المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

جماليات المغايرة والراهنية في نصوص مختارة من المسرح العراقي المعاصر

م. وصال عباس عبد الحسين
قسم التربية المسرحية
كلية الفنون الجميلة- جامعة بابل
العراق
Fine.wisal.abbas@uobabylon.edu.iq

الملخص

هدف البحث الى الكشف عن جماليات المغايرة والراهنية في نصوص مختارة من المسرح العراقي المعاصر، وقد خلص البحث الى عدد من الاستنتاجات، أهمها: أن العلاقة بين المغايرة والراهنية من الناحية الجمالية هي علاقة ابداع خلاق، تكشف عن قدرات الكاتب على المزج بين حالة الوعي والصيغ التي يمكن التعبير بها عنها من خلال موضوع ما يجسده النص المسرحي، وأن آليات المغايرة تساهم في خلق شفرات وأحاجي النص المسرحي، من خلال تشظية وتفكيك الشخصيات والأحداث والظروف المحيطة بها، وهي الآلية التي تبرز جمالياتها من خلال (الحضور والغياب، الاختلاف والائتلاف، الزعزعة والتكريس، التهميش والإقصاء)، كما تفيد آليات المغايرة والراهنية في تجسيد ورسم ملامح الصراعات والتناقضات في بناها وتكويناتها العميقة من خلال الرمز والتكثيف الدلالي، الذي يتجاوز موضوع النص نحو إثارة الأسئلة الشائكة ليغدو النص أشبه ما يكون بمرآة متشظية للواقع.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، المغايرة، الراهنية.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

Variation and Contemporary Aesthetics in Selected Iraq Theatrical Scripts

Lect. Wisal Abbas
Department of Theatrical Education
College of Fine Arts - University of Babylon - Babylon - Iraq
Email: Fine.wisal.abbas@uobabylon.edu.iq

ABSTRACT

The aim of the research is to reveal Variation and Contemporary Aesthetics in Selected Iraq Theatrical Scripts.The research concluded a number of conclusions, the most important of which are: that the relationship between Variation and Contemporary from an aesthetic point of view is a creative relationship, that reveals the writer's abilities to mix between the state of consciousness and the formulas that can be expressed through the subject matter of what the theatrical text embodies, and that the mechanisms of contrast It contributes to creating the codes and riddles of the theatrical text, through the fragmentation and dismantling of the characters, events and circumstances surrounding them, a mechanism that highlights their aesthetics through (presence and absence, difference and coalition, destabilization and dedication, marginalization and exclusion). Variation and Contemporary Mechanisms Benefit in embodying and drawing the features of conflicts and contradictions in their structures and deep formations through symbol and semantic condensation, which goes beyond the subject of the text towards raising thorny questions so that the text becomes more like a fragmented mirror of reality.

.

Keywords: Aesthetics, Variation, Contemporary.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

الفصل الأول: الإطار العام للبحث

مقدمة:

الكشف عن جماليات النص المسرحي يتطلب نوعاً من القراءات التي ينبغي أن ترقى الى مستوى الفعل الموازي لفعل كتابة النص، كقراءة إبداعية تعتمد على التحليل والتأويل والتذوق الإبداعي للنص، بما يستلزم ذلك من خبرات معرفية ومهارات قرائية ونقدية لحل أحاجي النص والوصول فيما بين مستوياته السطحية والعميقة الى شفراته المؤدية الى فضاءاته الدلالية والجمالية، انطلاقاً من تأثير المكونات المعرفية والفكرية والثقافية على النص المسرحي، كنص إبداعي يتسم ذو ملامح وسمات جمالية كامنة في تلك المسافة بين مضمونه والصيغة التي يُقدم بها ذلك المضمون، ومن ثم، فإن استكشاف قسماته الإبداعية يعتمد على فهم النص في مستوياته المقابلة: الدلالية والمعرفية والفكرية والثقافية، وما يتصل بهذه المستويات من جماليات تعكس أنماطاً من الإبداعيات المتفردة.

ثمة علاقة وثيقة بين المغايرة والراهنية في نصوص ما بعد الحداثة، تكشف عنها السمات والملامح الجمالية التي ينطوي عليها النص المسرحي، في الوقت نفسه الذي تسهم فيه هذه العلاقة في إبراز مدى اختلاف وتباين تلك الجماليات بين النصوص المتعددة.

وبقدر ما تجسد العلاقة بين المغايرة والراهنية سؤالاً معرفياً تتجاذبه أقطاب الثنائيات المتناقضة في الأنساق الثقافية التي ترسم آفاق العلاقة بين الذات والآخر، فإنها بالقدر نفسه تجسد آلية من آليات ما بعد الحداثة في كتابة النصوص المسرحية؛ إذ أصبحت كتابة النص المسرحي في تطلعات ما بعد الحداثة نوعاً من الممارسة الإبداعية واللغوية، تعكس صراع القوى المحمولة على جناح الرمزية، متجاوزة الموضوع الدرامي ومتجهة نحو التأسيس للسؤال عن كل التناقضات التي يحفل بها النص كمرآة متشظية للواقع.

ولأن النص المسرحي يجسد صورة من صور التواصل الثقافي والمعرفي بطرق ووسائل متعددة، فإنه في الوقت نفسه يمثل قراءة من بين القراءات التي تنكشف على ملامح الاختلاف والائتلاف، ورصد وتتبع فعل المغايرة والأسئلة التي يثيرها إزاء حقيقة الذات والآخر، بما يفسح المجال للبحث في رؤية النص للواقع بين زمنين: زمن الكتابة وزمن القراءة، وهو المجال الذي يكشف فيه النص المسرحي عن جمالياته بين سؤالين: سؤال المغايرة من جهة، وسؤال الراهنية من جهة أخرى.

مشكلة البحث:

أثارت إشكاليات ما بعد الحداثة "سؤال مرحلي ضاغط وعميق، وحقل جمالي مغاير له من الراهنية ما له"(1)؛ وهذا بدوره ما جعل النص المسرحي في مواجهة مباشرة مع متطلبات المغايرة والراهنية، بما لها من فاعلية وتأثير على جمالياته التي تتكشف في فضاءات التلقي والاتصال والتواصل الثقافي والفكري بين الذوات المتعددة.

تمثل المغايرة والراهنية سمتان من السمات المميزة للنص المسرحي، التي تمنحه جمالياته الفكرية والمعرفية، وتجعل منه منتجاً أدبياً وفنياً متعدد الدلالات ذو نسق ثقافي مفتوح، وهما أيضاً من الأساليب المستخدمة في كتابة النصوص المسرحية في فنون ما بعد الحداثة، التي تعكس براعة الكاتب، وقدرته على المزج الإبداعي بين المضمون وصيغته التي يتجلى بها، في صنع نص قادر على الاستجابة لفاعلية التلقي من كافة أبعادها القرائية والتأويلية.

تسهم آليات الاختلاف والمغايرة في صنع أحاجي النص المسرحي والشفرات التي تسمح للمتلقي بالولوج الى آفاقه بحثاً عن التساؤلات، بعيداً عن البؤر النمطية التي تفترض وجود مركز ما للنص وحبكة تخضع لمنطق تتابعي وبنية جامدة.

أصبح تفكيك الحدث والشخصيات والعلاقات والزمن والمكان ضرورة لخلق نص مسرحي مغاير، يعتمد على خلق الرموز وإثارة الأسئلة وصنع الفراغات التي تدفع المتلقي الى تجاوز ذاته متجهاً نحو التأويل، ليس سعياً وراء الدلالة فحسب، بل والمشاركة في إعادة إنتاج النص في فضاء احتمالي يتسم بالتعدد والتنوع والتباين، ويسمح في الوقت نفسه في الكشف عن راهنية النص كدالة جمالية موازية، تسهم في حث الفكر على مراجعة الرؤى السابقة، والمضي في مسار قراءة/ قراءات جديدة ومغايرة.

---

(1) آمنة الربيع: الكتابة الدّرامية الجديدة وتحدّياتها: تقاطعات ومقاربات، مجلة نزوي، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد (98)، ابريل 2019. ص150-159. ص152.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

بالإضافة الى حداثة الموضوع وشحة إلتفات الباحثين إليه وندرة اهتمامهم به، فإن مشكلة البحث الحالي تتمثل في الحاجة الى استكشاف جماليات المغايرة والراهنية في نصوص مختارة من المسرح العراقي المعاصر، بحيث يمكن صياغتها والتعبير عنها على النحو الآتي:

ما هي جماليات المغايرة والراهنية في النصوص المسرحية العراقية المعاصرة؟

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث من عدة جوانب أهمها: حداثة موضوع البحث ومواكبته للتحولات التي تشهدها فنون ما بعد الحداثة، وفرادته؛ إذ لم يتسن للباحثة الوصول الى أي دراسة سابقة عنت بجماليات المغايرة والراهنية في النصوص المسرحية المعاصرة سواء على المستوى العربي أو على المستوى العراقي؛ كما تنبع أهمية البحث من حيث أنه يقدم مضموناً إجرائياً ونقدياً يمكن أن يُفيد العديد من الدارسين وطلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة، والكُتَّاب المسرحيين والنقاد، وغيرهم من ذوي الاهتمام على المستويين الوطني والعربي.

أهداف البحث:

يهدف البحث بشكل رئيسي الى الكشف عن جماليات المغايرة والراهنية في نصوص مختارة من المسرح العراقي المعاصر.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يقتصر البحث على جماليات المغايرة والراهنية في نصوص مختارة من المسرح العراقي المعاصر.

الحدود المكانية: العراق.

الحدود الزمانية: النصوص المسرحية العراقية المعاصرة الصادرة بعد عام 2000م.

تحديد المصطلحات والمفاهيم:

1. الجمال (Aesthetic)/ الجماليات (Aesthetics):

الجمال في اللغة؛ "مصدر الجميل والفعل جمَّل، مجمل، والجمال يقع على الصور والحديث. والجمال أي حسن الأفعال، كامل الأوصاف"[(1)]، وفي معجم الرائد: "جمّله تجميلا أي الشيء: زيّنه. والجمال هو صفة الحُسن في الأخلاق والأشكال"[(2)].

