التركيب الإخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية (مكاشفات) أنموذجاً

م.د. ثابت رسول جواد الليثي.....كلية التربية الأساسية/ جامعة المثنى

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/1/17 ، تاريخ قبول النشر 2019/1/31 ، تاريخ النشر 2019/3/25

ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة موضوع جدل التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي وأثره المنعكس في فعالية التلقي، ومقدار الازاحة المفاهيمية التي تتعرض لها، وبمقاربة جمالية لاجتراح تحديدات مفاهيمية لفعالية التلقي، بمؤثر تلك الجدلية في التركيب الإخراجي، وبما يمكن إجماله بالسؤال التالي:**(ما خصائص التركيب الإخراجي للمتخيل وماهية جدل التأويل في فعالية التلقي المسرحي له؟)** وذلك بقصد الوقوف على الإطار الجمالي والتحديد المفاهيمي لتركيب الإخراج بجدل التخييل والتأويل، وأثر ذلك في التحديد المفاهيمي والإجرائي لفعالية التلقي المسرحي، برصد انعكاسات تلك الجدلية للتركيب الإخراجي في فعالية التلقي المسرحي، وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو:**(تبيان فعالية جدل التخييل والتأويل في الانشاء والتركيب الإخراجي للمتخيل، ورصد أثره الجمالي في مفهوم التلقي المسرحي).** فيأتي البحث في حدوده المبينة في إطاره المنهجي، لتحليل الظاهرة موضع الدراسة، بقصد التعرف عليها، وضبطها مفاهيميا، وتوظيفها إجرائيا. وقد تناول الباحث بحثه في ثلاثة أطر: **الإطار المنهجي** الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وكذلك حدد مصطلحاته تحديدا إجرائيا، **الإطار النظري**، وهو بمحورين، هما: محور جدل التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي، ومحور ثانٍ هو جدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي. **الإطار الإجرائي**، وضم إجراءات الباحث بتطبيق مؤشرات الإطار النظري على عينته المنتقاة، وهي مسرحية (مكاشفات) لرصد المؤثر المفاهيمي لجدلية التخييل والتأويل في تركيب الإخراج، على مفهوم التلقي المسرحي. وخلص البحث إلى جملة استنتاجات أهمها: التلقي المسرحي، هو فعل جدلي، حدا الجدل فيه نشاط التخييل ومعياره تحقق الافتراض، ونشاط التأويل، ومعياره تحقق الاكتشاف.

الكلمات المفتاحية (تركيب اخراجي، جدلية تأويل، مسرحية مكاشفات).

