[Plato: Theaetetus, [147 وانظر كذلك Taylor: Plato: The man and his work, P. 393-١١٢
.[Plato: states man, [267-١١٣
١١٤-ينظر تفاصيل ذلك ص ٤٦.
.[Plato: states man, [279-١١٥
* يشير أديب نصور في ترجمته لمحاورة رجل الدولة ان من أثنى على الغريب لما قدمه عن رجل الدولة هو سقراط، بينما يذكر بنيامين جويت انه سقراط الصغير. يبدو لي هذا الاصح لان سقراط الصغير هو من حاور ذلك بترشيح من سقراط ولأن افلاطون كما ذكرنا أراد التأكيد على هذه الشخصية باعتبارها شخصية ناضجة فكرياً تمثل نموذجاً لطلبة الاكاديمية، وفي ذات الوقت ربما هو امتداد لفلسفة سقراط: انظر أديب نصور في ترجمته لأفلاطون: رجل الدولة ص١٣٤ وكذلك
.Plato: States man, 311
[Ibid, [311-١١٦

المرئي واللامرئي في العرض المسرحي

عباس علي عبد الغنـــي
كلية الفنون الجميلة/جامعة الموصل

ظَهَرَ المسرح المُقدس وهو في نظر"بيتر بروك ذلك المسرح الذي يحاول جعل غير المرئي مرئياً وفي الوقت نفسه يبحث عن الأسس التي تجعل من إدراكه أمراً ممكناً ، ولذا فهذا النوع من المسرح يتجاوز الكلمات واللغة المنطوقة ويميل إلى العوالم السحرية الغامضة ذات الأصول البدائية ويعتمد في ذلك على الجسد الذي بمقدوره إطلاق الطاقات الروحية وتحرير كل من المُمثل والمُتفرج من أسر التقنع والزيف" وهنا جاءت أسئلة عدة تحتاج إلى إجابة في كيفية جعل السينوغرافية اللامرئية عنصراً مرئياً والغير مرئية مرئياً بناءاً على مرجعيات عدة في المعالجة الإخراجية ، وماهي الأسس التي تجعل من إدراكها أمراً ممكناً ؟ وماهي السُبُل التي تجعل من إدراكه أمراً ممكناً وحتمياً ؟

وتتبين أهمية الدِراسة بوصفِها تَدرُس بين المرئي واللامرئي في العرض المسرحي وتبيان حدوده التي يصيغ لها المخرج قواعد محددة في العرض المسرحي بناءاً على مرجعياته الفكرية ومرجعيات المجتمع ، أو مرجعيات النص المتضمن على اللامرئي وكيفية جعله مرئياً ،فضلاً عن أهميته للباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والعاملين في المسرح بفروعه جميعِها.وتتبين أهداف الدراسة عبر معرفة المرئية واللامرئية ، وكيفية تحويل هذه اللامرئية إلى مرئية والعكس في العرض المسرحي وفق إستراتيجية يتبناها المخرج لأسباب وجيهة تتعلق بمضمون المعالجة الإخراجية .وفلسفة النص وواقعية المجتمع وأعرافه أو بتجاوز المجتمع وقوانينه .وقد حُدِدَت الدراسة عبر العروض المسرحية التي تضمنت سينوغرافيا مرئية وغير مرئية بناءاً على النص الذي تم تناوله وتشكيله بصورة بصرية.وتم تحديد بعض التعريفات الإصطلاحية التي تثري الدراسة وتوضح أهدافها ومنها:-

١:- المرئي:- يعرفه " روزنتال " على انه مقولة فلسفية مشروطة ونسبية، محدودة ومُتغيرة، وهو كل شيء قابل للقياس وخاضع للمعيارية في الحُكم وهو يُحيل المُتلقي إلى اللامرئي . (٧) ويعرفه " صليبيا " على انه المتغير والنسبي وهو يُقابل اللامرئي الغير
نسبي .(١) .

التعريف الإجرائي للمرئي هو:-

المرئي:- هو المحدود ضمن نطاق الرؤية المحدودة للمتلقي وفي أُفق واقعه الذي يتجسد على المسرح وهو الذي يتوسع ليشمل حدود اللامرئي .

٣:- اللامرئي:- مقولة فلسفية غير مشروطة، غير نسبية ومُستقلة، تدلُ على اللامتناهي واللا محدودية، وهو لا يتوقف على شيء آخر عدا نفسه، يخلق - الخلق بمعنى التقدير والإيجاد - كل الوجود وهو على كل شيء قدير .

اللامرئي عند " أفلاطون " هو المثال العقلي الذي هو صور للامرئي .. بينما عند " أرسطو " هو الذي يتدخل في صياغة المرئيات – الطبيعة – وهو القوة الخفية وهو خيال الفنان الذي يُغير من طبيعة الطبيعة.

(اللامرئي) إجرائياً هو:- المخفي الذي يخلق المرئي في ذهن المتلقي ويحفزه على أن يجسده في خياله عبر إيقونات إشارية تأتي من عناصر العرض المسرحي المطروحة والتي يتحتم وجودها لوجود اللامرئي لاعتبارات نفسية وذوقية وفنية تنسجم والحالة المسرحية التي تتلون بالتعبير والرمز.

حَرَّكَ المسرح الإغريقي المُخَيلَة التي تَجعل من اللامرئي مرئياً عبر إستثارة المتلقي "فمسرحيات (أسخيلوس) تمثيليات شعرية غير محددة بالقيود التافهة التي تحد المسرح الواقعي، لذلك يمكن نسيان الواقع في سهولة حين نفكر في الخيال.ولم يكن النَظَّارة يُرهِقون مُخيلتهم عبر سماع ترانيم الجوقة حين يَعود(بلاسجوس) الملك إلى قصره، وقد جمع مجلسه وشرح المشكلة التي تواجهه، وتلقى جواب المجلس ،ثم سافر عائداً إلى شاطئ البحر إنه الوقت المثالي إلى الوقت الواقعي هو ما يحكم مسرح المأساة اليوناني" إن هذا التنقل الذي يخوضه المسرح الإغريقي من اللامرئي ليُوَظِفَه فيكون مرئياً في المُخيلة هو انتقال موضوعي من فكرة لأخرى ،من خيال إلى واقع .

تمتع المسرح عند الإغريق بمعان عدة اشتملت على مفاهيم وضوح الصراع وفق آفاق زمكانية محددة اتخذ منها أرسطو أنموذجه في نظريته في الدراما ،فـ(سفوكلس) إستطاع عبر تقنيته التي أذهلت المتلقي الأثيني أن يُحول أنظار المُتفرج إلى الدراما كونها شعيرة من الشعائر الدينية، فالتقنية التي نسجت الصراع والحبكة تمثلت في جعل المرئي حالة خاصة من الوجود على المسرح،هذا المرئي وجد له إحتفاءاً في نفس المُتفرج ليتمكن من تحليل الأُمور التي إستطاعت أن تتصل بذهنية المواطن الإغريقي الذي حاول جاهداً أن يُفَكِك العناصر التراجيدية ليجد له متنفساً في العناصر المنظرية على المسرح والمتمثلة ب اللامرئية وعندها يُطَهِر نفسه من الأدران التي وَقَعَت عليه عبر تلقيه للفعل المأساوي للأبطال .

إن إعتماد مسرح (سوفوكلس) على اللامرئية عبر عدم إظهار الممثل المقتول على المسرح بوصفه عنصرا سينوغرافيا يجعل في الفكرة عجلةً متطورةً ،حيث يكشف المشهد الأول لمسرحية(أياس) عن تقنية اللامرئي في العرض المسرحي إذ "تظهر فيه الآلهة أثينا من أعلى وهي تخاطب (أوديسيوس) ،فَيَسمع صوتها ،لكنه لايراها،وبعد حوار قصير بين الرجل والآلهة ،تستدعي الآلهة أياس المجنون من مخيمه وتسخر منه في قسوة وتقوده من غرور أليم إلى غرور أليم ، بينما يقف (أوديسيوس) الحكيم صامتاً متعجباً وفي النهاية ينسحب(أياس) ثانيةً بينما ينطلق لسان(أوديسيوس) مترجما عن أفكاره:-مانحن إلا أَخيلة ، وكل الأحياء مجرد أخيلة لاحقائق" ، وهنا يجعل (سفوكلس) الحياة المرئية لامرئية فكل الحقائق هي مجرد خيال غير مرئي يكشف عن المرئي الذي يكشف بدوره عن الشخوص التي تتبرمج مع بعضها البعض لتكون روح المأساة الإغريقية.