الجمال (Aesthetic) في الاصطلاح، يعرفه جان برتليمي (Jean Berthelemy) بأنه: "ينتمي إلى الشكل ولكل شكل أصله في حركة ترسمه والشّكل حركة يتم تسجيلها"[(3)]؛ في حين عرفه هيربرت ريد (Herbert Read) بأنه: "الوحدة بين العلاقات الشكلية المتواجدة بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[(4)].

وفي تعريف آخر للجمال، هو: "عملية النفاذ الى المداليل الرمزية التي تشحن الرؤى الفنية وتجليه المؤثرات الوجدانية المتشابكة والفاعلة"[(5)].

أما **الجمالية (Aesthetics)**، فهي "ما يختص بالنواحي الجمالية، والدراسة الجمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب النص المسرحي جمالاً"[(6)].

والجمالية في الأدب: "نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته، وترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة الفن للفن"[(1)].

---

(1) جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت- لبنان، 1997. 126/11.
(2) مسعود جبران: الرائد- معجم لغوي عصري، ط7، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1992. ص281-282.
(3) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، ط1، المركز القومي للترجمة، طنجة- المغرب، 2012. ص513.
(4) هيربرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1998. ص10.
(5) رقية وهاب مجيد بيرم: جماليات الأبداع النصي وآليات التهجين في النصوص المسرحية المعاصرة، مجلة الطريق للتربية والعلوم الاجتماعية، المجلد (7)، العدد (6)، يونيو 2020. ص ص49-63. ص52.
(6) أحمد زكي بدوي وآخرون: المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، القاهرة- مصر، 1990. ص289.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

وعليه، فإن جماليات النص المسرحي هي: "محاولة لاستقراء الجانب الفلسفي والجمالي للنص المسرحي والخصائص والسمات الجوهرية التي صاغت مظاهره وقيمه وعلاقاته الجمالية مما يمكن من قراءة النص بمضامينه وأفكاره وعناصر بنائه الدرامي قراءة جمالية تتبع منابع الرؤية الدلالية للنص"[2]، وهذا هو التعريف الإجرائي الذي يمكن الاستناد إليه في هذا البحث.

2. المغايرة (Variation):

المغايرة في اللغة، مصدر قياسي للفعل (غاير)، ويدور معناها حول الاختلاف والّتحول، قال ابن منظور: "تغايرت الأشياء أي اختلفت"[3]. قال الجوهري: "وغايَرتُ الرجل مُغايَرَةً، أي عارضْتُه بالبيع وبادلتُه. وتغايَرَتِ الأشياء: اختلف. والغيار: البدال"[4]، فالمغايرة في اللغة توازي المخالفة، من حيث تشير الى الاختلاف والتحول.

من الناحية الاصطلاحية، يشتبك مفهوم المغايرة مع مصطلحات عدة، أهمها الغيرية (Alterity)، وهو مصطلح يشير في مفهومه الى: "كون الشيئين بحيث يتعذر وجود أحدهما مع عدم وجود الآخر، ويقابلها الهوية والعينية، وهي كون المفهوم من الشيء عين المفهوم من الآخر، أي تكون صورة مماثلة للآخر القرين المشابه في كل شيء"[5]، كما ترتبط المغايرة بمفهوم الاختلاف، وهو: "العلاقة ما بين أشياء غير متطابقة فيما بينها. إنه علاقة الغيرية التي تميز كائناً عن آخر"[6]، فالمغايرة هي تقديم المختلف "انطلاقاً من ذاتنا (هويتنا) سواء في صورتها الفردية أو الجمعية، لنتحدث عن هذا المختلف، ولتحديد صفاته التي غالباً ما تكون الصفات المضادة لتلك التي تسمى (الأنا)، فالشرط الرئيسي الذي لابد منه لكي يوجد (آخر) حتى لو لم يكن الشرط الوحيد، هو وجود (أنا)- ضمير المتكلم المفردة"[7].

يمكن تعريف المغايرة في النص المسرحي بصيغة إجرائية، بأنها: آلية الاستمرار في فعل التحول والاختلاف القائم على الوعي بالذات وهويتها، والمغايرة بهذا المفهوم لابد وأن تشتمل على كافة الأبعاد الاجتماعية والثقافية القائمة على مستوى العلاقة بين الذات والآخر. وهي أيضاً في مجال هذا البحث: آلية لفعل الاختلاف والتحول من الأنساق الأدبية والفنية الحداثية الى أنساق ما بعد الحداثة.

3. الراهنية (Contemporary):

يعد مصطلح الراهنية من أكثر المصطلحات التي أثارت حيرة المفكرين والباحثين، وللآن لا يوجد تعريف محدد له، الأمر الذي يستدعي اجتهاد الباحث في محاولة الوصول الى مفهوم إجرائي للراهنية يتسق وأهداف البحث الحالي؛ فـ **الراهنية في اللغة**، من (الراهن)، وهو مصدر للفعل (رهن)، وله في معاجم اللغة معاني عدة. قال ابن منظور: "وكل أمر يحتبس به فهو رهينة ومرتهنة، كما أن الإنسان رهين عمله. ورهن لك الشيء: أقام ودام. وطعام راهن: مقيم.. وأَرْهَنه لهم ورَهَنه: أَدامه.. ورَهَنَ الشيءُ رَهْناً: دَامَ وَثَبَتَ. وراهِنةٌ فِي الْبَيْتِ: دَائِمَةٌ

(1) عباس محمد إبراهيم ووليد مانع دغر: جماليات السرد الأدائي للمثل في العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد (27)، العدد (5)، 2019. ص ص417-437. ص420.
(2) عمر محمد نقرش: جماليات القبح في النص المسرحي، مجلة دراسات: العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد (40)، العدد (2)، 2013. ص ص364-378. ص369.
(3) جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، 40/5.
(4) إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1987. 776/2.
(5) رافد محمود ماشي: خطاب الغيرية في النص المسرحي المعاصر، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل- العراق، العدد (41)، كانون أول 2018. ص ص1184-1199. ص1188.
(6) محمد الهلالي وحسن بيقي: الاختلاف، سلسلة دفاتر فلسفية: نصوص مختارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 2016. ص6.
(7) فارو جان: الآخر بما هو اختراع تاريخي، في كتاب: صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، 1999. ص45.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

ثَابِتَةٌ"[1]. وفي **صحاح الجوهري: "رهن جمع للرهان.. تقول منه: رهنت الشيء عند فلان، ورهنته الشيء، وأرهنته الشيء"[2]؛ فيكون من معاني الراهنية: الحبس والتعطيل، الإقامة والإدامة، والثبات وعدم التغير[3].**

من الناحية الاصطلاحية، وبالأخذ قياساً بالمعاني اللغوية السابقة، ذهب بعض المفكرين في تعريف الراهنية الى أنها: "ما رهن الشيء وما حبسه ويحبسه، حتى صار ثابتا معطلا، لا يتحرك ولا يتحول، وأدى إلى هزاله وضعفه"[4].

بيد أن ثمة منحى آخر - يراه الباحث- يمكن الأخذ به في سبيل الوصول الى تعريف للراهنية؛ فـ (الراهن) يعد مصطلحاً فلسفياً يرتبط بشكل أساسي بدلالة زمنية، أي أنه مرتبط بالزمن كامتداد يستوعب المقولات الفلسفية في رجوعها إلى الوراء أو تقدمها الى الأمام أو سكونها في الحاضر، وهذا يعني أن الراهن هو صفة لعلاقة ما بالزمن، وبالتحديد علاقة الشيء بالزمن الحاضر أو الوقت الراهن.

ومع الأخذ بالاعتبار أن مصطلح الراهنية بحد ذاته يمكن أن يكون تعريباً آخراً للكلمة الانجليزية (Contemporary)، والتي غالباً ما يتم تعريبها الى (المعاصر)، باعتبار المعاصرة صفة للشيء بالنسبة الى الزمن الحاضر، كما قد تعني فعل (التعاصر) أيضاً، والذي يمكن أن يأخذ طابعاً من الاستمرارية، كانعكاس لحالة من الوعي مصاحبة للزمن الحاضر، ومرتبطة بجذوره في الزمن الماضي، وتسعى الى اعطاءه امتداداً يؤول به الى المستقبل.

ومنه يمكن صياغة مفهوم للراهنية باعتبارها حالة ما مرتبطة بالزمن الحاضر، لاسيما وأن الراهنية كمصطلح، غالباً ما يُستخدم في سياق الإشارة إلى مدى الارتباط أو الاتساق مع الزمن/الوضع الراهن، وخاصة بالأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية، بحيث يمكن النظر الى الراهنية باعتبارها تلك الحالة التي تتوسط بين الماضي والمستقبل، مرتبطة بوعي وإدراك بالزمن في مساره وامتداده النفسي.

بناءً على ذلك، يمكن تعريف **الراهنية في النص المسرحي**، بأنها: تلك الرؤية الواعية والمدركة التي يعبر عنها الكاتب/النص إزاء الواقع الراهن متصلاً بالماضي ومتجهاً نحو المستقبل، تعمل على إكساب النص المسرحي قدرته على الاستجابة لمتطلبات وعوامل التحول على مسار الزمن من جهة، والانفتاح على فضاء الاختلاف والتنوع، والاستعداد للدخول في حوار مع الآخر من جهة أخرى.

يعكس هذا المفهوم تلك العلاقة الوثيقة بين الراهنية والمغايرة، فالراهنية هي حالة من الوعي بالذات في الزمن الحاضر، لابد وأن تعكس بالضرورة نمطاً معيناً من أنماط العلاقة مع الآخر.

يمكن أن يفضي ذلك الى صياغة مفهوم إجرائي لـ **المغايرة والراهنية في النص المسرحي**، بأنها: تلك الآليات التي يتم بها بناء وتكوين النص المسرحي على نحو ما مبدع وخلاق يمزج بين حالة الوعي ومضمونه في الزمن الراهن، ينعكس على الصيغة التي يتجلى بها هذا الوعي من خلال التعبير عن الرغبة في صنع التحول على مستوى النص المسرحي، وإبراز الاختلاف القائم على استحضار هوية الذات والتأكيد عليها في أبعادها الاجتماعية والثقافية وملتحمة بسياقاتها الجمعية التي يسعى النص الى التأثير فيها وتغييرها، في السياق نفسه الذي يجسد فيه النص بشكل أو بآخر ما يمكن اعتباره حواراً مع الآخر.