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

المسرح في مبدأه الأساس، هو جمهور من الناس، يتفرج على مجموعة أخذت على عاتقها أداء فعل بشخصيات، وقصدية إبلاغيه، وتأثيرية، فكرية وجمالية. حيث تستند تلك الفرجة إلى تعاقد جمالي بين الطرفين. وبغياب ذلك التعاقد تنحل الآصرة المسرحية، وبما أن الاشتراط هو سمة التعاقد، فإن مبدأ التخييل هو الشرط الجمالي للفرجة المسرحية، وخصيصتها المميزة لها عن أي نشاط فرجوي يتحقق ما بين حدثٍ واقع، ومراقب متفرج. فالتخييل هو مبدأ الإنشاء والتكوين للشكل المسرحي، والذي به ينخلق عالم الخشبة المسرحي، وهو عالم الفرض الجمالي الخيالي، المفارق للواقع. وعالم الخشبة المسرحي ما هو إلا تركيب إخراجي، بوصف التركيب الاخراجي، تركيب جمالي، يمثل الموقف الجمالي للعرض المسرحي، وبنية ديناميكية من الأوضاع الجمالية، التي هي مقاربات العرض لرؤية الإخراج، والفرض الأدبي للمدونة النصية، وأفق توقعات المتفرج، ومعطى الظرف التداولي. بمعنى أن التركيب الإخراجي هو إدارة الوعي الجمالي للمتلقي كمحصلة الجهد الإبداعي لعمل المخرج، وهو يرتبط حتما ببعديه الجمالي والمعرفي بالإرادة الابداعية والقصدية للمخرج. حيث يخضع تركيب الإخراج إلى مبادئ التصميم الفني للفكرة الفلسفية التي في طور التداول والتفاعل ما بين مرجعياتها ومعطيات الأيديولوجي، والقصدية الجمالية لإنجاز الخطاب الإبداعي، وإرادة التحقق الجمالي للفروض، التي تطرحها كلية منظومة العرض المسرحي، فيكون بذلك التركيب الإخراجي الوظيفة الشمولية للإخراج، وتمام الجهد الإبداعي للمخرج. غير أن ثمة تعارض نجده ما بين مبدأ التخييل المسرحي، القائم على تحقق جمالي مجاوز للمعطى الواقعي، حيث فضاء التخييل يستند إلى التعاقد الجمالي بين الجمهور والخشبة، وبين فعالية التأويل كبعد معرفي في تحقق الشكل المسرحي، بمقاربة فرضية المؤلف، ورؤية الإخراج، وفلسفة الشكل المسرحي في العرض، بوصف التركيب الإخراجي، تركيب معرفي، مثلما هو تركيب جمالي. فهو إعادة هندسة العلاقات الداخلية بين مكونات العرض، بالإزاحة، أو المطابقة، وبما يخلق توترا في تلك الانظمة الداخلية، الذي ينعكس على الخطاب المنجز بمفارقات الفكرة وتجسداتها في النظام. وبما يكسب التركيب الإخراجي طابع الجدل ما بين التخييل والتأويل. وهو ما انعكس على فعالية التلقي المسرحي للشكل، والانغمار في التركيب الإخراجي، حيث يشترط التلقي، بدوره جملة من الافتراضات لتحقق فعالية التلقي، بإعادة الإنتاج، والخلق باستكمال المعنى، وهو ما يرتبط بالوعي، وقراءة الجدل لوحدات السرد للمشهد ببعديه البصري والسمعي، الحاضر منها، والغائب في تجاويف العرض المسرحي، فالتلقي المسرحي، يسعى إلى قراءة إنتاج في فضاء إيجابي، ويستند إلى المعطى الواقعي، الثقافي والاجتماعي، وأفق التوقع، واشتراط القارئ الضمني وإن ذلك التعارض ما بين التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي، يجعل من نشاط الفرجة المسرحية فعلاً جدليا. ومن ذلك يأتي البحث الحالي بموضوعته مقاربة جمالية لجدلية التخييل والتأويل في تركيب الإخراج، بمقاربة أثرها المنعكس في فعالية التلقي المسرحي، وبما يمكن صياغتها بالسؤال التالي:(**ما خصائص التركيب الإخراجي للمتخيل، وماهية جدل التأويل في فعالية التلقي المسرحي له)؟.**

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

زتكمن أهمية البحث والحاجة إليه في انه يمثل البحث الحالي، بموضوعته، دراسة تحليلية لجدلية التخييل والتأويل في بناء التركيب الإخراجي المسرحي، وعلاقتها بفعل التلقي المسرحي. وبما يسلط الضوء على ميكانيزمات فعالية التلقي المسرحي، وخصائصها المرتبطة وظيفيا بتركيب الإخراج، وهو ما يفيد، بالإضافة إلى العاملين في حقل الفنون المسرحية، يفيد الدارسين والباحثين في فتح الموضوع على أبعاد أوسع، بما يثري الحقل المسرحي العراقي جماليا وفكريا.

ويأتي هدف البحث لتبيان فعالية جدل التخييل والتأويل في الانشاء والتركيب الإخراجي للمتخيل، ورصد أثره الجمالي في مفهوم التلقي المسرحي.

و يتحدد البحث بالمسرحية الأنموذج التي ضمها العنوان وهي مسرحية مكاشفات

تحديد المصطلحات :

1. **التركيب الإخراجي:** وهو مصطلح اقترحه الباحث إجرائيا، يحدده، بأنه الإطار الشامل لوظائف الإخراج، وتمام مهام المخرج في تكامل العرض المسرحي.
2. **الجدل:**

اصطلاحا: يعرف **هيغل** الجدل "بأنه التطور المنطقي بائتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة، أي التأليف بين الرأيين المتناقضين، والجمع بينهما في رأي واحد أعلى منهما"(عبدالله،ص25)

إجرائيا: الجدل يعرفه الباحث، بأنه وحدة التطور بتناقض الأضداد.