من مفهوم المرئي انبثقت تقنية الإله من الآلة التي ابتكرها (يوربيدس) لتحل المشاكل التي لا يرتأى إظهارها أمام مرمى المتلقي ، فكان الإله الذي ينزل في آخر العرض عبر آلة يكشف عن كل الصور اللامرئية ويعبر عنها بأنها صورة المرئي الذي يتطلب أن يكون حاضراً في ذاكرة المتلقي الأثيني حين تصوره للحالة التي تجنب الممثلين أن يكشفوا عنها في لعبهم المسرحي على المنصة المسرحية، ولهذا اعتبرت (أنتجونا) أن مهمتها تتضح حين تكسر القرار الملكي وتدفن شقيقها الذي ترك بالعراء وتبدأ هذه العملية لِتُشعل فتيل الأزمة بين (كريون) و(أنتجونا) مع العلم أن العملية التي أزَمَت كل أفعال المسرحية جاءت بصورة غير مرئية ليتولد عنها مجموعة من الأحداث المرئية المتتابعة والتي إحتكمت في موضوعاتها على أن يكون السبق الأول في قراءة الأحداث منطلقةً من هذه الحادثة اللامرئية.

إقتضَت ضرورات المُعالجة الإخراجية لدى الرومان أن تظهر مشاهد القتل على المسرح والتي كانت سينوغرافياً عناصر لامرئية عند الإغريق ، فالقتل يحدث لأعتبارات مجتمعية فرضتها آلية التعايش بين الناس في مجتمع أَلِفَ القتل والدمار والحروب،وهكذا فالمَشَاهد اللامرئية أصبحت مرئية، وهجر عبرها المتلقي الخيال ليبقى في حدود المُشَاهَدة للعرض فقط.

نادى المسرح الكنسي- بضرورة وجود الجحيم والجنة على المسرح بصورتهما السينوغرافية المرئية التي وجدت في صيغها الديكورية نموذجاً حياً عند متلقي العروض الذين جاؤوا ليعوا مسألة وجود عقاب بعد الممات وهذا بذاته كان الهدف من المسرح الديني الذي إنقلب على قوانين المسرح حينها.

أما المسرح الإليزابيثي فقد وَثَّق المسائل الذوقية التي أظهرها لامرئياً عبر إطلاق العنان لمُخيلة المُتلقي في جعلها مرئية تتحكم بمشاعره التي يعي عبرها أن المُمثلة المَرأة لم يكن لظهورها المرئي بكينونتها مسموحا على الخشبة لأن هذا الشيء عُدَّ من المُحَرمات حينها وبهذا إختفت المرأة بصورتها المرئية ليظهر بدلها الفتية الذين يؤدون دور المرأة وهكذا تكونت في ذائقة المتلقي (ممثل+ ممثلة) ، الأول موجود كعنصر سينوغرافي مرئي أما الأخيرة فغائبة بوصفها سينوغرافيا لامرئية.

إن وجود المسرح المعاصر بذهنيته التي كشفت عن إبداعات (برخت) في كسر الجدار الرابع ومثول المتلقي والممثل ضمن حيز مكاني واحد سمح للـ(سينوغرافيا) كممكنون مرئي أن يتحد مع المرئي الآخر وهو المتلقي في صيرورة اللامرئي الذي يبث في فحواه أنماطاً عدة من التحول الفكري نحو إيقاع متميز من الإخراج والتمثيل وتطور بعصرنة، وتقدم تقنية الإخراج والإضاءة التي أزاحت اللامرئي من العالم الخارجي وجعلته مرئيا أمام المتلقي "فتقنية بريخت في المسرح الجدلي-الديالكتيكي- مثل التغريب والجستوس بوصفها وسائل رمزية جاءت من أجل إفساد الوحدة الخيالية بين نص المؤلف والمخرج وبين الممثل ودوره وبين الخشبة والمتلقي" وهذه الوحدة الخيالية هي النقطة الفاصلة بين المرئي واللامرئي،وكيفية إيجاد المرئي عبر اللامرئي بإستخدام مُخيلة المتلقي.

يرى (أنطونين آرتو) أن الكلمات ممكن أن تتحول من لغة مرئية إلى لامرئية عبر تحول الكلمة إلى لغة جسد هذا إضافة إلى " تحويل اللغة المسموعة إلى لغة مرئية هذا إضافة إلى قدرة الحركات السيميائية على نقل ما تحت وما وراء النص ، وبهذا يمكن للمسرح أن ينتزع من الكلمة إمكانية التفتح خارج الكلمات والتطور في الفضاء والتأثير الإهتزازي الفاصل على الإحساس وهنا تدخل النبرات التي تنطق بها الكلمات واللغة البصرية المُعَوضَة، لغة الأشياء والحركات والوقفات " وتأسيساً على ماسبق يكون لوجود المرئي ضرورة في خلق اللامرئي ، بإعتبار أن اللامرئي يخلق عناصر التشويق مع العناصر التقنية الخاضعة لسلطة المخرج لتكون الفعل الدرامي الذي يؤسس العرض المسرحي .

يُعَدُّ " العرض المسرحي طقساً رُؤيَوياً يتحول الزمن الواقعي فيه إلى زمن فني إبداعي يُشَكِلُ بُعداً ميتافيزيقياً، أي هو زمنُ الرُؤيا والحُلم والواقع اللامرئي في حركته الديناميكية . وهذا يعني أنه الطاقة السرية الإبداعية للفكر والخيال واللاوعي لتحقيق مفهوم الطقس الإبداعي المسرحي حتى وان كان يعالج مشكلة معاصرة ، فإذا كان الزمن الواقعي يَتشَكل من الماضي والحاضر والمستقبل فإنَّ الزمن الرابع هو الزمن الإبداعي ، فالماضي في الطقس المسرحي هو ماضِ الأحداث والشخصيات المنجزة من قبل المؤلف ، يعرضها الممثل والمخرج لمناقشة مأزقها ومتابعة مصائرها وقدرها أمام المتفاعل (الجمهور) من أجل إغناء روحه وكشف تلك الحقائق اللامرئية في الحياة والوجود وتاريخ البشر والحاضر هو آنية وجود الممثل (الإنسان) مضافا إليه وجود الشخصية التي يمثلها (الممثل كفنان) فيلتحم بها وهي في ماضيها وحاضرها، وقبل أن توجَد في لحظة الخلق على المسرح بإعتباره فن اللحظة ، ويُؤثر كل هذا في إعادة خلق الحدث والشخصية من جديد وبالتالي خلق لحظة الإبداع على خشبة المسرح.

أما المستقبل فهو ذلك السؤال الذي يطرحه الفنان والعرض المسرحي (الطقس) على المتفاعل (الجمهور)، وهو سؤال مرتبط بالحياة والواقع ، ويعني ذلك السؤال المصيري الوجودي الذي يقلق الفنان والمتفاعل (الجمهور) أيضاً .

غير أن لحظة تقريب وتلاحم هذه الأزمنة الثلاث تشكل تلامسها، وهذا يعني تشكيل الرؤيا الإبداعية وتداعيات الفكر الإخراجي ، أي إن عمل المخرج الإبداعي يتجسد في تقريب هذه الأزمنة الثلاث فيما بينها من أجل خلقِ زمنٍ جديد هو الزمن الإبداعي الذي يُكوّن رُؤيا الفنان البصرية " وفي قدرته على خلق العناصر المسرحية عبر إستثماره للسينوغرافيا المرئية إستطاع (مايرهولد) أن "يستخدم طاقات الممثل سيميولوجياً ففي مسرحية (موت تاريكلين)نشاهد الممثل يغدو جيئةً وذهابا كالسجين،لكنه ليس في السجن وإنما في بناء خشبي إسطواني لايشبه السجن في أي حال ،لكنه من خلال حركة الممثل وتعامله مع المكان ندرك أن وظيفة هذا البناء هو زنزانة إضافة إلى هذا فإن الدلالة السيميولوجية وعلاقات الممثل بالأشياء التي تحيطه لاتقتصر على تحديد وإقتراح المكان أو الإسهام بالفعل المسرحي فحسب وإنما تشمل تعدد المعاني وتحديد معالم الشخصية أيضاً"