الفصل الثاني: الإطار النظري

يبدو التأسيس النظري لجماليات المغايرة والراهنية محفوفاً بالكثير من الصعوبات التي لم تفترق عن الحمولات الفلسفية والفكرية للمصطلحات الثلاثة (الجمالية، المغايرة، والراهنية)، ناهيك عن المتطلبات الأدبية والنقدية التي ينبغي أن تتحقق من خلال التأسيس النظري، يضاف الى ذلك تلك الصعوبات المتعلقة بعلاقة هذه المصطلحات

(1) جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، 40/5.
(2) إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مرجع سابق، 5/ ٢١٢٨.
(3) باستفادة يسيرة من: عبد الجبار استيتو: راهنية البحث الترجمي في العالم العربي، ط1، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة- الجزائر، عمان- الأردن، 2010. ص7.
(4) محمد عابد الجابري: راهن الفكر الفلسفي في المغرب، مجلة فكر ونقد، المجلد (14)، العدد (18) ابريل 1999. ص4. ص4.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

بالمفاهيم والأطر النظرية لما بعد الحداثة، وانعكاساتها على مفهوم النص المسرحي، وآليات الاشتغال عليه وإنتاجه.

في محاولة لتجاوز تلك الصعوبات، يمكن بناء الخلفية النظرية لموضوع البحث في ثلاثة محاور رئيسية، على النحو الآتي:

1. جماليات النص المسرحي:

يختلف مفهوم الجمال تبعاً لاختلاف الرؤى والفلسفات ومعايير الحكم والخبرات الجمالية في كل عصر وثقافة، وعلى نحو موجز وكثيف يمكن استعراض بعض تلك المفاهيم، انطلاقاً من مفهوم الجميل عند سقراط، وهو: "المفيد الذي تقدر فائدته حتى في الأشياء القبيحة إذا كانت مفيدة، فقد كان سقراط من خصوم الجمال الشكلي، ومن أنصار الجمال الروحي والباطني وجمال النفس الفاضلة"[1]؛ أما الجمال الحقيقي عند افلاطون، فهو: "الخير المطلق"[2]، وهو مفهوم مثالي.

علاوة على ذلك، فقد عبَّر الإغريق القدماء عن الجمال بأنه: "الانسجام الرياضي والتناسب"[3]؛ فالجمال (Aesthetic) عند أرسطو هو موضوع ظاهراتي "يتم بالتنسيق والترتيب لأجزائه"[4]، "فالتناسق والانسجام والوضوح من أهم خصائص الجميل"[5]، وهو بذلك يرى أن الجمال متحقق في كل شيء.

في العصر الحديث، ذهب كانط الى أن "الجميل هو ذلك الذي يسر بمجرد النظر والحكم عليه"[6]، وهو عند هيجل "ذلك الحضور الحسّي للفكر، أو ذلك المزيج الذي يصل بين الفكرة العقلانية والأداء الحسي، أي الشكل والمضمون"[7].

والجمال من وجهة نظر نقدية هو: "توازن وانسجام في الخطوط والأصوات والألوان، وأثره في النفس توازن وانسجام، والإنتاج الفني نشاط عقلي قائم على العاطفة والخيال والفكر، والتذوق أيضاً نشاط عقلي ووجداني معاً"[8].

ولأن الجمال بطبيعته هو مسألة يُنظر إليها وفق أسس وقواعد ذوقيّة وفكريّة، ولأن لكل إنسان خبرته الجمالية، فلابد من التمييز بين الجمال والجماليّة؛ "فالجمال مرتبط بالإحساس والشعور وقدرة التذوق التي يمتلكها الكاتب المبدع أو المتلقي، وهو الدعامة التي من خلالها يتم الولوج الى الصورة أو العمل الفني والحكم عليه وفق مواصفاته"[9].

أما الجمالية، فيمكن النظر إليها على أساس أن "الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة"[10]، وأن المسرح بالأساس هو "كتابة إبداعية، بإمكان القارئ الاطلاع عليها والتعامل معها مثلما

(1) بلعربي محمد: جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي- تجربة طلعت سماوي نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدب بلعباس - الجزائر، 2020. ص3.
(2) المرجع السابق، ص4.
(3) مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة- مصر، 1999. ص74.
(4) راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية- مصر، 1987. ص46.
(5) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط1، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1973. ص78.
(6) إميل بوترو: فلسفة كانط، ترجمة: عثمان أمين، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1981. ص107. ص107.
(7) بلعربي محمد: جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي- تجربة طلعت سماوي نموذجا، مرجع سابق، ص10.
(8) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1952. ص45.
(9) يمينة بشارف: الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء- قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، وهران- الجزائر، 2019. ص82.
(10) فولفغانغ ايزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس- المغرب، 1995. ص11.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

يتعامل مع هذه الأجناس"[1]، يمكن القول بأن جماليات النص المسرحي إنما ترتبط باستجابة القارئ، وقدرته على على تذوق مكامن الجمال في النص، والتعرف على طرق الاشتغال عليه.

تؤكد آن أوبرسفلد على أن "الضمان الوحيد لاستمرارية النص وبقاءه هو الضرورة التي يمليها وجود شيء مكتوب"[2]، ولا شط أن القراءة تجسد تلك الضرورة بالنسبة الى النص المسرحي، كما يجسدها العرض أيضاً، "إذ لا يمكن تخيل كتابة نص مسرحي دون أن تصور مسرحي سابق، فالكاتب يكتب طبقاً أو خلافاً لنظام مسرحي قائم، وهذا يعني أن العرض المسرحي بشكل أو بآخر سابق على النص" من حيث يتشكل في ذهن الكاتب وفي رؤيته المسبقة لما يمكن أن يكون عليه العرض"[3].

تكمن جماليات النص المسرحي في الرهان الذي يخوضه النص بالنسبة الى العالم من حوله؛ "والرهان ليس تصوير العالم، وإنما الرد على وجوده الحقيقي بوجود كلامي مثيل، كثافة متكافئة، متعددة المعاني وعديمة المعنى في الوقت نفسه"[4]؛ "فالنص المسرحي مكتوب لنظام شفرة مسرحية معين، أو بعبارة أخرى لعادات وتقاليد جمهور معين، هذا النص لابد من فك شفرته وإعادة شفرته بشكل آخر للجمهور الجديد"[5]، والأمر كذلك بالنسبة للقراءات المتعددة، فكل قراءة هي محاولة لفك تلك الشفرة، وهي أيضاً محاولة لاستكشاف جماليات النص، من خلال دراسة واستقراء كافة أبعاده الإبداعية.

بيد أن تحقيق قيم جمالية في نص مسرحي ليس أمراً سهلاً أبداً، ذلك أن "عملية إنتاج النصوص المسرحية الأدبية تتطلب من الكاتب ثراءً فكرياً وثقافياً لانتقاء أفكار النص الإبداعي وفق رؤيته الشخصانية وقدراته المخيالية وتنوع أساليبه الكتابية في مراوغة المدركات العقلية والتصورية عند المتلقي، وكسر أفق توقعاته عبر بث مجسات تشفيرية وترميزية، يبتدع فيها رسم استراتيجية التخمين واللعب الدلالي المعرفي، لكشف أنساق النص ودلالاته المفتوحة وردم فجوته ومناطق تخلخلاته بشعرية المتلقي للنص الإبداعي المفتوح، والذي يتطلب خبرات معرفية وجمالية لفك شفرات ودلالات النص، وإقامة علاقة حوار مفتوح مع النص يدعم بتأويل المتلقي لكشف العلاقة ما بين البنى السطحية والبنى العميقة، وهو حوار ذا قطبين قطب أدبي وقطب نقدي، ومشروط بخبرة المتلقي ومعرفته بقواعد العملية النقدية وأسس التفضيل الجمالي للنص الإبداعي"[6].

"إن أعظم نص مسرحي في العالم، إذا لم يكن معتمداً على قوة النص- لن نقول قوة الحوار- فلن يصبح أكثر من كتاب صور تافه"[7]، ولهذا لابد أن تنتظم جماليات النص المسرحي في تلك "الأبعاد التواصلية التي تتداخل في تشكيلها مجموعة من المعطيات، والعناصر اللغوية والفكرية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها من العناصر التي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل فني يراعي نسق البناء الدرامي، الذي تساهم فيه مجموعة من المكونات، كالشخصية والحدث والزمان والمكان والحوار وغيرها"[8].

قوة النص المسرحي ما هي إلا تعبير رمزي عن جمالياته المتعددة، يراد بها تلك القسمات الإبداعية التي تكشف عن رؤية الكاتب ومواقفه الفكرية والثقافية داخل النص كوعي منبثق، يتطلع الى أن تكون له انبثاقات أخرى في كل قراءة جديدة له؛ "فالكتابة الدرامية لا تسد الطريق أمام التفكير في صياغة الحوار، وفي انطلاق الزمن

(1) صورية بختي: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي- مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة- الجزائر، 2015. ص6.

(2) آن أوبرسفلد: مدرسة المتفرج: قراءة المسرح (2)، ترجمة حمادة إبراهيم وسهير الجمل، مهرجان الظاهرة، المسرح التجريبي، مهرجان القاهرة الدولي- المسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة- مصر، 1996. ص11.

(3) المرجع السابق، ص17.

(4) جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر، ترجمة: حمادة إبراهيم، مراجعة: رفيق الصبان، مهرجان القاهرة الدولي- الدولي- المسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة- مصر، 2004. ص7.

(5) آن أوبرسفلد: مدرسة المتفرج: قراءة المسرح (2)، مرجع سابق، ص14.

(6) رقية وهاب مجيد بيرم: جماليات الأبداع النصي وآليات التهجين في النصوص المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص54.