3. **التخييل:**

اصطلاحا: يعرفه **جابر أحمد عصفور** التخييل "هو ما يستبينه الحس من آثار الشيء والأحوال الملازمة له حال وجوده، والهيئات المشاهدة لما التبس به، ووجد عنده"(عصفور،ص322). فيكون تخييل الشيء بذلك، هو استحضار الظروف والقرائن والهيئات للشيء، وبما يخص البعد الانفعالي النفسي الملازم لحضوره الحسي، ومقاربا بذلك مبدأ الإيهام في المحاكاة.

التخييل إجرائيا: يعرّفه الباحث، هو التداعي الحسي، للصورة المسرحية، في المفردات المادية على خشبة المسرح، بقصد خلق الشكل المسرحي، وتحقق العالم المسرحي كواقع جمالي.

4. **التأويل:**

اصطلاحا: التأويل كما يعرفه **مجدي وهبه** "تفسير ما في نصّ ما من غموض بحيث يبدو واضحاً جلياً ذا دلالة يدركها الناس. وهو إعطاء معنىً معين لنصّ ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلاً "(وهبه،ص258).

إجرائيا: التأويل يعرفه الباحث ، بأنه تركيب معرفي، بربط القرائن بالفرضيات، لتحقيق المعنى في الشكل المسرحي الذي يطرحه تركيب الإخراج.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإطار النظري:

المبحث الأول: جدل التخييل والتأويل في التركيب الإخراجي

التركيب الإخراجي المفهوم والآليات

بدءا نحدد الإطار المفاهيمي للتركيب الإخراجي، بأنه تركيب معرفي جمالي. أي هو بناء وفق رؤية تصميمية، هاجسها إرادة الخلق والتكوين، بقصد التأثير في العالم، الذي ينبني فيه، وهو معرفي بدافعه في خلق صورة مكثفة عن عالم الإنسان، يعاد انتظام الفواعل والعلل فيها لخلق مفهوم ومنطق مفلسف لوجود الإنسان، وخياراته، ومبدؤه وحياته، مصيره، ومنتهاه. تلك الرؤية التي تسبغ منطقا على وجود العالم، وتوفر فهما إنسانيا يركن له الكائن، ويضعه في موقف الوعي بالعالم، والتركيب الإخراجي، تركيب جمالي بما يمثله من موقف استبطان وجداني للعالم، بإثارة العاطفة، وإحداث أثر في الوجدان، يفتح بصيرة الإنسان على حقائق كلية، تسلمه لموقف التفكير والتأمل، حيث تلك الإثارة قد أيقظت تجاربه الذاتية، وتصوراته، وأفكاره عن الحياة، ودفعتها إلى دائرة الإدراك والعمل(ينظر:دين،ص14). ومن هذا المنطلق، الممارسة الفنية في انتاج العرض المسرحي، تتطلب إجرائيا سلسلة من الوظائف، نفاذ مهامها عمليا، يبني التركيب الإخراجي، والذي ينتسب إصطلاحا، وإجرائيا، إلى العقل التنظيري والإجرائي للإنتاج وهو المخرج المسرحي. فمهمة الإخراج هي مهمة تركيبية وتحليلية بذات الوقت، وهو ما يعطي المشهد القوة الديناميكية الدافعة للتطور، وصيرورة وجودية للشكل المسرحي المتداعي على الخشبة، عالما مسرحيا، محايثا ومفارقا بذات الوقت للعالم الطبيعي. وهو ما يحدد الإطار الإجرائي لمفهوم التركيب الإخراجي، بأنه تصميم المكونات الفنية بما يوصل المعنى والفكرة إلى الجمهور، ويحول المعطيات المعرفية، إلى معادلات حسية، في بناء مادي وبوحدة فكرية منظمة، فيشمل جانبين مترابطين وظيفيا، جانب يمثل مجمل وسائط التعبير المسرحي، من أداء الممثلين، والأزياء والمنظر والموسيقى والإضاءة، وجانب تصميمي يتمثل بالإعداد والتنظيم الزمكاني لوسائط التعبير أعلاه، وصولا الى التكامل الفني في العرض المسرحي(ينظر:عبد الكريم،ص20-21) وبذلك يمكن تحليل التركيب الإخراجي وظائفيا إلى مستويات عدة، متغايرة ماديا، هي:

مستوى فكري، وهو المنظومة الفكرية التي تمثل هواجس المخرج، وآراءه الفلسفية، وموقفه الأيديولوجي، مصفوفة بفروض الإخراج، والتي تشكل الرؤية الإخراجية، وتنتهي بالتصميم الذهني للشكل المسرحي.

مستوى فني، وهو المعالجات الفنية لرؤية الإخراج بوسائط التعبير المسرحي: أداء الممثل، المنظر والإضاءة، والزي، والماكياج، والموسيقى والمؤثرات. أي معالجة تقنية مادية كيفية للشكل المسرحي المتداعي على خشبة المسرح، بما يجسد رؤية الإخراج، ووفق التصميم الذهني للشكل المسرحي.

مستوى جمالي، وهو أثر الخطاب الشامل الذي يطلقه العرض، ومقدار الإزاحات التأثيرية الفكرية والعاطفية، والتي تعرض لها وعي المتلقي، وساهمت في اعادة تشكيل أفق توقعاته، وتصميم شبكة مرجعياته القرائية.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن التكامل الوظائفي ما بين تلك المستويات المكونة للتركيب الإخراجي، هي غاية مهام المخرج بالوصول إلى تكاملية العرض المسرحي، والتي وضعت فروضها النظرية، وإجراءاتها التطبيقية، طروحات المخرج الروسي **ألكسي بوبوف**، بأن المتفرج، هو من يختتم مسيرة الإنتاج الفني، ويكتمل بفعله الخلاق التركيب الإخراجي، معلنا تكامل العرض المسرحي فنيا(ينظر:بوبوف،ص305). بيد أن تلك التقسيمات الوظائفية، أعلاه: المستوى الفكري، المستوى الفني، المستوى الجمالي، هي ليست بذلك الفصل الدقيق بما يمكن عزلها عن بعض، فهي متداخلة تداخلا بنائيا في بنية التركيب الإخراجي، رغم تمايزها الوظيفي، بسبب خضوعها إلى ثنائية الوعي/المتعة ، وهي جوهر الإرادة الإبداعية في الفن، والتي تكسب العمل الفني أنطولوجيا وجوده، وتسلكه في مساق الفعل التاريخي، فالإرادة الواعية، هي التي تعمل على تحققات الخلق الفني، مثلما هي التي تتلقف معطياته، وتحقق اللذة فيه، والتي تضع التركيب الإخراجي، بوصفه تكاملية العرض المسرحي ، في إطار جدلية التخييل والتأويل، بوصفها آلية الخلق الفني في المسرح.

جدل التخييل والتأويل :

من أقانيم التأسيس الأولى لمبدأ المحاكاة عند أرسطو، أن عالم المسرح بحقيقته الشعرية أعمق فلسفيا، وأكثف في حضوره، من عالم الواقع، والذي يستند إلى بعد أحادي، هو الحضور الحسي، والتحقق المادي الذي يتصل بالوعي ضمن حدود الإمكان والممكن بما يسمح به حضوره الفيزيائي، فلا قدرة للوعي أن يزيح هذا الواقع الفيزيائي بسبب تعدد أجزاء هذا الواقع وتشتت مفردات حضوره، وتناقضها، فليس غير الزمن ما يربط بينها، بينما العالم المسرحي يستند في خلقه وحضوره إلى الحقيقة الشعرية، والفرض الجمالي، ومن غير انقطاع عن عالم الواقع، بقدر ما هو شعرنة الواقع، بإكسابه البعد الفلسفي، جوهر التركيب الإخراجي، بوصفه المعالجات الفنية المشبعة برؤية الإخراج والتي تحقق معادلاتها الحسية الشعورية والجمالية في فضاء العرض الديناميكي بالهدم والتشكل.