يطلب (آرتو) " من المتفرج أن يقبل بالسير خارج حدود المرئي، والدخول في المناطق اللامرئية(السديمية) لأنه يقترح عليه مسرحاً مخالفاً للمسارح السيكولوجية المبنية على الحوار الفارغ والكلام المجاني. ويقترح التعامل مع المتفرج مثل الثعابين التي تتأثر بالموسيقى وتنفعل وتتجاوب معها، يقول موضحاً ذلك : أقترح التعامل مع المتفرجين مثل الثعابين التي نسحرها، ونعيدها عن طريق الجسد إلى المفاهيم الأكثر حذقاً... لهذا فإنَّ المُتفرج في مسرح القسوة يكون في الوسط في حين أن العرض يحيط به ". وهنا فإن اقتراح (آرتو)يبين أن حدود المرئي واللامرئي لاتتجسد إلا بالمشاركة الفاعلة بين المتلقي والمُمثل بين المُرسل والمُستقبل وهنا يقول:- "يجب على المُتفرج إذن أن ينخرط في اللعب المسرحي وألا يبقى كدمية تطل من برج عاجي على مجريات الأحداث دون أن تكون له اليد الطولى في إثراء الفرجة من زوايا مختلفة، ذلك أن الشكل الدائري للفضاء الذي تعرض فيه الفرجة يجعل الممثلين يحيطون بالمتفرجين من زوايا مختلفة من القاعة. وهذا ما سيسهل عملية الإتصال والإندماج بين المُرسِلين والمُتلقين ويُصبح المسرح إذن احتفالاً جماعياً يشترك فيه الممثل والمتفرج بالتساوي "

ومما تقدم يتضح أن (آرتو) يحاول أن يجعل المتلقي يستخلص من الأمور اللامرئية أموراً مرئية بجعله يَصل إلى حد الجنون وجنونه هذا يُمَكِنُه من أن يحول اللامرئي إلى مرئي ويستنتج من اللامرئي الخلاصة التي يتبناها كمتلقي واعي تصل به الأمور الى الجنون وهنا يقول جون جاك روبين J.J..Roubine " إفترضَ مسرح (آرتو) جعل المُتفرج في حالة جنون، وفي الوقت الذي يستلزم فيه حتى مفهوم الطقس طقوسية ما هو احتفالي... يسعى مسرح القسوة إلى فرض نفسه كحدث وحيد عبر قوته"

إن تقنية (برخت) في العرض المسرحي تعد من الوجهات التي تعتمد الفصل بين المرئي واللامرئي وهذا المنطق يراه (برخت) عبر التغريب بإعتباره عُنصراً مناقضاً لفكرة" الإيهام المسرحي ، فالإيهام هو انتقال إلى اللامرئي واللا إيهام هو إيجاد المرئي وهكذا فإن (برخت)يرى التغريب "كعنصر- مناقض لفكرة الإيهام المسرحي وفي ذات الوقت فإنه المُعَبِر الذي ينظم الانتقال بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين ، كما يقوم عنصر- التغريب بتوجيهه ، وبلورة الموقف النقدي لدى المُشاهِد إزاء حوادث الحياة الحقيقية التي يتم عرضها على المسرح وفي هذا يقول (برخت) إن العرض الذي يحقق التغريب يكشف عن الدور الذي يسمح لنا بالتعرف على موضوعه في الوقت نفسه يجعله لنا غير مألوفاً" وهذا اللامألوف يبدو غير مرئياً في حين أن التغريب يجعله مرئياً ليحقق الفاعلية من وجوده ، فمثلاً عندما تَعَضُ الأم على قطعة العملة في مسرحية(الأم شجاعة) فهذا المفهوم هو مفهوم إجتماعي بحت لأن "برخت أراد من ذلك أن تكون الطبقة التي ينتمي إليها كل فرد من الجمهور مرئية الأمر الذي يُسَاعِده على نقدها والتعليق عليها أو إتخاذ موقف منها، وهو مايتبلور في رأي (بيتر بروك) عن التغريب بأنه دعوة إلى التوقف قطع مقاطعه إمساك بشيء ووضعه في دائرة الضوء" . فكل أمر يتم قطعه ووضعه في دائرة الضوء هو عملية تحويل من لامرئي إلى مرئي وبذلك يتيسر- لدى المتلقي المفردات المسرحية التي تنطوي في تفاعل الفكرة مع الحدث لتنتج تشويقاً يدعو إلى أن تصل أفكار العرض إلى المتلقي.

يمكن أن يكون اللامرئي لفظياً ،مرئياً بصرياً بطريقة ما، فمعلومةٌ مثل يهبط الليل قد يجري إبلاغها بواسطة تغيير الإضاءة أو مرجعاً لفظي أو إيمائياً كما في المسرح الشرقي ،فمصادر الإضاءة المرئية توحيُ بالعناصر اللامرئية في هذا المشهد وهذا يدل على أية حالة لامرئية تكون نتيجةً لعنصر- مرئي وفي هذا السياق يؤكد(برخت) على جعل مصادر الإضاءة مرئية في مسرحه ليتحاشى أيَ عنصر- إيهام غير مرغوب فيه وذلك من أجل التوكيد على المقدمات الأيدلوجية للمسرح الملحمي.

ركز (كروتوفسكي) على عنصر- مهم في العرض المسرحي، ألا وهو الإيهام ،فقد إعتبره الجانب السينوغرافي المرئي الذي على المتلقي أن يَعِيَهُ ويَستلهِمه من قبل الممثل،لتنكشف " العلاقة بين المتلقي -كحضور مباشر ملموس-وبين الممثل، فمعظم إكتشافاته ترتكز على علاقة المؤدي بالمتلقي عبر عملية التأثير المتبادل بين المؤدي والمتلقي ومن ثم تحليل عمل الممثل مع جسده وهو يُركز على أن يكون الفن المسرحي وسيلة مرئية تنتج من خلال العلاقة بين الممثل والمتلقي " وهنا أراد كروتوفسكي أن يُحقق ماهية مهمة وهي أن العُنصر- المرئي في العرض يُمكنه أن يَخلق العناصر اللامرئية وفق آلية مدروسة تحتم على المتلقي أن يكتشف تلك الرؤى اللامرئية من خلال المتابعة لمجريات الحدث المسرحي. وهنا يقول كروتوفسكي :"نحن لا نقدم تسلية لشخص يذهب إلى المسرح لسد حاجة اجتماعية تقتضي- الاحتكاك بالثقافة .. يهمنا المشاهد الذي لديه احتياجات روحية أصيلة و الذي يريد تحليل نفسه عن

طريق المجابهة مع عرض مسرحي" . والمجابهة هي التي تعطي الدافع للمتلقي في تحليل العناصر المرئية وترحيلها إلى الجوانب اللامرئية التي تختفي عن الأنظار لاعتبارات اجتماعية أو إعتبارات فنية تقتضيها الرؤية الإخراجية.

إن تصوير العرض المسرحي للحياة المُتخيلة داخل نفوس المتلقين تجذب عناصر لامرئية إلى داخل المؤدي منها القائل والمقول، والمستقبل أما المادة الخارجية وهي المادة الفنية فهي المشعل أو الوهج الذي يصل الفنان بالمتلقي.

إن المسرح هو العدسة التي تُظهِر كل سينوغرافيا اللامرئي من الحياة لتجعله مرئياً على الخشبة ، ويمكن "رؤية ماهو ظاهر في الحياة اليومية لكنه غير مرئي ومن ثم فإن المسرح هو الساحة التي يمكن أن تحدث فيها المواجهة الحية بين مجموعة من البشر-(ممثلون ومتلقون)،ولهذا جاء المسرح الفوري الذي طرحه بروك عبر أطراف العلاقة ،الفعل، الموضوع، والمتلقون"

يعتبر (بروك) أن المسرح المقدس بالنسبة له هو ذلك المسرح الممتلك للعناصر السينوغرافية بكل مكوناتها غير المرئية والتي تتحول بفعل التجربة الفعلية وسَبرِ أغوار المجهول ومراجعة ماسبق إلى مرئي. إن عملية جعل غير المرئي مرئياً لا تختصر- نفسها في حالة تمثال مغطى بقطعة قماش وبمجرد ما نزيلها عنه نكشف عن لامرئيته، وبهذه الطريقة نكون قد حققنا ما نصبو إليه من مسرح مقدس. إن الأمر ليس بهذا التصور تماما ولا بهذه البساطة الساذجة، لأن تقديم ما هو مقدس لا يعني الكشف عن ما هو محجوب أو مخفي في الظاهر فحسب وإنما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي أمراً ممكناً للمتفرج

إن ظهور المُمثل الفيزيقي هو ظهور مرئي سينوغرافي أما ما يذكره الآخرون عنه في غيابه فهو لامرئي لدينا وهنا يذكر (يوجينو باربا) أن "كلية الكينونة الإنسانية تتضمن تكامل المرئي واللامرئي ، فالمرئي هو الصيرورة الذهنية والنفسية والمرئي هو الظهور الفيزيقي" ،كما إن (باربا) يُعلق مابين المرئي واللامرئي عبر قوله "إن الجلد يتغير والفعل يفقد توتره الداخلي فالوقفات /الإنفعالات عندما تتغير من ديناميكية المقطع الفردي الأصلي عندما تقوم بخلق ديناميكية أخرى .نوع من السيولة التنويع-فإن العلاقة العرضية مابين المقطعين الفرديين تثير لدى المتفرج تداعيات وتجعله يرمي بإسقاطات ويعطي تفسيرات ومعاني لما يرى ، إن الممثل/الراقص يقوم بالعمل على معالجة مدارين متوازيين : أَحَدُهما لا مرئي الدم(صورة، إيقاعات ،أصوات ،مفاهيم ،أحاسيس)والآخر خارجي يعطي شكلاً دقيقاً للأفعال من خلال إمتصاصها وتمديدها من أجل فك خيوط الموضوع الذي إختاره"