(7) آن أوبرسفلد: مدرسة المتفرج: قراءة المسرح (2)، مرجع سابق، ص21.

(8) صورية بختي: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص24.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

والفضاء، وفي تطور مفهوم الشخصيات، وفي مختلف الطرق حول تغيرات لغة تدور أقل من غيرها حول سبب موحد، وهي بذلك إنما تساعد على تكوين رأي ينبغي أن يتطور من خلال قراءات أكمل"[1].

وإذا كانت اللغة الدرامية "تقنية لسانية يعتمدها الكاتب لرسم الشخصيات وتجسيد الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي، اعتمادا على الإرشادات والحوار الدرامي الذي يخضع لتقنيات فنية جمالية خاصة تتلاءم ومواقف الشخصية المسرحية، وتعمل على الدفع بالحدث الدرامي إلى التطور نحو النهاية"[2]، فإن القراءة "والموقف النفسي للقارئ لا يقل أهمية وتأثيراً في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عن الكاتب"[3].

من الصعب جداً تصور نمط معين أو حتى أنماط معينة من الجماليات في النص المسرحي أو النصوص المسرحية، لأن مسألة الجماليات تفتح آفاقاً واسعة للتعددية والتحرر من سلطة القواعد؛ "ذلك أن التعدد هو القاعدة بالنسبة إلى هذه النقطة، فمن حيث يكتب المنظرون المحدثون للمسرح مناهج، وبيانات، ومذكرات، وخواطر، وكتابات، وأفكارا.. هناك دائما شعريات هي إما نظريات للنصوص أو تحليلات لإنتاج الأعمال الدرامية، وهناك أيضا جماليات، بعضها معياري والآخر وصفي، لكن أغلبها بلا قيود"[4].

2. جماليات النص المسرحي لما بعد الحداثة:

ساهمت التطورات الاجتماعية والثقافية الفكرية والفنية المعاصرة في إحداث تغيير في مسارات وآليات وطرق الكتابة المسرحية، تبعاً للتباين في الرؤى والاختلاف في النظرة إلى الكون والإنسان في ظل تلك المتغيرات، لاسيما في ظل المذاهب المسرحية الجديدة التي نشأت في العصر الراهن: المسرح العبثي، المسرح الوجودي، والمسرح الملحمي، والتي سعت إلى إحداث تغيير في شكل المسرح ووظيفته، الأمر الذي انعكس على المفاهيم والتصورات المتعلقة بجماليات النص المسرحي على نحو كبير، إذ أصبحت غاية النص المسرحي هي الكشف عما هو خفي للمتلقي، وايقاظ وعيه وتنمية معرفته بالواقع من حوله، لكي يكون قادراً على اتخاذ موقف نقدي منه، والمساهمة في تغييره.

ظل الأمر كذلك الى أن جاءت تصورات ما بعد الحداثة، لتقدم رؤى جديدة ساهمت هي الأخرى بتغيير الملامح الجمالية للنص المسرحي، من خلال تبني "مبدأي التشظي والتنافر، والتي طرحت من خلالهما أسلوباً يتخلى عن النموذج المثالي القديم لـ العمل الفني المكتمل المتكامل، الذي لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته، وطرحت بدلاً منه نموذجاً لعمل فني يحقق ترابطاً صعباً وكلية عسيرة من خلال التنافر والتشظي"[5]، "ومن خلال الإبراز المتعمد لعناصر القلق وعدم استقرار أو ثبات المعنى في النص، وتدعيم عوامل الاختلاف والتباين والتناقض، وانتهاك الأسس التي يعتمد عليها النص كشرط لتحققه، وبالتالي، فهي تمثل محاولة لتقويض وهدم السعي نحو تحقيق الثبات والاكتمال بصورة نهائية"[6].

وفق هذه الرؤية، "وعلى اعتبار أن هنالك علاقة بين السارد والمسرود له"[7]، تم إزاحة الكاتب عن موقعه التقليدي والتأكيد على أن ما يقع عليه الرهان بالفعل هو المعنى؛ فالنص المسرحي المتكامل هو الذي يحيل الى معنى وليس الى ذات الكاتب، لأن هذه الأخيرة تتوارى في حضور النص، لتحل محلها الذوات المتعددة والمتباينة للمتلقين، ولكي يكون النص فاعلاً لابد أن يدفع المتلقي الى إعادة إنتاجه تفكيكاً وتركيباً، على نحو ما يكشف من جهة عن جماليات النص، ومن جهة أخرى عن ابداعية الكاتب.

---

(1) جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص78.
(2) صورية بختي: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص25.
(3) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي- دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، 1996. ص94.
(4) كاثرين نوكريت: مفهوم الجمالية المسرحية، ترجمة: أحمد حُسَيني، مجلة فكر ونقد، العدد (95)، فبراير 2008. ص4.
(5) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1999. ص4.
(6) المرجع السابق، ص31.
(7) عباس محمد إبراهيم ووليد مانع دغر: جماليات السرد الأدائي للمثل في العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد (27)، العدد (5)، 2019. ص ص417-437. ص419.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

بدا هذا التحول واضحاً في النصوص المسرحية الملحمية ونصوص المسرح العبثي (مسرح اللامعقول)؛ فقد نظر بريخت الى النص المسرحي باعتباره عملاً فنياً، لا تنسب هويته الى الكاتب وحده، أو الى المتلقين له فحسب، بل تمتد على شبكة العلاقات التي تتولد في سياقها فكرة النص نفسها، والتي تضفي على النص المسرحي هويته الفنية والجمالية، ومن ثم، "فإن نصوص بريخت غالباً ما تصرح بعدم اكتمالها، وأنها تسعى الى تأجيل هذا الاكتمال وتقاوم امكانية تحققه، ومحاولة اقتناص العناصر المتغيرة وغير المتوقعة التي تراوغ النص، وتشتبك مع الأحداث التي تستشرف عملاً تختلف عليه الآراء على الخط الفاصل بين الفن والحياة"[(1)].

في ظل هذا الاتجاه، لم تعد بنية النص المسرحي محددة بالطريقة التي ترتبط بها أجزاءه مع بعضها البعض، بل بكيفية اتساق تلك الأجزاء في عقل المتلقي بصورة معينة؛ "فالعمل الفني لا يسعى من خلال التركيز على البناء الى نفس المشاهد خارج حدود تعريفه، بل يضع البناء في صدارة العمل ليخاطب من خلاله فعل القراءة والتلقي، فحين يستبعد النص أي علاقة بين أجزائه فإنه لا يتوجه الى داخله ليعكس نفسه، بل يتوجه الى الخارج ليعكس نظرة القارئ/المتلقي له، أي أنه يصرف انتباه المتلقي عن محاولة تفسير النص من الداخل ويدفعه الى التركيز على عملية القراءة والتفسير نفسها"[(2)].

في هذا السياق، "انفتح النص المسرحي على آليات الخطابات المعرفية للأجناس الأدبية والنقدية ومفاهيم الانزياح الدلالي والاستلاب وتقنيات السردية والمحاكاة الساخرة والتنويع والتنضيد، والتهجين كتقنيات جمالية تؤول بالنص الى التغيرات الثقافية والسياسية والسلوكيات الاجتماعية"[(3)].

أصبحت كتابة النص المسرحي تتم وفق أساليب مختلفة تسعى الى تفكيك الحدث وكسر حاجز الرتابة والمألوف في مساراته وصيرورته المنطقية، والتعامل مع شظاياه وأجزاءه كآليات لتوليد الحدث وتكوينه على مستوى البداية والذروة والنهاية؛ وكل هذ لكي "لا يظل النص أسير المعنى الأحادي والدلالة الضيقة، وإنَّما تتعدد أبعاده بتعدد قرائه، وهو في أرقى تصور له يشبه المدينة الأسطورية التي تتعدد مداخلها بتعدد روادها"[(4)]، كأن يبدأ من منتصف الأحداث، وإعادة توليد صورها أو صنع فجوات وفراغات تدل عليها في البداية والنهاية، باستخدام تقنية الحضور والغياب التي تهدف الى إثارة التساؤلات وتدفع نحو البحث عن المضمر والمسكوت عنه، وهي التقنية التي تكسب النص طاقة إيحائية وفعالية قرائية وإبداعية في آن واحد معاً، تعتمد على أدوات التخييل وتوظيف الرمز بكثافة عالية تعطي توجيهاً من خلال دلالاتها المنبثقة، والتي تقترب بواعثها أو تبتعد بدرجات متفاوتة عن أفق التلقي بقدر كبير من الحرية، يسمح بالغوص داخل النص والنظر في محيطه الخارجي في حراك مستمر بين الداخل والخارج، يكشف بدوره عن مواقع التوتر والتناقض في شبكة النص والدلالات التي يمكن أن يفضي إليها من خلال فعل التلقي.

مفاد ذلك، أن النصوص المسرحية في ظل توجهات ما بعد الحداثة تمثل خروجاً سافراً عن النسق الدرامي التقليدي وتمرداً على الأساليب النمطية المتكررة، من حيث اتجهت نحو التشظي والهدم الموضوعي والدرامي للأحداث والشخصيات وغيرها من عناصر النص، بغية الانفتاح على فضاءات القراءات التأويلية، التي تسهم في إعادة توليد الأحداث وملئ الفجوات التي تفصل بين النص وقراءاته، ومن ثم الوصول إلى جماليات النص وفق رؤى فكرية وفلسفية متعددة ومتباينة.

