة الوسطية) يباغت عين المتلقي بتكوين سينوغرافي حاشد بالعلامات الساكنة التي تناثرت في جغرافية المسرح الأرضية والفضاء المسرحي ، أي ان العلامات الرمزية لم توظف على وفق آلية ترسخ فاعلية الرمز في منظومة العرض المسرحي ، ففقدت المفردات البصريّة جدواها وأهميتها ، وذلك لعدم اشتغالها حسب سياقات علمية مدروسة ، مما خلق تنافراً حاداً بين العلامات السمعية والعلامات البصرية (الصورية) حتى أضحت العلامات منسلخة عن مرجعياتها الاجتماعية والثقافية ، بمعنى انها لم تخرج عن اسر الوجود الطبيعي لها ، فغادرت دلالالتها الموحية وتحولت إلى كتل مرصوفة بلا روح .

على الضد من العرض المسرحي بـ (عرس الدم) الذي أخرجه كاظم النصار نفسه ، وفيه تتأسس منظومة العرض المسرحي على وفق افتراضات تنزع باتجاه تحقيق عنصر المغايرة في الأسلوب الاخراجي ، وما بين الرؤى (الواقعية والمفترضة (الحلمية)) تتشكل البنية التكوينية للصورة أو المبنى المدرك حسياً والمعنى الدلالي الذي يشتمل عليه التكوين التصويري للعرض المسرحي .

وعبر الاستثمار الامثل للرمز ، فقد تم تفعيل المتعة الحسية التي تدمج المتلقي مع عوالم العرض ومصدرها الإيهام المترتب على الجانب التشخيصي في الأداء التمثيلي وبعض المفردات الرمزية (الايحائية) ذات الطابع البصري ، لكن الغلبة للترميز الذي غلف الملفوظ اللساني ، والذي كان سبباً في هيمنة الجانب الأدبي على العرض غير متناسين فاعلية الرقصات التعبيرية المشفرة والمؤثرات الموسيقية المرمزة المتزامنة مع لحظات الصمت البليغة .

في أغلبية عروض المخرج كاظم النصار نجد ثمة استثمار لبعض العلامات الرمزية المؤسسة لسينوغرافيا العرض المسرحي كما في العروض (جزرة وسطية ، السحب ترنو اليّ) اما في (عرس الدم) فقد أمسى فضاء العرض فارغاً باستثناء عدد ضئيل من العلامات الرمزية والإكسسوارات .

وفي هذا العرض (عرس الدم) أريد لنسق الضوء واللون ان يكون الباعث المحوري على جمالية التشكيلات البصرية ، ولذلك ، لم يحدث النصار في هذا العرض انعطافة نوعية تسمو بالمقاربة الإخراجية .

من الجدير بالذكر ان الرغبة في توظيف الرمز في العروض المسرحية قد تزايدت منذ العقد الثمانيني ، عندما اشتعلت الحرب ، وأصبح التعبير عن أهوالها ليس ممكناً ، الا عبر الرمز الذي يحتل

التأويل ويبعد المخرج عن شر الرقيب ، فانقسمت العروض المسرحية على ثلاثة أقسام : عروض تمجد الحرب وتعدها مقدسة كما في عروض المسرح العسكري التي نتجت لاستنهاض همم الجند في سوح القتال ومنها : (مسرحية أم خليل ومسرحية حسين ارخيص) وسواها الكثير .

إنّ مزية تلك العروض المسرحية الاشتغال على المعنى ، أي المضمون مع اضفاء شيء من الكوميديا لاستقطاب الجمهور ، وكانت ابعد ما تكون عن الرمز والرمزية ، لانها واضحة اشد الوضوح وليست غامضة أو مشفرة ، بوصفها تندرج ضمن العروض التعبوية ذات الطابع الدعائي .

أما القسم الاخر فمثلته تلك العروض المسرحية الجريئة التي تضمنت موضوعات تدين الحرب والحصار فيما بعد ومنها : (مذكرات رجل ميت ، وانها أمريكا ، والمومياء ، الذي ظل في هذيانه يقظاً ، فصيل على طريق الموت ، ثورة الموتى ، الشهداء يصعدون إلى السماء ، امام الباب ، الجنة تفتح ابوابها متأخرة) ، وأخريات .

وقد اتخذت تلك العروض المسرحية من الرمز اداة لتمرير أفكارها وحكاياتها التي لخصت أهوال الحرب على وفق معالجات إخراجية استفادة من الأسلوب (التعبيري الرمزي) في تكوين الصورة المسرحية وبث الرسائل المشفرة من فرط هيمنة الرقيب .