إن تقنية تحريك الممثل في المسرح تعتمد على إظهاره للجوانب المرئية عبر الجوانب اللامرئية بإعتبار أن الطاقة بالنسبة للممثل هي الكيف؟ وليست الـ لماذا؟، كيف يتحرك ،كيف يبقى بدون حركة كيف يعطي صورة لحضوره البدني، ويحوله الى حضور مشهدي، كيف يجعل اللامرئي مرئياً أي إيقاع المُكر،فحركة الجسد المرئية خارجياً يقابلها في الذهن حركة لامرئية وأفضل نموذج لهذا هو طائر البحر في الماء الذي ينزلق بحركته على سطح الماء ولكن ساقيه **المخفيتين تعملان داخل الماء دون إنقطاع ، الحركة في اللاحركة، وفي السكون اللاسكون، فالمُمثل على مستوى** الإدراك الحسي- يقوم بإستخدام جسده وصوته ، لكنه في واقع الأمر يعمل على شيء غير مرئي هو الطاقة،ويعرف الممثل الجيد كيف يربط الطاقة بدون ميكانيكية بالنشاط العضلي والعصبي بل يرى في ذلك شيئاً حميمياً شيئاً ينبض ويفكر في اللاحركة وفي الصمت.

إن حضور الممثل هو تجسيد للمرئي على المسرح لأن المرئية هنا في المسرح تتمثل بحضور الممثل في المسرح بتقنيته الجسدية وصوته، وهو في نفس الوقت حضور لـ اللامرئي عبر المخرج الذي يكون لامرئياً عن المتلقين لكنه مرئي عبر الممثل والإضاءة و من خلال تجسيده لمعالجته الإخراجية في عناصر العرض المسرحي، ومن هنا جاء "تركيز (باربا)على نظرية حضور الممثل التي تتوقف عند مبادئ أساسية مستقاة من إسلوب أعداد الممثل في المسرح الشرقي القائم على خرق توازن الجسد وتبديل مراكز القِوى عنده ، وتحقيق ديناميكية التعاكس، أو إجتماع الأضداد بين ما يريد أو ما يبدو عليه الممثل هو حالة تعبير سابقة لأداء الدور تتأتى من إستحضار طاقة كامنة يتوصل إليها من خلال التدريب المتواصل"

وتأسيساً على ماسبق تنطلق رؤية المرئي في المسرح عبر تشكيلات سينوغرافية يلتزم بموجبها المخرج في وضع آلية تتموضع معها المفردات والعناصر المسرحية الأُخَر في أشكال تجعلها تدفع المتلقي الى تَخَيُّل الحالات التي لم تدلي بها معالجة المخرج ورؤيته الإبداعية فتأتي المخيلة لتتدفق بوعي الرؤى التي يُمَنطِقُها اللامرئي.

ومن أجل إغناء الدراسة فقد وصفت عروضاً تم مشاهدتها في مهرجان دمشق الدولي للمسرح وكانت كالتالي:

١:-المرئي واللامرئي في عرض مسرحية (حقائب)

تَكَوَّن العرض من ثمانيةِ مُمثلين ،إعتمدوا الحركة ،فمع موسيقى الناي يبدأُ المُمثلون بفتح حقائب الجسد ليجسدوا بالرقص والحركات ما يدور في داخل كل شخصية فكل ممثل من الممثلين الثمانية كان يغرد خارج السرب وهكذا غيره من الثمانية كان يفعل، كل حركاتهم كانت إيمائية لم يستخدموا فيها الكلام فهناك البنت المتوترة الغاضبة من البحر والتي تريد أن تقتله وتغرق فيه فتبدو لنا مختلفة عن صاحبة الحركات الغير موزونة التي تصيح بشخص آخر يبدو وهميا عبر السينما لتكشف عن ولعها بالفن وحبها له ، فالعرض بمجمله دار حول الكشف عن مكنونات الجسد عبر فتح الحقائب وإخراج ما تهم به النفس الإنسانية ، إنها صورة قاتمة لما يمكن أن يحصل للإنسان وهو يفتح حقيبته ويقول ما في نفسه.

إعتمد العرض على مفردتي الحركة والجسد ليُعبر عن مدلوله الفكري الذي أيقن المخرج بضرورتِهما في تمكين المرئي من أن يشتغل على كونه لامرئياً حيناً ومرئياً حيناً آخر ، فموسيقى الناي وإيقاع الممثلين الثمانية يكشفون للمتلقي عن اللامرئي في الحقائب ويحولونه إلى مرئي يجعل الممثلين أنفسهم في تلكؤ دائم وعمل حثيث للتعبير عن قضيته الخاصة التي تُحَوِلُه إلى عنصر مشغول على المسرح ،فكُنا أمام أجساد كأنها تفتح حقائبها كي تقول مالايستطيع الحوار أن يقوله ،تضمن العرض لوحات عدة احتوى كل منها على ممثلين أثنين يتناوبون على المشهد ،في إيقاع عرض متصاعد ،فالممثلان اللذان يَكونان في كل لوحة يَدعُوان إلى كونهما مرئيان أما الممثلون الآخرون فهم غير مرئيين تبعاً لما يقومون به على جوانب المسرح وكأنهم ليسوا طرفاً في موضوعة العرض، هكذا تمحورت المنظومة المسرحية للعرض مستندة على الحركة والموسيقى والجوانب البصرية التي جعلت المتلقي في حالة من الإنجذاب إلى مفردات العرض المسرحي لأنها ببساطة كانت المدخل الحقيقي للعرض المسرحي .

يصف المخرج حقائبه بالقول"ممثل أعزل في فضاء معزول في مواجهة جمهور مدجج بأفكار وآمال وقلق. بينما الحكاية تبدو بسيطة لكنها دقيقة فكل شيء من حول الممثل حقيبة بشكل ما،فإحساسه حقيبة وجسده حقيبة وملابسه حقيبة وصمته حقيبة وموسيقاه حقيبة وخشبة المسرح مفتحا كل تلك الحقائب " .

إعتمد المخرج على الجانب اللامرئي كتقنية محددة في توضيح رؤيته الإخراجية والفكرية التي جعلت المتلقي يُشاهد ما تسقط عينه عليه، فحركات وأصوات الممثلين جوانب لامرئية أوغلت بنفسها إلى دواخل الشخصيات لتُظهِر الجوانب اللامرئية فالحركة المرئية عوضت عن الكلام اللامرئي والذي اختفى تماما عند الممثل الصامت المشدوه دائماً الذي اكتفى بحركات الوجه والجسد ليعبر من خلالهما عن حالته فكان أكثر بلاغة .

اعتمد العرض على المرئية في كشفه لكل مفردات النص المسرحي وتعبيره عن خشبة معزولة ،فالجسد يحاكي التجربة الفقيرة لـ(كروتوفسكي) بمحاكاته للجسد التمثيلي الذي أخذ أبعاداً متعددة ،فالممثل هو المعمار وهو الحقيبة والدلالة والرمز فالحقائب هنا كشفت عنْ اللامرئي في رؤانا وأحلامنا عبر الجوانب التقنية التي وُظِفَت لتستحضر الزمن وتَجعَلُه مفتوحاً أمام حكاية العرض مستحضرة : أنتيجون، عطيل ،ميديا،شبح هاملت،فتُرسل للشخصية التي كانت لامرئية لتكون مرئية ولتستحضر كل مابجعبتها وتكون شاهداً على عصرها.

لقد وُظِف الضوء والظلام في العرض ليكشفا عن المرئي واللامرئي، فالضوء يجعل الممثل يتكلم وهو بذلك كشف عن الدواعي التي يتحدد كلامه فيها وهو في الضوء ولهذا سيتيح له الفضاء المسرحي أن يأخذ على عاتقه مهمة واعية يتأسس عليها العرض بمجمله ويتكون فيها من موتيفات تدفعه لبذل قصارى جهده في تبيان المواقف التي تجعله مرئياً من الأساس.