3. جماليات المغايرة والراهنية في النص المسرحي:

أصبح الاشتغال على كتابة النص المسرحي في ما بعد الحداثة قائماً على "أساليب وإمكانيات جديدة ومغايرة تتجاوز الشكل التقليدي، وتنفتح على مستويات وتقنيات مغايرة أيضاً تضع النص مباشرة أمام المتلقي ليقوم بإعادة

(1) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، مرجع سابق، ص67.
(2) المرجع السابق، ص73.
(3) رقية وهاب مجيد بيرم: جماليات الأبداع النصي وآليات التهجين في النصوص المسرحية المعاصرة، مرجع سابق، ص57.
(4) صابر عبد الدايم: آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي دراسة نقدية في مواجهة النص، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، 2012. ص11.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

رسم ملامحه، والكشف عن جمالياته غير المعتادة"[1]، فالسمة العامة لما بعد الحداثة تكاد تكون بتقديم نفسها "كمظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكوّن ذاتها"[2]، وهي بذلك إنما تجسد نموذجاً مغايراً ليس لتقديم نفسه على هذا النحو فحسب، وإنما كإطار مفتوح لممارسة فعل المغايرة بصورة مستمرة، والبحث الدؤوب عن سمات الاختلاف والائتلاف، وإثارة أكثر الأسئلة حساسية وتعقيداً إزاء حقيقية الذات والعالم، وهو بذلك فعل يحمل في طياته راهنية ملازمة له.

لقد انتهت ما بعد الحداثة إلى "فهم الواقع المشترك باعتباره أسطورة، وأن الواقع الفردي هو مسألة اختيار وجودي، وهذا هو الشرط الأساسي الذي تسعى نصوص مسرح ما بعد الحداثة إلى اكتشافه وجعله درامياً"[3]؛ فلم تعد كتابة النص المسرحي "تعتمد على النظرة القائلة بأن الإيهام بالواقعية لا يكون فعالاً إلا إذا أمكن التثبت منه بالمقابلة مع الواقع الراهن، وهي الحالة التي ينظر الكاتب فيها الى الحياة نظرة موضوعية ويعرضها على صعيد يستند الى الخبرة اليومية"[4]، بل أصبحت الكتابة حاملاً للنزوع الى الجدة والمغايرة في إعادة تقديم الواقع، وتفكيك قيوده الزمنية على مستوى اللحظة الراهنة من خلال النص المسرحي نفسه، حتى في الحالات التي يتم فيها استدعاء ملامح الماضي، فإن النص المسرحي يظل اشتغالاً استشرافياً يتطلع الى التغير والتحرر من القيود الزمانية والمكانية، والانفتاح على عوالم وحيوات متعددة ومتنوعة.

ووفق ما ذهب إليه هاينر موللر (Heiner Muller)، فإن الكتابة المسرحية "لا تعتقد إلا في شيء واحد، ألا وهو الصراع. ومن الواضح أن الأمر ليس غياب الصراعات العميقة مثل تلك التي تظهر الموقف الذي يصبح فيه النمط الدرامي مثيرا للإشكالية؛ فهناك صراع، ولكن يبدو أنه حتى أغلب الحقائق المتصارعة على نحو ما تقاوم أن تكون شكلا دراميا. فحتى لو كانت الحياة العادية قد مورست باعتبارها دراما أو قصة متماسكة بدرجة أقل، ولكنها مورست على الأغلب باعتبارها سلسلة من الشظايا المتكسرة والمراحل والحلقات"[5]، ولهذا تحاول نصوص مسرح ما بعد الحداثة أن تجسد ذلك التشظي والتنافر، باعتباره انعكاساً للصراعات العميقة والأكثر عمقاً على مستوى الذات، في الوقت نفسه الذي ترسم أفقاً مقابلاً لها على مستوى الآخر، ومن ثم، فإن النص المسرحي لا يتوقف عند إثارة الأسئلة الإشكاليات فحسب، بل ويرصد تلك الحالات واللحظات التي يحدث معها وفيها حدث (التغير)، باعتباره السمة الجذرية لكل أفعال وآليات المغايرة التي جرى الاشتغال عليها في النص.

وإذا كانت "نزعة ما بعد الحداثة هي هذا التغير الملحوظ في الحساسية، والتي تعكس بشكل بارز التحول الثقافي في المجتمعات الغربية الذي أثر في الثقافة عموماً"[6]؛ فإن جماليات المغايرة في النصوص المسرحية لما بعد الحداثة تكشف عن "وجه ثان وجديد للمسرح، يعمل على تقريب الحضارات المختلفة، ورفض الانطواء والانعزال، وينهل من حقول معرفة عديدة، داعيًا إلى المشترك الإنساني محاولاً تجاوز إكراهات الهجنة، بعد تقويض التمركز الغربي، والانفتاح على أشكال وثقافات مغايرة، من أجل القدرة على الاستمرارية"[7].

إنها تلك الجماليات التي تتكشف للمتلقي من خلال ما عبَّر عنه كريستين شميدت (Kristen Schmidt) بـ (الممارسات التحولية)، والتي تؤكد على أن "مسرحيات ما بعد الحداثة لا ترتكز علي تفكيك المقومات الدرامية، أو هدم التوجه الجماعي للمسرح، إنها توضح بالأحرى هذه المقومات ومفهوم الطقس الجماعي، بينما في نفس الوقت تتحدي وتثير إشكالية إمكانياتهم: تزعج دراما ما بعد الحداثة هذه الملامح والمقومات عن طريق تغييرهم؛

(1) المختار العسري: رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة، مجلة البيان، العدد (595)، فبراير 2020. ص ص38-68. ص39.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002. ص223.

(3) كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد (726)، 26 يوليو 2021. ص ص22-28. ص28.

(4) محمد عبد الزهرة محمد: ملامح التجديد في النص المسرحي العراقي- حواريات فؤاد التكرلي أنموذجاً، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد (22)، 2016. ص ص344-357. ص346.

(5) هانز - ثيز ليمان: النص والخشبة في مسرح ما بعد الدراما، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد (585)، 12 نوفمبر 2018. ص ص24-27. ص25.

(6) كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص24.

(7) المختار العسري: رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة، مرجع سابق، ص46.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

إذ يفترض التحول دوراً للرابط في النصوص المسرحية لما بعد الحداثة عند استدعاء الأساليب التقليدية لكتابة الأسئلة، وفي إطار النقد، يعبر هذا التحول أيضاً عن الاهتمام الرئيس لمسرح ما بعد الحداثة بتحدي الانغلاق، فالتغير هو الإجابة التي تقدم النصوص المسرحية لأسئلة ما بعد الحداثة"[1].

تلك الممارسات التحولية تصدر "من المتلقين والمؤدين الذين يمرون معا بنفس النشاط في زمان ومكان واحد يمكن أن يدخلوا ضمن التعريف الدقيق للممارسة المسرحية في حد ذاتها؛ فالاجتماعي والاتصالي والجماعي هم جميعاً جزء من المسرح"[2]، ومهمة النص المسرحي في جانب منها هي ترسيم معالم هذه الممارسة، ومهمة الكاتب تتمثل في تجسيدها وتمكين النص من إبرازها وتجليتها بشكل مستمر ومتجدد ومتغير في الوقت نفسه، لتغدو جماليات النص المسرحي انعكاساً لذلك "المنطق الذي ينشئ مجموعة من الخطابات والتجليات الثقافية؛ فإذا كانت نزعة ما بعد الحداثة هي مفهوم نظري وتاريخي، فإنها في نفس الوقت تمثل مجموعة من الممارسات الثقافية المركبة والمتناقضة والأسيرة لعمليات تحولية مستمرة[3].

لم تعد النصوص المسرحية تعتمد على "حديث وسلوك الشخصيات، بل تزحزحت الى مستوى نظام العلامات حيث تنبثق داخل أدوار الأشخاص والزمان والمكان واستمرارية الحدث، لتصل الى تفكيك البنية الدرامية، وبالتالي، فهي تتجاوز ذاتها وقصصها لصالح تفكيك النظم العلاماتية وتفاعلاتها"[4]، "وإذا كانت ما بعد الحداثة باعتبارها فعالية مراوغة تجتذب مختلف مصادر التاريخ الأدبي، ولذلك يتم تحديها بانتحال منهجي أو فقدان لصيغ وإشكال التعبير ذات الخصوصية، فإن نصوص مسرح ما بعد الحداثة تتبنى هذا الميل إلى اللعب في أشكال التعبير الفني المتعددة وتتحد معها"[5].

ولأن نصوص مسرح ما بعد الحداثة "تفتح مساحاتها لجماليات مغايرة، تقوض الكتابة الدرامية وتخلخل البناء الدرامي، وتعيد تركيب أجزائها، بل وتعيد تركيب موقف المتلقي وموقعه، ولأنها أيضاً تؤسس لفلسفة التشظي والتفكيك"[6]؛ فإنها تكشف عن راهنيتها وارتباطاتها الزمنية المختلفة على هذا الأساس، من حيث تنظر الى "التاريخ الأدبي في إطار طمس بعد حداثي لآثار الماضي والحاضر والمستقبل، كتجسيد مستمر لكل أفعال المقاومة، ومحاولاتها المستمرة لتغيير موضوعها وسياقاتها الاجتماعية- السياسية"[7].

يخلص الباحث الى أن جماليات المغايرة والراهنية في النص المسرحي تعكس نموذجاً كلياً يتجه بشكل رئيسي نحو القارئ/المتلقي، من خلال عدة آليات أهمها تقويض خطابات الهيمنة والاستعلاء والتفوق، وإعادة الاعتبار الى الهويات والثقافات المغايرة، ليبدو النص وكأنه محاولة لإعادة كتابة تاريخ الكيانات المهمشة على نحو متساوي، بالتوازي مع تشريح وتفكيك العلاقات المحمولة على متن الثنائيات القطبية المتصارعة، وإزالة المسافات الفاصلة بين أطرافها والتأكيد على ضرورة التحول والانفتاح على الآخر وتقصي أبعاده وسماته الإنسانية، في الوقت نفسه الذي يقوم فيه النص بإعادة ترميم هوية الذات والالتزام بكينونتها بعيداً عن دوائر التمركز والانطواء والانغلاق، ومقاومة كل أشكال القمع والاضطهاد والإقصاء التي تحط من قيمة الآخر المختلف، وهي الآليات التي تثير في نفس المتلقي ذلك الشعور بالانجذاب لفعل التغيير، والحاجة الماسة الى ممارسته، بحيث يغدو النص صانعاً لحدث التغيير على مستوى الوعي، كتمهيد ضروري لحدوث التغيير على مستوى الفعل.