في ما تمثل العروض التجارية القسم الثالث والتي ولدت مع بواكير الحرب كما في مسرحية (الخيط والعصفور) وتلتها عشرات العروض التي كان هدفها الربح المادي على حساب المضمون الفكري والاخلاقي والجمالي وكانت اشد وضوحاً ومباشرة من عروض القسم الأول لاستنادها إلى مبدأ الربح عبر دغدغة عواطف المتلقي واستمالته بشتى الوسائل الا الرمز ، بل حتى الرموز التي حفلت بما كانت جد واضحة ، تصب في صالح الهدف العام من العرض المتمثل في زيادة الإقبال على شباك التذاكر .

ولأجل تحقيق تلك الغاية استخدمت كل الوسائل الداعمة لشيوع هذا الاتجاه وإدامته ومنها : (الأغاني الهابطة والرقصات الفاضحة ، والقباحات والموسيقى الصاخبة والألفاظ النابية والمشاهد السوقية التي تحاكي أبناء الشارع وبسطاء الناس)، ولم تحفل بالرمز ، لانها تخاطب عاطفة المشاهد (المتلقي) وليس عقله فأنحدرت باتجاه العروض التبسيطية المفضوحة التي لاتنطوي على ايما قيمة تربوية وتعبيرية أو ايحاءات مرمزة تثري وجدان المتلقي وتستفز وعيه وذائقته ، أي لم تكن للرمز اية فاعلية تذكر الا بما يخدم الهدف العام لتلك العروض المسرحية .

إنّ احتشاد بنية العرض المسرحي بالرمز يضفي على العرض القيم التعبيرية والجمالية مما يجعله منفتحاً على القراءات المتعددة ومن هنا تأتي أهمية الرمز في النص والعرض على حد سواء ، إذ أنه يبعدهما عن المباشرة ويكسبهما مناعة فيبدو العرض المسرحي من جراء ذلك احتفالاً رمزياً باعثاً على الجمال والمتعة اللذين يشدان المتلقي إلى العرض المسرحي فيتعمق الاتصال به ، لان الرموز

المبثوثة في انساق العرض تجعل ذهن المتلقي مهيئاً لتأمل واستيعاب الرموز نفسها ودلالاتها ومن ثم تأويلها ، وعنئذ يصبح المتلقي عنصراً أساسياً في إنتاج معاني العرض وليس متلقياً سلبياً .

وهذه واحدة من فضائل الرمز في حين أن العروض المسرحية التي تفتقر إلى الرموز المؤسسة لبنية النص والعرض معاً تكون مسطحة ولا تثير وعي المتلقي من فرط عاديتها ولا تحتاج إلى جهد ذهني بقصد تفسيرها ومن ثم تأويلها ، أي انها تمنح نفسها للمتلقي ببساطة .

ولو لم يكن الرمز فاعلاً في النص الأدبي أو العرض الفني لما ظهر الاتجاه الرمزي في الأدب والفن وسطعت في فضاء المسرح روائع الدراما الرمزية .

فضلاً عن كون الرمز علامة مهيمنة تساند العلامات الأخرى المبثوثة في بنية العرض المسرحي فتتشكل من جراء ذلك كتلة علاماتية هائلة تضفي على العرض المسرحي سمات الحيوية والشمول والتأمل .

من هنا ندرك ، ان الرمز يمثل وسطياً حاملاً للمضامين والأفكار والرؤى التي يعج بها العرض المسرحي ومن هنا تأتي اهميته وجدواه .

وليس المهم ان يزدحم العرض المسرحي بالرموز ، بل الأهم الوسيلة التي يتم عبرها توظيف الرمز جمالياً ودلالياً .

المصادر

١- كير ايلام ، سيماء المسرح والدراما ، ترجمة وتعليق رئيف كرم ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ :ص٣٧ .

٢- نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ : ص١٠ .
٣- د. سالم احمد الحمداني ، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، الموصل ، ١٩٨٩ :ص٢٢٣ .
٤- دريني خشبة ، اشهر المذاهب المسرحية ، المطبعة النموذجية ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، ١٩٦١ : ص١٦٥ .
٥- سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، مدخل إلى السيموطيقا ، شركة دار الياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ : ص٨ .
٦- كريستوفر فراينتز ، المسرح الطليعي من ١٩٨٢ – ١٩٩٢ ، ترجمة سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، القاهرة (د.ت) : ص٤٧ .
٧- راضي حكم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ : ص٧٢ .
٨- محمد صدقي الجباحنجي ، الحس الجمالي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص١٠٥ .
٩- عبد الكريم راضي جعفر ، الرمز والرمز الاسطوري ، مجلة الاقلام ، العدد ١١ ، بغداد ، ١٩٨٩ :ص٥٦ .
١٠- عواد علي ، غواية المخيل المسرحي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٦ : ص٩٦ .
١١- راضي حكيم ، مصدر سابق : ص١٨ .
١٢- نهاد صليحة ، مصدر سابق / ص٢٧ .
١٣- كريستوفر فراينتز ، مصدر سابق : ص٤٧ .
١٤- يان كوت ، شكسبير معاصرنا ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ : ص١٣٤ .