واتخذت الملابس وظيفة القناع في العرض فالملابس كانت تُلبس كما تُلبس الدمى لتبين المضمون المشهدي الذي يلي كل شخصية ويربطها بالأخرى ويجعلها متراتبة في الموضوع والشكل، وعري الكواليس هو إظهار الممثل المرئي مع اللامرئي حتى يكتشف الأخير ان دوره قد آن ليمثل .

ويعيش أبطال العرض رحلة السفر المضنية، بغية البحث عن أحلامهم الضائعة بين محطات الحياة، حتى عندما يُصِر- الممثل على الرحيل فإنه يحمل "حقيبته السحرية" التي تتضمن أدواته الإبداعية معه. لذا نجد الممثل يتوقف ليتمسرح، ويخرج من حقيبته الرمزية عدته التي تمكنه من الأداء التمثيلي،كما نجده يتفاعل مع الفضاء المسرحي بحرية ومتعة.

قامت شخصيات العرض الثمانية بتبادل الأدوار من عرض مسرحي إلى آخر في أداء إرتجالي، غير متكلف. فنرى الممثلين وهم يتقمصون أدوارهم ويصنعون بيئتهم بأنفسهم ويخرجون من حقائبهم أدواتهم الخاصة، حيث الأزياء والماكياج والإكسسوارات، للتعبير عن قضاياهم الحياتية،

ولا يخلو العرض أيضاً ً من الأداء الساخر من تحديات الحياة، ومفارقاتها الغريبة، التي تجعل الجمهور يضحك على بعض المواقف. ولكن يمكن القول إن الممثلين، في أغلب الأحوال كانوا يتمسرحون ولا يندمجون في الدور، ويتقلبون بين المرئي واللامرئي في محاولة للتدرج بين التقمص والإندماج إذ أن المطلوب منهم أن يعودوا إلى حقيبتهم عقب الانتهاء من الدور، لتقمص أدوار جديدة، مكنتهم من التفاعل مع صالة المتفرجين، بأسلوب لا يخلو من المرح.

تأسس العرض بمجمله على الرؤية المرئية وعلى" القائمة على الرؤية الجمالية التي حولت "الإظلام" إلى مساحة للإبداع الفني، في عرض استمر أكثر من الساعة، ركز على استغلال تقنيات الإضاءة في تحديد مساحات الخشبة المسرحية التي بدت خالية، إلا من البقع الضوئية التي حددها المخرج للتمسرح...بينما ساعدت الموسيقى التصويرية على رصد الفعل الذي ينتهي عقب إغلاق كل حقيبة .

إن العرض قدم دلالات قَيِّمة لموضوعات عِدَة كشفت عن الفكرة التي أراد لها المؤلف أن تُبصر- النور ووظفها المخرج في معالجته للمرئي منها على حساب اللامرئي الذي كان أكثر موضوعية في الكشف عن الكينونة المتبقية للممثل الذي خرج من الحقيبة ليُلقي لنا ما تدور في نفسه من أفكار وحكايات بلغة الصمت تارة وبالكلام تارة أخرى فهو منكشف وأمام أعين المتلقين الذين راودوه عن نفسه ليلعب معهم لعبة المُرسل والمُستقبل .

٢:- المرئي وتجليات اللامرئي في عرض مسرحية {راجـــعين}

تَبدأُ حكاية العرض مع عابد مسعود والد الشهيد مُصطفى،من قرية الساقية ،حيث زاره ولده في المنام ليخبره انه عائد بمعية رفاقه الى الضيعة،لكن لا أحد صَدَّق رواية عابد أن مصطفى راجع مع رفاقه ،وليؤكد كلامه يذهب أبا مصطفى إلى مركز البريد ليتسلم رسالة من ولده مصطفى الشهيد ،تلك فكرة العرض التي بدأت من لعبة عودة الشهداء التي بدت فكرة فنتازية لتضيء الواقع بهذه العودة التي أنارت الواقع بمجملها لتعيده وتحاكمه ،فيراجع عابد مسعود مركز البريد ومن ثم ينتقل في الضيعة من مركز البريد إلى رئيس البلدية كونه أمين السجل المدني السابق في النفوس ، مرورا بأمين الفرقة الحزبية وعنصر- الأمن ، وصولاً الى زميل مصطفى الذي رافقه في حين إستشهداه بانفجار لُغُم بل هو الذي قام بدفنه ، الضيعة كلها تنكر عودة الشهداء لأنهم أمواتٌ في حين يُصِر- أبا مصطفى على أنهم أحياء .

يبدأ العرض بإسترجاع لزمن الأغاني الثورية لعبد الحليم حافظ، في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، زمن "لا صوت يعلو على صوت المعركة"، وحين كانت قوافل الأبطال والشهداء حاضرة لاسترداد الكرامة المهدورة. وزمن المسرحية يتحدد في نقطة بعد خمس سنوات من حرب ١٩٧٣، حين يرى أبو مصطفى في منامه أن إبنه مصطفى يقول إنه "راجع"، وإنه أرسل له رسالة في البريد، وبالفعل يجد أبو مصطفى الرسالة في مكتب البريد، فيقترح على أهل "الساقية" أن يقص الحكاية للجمهور، فيوافقون شرط أن تبقى الحياة "ماشية".لكنْ، وعلى عكس المقولة العميقة، الجارحة، اتسمت مَشاهد عديدة بإستخفاف كبير، لا يمكن تبريره بالكوميديا، فجاء ذلك على خلاف ما أراده المخرج، لكنها جاءت مشهدية، ومثالها مشهد "الطهور".تتأسس إشكالية العرض بداية ً من النص الذي يَصِفُ أناسا ً غير مرئيين وهم الشهداء يحاول (الطاهر وطار)، أن يجعلهم مرئيين فتقوم الدنيا ولا تقعد بهذه المعادلة التي تريد أن تتحقق، فالشهداء هنا هم جزء سينوغرافي لامرئي وهنا تأتي إشكالية إنكار الشهداء لأنَّ المقصود واضحٌ في إنكار دلالات الشهادة نفسها والتي يُصِر- عليها عابد مسعود فيما ينكرها الآخرون ، فهناك إمتيازات للشهداء الذي عُدُّوا لامرئيين تنصفهم عن المرئيين فصديق مصطفى الذي قام بدفنه يُنكر إمكانية عودة الشهداء أولاً ثم ينصحه أن لافائدة من عودة الشُهداء فالوطن ضيق وانا أنصحه أن لايعود، بهذه الجملة رَدَّ

المخرج على تساؤلات العرض ،وتنحو الأمور أبعد من ذلك حين يُسجن عابد مسعود ويُتَهَم بالعمالة لجهات أجنبية تُمولـه وتدفع لـه للشوشرة على الوطن وهنا تشكل خطوة المرئي واللامرئي جانباً مهماً في بلورة رؤية المخرج الإخراجية فضلاً عن هذه النهاية التراجيدية نجد أن خط الحياة اليومية التي تسير به المسرحية ينتقل بين محطات حكاية عابد مسعود مابين المناسبات والأفراح.

وَظَّف العرض ثنائية المرئية واللامرئية ليوجه إنتقادات سياسية وإجتماعية مسروقة من الحياة اليومية ، مُعتَمِداً على الإيقاع السريع الممزوج بعنصر المتعة وتقمص الممثلين كُلٌ على حدة ،شخصيات عدة مُوَظِفا صوت الممثل التلفزيوني وائل وهبة لينشد أغانٍ مرحة في المناسبات والأفراح وأحياناً ساخرة وأغاني أخرى تنتمي للزمن الجميل.

إعتمد العرض بمجمله على أن المرئي يُمكِنه أن يكون لامرئياً لكن بشروط معينة تبدأ بتوظيف المعنى الرمزي ليكون إشارة سينوغرافية لحالات مجتمعية تصل إلى أن هناك قضية يراد طرحها لتكون مركزاً يدور حوله أفكار العرض الثانوية.

إنَّ المرئي وتوظيفه من لدن المخرج في العرض جاء وفق نسق ترتيبي جعل الإضاءة والممثل والغناء يَكونان أداةً للوصل بين الممثل والمتلقي ليخلقا علاقة تواصلية ويخرقان حظر العلاقة بينهما فالشائعة التي تحدثت عن رجوع الشهداء إلى الحياة هو تصوير المُتَخَيَل وجعله مرئياً ليتحول إلى نسق وظيفي أُنيطت له وظيفة متعددة الأشكال فكانت بمجملها معبرة عن الإيقاع المفقود بسبب الإسراف في الغناء والدبكات الطويلة التي تضافرت مع بطء الإيقاع في جعل المنظومة اللامرئية تختفي عن الوجود لوهلة وتظهر في غير مكانها لوهلة أخرى مع العلم أن اللامرئي المُتمثل بالشهداء هو المُحَرِك الذي يُشَغِل ويؤسس للعرض .