3. مؤشرات الإطار النظري:

في ضوء ما تقدم، يمكن تحديد مؤشرات الإطار النظري في مجموعة من النقاط على النحو الآتي:

1. التشظي والتنافر بين أجزاء النص وعناصره (اللاشكل، اللامعنى).

---

(1) كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص23.
(2) هانز - ثيز ليمان: النص والخشبة في مسرح ما بعد الدراما، مرجع سابق، ص26.
(3) كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص25.
(4) عبد المجيد اهري: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، مجلة العلامة، العدد (2)، 2016. ص ص267-286. ص272.
(5) كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص26.
(6) عبد المجيد اهري: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص273.
(7) كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص26.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

2. تفكيك وخلخلة البنى العلائقية وسبر أغوار الصراعات العميقة (تعرية الواقع).
3. التكثيف بالرمز وإثارة الأسئلة كممارسة تحولية تتوق لصنع التغيير.
4. المراوغة بين الحضور والغياب، والتأرجح بين التكريس والزعزعة (اللعب).
5. الانفتاح على السياقات والقراءات والتأويلات المتعددة والمتجددة

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

الفصل الثالث: الإطار المنهجي

استطاعت العديد من التجارب العراقية المعاصرة أن تستحضر ملامح وسمات نصوص مسرح ما بعد الحداثة، كمحاولة لإطلاق صيحات تتجاوز حدود مجرد لفت الانتباه إليها، الى تقديم رؤى جديدة وبديلة لنصوص وشكل المسرح التقليدي، وإن كان ذلك بإيحاء التجارب الغربية، إلا إنها استطاعت أن توظف آليات المغايرة والراهنية بشكل متسق لغوياً وفنياً مع تطلعات المسرح العالمي المعاصر.

مجتمع البحث وعينته:

شمل مجتمع البحث (4) نصوص مسرحية صدرت بعد عام 2000، تم اختيارها بطريقة عشوائية، وذلك كما هو موضح في الجدول التالي:

جدول (1): مجتمع البحث

م	النص المسرحي	المؤلف	السنة
1	العرس الوحشي	فلاح شاكر	2005
2	عربانه	حامد المالكي	2013
3	واقع خرافي	علي عبد النبي الزيدي	2012
4	يا رب		2013

أما عينة البحث فقد تحددت باختيار نص واحد من النصوص الأربعة السابقة، وهو نص **(مسرحية العرس الوحشي لـ فلاح شاكر)**[1]، والذي تم اختياره بشكل قصدي، للأسباب التالية:

1. ارتباط موضوع المسرحية بفضاء علاقات متعددة، تعكس أنماطاً ومستويات متعددة من الصراعات العميقة على المستوى الفردي والجمعي، وعلى المستوى العلاقات الإنسانية في مستوياتها السياسية والثقافية والحضارية.
2. مواكبة نص المسرحية لفترة زمنية بالغة الحساسية والتعقيد من تاريخ العراق والمجتمع العراقي، وهي فترة (عراق ما بعد 2003)، والتي كان الاحتلال الأجنبي عنوانها الرئيسي وواقعها المأساوي.
3. قابلية النص للقراءات والتأويلات المتعددة، والتي يمكن أن تساهم بقوة في الكشف عن جماليات المغايرة والراهنية التي انطوى عليها.
4. نص مسرحية العرس الوحشي هو النص الأنسب من بين النصوص الأربعة لتحقيق أهداف البحث الحالي وغاياته.

منهج البحث:

لتحقيق أهداف البحث وغاياته، اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

أداة البحث ومؤشراته:

اعتمد الباحث في تحليله للعينة على قراءة النص المختار قراءة نقدية واعية، والمؤشرات الواردة في الإطار النظري، بالإضافة الى المؤشرات التي تكشف عن جماليات المغايرة والراهنية في النص ذاته، والتي تتمثل بما يلي:

1. تشظية الشخصيات على متن حوار يضج بالمشاعر والإيحاءات المتناقضة (التشظية والتنافر).

(1) فلاح شاكر: العرس الوحشي (مسرحية)، موقع الحوار المتمدن، العدد (1497)، 22 مارس 2006.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

2. الشاعرية التي أضفت على الحوار توتره الدرامي، وكشفت عن أبعاده الشعورية والفكرية والفلسفية من جهة، وعن آفاقه الجمالية من جهة أخرى.
3. التحولات الدرامية على مستوى الفعل المتوتر والصراعات المتأججة بين الرغبات والهواجس والمشاعر المتناقضة تارة، والمتوافقة تارة أخرى (الصدق والكذب/الحب والكره/ الحضور والغياب/ الاختلاف والائتلاف..).
4. الكثافة الرمزية (الفتاة/الوطن/الابن والأم)، والتساؤلات في النص، وتلك التي يثيرها النص.
5. الفجوات (انفتاح النص على القراءات والتأويلات المتعددة).

ملخص المسرحية (العرش الوحشي):

تدور أحداث المسرحية بعد 2003 عندما أصبح العراق تحت وطأة الاحتلال الأمريكي وما أسفر عنه من مآسي، من بينها مأساة تلك الفتاة الصغيرة التي لم تكن قد تجاوزت الثالثة عشرة من العمر عندما أوهمها أحد جنود المارينز بأنه يحبها وسيأخذها معه الى الولايات المتحدة، وفي ليلة ما استدرجها وقام باغتصابها مع اثنين من زملاءه، لتحمل الفتاة جنيناً بعد ذلك لا تعرف من والده، وعلى خلاف العادات التي كانت تقضي بقتل الفتاة لغسل العار، لم يقتلها أهلها، ومع ذلك، فقد حاولت الفتاة التخلص من الجنين مرات عديدة، لكنها فشلت، وبعد أنجبت الطفل أودعته في مخزن للغلال، وفيه قضى الطفل ست سنوات من عمره معزولاً عن العالم.
كانت الأم قد تزوجت من سعيد (المترجم)، والذي تعاطف مع الطفل وأبقاه معه في البيت، ولكن الأم أصرت على طرد ابنها، وأودعته الأم في مصحة للمجانين، وبحسب الحوار في المسرحية، فإن الابن قام بقتل زوج أمه، وسرقة ثروته والهرب الى عبَّارة متهالكة ترسو على ضفاف نهر دجلة، وهناك تذهب إليه الأم، وبلقائهما هناك تبدأ أحداث المسرحية، وفي النهاية تتعثر الأم وتسقط في الماء، ويلحق بها ابنها ويغرقان معاً.

التحليل:

تجسد مسرحية العرس الوحشي نموذجاً للخلق الإبداعي القائم على احتمال وقوع أحداثه في الواقع الفعلي، والذي يهدف الى صنع مفارقة مغايرة لأفق انتظار المتلقي منذ البداية، وهي المفارقة التي تبرز من خلال الحوار الذي يدور حصراً بين الأم والابن في المشاهد السبعة للمسرحية، لاسيما في ظل انهدام النص ومجافاته لبنيته وشكله التقليديين؛ فالمسرحية لا تبدأ من بداية القصة، ولا من نهايتها، بل تبدأ من نقطة ما غير محددة بالنسبة لما يمكن اعتباره بداية القصة، والغاية من هذا الانهدام ليس إلا إحاطة النص بمساحة واسعة لكي يمارس المتلقي/ القارئ عليه فعل القراءة والتأويل.
لقد تعمد الكاتب كسر القالب المألوف للأحداث وابتعد عن مسار صيرورتها المنطقية، واعتمد على تشظية وتفكيك كل عناصر النص واجزائه، وبناء الأحداث بالإحالة الى الخفي والمسكوت عنه، من خلال ثنائية الحضور والغياب بين الأم والابن، وهي آلية أكسبت النص فعالية قرائية ابداعية قادرة بدورها على استنطاق جماليات المغايرة والراهنية، والتي تنبثق من مكامن الطاقة التخيلية للرموز والدلالات، التي تقترب وتبتعد بواعثها بدرجات متفاوتة عن أفق المتلقي، والذي سيكون بوسعه ممارسة فعل القراءة والتلقي بحرية تامة دون التقيد ببؤرة ما أو مركز للنص، والتنقل بسهولة بين النص وسياقه واستكشاف التوترات والتناقضات وسط شبكته الدلالية، فالحوار بين الأم والابن في المشهد الأول يحمل تناقضات شتى على مستوى المشاعر الطبيعية بين أم وابنها، عندما يحاول هذا الأخير أن يعرف السبب الذي جاءت لأجله أمه، هل جاءت لأنها تهتم به أم طلباً للنقود التي كان يخفيها بحوزته:

الابن: سأعطيك نقودك كلها إذا نظرتِ إلى عيني بحنان مرة واحدة.
الأم (بجزع): أنظر في عينيك ؟
الابن: دقيقة واحدة فتعود لك كل نقودك
الأم: لا أستطيع .. أنا
الابن: كنت أمي ولا تستطيعين أن تنظري إلي.. لا تكوني أمي.. انظري إلي من أجل نقودك.
الأم: لا أستطيع..

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

الشاعرية التي التزم الكاتب بها على طول حوار المسرحية، أضفت على النص توتره الدرامي، وكشفت عن أبعاده الشعورية والفكرية والفلسفية من جهة، وعن آفاقه الجمالية من جهة أخرى، من خلال الاشتغال على النص انطلاقاً من شظايا أفكار ومشاعر مموهة ومن الصعب بلوغ معانيها، لإيقاع المتلقي في حالة من التيه إزاء تلك المعاني، وحثه على التريث قليلاً قبل البدء في مباشرة فعل التأويل، وربما عليه أن يطرح الأسئلة المغايرة، فلا يسأل هل تحب الأم ابنها؟ بل هل تكره الأم ابنها؟!

تتسع دائرة الرؤية لمجال النص وأبعاده الزمانية والمكانية بالنسبة الى المتلقي، من حيث تعمد الكاتب ابراز راهنية حدث الاغتصاب الجماعي، في بداية المشهد الثاني حيث يتداخل نص إرشادات الكاتب مع حوار المسرحية:

"تستحضر الآن مشهد اغتصابها كاملاً.. إنها لا تستعيده كجزء من الماضي.. بل كأن الاغتصاب يحدث الآن..