إن مبدأ المحاكاة يتأسس بثنائية العالم الواقعي/العالم المسرحي، وذلك بإسقاط المغايرة ما بين الواقع والفرض الجمالي، فالمسرح إنما يعمل وفقا لمبدأ التعليق المؤقت، لعدم التصديق، لنتجاهل إراديا الحدود العقلية الفاصلة ما بين الخيال والواقع (ينظر:عبد الحميد،ص376) فيغدو الفرض الجمالي واقعيا، وذلك بما يفرز من حقائق فلسفية، تكرس الجانب المعرفي في تجربة العالم الواقعي اليومي. حيث أن إرادة الإيقاف والتعليق المؤقت لحالة عدم التصديق تلك، هي قوة الخيال في عملية تحقق الوهم الجمالي، بوصفه الواقع الممكن، الذي يحوي تجربة العيش ببعدها الفلسفي، فالإنسان لا طاقة له على تحمل العبء الباهض للمعطى الواقعي، وبالتالي تزدهر الحضارة، وتحيى ، فقط في الوهم، فمن خلال ذلك الوهم نعيد انتظام عالمنا، واكتشاف أنفسنا. وبتلك الميتافيزيقيا يرتبط الوجود الطبيعي بالجمالي، كحدين للوجود الواقعي، أي الحضور الفيزيائي والتحقق الجمالي فيه. وبالتالي تداخل الواقعي بالخيالي، وبما يمكن التعبير عنهما بثنائية العالم الواقعي/العالم المسرحي. حيث أن قوة الخيال أكثر تحققا، وأعمق أثرا "من أبعاد العقل

والفهم في دنيا الفكر والروح، وهي أشد دقة، ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني"(شاهين،ص234). فقوة الخيال هي إمكانية التوفيق بين مفردات العالم الواقعي، بطبيعتها الآلية، بإعادة انتظامها وفق المبدأ الشعري، فالانزياح المتحقق يجعل للواقع السطحي عمقا فلسفيا، يتجاوز به ميكانيكية الحتمية السببية، نحو قوانين التشكل الشعري، والخلق الجمالي، والتي من خلالها نعيد انتظامنا، وإدراك وجودنا في عالمنا إبداعيا، وهو البعد الإجرائي في الرؤية الإخراجية. حيث أن إدراك الوجود إبداعيا، وعبر الخلق الجمالي، يتوقف على قدرة المبدع في تخييله، نحو خلق الشكل المسرحي، وعبر تداعي الصورة المسرحية في المفردات المادية. أي تأليفها من المعطى الواقعي، والمعطى الذاتي المجاوز، وعبر قوة الخيال، التي هي قدرة الإنشاء والتكوين لكل الأصول التي تراتبت طبقا لها المفردات المادية بوصفها مفاهيم عقلية، حيث للخيال قدرة النفاذ، وفي كل الاتجاهات، مفعلا الذهن الخلاق، ومنعشا التجارب السابقة، وموقظا الذكريات الهامدة، والتي تمد نشاط الحواس بالحيوية ، والتفاعل الخلاق ما بين التصورات الذهنية، والبيئة المادية للواقع (ينظر: ريكور،ص169). فالتركيب الإخراجي للعرض المسرحي، هو تشكّل جمالي، بالتأليف ما بين الواقعي والخيالي، ويتضمن مبدئيا ما ينتج عن فعل الإزاحة الذي تعانيه المفردة المادية الواقعية بفعل نشاط التخييل، نحو عالم الفرض الجمالي، ينتج عن تلك الإزاحة، مسافة التوتر الجمالي، وكلما تناءت مسافة التوتر الجمالي ما بين عالم الواقع وعالم المسرح، تصاعدت فعالية التخييل، بقصد تحقق عالم الفرض الجمالي، لتكتسب فعالية التخييل الوظيفة الشعرية، عندما يرتحل نشاطها من حدود بناء الشكل، إلى مهمة اكتشاف الشكل. وهنا تغادر فعالية التخييل الإيهام، لتدخل منطقة الإبهار، حيث تجربة انخطاف وتكشف تعانيها الذات المقذوفة في عالم الفرض الجمالي، الذي تحقق بانقطاع الإحالات إلى أية مرجعيات ممكنة، يقابله تصاعد فعل التأويل، لتستبدل الذات الفاعلة متعة التحقق، بلذة الاكتشاف، فيتخذ تركيب الإخراج طابع التحليل الجمالي، فتصبح رؤية الإخراج مثلما هي تركيب معرفي ، كذلك هي أداة تحليل جمالي، عبر جدل التخييل والتأويل الذي يتطلبه الشكل، وبالتالي يكون ارتحال فعالية التخييل من الإيهام عبر الإنشاء والتشكل لعالم الفرض الجمالي، إلى الإبهار، ومغامرة الاكتشاف بتصاعد فعل التأويل، قد رسم ذلك، خارطة معرفية ومفاهيمية تمكن الذات من التموضع داخل عالم التخييل، كعالم بديل، بعد إزاحة شكل العالم الواقعي، بتداخل الواقعي بالخيالي في عالم الفرض الجمالي المتحقق.