إستطاع العرض أن يبني منظومته الفكرية عبر الإضاءة التي كانت شبه فيضية على طول العرض مما إستدعى خلق معانٍ عدة تتموضع مع المرئي واللامرئي فتجعل منه المصدر الذي تتحرك عبره الشخوص ، فالممثلون يتحركون وفق أيدلوجية المعالجة الإخراجية التي وضحت نفسها في شخصية أبا مصطفى الذي حمل رؤية العرض المرئية وليكون هو المجيب على تساؤلات طرحها العرض فالمعالجة الإخراجية وَفَقَت بين المرئي كصورة واضحة للممثلين والإضاءة والديكور والموسيقى وبين اللامرئي المتمثل بالشهداء الذين كانوا الغائب الحاضر في العرض ، وهذا الحضور الغائب هو ما عالجه المخرج في رؤيته الفكرية للعرض والتي جعلت المتلقي يتساءل ماذا لو عاد الشهداء إلى الحياة وظهروا على المسرح ؟ ماذا لو كان اللامرئي مرئياً ؟ هل يمكن أن يكون هذا وكيف سيتعامل المرئيون مع اللامرئيين ؟

هذه الأسئلة جعلت المتلقي يستشعر بمنظومته التواصلية بأن خلق الإيقاع من هذه الفكرة يوحي إلى المخيلة جوانب تُمكِن الممثل من أن يعي خطورة الإيقاع ويُلهمه أن يبني مع ائتلافه بالممثلين الآخرين الذين تمكنوا من أن يجعلوا من العرض صورة متشابهة بكل تفصيلاتها وبكل معانيها والتي وضحتها معالجة المخرج عبر تخت شرقي صغير مكون من عود وإيقاع لمرافقة اللوحات الكوميدية الساخرة موحداً بين أداء الممثل والجُمَل الموسيقية الصادرة من هذا التخت الصغير ،بهدف زيادة التفاعل بين المتلقي والممثل بهدف تكريم الشهداء وإحياء ذكراهم ، أو التفكير التَخَيُلي بعودتهم والمشاكل الديمغرافية والإقتصادية والإجتماعية التي ستنتج عن تلكم العودة.

إمتاز العرض بالموسيقى الحية على المسرح، مما زاد في التفاعل والإحساس بين الموسيقى والممثلين والجمهور على الرغم من عدم وجود أي تبرير درامي لمرئية ظهور الموسيقيين على الخشبة. فلا يمكننا أن نتجاهل الإيجابية في حيوية العرض، وتنوع شخصياته، وطريقة معالجته لبعض العادات الريفية. يطرح المخرج مقولة عميقة، في إطار كوميدي يجري في قرية "الساقية"، في مكان ما من سوريا، أو أي بلد في العالم العربي: ماذا لو عاد الشهداء إلى الحياة ووجدوا أن تضحياتهم ذهبت سدى، ورأوا أن اهلهم لا يتدرون منهم سوى "الآيقونة" المكاسب التي منحتها لهم الحكومات من سكن ورواتب، وماذا سيكون موقف أهالي الشهداء من عودة أبنائهم، هل سيفرحون بعودتهم ويضحون بلقب آل الشهيد مع ما رافقه من مكتسبات مادية ومعنوية؟وفي العرض، تتنوع شخصيات بعض الممثلين في مشاهد متتالية، بينما إقتصر ديكور العرض على مفردات رمزية لنوافذ البيوت التي تطل على ساحة القرية، والتي يظهر فيها القبر الرمزي للشهيد مصطفى، فالقبر سينوغرافية مرئية إشارية لمفردة لامرئية أصبحت بحكم المعالجة الإخراجية عنصراً مرئياً.

إن المعالجة الإخراجية لثنائية المرئي واللامرئي في عرض (راجعين) إنطلقت من تمكين الممثل أن يتقمص أكثر من دور ليجعل مما يتقمصه مرئياً ويخفي ماتركه من عناصر لامرئية وفق ترنيمة إيقاعية جعلت من العناصر الأساسية للمرئي واللامرئي تأسيساً جديداً في العرض المسرحي .

٣:- الممثل بين المرئي واللامرئي في عرض مسرحية (أنا..أنت الإنسان)

تتحدث عن الإنسان ودواخله وكل صور مشاعره تبقى المحور الرئيسي- في شتى مجالات الإبداع ،ناقش العرض مسألة الوجود الإنساني وصراعه مع نفسه وغيره عبر لوحات عدة ، تقوم على التعبير الحركي مع توظيف التقنية السينمائية ،بتضافر عناصر العرض الأخرى معبراً ً عن الوجود الإنساني وبحثاً عن إنسانيته في زمن الضياع .

جاءت هنا لتكون بين المرئي و اللامرئي عبر دمج درامي قُدِمَ بإيقاع سريع ،وبما أن النص وجودي، قَدَّم المخرج عبره معالجة إخراجية بحثية حققت الوحدة التكاملية برزت على الرمال التي إتصفت بها، حيث قُسِمَت الخشبة إلى عالمين عالم الرمال الذي يصنعه الرسام فيه رسومه وشخصياته، وعالم تُمَثَل فيه قصة الرسوم من خلال الشخصيات التي تحولت إلى لحم ودم، يربط بين ما تقوله الشخصيات وما تفعله، وكأنَ مرآةً شفافةً تُظهَر الباطن للظاهر كانت بين هذين العالمين مع بطيء الإيقاع وتلكؤ الفكرة التي إستند عليها المخرج وهي الجوع والتي لم تكن كافية لتحمل المنظومة الفلسفية للعرض.

قُسِّمَ العرض إلى لوحات ثلاث تحمل رموزاً تبين البطل الحقيقي لفكرة العرض وهو الإنسان مستخدماً أشكالا متعددة وأفكاراً تحمل طابع الدهشة مع صراع الإنسان مع الأفكار التي تؤلمه وتقيده ، فاللوحة الأولى تتمثل بصورة رجل قاسٍ قابل نفسه في مطعم حين تجواله راغباً في الاستجمام وحده ، ورغم الفروق بينه وبين نفسه التي مثلها ممثل آخر إلا أنهما إشتركا في البدء والتصرف معا ً ، فهو مرئي ومن يمثله لامرئي ،والفضاء الذي جمعهما مصادفة إكتشفا حجم المأساة عبر عجزهما عن الأكل فالأول كان يصرخ صرخة إستغاثة في وجهه والآخر يتعرى الطعام أمامه، حكاية المواجهة هذه قُدِمَت عبر الفنان الذي تحول إلى إحدى شخصياته وشخصية أخرى يجلسان في مطعم كُلٌ على طاولته الخاصة وعلى الرغم من عدم مواجهتهما من حيث التكنيك الفيزيقي وجهاً لوجه إلا أنهما تقابلا بحوار يُظهر التشابه الحاصل في أصل كل منهما فالتقابل الحاصل بينه وبين شخصيته هو ليس تقابلاً فيزيقياً فحسب وإنما هو صراعُ إنسان مع ذاته ،أستخدم المخرج في اللوحة الأولى ستائر قماشية كانت بمثابة قضبان يُرى ماخلفها حيث تلتقي الشخوص وتؤدي فعلها التمثيلي وكأنه فعل لامرئي خلف القضبان المصنوعة من الستائر ، وبينما كانت هاتان الشخصيتان تتحاوران كانت شخصيات الرمال الأخرى قد إنقسمت إلى فرقتين لنرى حقيقة كل منهما وما يظهرانه بأنهما وجهان لعملة واحدة .

في اللوحة الثانية تتضح لنا صور أخرى لمعالجة المخرج الإخراجية لثنائية المرئي واللامرئي عبر شخصية العجوز المفكر الذي له القدرة على التفكير في مقدرات الحياة لكنه يعجز عن التفكير في حلول لكيفية جعل حياته الزوجية ناجحة فمعضلة الحب شكلت نواةً لهذه اللوحة ففي هذه اللوحة يفكر العجوز أن يجلب لزوجته بعضاً من الفواكه لكن المشكلة انه لم يجد الفاكهة التي يحبانها هما الاثنان ومن ثم وجدها وهي(السفرجل) لكنهما فاكهتا سفرجل فاسدتين فجلبهما لكن لم تحل مشاكله بل زادتا سوءاً ، صَوَّر المخرج هاتين الشخصيتين المرئيتين وجعل لهما نسخاً غير مرئية بالنسبة لهما ولكنهما مرئيتان بالنسبة للمتلقي فالرسام يجول بين المتلقين ويشرى معهم القصة وتطوراتها ، القصة التي بدأها وترك لشخصياتها حرية إكمالها بالطريقة التي يرتأؤونها لتنتهي القصة بالفشل.