الأم: ويل .. لا.. لا ويل كذبت عليّ.. لا يا ويل لن تجعلني مومس.. لازلت صغيرة .. ليس ثلاثتكم.. ليس ثلاثتكم...

تبصق.. تصفع.. صفعة وهمية.. ترفع من الأرض ثم تلقى.. تصرخ.. تضرب عدة ضربات.. على الممثلة إن استطاعت ومن دون أن يشعر الجمهور بحركتها وكأنها تدافع عن نفسها .. أن تضع فوق وجهها وفوق ملابسها دم .. كأن الضرب حقيقي

الجمهور هو الذي يتوهم غياب المغتصبين الثلاثة.. تبقى تقاوم لكنها تنهار.. يغمى عليها.. تبقى ساكنة رغم أنها تسمع من حولها لهاث .. كأنها جثة كل حين تتخذ وضعاً مغايراً كأن يداً وهمية تحرّكها.. لحظات صمت طويلة..

يتحرك الابن باتجاهها.. يحاول إيقاظها من غيبوبتها".

ابتداءً من هذه النقطة تبدأ عملية تفكيك وخلخلة البنى العلائقية وسبر أغوار الصراعات العميقة التي يكشف عنها النص، ليس فقط بين الأم والابن، بل وعلى مستوى علاقات أوسع وأكثر دلالة ووضوحاً بالنسبة لهوية الذات كموضوع صراع بين (الأم العراقية) و(الابن من أب أمريكي مجهول)، فجريمة الاغتصاب لم تكن ضحيتها فتاة صغيرة فحسب، بل ثمة وطن بأكمله تم اغتصابه واستباحته، والعلاقة بين الأم والابن مشوشة على نحو مهول، كالعلاقة بين المغتصب والضحية، وبين المحتل والواقع تحت وطأة الاحتلال؛ فالنص هنا يرسم علامة تحول فارقة على مستوى الصراع، أو بالأصح يعيد تعريف هذا الصراع من أعمق نقطة فيه:

الأم: لا تلمسني أيّها الأمريكي القذر

الابن: جميلة أنا عراقي من صلب أمريكي

الأم: لست كذلك.. أنت ابنهم.. ثلاثتهم...

الابن: وأنتِ ؟

الأم: أنا حادثَة

الابن: أمي

الأم: لا أمَ لك

الابن: البحر..

الأم: ربما البحر أمك.. إنهم جنود البحرية الأمريكية يضاجعون البحر ببوارجهم ، حورية البحر أو جنّية تلك التي رمتك في بطني لتتخلص من عارها.

في نص المسرحية تظهر شخصية الأم غير مثالية البتة، بل وغير طبيعية، ويثير التساؤل عما إذا كان حدث الاغتصاب وانجاب مولود بسببه يمكن أن يحدث تغييراً جوهرياً في مشاعر الأم، في طبيعتها وغريزتها التي تحدد هويتها الإنسانية في أرقى مستوياتها، وعما إذا كان من الممكن القبول بأن تحاول أم قتل ابنها، فإن الممكن القبول بأن تكرهه أو بألا تحبه مادام حياً، هذا موقف مغاير كان له على مستوى النص جمالياته الآسرة للفكر، والمثيرة للتأمل والتفكر في حقيقة ما يدور بين أم وابنها.

تساهم جماليات التكثيف بالرمز وإثارة الأسئلة في نص المسرحية في إذكاء الرغبة في الوصول الى نقطة تحول ما تغير مسار الأحداث والمشاعر، وتكشف عن حقيقة ما، حيث يجد المتلقي نفسه أمام صدمات متوالية بفعل

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

المغايرة التي تأتي على محفة مشاعر ميتة تجسدها شخصية الأم في تشظيها وتنافرها مع ذاتها، في حين يستمر الابن في محاولاته لاستمالة أمه على أن تحبه أو أن تكون له ظلاً.

الأم: كفاني ضحية.. غب عنّي.. غب عني حتى أحاول مرة أخرى

الابن: لا أستطيع.. أحبك ..

الأم: لا تطلب حباً من إنسان أُقتُلِعَ قلبه ومات

الابن: ظِلْ

الأم: الشجرة ماتت أوراقها.. غادرها ربيع الحلم.. إذا قُتِلَ حلم البيت داخل المرأة فإنها ستكون مستباحة.. وحينئذ العالم كلّه حتى السموات لا يمكن أن تكون بيتاً صالحاً لها..

الابن: وهم بيت

الأم: الموتى لا يؤمنون بالوهم.. ميتة

بيد أن التناقض القائم على المراوغة بين الحضور والغياب، والتأرجح بين التكريس والزعزعة، هو بالأساس تنافر كامن بين اتجاهين متضادين لفعل المقاومة: الأم تقاوم والابن يقاوم، وليس في الأفق ما يدل على أنهما سيلتقيان، حتى عندما حاول الابن دفع أمه على ممارسة علاقة الابن بأمه كأنها لعبة، لم يفضي ذلك إلا الى استحضار حدث ومعايشته الاغتصاب الجماعي. إزاء ذلك، لابد وأن يطل في ذهن المتلقي سؤالاً: إلى أين سيفضي هذا التناقض العصي على الحل؟!

من المحتمل دائماً أن يؤول كل نص الى نهاية ما، إلا إن الجماليات الكثيفة لنص مسرحية العرس الوحشي من ناحية تلقيه لا تعظم من شأن أي نهاية منطقية، نظراً للقوة الآسرة التي تمتع بها النص في جريانه المتوتر وصراعاته المتأججة التي تدفع الى العاطفة تارة والى الاستسلام للحيرة تارة أخرى، فلا شيء يسير كما يمكن أن يخطط له منطقياً؛ فالابن والام يخوضان صراعاً حاداً بينهما، وكل منهما يحاول أن يهيمن على النص والمتلقي، لاسيما في المشهدين الخامس والسادس، حيث يتضاهيان على نحو مثير للدهشة، الى أن تتمكن الأم من استعادة سطوتها وافشاء حضورها الطاغي.

لقد تمكن الكاتب من بناء مشاهد النص وكأنها تؤدى بالفعل على خشبة مسرح ما في ذهن المتلقي في حال قراءته لها، حيث يمضي الحوار على نحو ساخر للغاية من الواقع الذي لا شيء منطقي فيه أصلاً، وهذا ما جعل النص منفتحاً على سياقات وقراءات وتأويلات متعددة ومتجددة.

يبدو التحام جماليات المغايرة والراهنية في نص العرس الوحشي واضحاً، ومع ذلك فقد كان لراهنية النص مناطق جذبها المتفردة، لاسيما في تلك الفراغات والفجوات التي تركها الكاتب والتي تحيل الى اشكالية ما في علاقة النص بالزمن الحاضر؛ فالنص لا يشير الى استعادة ما لحدث الاغتصاب- كحدث جرى في الماضي- ولا يعطي ملمحاً لأي استعادة، وإنما يعطي دائماً صورة لحدث راهن، والأمر كذلك بالنسبة لسائر الأحداث التي يفترض انتمائها الى الزمن الماضي، والتي سيقت جميعها الى حد كبير في سياق زمني راهن، على نحو يتكامل جمالياً مع الرغبة في التحرر من الماضي، بل ومن الحاضر نفسه، فالنص يتضمن من هذه الناحية ما يمكن اعتباره محاولة فاشلة من قبل الأم لاستشراف مستقبل ما بعيد عن دائرة المكان الذي وقعت فيه جرائم الاغتصاب المتكررة على منوال الحدث الأول نفسه: الاغتصاب الجماعي، الحمل، الولادة، العلاقة مع الابن.. العلاقة بالوطن، كلها أصبحت في محل جرائم اغتصاب.

علاوة على ذلك، لا يشعر المتلقي بالمسافة العمرية بين الأم والابن، فثمة مسافة زمنية بينهما تبدو عصية على القياس، خاصة من الطريقة والمستوى الذي يحاور بها الابن أمه، إذ يبدو وكأنه تجاوز سن البلوغ أو أنه ناضج الى حد ما، بينما يظل المتلقي أسيراً لصورة الأم في تلك الطفلة الضحية وكأنها لم تكبر أو يتقدم بها العمر، ذلك أن النص لا يعطي دلالات على ذلك، بقدر ما يعطي ايحاءً ساخراً إزاء الزمن.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

الفصل الرابع: العرض والمناقشة

بدا واضحاً أن استكشاف جماليات المغايرة والراهنية في نص مسرحي كـ (العرس الوحشي) لابد وأن يبدأ من تلك النقطة التي يكون فيها النص في موضع التلقي والقراءة؛ إذ يمكن عرض ومناقشة نتائج البحث على النحو الآتي:

1. مناقشة النتائج:

1. ساهم الاشتغال على النص المسرحي بآليات التشظية والمنافرة بين عناصره الرئيسية في الكشف عن جمالياته المغايرة؛ إذ عمد الكاتب الى تشظية الحدث والشخصيات لرصد وتتبع اعتمالات عاطفية وذهنية عميقة تدور في نسق العلاقة بين الأم والابن، على محك حدث الاغتصاب الجماعي الذي عبر عنه عنوان المسرحية (العرس الوحشي).

2. تدرجت حدة الصراع بمستويات متفاوتة بين الحدة والخفوت بشكل واضح، من خلال عمليات التفكيك والخلخلة التي أجراها الكاتب على بنية العلاقة بين الشخصيتين (الأم والابن) في اتجاهين متضادين، الأمر الذي ساهم في الكشف عن جماليات مغايرة، على مستوى الفعل المتوتر والصراعات المتأججة بين الرغبات والهواجس والمشاعر المتناقضة تارة، والمتوافقة تارة أخرى (الصدق والكذب/الحب والكره/ الحضور والغياب/ الاختلاف والائتلاف..).