شعرية التخييل المسرحي:

يحتوي النص الدرامي، بدءا من فضاء الورقة الطباعي، على طاقات من شأنها بعث الحركة في خيال المخرج، الذي يعمل بدوره على تفعيل قدرات التخييل عند المتفرج، وكذلك يحتوي تلك الطاقات النص الداخلي، المحتوى في النص الدرامي، وهو ما يتعلق بأسلوب الكتابة المسرحية. فالمخرج إزاء نص المؤلف، يكون أمام نظامين من العلاقات، نظام يتعلق بالإرشادات المسرحية، وهذه تكون لها وظيفة توجيهية للمنغمرين بالنشاط المسرحي على الخشبة، حيث تعمل على خلق مرجعية للموجودات على خشبة المسرح، والنظام الآخر من العلاقات، يتعلق بالحوار المسرحي، وهو كذلك له بعد تخييلي(ينظر:أوبرسفيلد،ص15-16)

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فالعرض المسرحي لا يتحقق إنجازا، دون المرجعية النصية، وهو النص الدرامي بوصفه بنية لسانية تتحول إلى نص مجرد مكون من جملة مكونات تتظافر ليتشكل منها العرض المسرحي، فخطاب النص الدرامي الإجمالي هو التمسرح، أي إخراج لما هو اجتماعي ولغوي، وبنفس الوقت تعبير بالكتابة عن ما هو مسرحي، بوصفه منطلق التخييل الأولي، الذي يتعرض له الذهن الإبداعي الخلاق للمخرج. حيث تتحول جملة خطاباته بإعادة إنتاج المخرج لها، تتحول إلى مشفرات الإخراج، وهي مستوى التخييل الثاني الذي يتعرض له الذهن الإبداعي للوحدة الأدائية للممثلين، والوحدة السينوغرافية للمصممين، بينما مستوى التخييل الثالث هو مشفرات الأداء التمثيلي، والتصميم السينوغرافي، الذي يتعرض له ذهن المتفرج، المتلقي الإبداعي، في إعادة فك تلك المشفرات، وإنتاج خطاب العرض المسرحي الشامل، بتواصل فعل التأويل، حيث تبقى تفاعيل التلقي، إلى ما بعد فسخ العقد الجمالي للفرجة المسرحية.