فرؤية الرسام لهذه الحياة رؤية متشائمة لإنَّ الإنسان مهما تغلب على عيوبه فهو لن يستطيع التغلب على الغرائز التي تسيطر عليه والغرائز هنا عنصر- لامرئي من ضمن العناصر التي وظفها المخرج في عرضه، وفي لوحة الموت وعند دفن الرسام من قبل شخصيات الرمال فالزوجة التي تطالب زوجها بالرحيل بعيدا ً عن بيتها المواجه للمقبرة فهي لها الرغبة بالرحيل إلى بلاد لا مقبرة فيها ولا موت فيوافقها زوجها على مضض ليبحثوا عن هذا المكان وليجدوه لكن السبب في هذا أن أهل هذا البلد يأكلون الجثث الميتة ، هنا لعبت شخصيات الرمال دورين هما الدور اللامرئي وهو دور الأموات في المقابر والدور الثاني للبشر- الذين يأكلون أمواتهم ، هذه الرحلة باءت بالفشل أيضاً فالزوجان عادا إلى منزلهما مغلوبين ويائسين فلا مهرب من المقبرة وما كانا ينشدانه من خلود هو محض سراب فالإنسان ذائق الموت ولو بعد حين.

ويجعله مرئياً حيناً ولامرئياً حيناً آخر في توضيح معالم العرض وأفكاره ،في حين كان للتأثير العبثي أثره في برمجة معالجة المخرج في (أنا ، أنت الإنسان) لتتمظهر ماخطته يد الرسام ويتحول إلى شخوص تختار نهايتها بنفسها.

إتضحت في عرض(أنا، أنت الإنسان) ضرورة أن يتم تشفير المرئي في واقعية الرؤية الإخراجية في حين تتخذ في اللامرئي الجوانب الميتافيزيقية وليس الواقعية في الرؤيتين ، أما في (حقائب) فقد جلب ت المعالجة الإخراجية جميع المعاني التي شفرت الجسد والإنسان لتقولبه مع مفردات العرض المسرحي ، لكنها في (راجعين) كانت مرمزة بالكامل ومتمثلة بالشهداء الغائبين تماماً.

إستطاعت العروض الثلاث (راجعين)، (أنا أنت الإنسان) و (حقائب) من أن تبرمج ثنائية المرئي واللامرئي كجزئين فلسفيين في العرض عبر تقنيات الجسد و وتبرمج هاتين الثنائيتين وتوظفهما في العرض كجزءآن مهمان في فلسفة عروضهم وتوجههم الذي نطق بالأفكار على الخشبة.

لقد مكنت العروض الثلاثة المتلقي من أن يعي الجوانب السينوغرافية المخفية في النص عبر العرض وكيفية تحويل هذا المخفي إلى مرئي في تقنيات عدة استخدمت ،الجسد الفيزيقي والتقنية ،لتتكون لديه مكننة واعية للامرئي المتمثل بالشهداء في (راجعين) والشخوص الوهمية في (أنا،أنت الإنسان) و في اعتماد الحقائب لتكون جسداً إنسانيا في (حقائب).

فضلاً عن إلمام العروض الثلاثة بالمعالجة الإخراجية التي كانت متشربة لآلية النص وعملت على توظيفه بكل مفصلياته الفكرية والفلسفية ، مما جعل الفكرة تصل بروح فلسفية في (أنا ،أنت الإنسان) وكعنصر انثروبولوجي بحت في (حقائب) وكآلية خيالية كما في (راجعين).

إستقت العروض الثلاثة من ثنائية المرئي واللامرئي كآليتان فلسفيات في العرض المسرحي التقنية المشهدية وتكوينات الإخراج وجمالياته لتوضيح رؤية المخرجين في عروض إقتربت من المونتاج السنمائي الذي اعتمد التقطيع في المشهد واختفاء وظهور الممثلين إما خلف الكواليس أو عبر استخدام الضوء والظلام في العرض.

إن العروض الثلاثة اتفقت على نقطة مشتركة بينها تتضمن مشروعية جعل المتلقي يعي العناصر الدرامية التي تمت معالجتها بطريقة الظهور والإختفاء، الحضور والغياب ، الظاهر والمستتر ، وهذه الثنائيات المرتبطة بالمرئي واللامرئي كانتا مبرمجتين مع تقنيات المسرح وعناصره السينوغرافية التي استخدم المخرجون الثلاثة فيها وعيهم المعرفي ومرجعيته الثقافية الناشئة من ثلاث بيئات مختلفة عن بعضها البعض.

المصادر والمراجع:-

١:-الجوهري ، " مختارالصحاح.

٢:-الرازي، مختار الصحاح.

٣:- الجبوري، محمد،اكتشاف الرؤى في النص المسرحي وتحولاتها في العرض، مجلة الأكاديمي ، العدد.٤٩

٤:-الكاشف، مدكور، المسرح والإنسان،(القاهرة:٢٠٠٩،الهيئة المصرية العامة للكتاب).

٥:-أنوود،ميخائيل:معجم مصطلحات هيغل،ترجمة وتقديم وتعليق:امام عبد الفتاح إمام،المجلس الأعلى للثقافة،المركز المصري العربي.

٦:-باربا، أيوجينو، زورق من ورق، ترجمة:- د.قاسم بياتلي،(القاهرة:٢٠٠٦،الهيئة المصرية العامة للكتاب).

٧:-بروك، بيتر، الشيطان هو الضجر،ترجمة :-د.محمد سيف،(العراق:٢٠٠٨، موسوعة دهشة).

٨:-بروك، بيتر، المساحة الفارغة، ترجمة:فاروق عبد القادر، (القاهرة:-١٩٨٦،دار الهلال)..

٩:-رايت، اليزابيت،برخت مابعد الحداثة،ترجمة:-محسن مصيلحي،(القاهرة:-٢٠٠٥،المجلس الاعلى للثقافة).

١٠:-سوداني، د.فاضل،الرؤيا ومعمارية الإخراج المسرحي،جريدة التآخي ،١٥حزيران .٢٠١٠

١١:-سوداني،د.فاضل،سيميولوجية فضاء العرض المسرحي المعاصر، مجلة شانو العدد ٢٠ السنة الثالثة ٢٠١٠..

١٢:-صليبيا، جميل : المعجم الفلسفي، دار الكتب اللبنانية

١٣:-علي ، عواد، الحضور المرئي،(دمشق:٢٠٠٨،دار المدى).

١٤:-كروتوفسكي، جيرزي، : نحو مسرح فقير. ترجمة:- كمال قاسم نادر(بغداد:ب.ت)

١٥:- كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور،(القاهرة:الدار التقافية،١٩٩٨).

١٦:-عبد الغني، عباس، الخطاب النظري لمسرح كروتوفسكي الفقير، مجلة الحياة المسرحية العدد ٦٩ السنة العاشرة،(دمشق:-٢٠١٠).

تكتمل معالجة المخرج للسينوغرافيا عبر الممثلين الذي أدوا شخصيات مزدوجة وبالتالي يعود اليأس إلى قلب الرسام الذي يرسم لوحاته على الرمل دون أن يخاف من موج أو ريح يدمرها لكن لما من احد يشتري هذه اللوحات حتى يرى الحياة على حقيقتها ، الحقيقة التي تؤديها شخوص العرض ، فلم يجد الفنان شخصاً يشتري لوحاته ولو بالمجان فتنقلب حالته المزاجية إلى الإنكسار والذل ، فتأتي فعالية الشخصيات اللامرئية لتمحو ما يريده الفنان وتنقلب عليه وتقوم الثورة علي ولا تؤدي ما يريده من أدوار ، وهنا تأتي شخصية الفنان لترغب بالرسم على السحاب هذه المرة وليس الرمال ،فاللوحات هذه المرة تحاول التصدي لهموم الإنسان ولغرائزه ورغباته وآلامه ، فالعرض نطق بالحقيقة التي مفادها أن الإنسان هو الإنسان في المسرح وفي الحياة فهو نفسه الإنسان في القاعة ولهذا فالهموم تتشابه وتقترب من هم الممثل الذي يؤدي الشخصيات الإنسانية ، مركزاً على اللامرئي المتمثل بالشر المخفي بمعاناته ومناجاته صراعات مع النفس ومع من نحب ونكره .

جاء العرض بأجوبة على أن ثنائية المرئي السينوغرافي واللامرئي المنظري الموظفان في معالجة المخرج جاءتا متباينتان في الشخوص التي مثلت نفسها حقيقة فكان متمكنة من أن تقتنص لنفسها الإمكانية في أن تحتفظ بفكرتها التي ترتبط بفكرة أن تكون لامرئية ومخفية لتبين ما لا تستطيع أن تبينه وهي مرئية جاعلا منها كمن يريد أن يقوم بعل وهو في عالم الحُلُم وليس الواقع.