3. ظهرت فعالية التكثيف بالرمز وإثارة الأسئلة وجمالياتها المغايرة في نص المسرحية من عملت على إذكاء تلك الرغبة في الوصول الى نقطة تحول ما وتغير في مسار الأحداث والمشاعر، والكشف عن حقيقة ما مازالت متوارية، ومع ذلك، فإن المتلقي لا يجد نفسه إلا أمام صدمات متوالية يترجمها النص بشكل ضمني كفعل تحول أو ممارسة تحولية تعبر عن توق شخصيات المسرحية لصنع انفراج في العلاقة المتوترة بينهما، فكلاهما ضحيتان ولا ذنب لهما فيما حصل لهما؛ إذ تتمثل دلالات المغايرة في تلك الصدمات التي يتعرض لها المتلقي، كالصدمة الناتجة عن استحالة أن تكون العلاقة طبيعية بين الام والابن، وصدمة استحالة أن يكون هناك ثمة مستقبل واعد لهما، وصدمة الموت غرقاً بغير إرادة الأم وبإرادة الابن، كلها كانت صدمات تعبر عن حقيقة مقلقة، وهي أن الواقع فعلاً لا يحكمه أي منطق.

4. بالرغم من سطوة وطغيان شخصيتي الابن والأم، وحدث الاغتصاب وتفريعاته التالية، إلا إن النص كان مشتغلاً ومشغولاً على نحو بارع بالمراوغة بين الحضور والغياب للشخصيات الأخرى: (الأب، المترجم سعيد، حنان، ليزا، ويل، مديرة المصحة)، والتي وإن لم يكن لها فاعلية مباشرة، إلا إن حضورها الخافت كان تعبيراً عن اللعب والتأرجح بين الرغبة في التكريس لشخصية الأم والأبن من جهة، وزعزعة الشخصيات الأخرى، واستحضارها وتغييبها، بل وترك فجوات عديدة بشأنها من جهة أخرى، وكل هذا ساهم في ارساء القواعد التي يمكن أن يتكئ عليها المتلقي في قراءة النص وتأويله.

2. الاستنتاجات

في ضوء ما تقدم، يمكن إبراز أهم الاستنتاجات التي أسفر عنها البحث على النحو الآتي:

1. العلاقة بين المغايرة والراهنية من الناحية الجمالية هي علاقة ابداع خلاق، تكشف عن قدرات الكاتب على المزج بين حالة الوعي والصيغ التي يمكن التعبير بها عنها من خلال موضوع ما يجسده النص المسرحي.

2. تساهم آلية المغايرة في خلق شفرات وأحاجي النص المسرحي، من خلال تشظية وتفكيك الشخصيات والأحداث والظروف المحيطة بها، وهي الآلية التي تبرز جمالياتها من خلال (الحضور والغياب، الاختلاف والائتلاف، الزعزعة والتكريس، التهميش والإقصاء).

3. تفيد آليات المغايرة والراهنية في تجسيد ورسم ملامح الصراعات والتناقضات في بناها وتكويناتها العميقة من خلال الرمز والتكثيف الدلالي، الذي يتجاوز موضوع النص نحو إثارة الأسئلة الشائكة ليغدو النص أشبه ما يكون بمرآة متشظية للواقع.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

4. ينفتح النص المسرحي على رؤى نصية مغايرة تعززها الشفرات والرموز والفجوات التي تفتح آفاقاً رحبة للمتلقي يمارس فيها فعل التحول والانتقال والتحرر من راهنية الواقع والنص من خلال القراءة والتأويل.

5. تدفع جماليات المغايرة والراهنية في النصوص المسرحية الى الاستمرار في الجري وراء المعنى والبحث عن الجوانب الأكثر غموضاً في طيات النص وخلف دلالاته الظاهرة، واستقراء مكامن الاحتمالات للمعنى البعيد، والإبقاء على الآمال المتجددة بإمكانية رصده وتتبعه والوصول إليه.

6. في ظل غموض الكثير من مفاهيم ما بعد الحداثة، تظل جماليات المغايرة والراهنية في النصوص المسرحية من أكثر الجوانب صعوبة على الرصد والاستكشاف.

3. التوصيات:

1. القيام بدراسات وبحوث متعددة الأهداف تعنى بالعلاقة بين مفهومي المغايرة والراهنية وآلياتهما وجمالياتهما في النصوص المسرحية المعاصرة، في اطار توجهات ومفاهيم ما بعد الحداثة.

2. تنظيم ندوات وملتقيات علمية وورش عمل أكاديمية لبحث وتدارس الأسس المفاهيمية لجماليات النصوص المسرحية لما بعد الحداثة.

3. إدراج مفهومي المغايرة والراهنية ضمن مناهج التدريس في معاهد وكليات الفنون الجميلة عموماً، ومناهج تدريس فنون الأداء والتمثيل على نحو خاص.

4. المقترحات:

1. دراسة تأسيسية أكثر اتساعاً وعمقاً في المجال النظري لمفهومي المغايرة والراهنية، وجمالياتهما في النصوص المسرحية.
2. دراسة جماليات المغايرة والراهنية في نصوص مسرحية أخرى من المسرح العراقي المعاصر.
3. دراسة جماليات المغايرة والراهنية على مستوى النصوص والعروض المسرحية في المسرح العراقي المعاصر، والمسرح العربي والعالمي المعاصر.

المصادر والمراجع

أولاً: النصوص المسرحية:

1. حامد المالكي: عربانه (مسرحية)، الحوار المتمدن، العدد (3427)، 15 يوليو 2011.
2. علي عبد النبي الزيدي: واقع خرافي (مسرحية)، غير منشور، 2012.
3. علي عبد النبي الزيدي: يا رب (مسرحية)، غير منشور، 2013.
4. فلاح شاكر: العرس الوحشي (مسرحية)، موقع الحوار المتمدن، العدد (1497)، 22 مارس 2006.

ثانياً: المراجع والمصادر العامة:

1. أحمد زكي بدوي وآخرون: المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، القاهرة- مصر، 1990.
2. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط1، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1973.
3. إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1987.
4. آمنة الربيع: الكتابة الدّرامية الجديدة وتحدّياتها: تقاطعات ومقاربات، مجلة نزوي، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد (98)، ابريل 2019. ص150-159.
5. إميل بوترو: فلسفة كانط، ترجمة: عثمان أمين، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1981.
6. آن أوبرسفلد: مدرسة المتفرج: قراءة المسرح (2)، ترجمة حمادة إبراهيم وسهير الجمل، مهرجان الظاهرة، المسرح التجريبي، مهرجان القاهرة الدولي- المسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة- مصر، 1996.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

7. بلعربي محمد: جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي- تجربة طلعت سماوي نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدب بلعباس - الجزائر، 2020.
8. جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، ط1، المركز القومي للترجمة، طنجة- المغرب، 2012.
9. جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر، ترجمة: حمادة إبراهيم، مراجعة: رفيق الصبان، مهرجان القاهرة الدولي- المسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة- مصر، 2004.
10. جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت- لبنان، 1997.
11. رافد محمود ماشي: خطاب الغيرية في النص المسرحي المعاصر، مجلة كلية التربية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل- العراق، العدد (41)، كانون أول 2018. ص ص1184-1199.
12. راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية- مصر، 1987.
13. رقية وهاب مجيد بيرم: جماليات الأبداع النصي وآليات التهجين في النصوص المسرحية المعاصرة، مجلة الطريق للتربية والعلوم الاجتماعية، المجلد (7)، العدد (6)، يونيو 2020. ص ص49-63.
14. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1952.
15. صابر عبد الدايم: آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي دراسة نقدية في مواجهة النص، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، 2012.
16. صورية بختي: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي- مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة- الجزائر، 2015.
17. عباس محمد إبراهيم ووليد مانع دغر: جماليات السرد الأدائي للمثل في العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد (27)، العدد (5)، 2019. ص ص417-437.
18. عباس محمد إبراهيم ووليد مانع دغر: جماليات السرد الأدائي للمثل في العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد (27)، العدد (5)، 2019. ص ص417-437.
19. عبد الجبار استيتو: راهنية البحث الترجمي في العالم العربي، ط1، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة- الجزائر، عمان- الأردن، 2010.
20. عبد المجيد اهري: مسرح ما بعد الدراما: إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، مجلة العلامة، العدد (2)، 2016. ص ص267-286.
21. عمر محمد نقرش: جماليات القبح في النص المسرحي، مجلة دراسات: العلوم الانسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد (40)، العدد (2)، 2013. ص ص364-378.
22. فارو جان: الآخر بما هو اختراع تاريخي، في كتاب: صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، 1999.
23. فولفغانغ ايزر: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس- المغرب، 1995.
24. كاثرين نوكريت: مفهوم الجمالية المسرحية، ترجمة: أحمد حُسَيني، مجلة فكر ونقد، العدد (95)، فبراير 2008.
25. كريستين شميدت: مكانة الدراما في فكر ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد (726)، 26 يوليو2021. ص ص22-28.
26. محمد الهلالي وحسن بيقي: الاختلاف، سلسلة دفاتر فلسفية: نصوص مختارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 2016.
27. محمد عابد الجابري: راهن الفكر الفلسفي في المغرب، مجلة فكر ونقد، المجلد (14)، العدد (18) ابريل 1999.
28. محمد عبد الزهرة محمد: ملامح التجديد في النص المسرحي العراقي- حواريات فؤاد التكرلي أنموذجاً، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد (22)، 2016. ص ص344-357.
29. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي- دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، 1996.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
International Journal on Humanities and Social Sciences
website:www.ijohss.com
Email:editor@ijohss.com
ISSN: 2415 – 4822
العدد 31 مارس 2022
Volume 31 - March 2022
IJOHSS

30. المختار العسري: رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة، مجلة البيان، العدد (595)، فبراير 2020. ص ص38-68.
31. مسعود جبران: الرائد- معجم لغوي عصري، ط7، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1992.
32. مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة- مصر، 1999.
33. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002.
34. نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1999.
35. هانز - ثيز ليمان: النص والخشبة في مسرح ما بعد الدراما، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد (585)، 12 نوفمبر 2018. ص ص24-27.
36. هيربرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1998.
37. يمينة بشارف: الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء- قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، وهران- الجزائر، 2019.

DOI: 10.33193/IJoHSS.31.2022.384