لقد وصلت الدراسة إلى نتائج عدة كحصيلة لما آلت إليه :-

حَمَلَت الوُجهة المرئية واللامرئية في ثناياها موتيفاً هامشياً ً على النص ولكنه أساسي على العرض بما يمتلكه من ثنائيات الظهور والغياب الحضور واللاحضور فكانت في عرض (راجعين)أساسياً في حين أنها في ا(أنا ، أنت الإنسان) أصبحت مبرمجة على الحضور المرئي للشخوص ، أما في (حقائب) فكانت الثنائية المرئية واللامرئية غائبة نوعا ما في تشخيص الانفعالات الإنسانية التي تبرمجت مع تكوين العرض وفلسفته.

وهكذا تعتبر عملية الكشف عن وجود بنوعيها المرئي واللامرئي باعتبارهما ثنائيتنا فلسفيتان في العرض عمليةً مثيرة للجدل في تجييرهما عبر الممثل وعناصر ، بأعتبارهما شيئان مختلفان عن بعضهما البعض ، ففي عرض (حقائب) تبرمجت الرؤية اللامرئية للعرض في تشفير الجسد داخل الحقائب وخروجها إلى الخارج في حين إنها في (راجعين) تأقلمت الشخوص اللامرئية في شخوص الشهداء الذين حضروا بأسمائهم لكنهم غير مرئيين ، وتمخضت في (أنا ، أنت الإنسان) مرسومه على الرمال وتؤدي مايحلو لها ولها الحرية الكاملة في التصرف والتأقلم مع الموجودات في العرض.

إن إستخدام المخرج في عرض (حقائب) عناصر العرض المتمثلة في الممثل الإكسسوار (الحقائب) لإستراتيجية اتبعها في معالجته الإخراجية في حين أن هذه المعالجة جاءت لظهور اللامرئي في(راجعين) بهيئة الحضور الموضوعي في العرض،بينما تمثلت بوجود المرئي واللامرئي معاً في (أنا،أنت الإنسان) حين ظهور الشخصية وظهور قرينها معا عبر رسمهم من قبل الرسام.

لهذا تبينت موضوعية برمجة الممثل وتقنيته الفيزيقية في عرض (راجعين) عبر تقمص الممثل أكثر من دور ، فيحين ان هذه البرمجة لم تكن في (أنا ،أنت الإنسان)،عبر الممثل الذي له قرين لكن قرينه كان من ممثل آخر ،وانتفت أي برمجة موضوعية لهذه التقنية الفيزيقية في عرض (حقائب).

إن الجانب السينوغرافي في معالجة مفردة المرئي في (حقائب) كانت واضحة للعيان عبر الرموز التي أوضحت دلالات الممثلين المؤدين على الخشبة ، بالإضافة إلى إن هذا الأيقوني كان لمفردة اللامرئي في (راجعين) عبر عودة الشهداء إلى الحياة،أما في (أنا ، أنت الإنسان) فكان غياب الأيقونة فيها واضحا ً ووجود العناصر المرئية بادية للعيان عبر ظهور الشخوص جميعها بنفسها وبقرينها .

إتكأت معالجة المخرج للعرض في (راجعين) على الممثل الذي عُدَّ البطل الحقيقي،للعرض ، في حين أن هذه المعالجة اتكأت على التقنية المسرحية التي تضافرت مع في عرض(أنا ، أنت الآنسان) ،أما في عرض (حقائب) فقد تضافرت جهود الممثل الأنثروبولجية ليبني عرضاً مبرمجاً مع الفكرة التي حولت الجسد من الحقائب إلى العالم لتضح معالمها أولا وحكايتها ثانياً .

وبهذا استفاد عرض(راجعين) من التجربة الكروتوفسكية الفقيرة للمسرح بأعتماده على الممثل فقط في توضيح معالم معالجته ، في حين ان المعالجة في (حقائب) جاءت بتقنية الإضاءة لتكون الفيصل الذي يحاكي جهود الممثل

١٧:-مبارك، عدنان، غروتوفسكي وإشكالية صهر المسرحي باللامسرحي، مجلة شانو ، العدد ١٨ السنة الثالثة ٢٠١٠.
١٨:-نيكول،الارديس،المسرحية العالمية،ترجمة:عثمان نوية،الجزء ١،(القاهرة:ب.ت،وزارة الثقافة والارشاد القومي).
المصادر الأجنبية:-
١٩:-J.J.Roubine : Introduction aux grandes théories du théâtre. Bordas. Paris. 1990.
٢٠:- A. Artaud. Le théâtre et son double. Gallêmard. Paris 1964.
١٢:- Gerard Durozoi : A.Artaude l alienation et la folie. Larousse. Pris.1992.

توليفة درامية لقصيدة الحرب قصائد الشاعر كاظم الحجاج أنموذجاً

أ.م.د ناصر هاشم بدن
كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة

ملخـــص البحـــث
يحتوي البحث الموسوم (توليفة درامية لقصيدة الحرب قصائد الشاعر كاظم الحجاج أنموذجاً) على أربعة فصول يتضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي تتسائل عن امكانية توليف مجموعة قصائد كتبت حول ويلات الحرب، وتحويلها الى نص وعرض مسرحي ... ويتضمن الفصل أيضاً أهداف البحث وأهميته وحدوده وتحديد مصطلحاته
أما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاثة مباحث تطرق المبحث الأول عن فن التوليف في الفنون عموماً مثل الفنون التشكيلية والفنون المسرحية والفنون الموسيقية والتلفزيونية وغيرها ... أما المبحث الثاني فتطرق الباحث فيه الى عناصر فن الدراما (المسرح). اما المبحث الثالث فقد تناول موضوعة الحرب وويلاتها وكيف تم التطرق أليها في النصوص المسرحية في مختلف العصور.
اما الفصل الثالث فكان فصل الاجراءات ومن خلال هذا الفصل قام الباحث بجمع مجموعة قصائد للشاعر كاظم الحجاج ومن فترات متباينة تتحدث عن الحرب وقام بتوليفها وفق بناء فني محدد مستعيناً بموضوع كل قصيدة وفق حالة تناسب مأساة الحرب ... وقام أيضاً بانتقاء بعض الأغاني ذات المضامين السياسية التي تتفق مع أحداث المشاهد الدرامية التي تم توليفها .
أما الفصل الرابع فكان فصل النتائج والتوصيات والمقترحات ومصادر البحث .

مشكلـــة البحـــــث

تعتبر الفنون والآداب على أختلاف تخصصاتها العين الدقيقة المتفحصة لواقع الحياة والناقد الأمثل لما يجري في المجتمع ... وغالباً ماتكون الأهتمامات الأدبية والفنية بالأمور المأساوية والمحزنة أكثر من أمور الحياة المترفة ، وتعتبر الحروب التي تنشأ بين الشعوب من أشد المآسي على بني البشر- إذ أنها تقتل وتدمر كل شئ ، ولهذا نجد أن موضوعة الحرب وجدت أهتماماً كبيراً لدى الكتاب في كل العصور ، فالشعراء كتبوا قصائدهم مثل اسخيلوس ، برشت ، أليوت ، وبوشكين ، ويسينين ، ومحمود درويش ، واحمد شوقي ، والجواهري ، ومظفر النواب ، وكاظم الحجاج ، وسعدي يوسف ،وعدنان الصائغ .....وغيرهم .

وكتاب القصة القصيرة والرواية كتبوا مثل ليو تولستوي في رائعته الحرب والسلام ، ولوركا وماركيز وطه حسين ويوسف أدريس وفيصل عبد الحسن حاجم وعبد الستار ناصر وعبد الخالق الركابي وفؤاد التكرلي وغيرهم كثير ، كما كتب مؤلفوا النصوص المسرحية عن ويلات الحرب أمثال اسخيلوس الذي شارك مشاركة فعلية في الحرب مع الفرس ، وكتب سوفكلس عن الحرب مثل (نساء تراخيس) وكتب شكسبير وبريخت وموليير وبرنادشو وسارتر واحمد شوقي وعلي سالم وناظم حكمت ومحمد الماغوط وعبد الرحمن الشرقاوي وفاروق محمد وفؤاد وجبار صبري العطية وعلي الزيدي.. وغيرهم.

وساهم العديد من الفنانين بكل تخصصاتهم في تناول موضوعة الحرب ، فقدم الموسيقيون والتشكيليون والمسرحيون والسينمائيون أعمالاً كثيرة جسدت ويلات الحرب ومآسيها .