إن العرض المسرحي على الخشبة باستحضاراته لجملة الخطاب الدرامي ضمن خطاباته المتعددة، وفي شمولية خطابه، هو يتأسس شعريا على التوتر الجمالي الحاصل من الاتصال والانقطاع الدوري بين خطابات أنظمته الفرعية: نص، ممثل، سينوغرافيا، وما تعانيه من إزاحات من عالم الواقعي، إلى عالم الخيالي. أي من عالم المرجعي، إلى عالم الفرض الجمالي، حيث تمثل كل من تلك الأنظمة الفرعية، نظام تشفير بذاته. فالتوتر الجمالي في الأساس "هو فضاء ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة، أو لأي عناصر، تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون نظام ترميز، في سياق تكوّن فيه علاقات ذات بعدين، هي علاقات تقدم بوصفها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية، تمتلك صفة الطبيعة والألفة، وعلاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس، أو اللاطبيعية، أي أن هذه العلاقات هي لا متجانسة في السياق الذي تقدم فيه، وتطرح في صيغة المتجانس"(أبو ديب،ص18). فالتوتر الجمالي، هو فضاء تخييلي، حيث يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط العناصر المتناقضة، وغير المتجانسة، بما يضفي عليها صفة التجانس ضمن سياق الإنشاء والتكوين لعالم الفرض الجمالي، الذي يستدعيه ويحققه التركيب الإخراجي. كما أن التوتر الجمالي ، وهو شعرية التخييل ، يمكّن فعالية التخييل من التنقل بين مستويات التحقق، فالتوتر الجمالي يخلق فضاءا جامعا للمكونات الفكرية لدى المبدع، ويكون فضاءا للمكونات اللغوية في النص، وكذلك يكون فضاءا لآليات التلقي لدى المتفرج، فيعمل تركيب الإخراج على تنظيم الجامع لتلك الفضاءات في فضاء العرض المسرحي. حيث أن في التوتر الجمالي تتشكل مسافات التوتر من عموم المتراكم الموجود والمتداعي في الفضاء المسرحي، وهو مجمل البنى اللغوية وعلاقاتها، والمكونات التصورية والمادية، فكلما تناءت تلك المسافة تفجرت الشعرية، وتصاعدت فعالية التخييل، طالما أنها تتناسب طرديا معها، مثلما هي قرين لها.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ونجد مما تقدم أن التوتر الجمالي ، بتنائي المسافة الجمالية، هو المعادل العصري لمبدأ المحاكاة الأرسطي، الذي تأسست عليه ثقافات المشاهدة والفرجة المسرحية، وآداب الخطاب والتخاطب ، سواء بمستويات التعبير أو التأثير الفكري والجمالي، وذلك هو حتمية التحول التاريخي لإحلال التخييلي محل الإيهامي. فبينما الإيهام ينفي عن الشكل سمة الاصطناع الفني ، ويلحقه بالأصل المرجعي الطبيعي، يعمل النشاط التخييلي على نفي سمة الطبيعي الواقعي في الشكل، وتأكيد اصطناعه الفني في فعل تحققه. أي تفكيك الواقع بوصفه وهما أيديولوجيا، وإعادة إنتاجه بنشاط التخييل والتفسير كواقع جمالي، تعرض لرؤية الجدل ما بين النفي والتأكيد لصوره ومفرداته، كما في تجربة المخرج روبرت ويلسون في مسرح الصورة وعبر ما اصطلح عليه شاشة الذات الداخلية وشاشة الذات الخارجية ، فيبين "مسرح ويلسون وكيف انه اقترب من أعماق خيالية غريبة وشاذة، بالنسبة لكل فرد من جمهور مشاهديه، وانه نجح في قلب الشاشة الخارجية الثقافية رأسا على عقب في صالح الشاشة الداخلية"(كونسل،ص302) باستخدامه للأيقونات الثقافية، من شخصيات شكلت رمز عالميا، مثل آينشتاين، مارلين مونرو، ستالين، وهي موضوعات الشاشة الخارجية التي شكلها الواقع بخطاباته المحدِّدة لمفاهيم الزمان والمكان والموضوع ، ويزج بها على شاشة الذات الداخلية، بشكل يعارض موضوعاتها، بما يعوم البنية الثقافية للفرد، ويؤدي إلى التشكيك بواقعية تلك الأنساق الثقافية الخارجية، ومفاهيم المكان والزمان والموضوع، مؤكدا استراتيجية النفي للواقع كوهم أيديولوجي عند ما بعد الحداثة، لصالح الوهم الجمالي الذي تحققه فعالية التخييل. إن مبعث التوتر الجمالي قائم على تدمير الصورة وإعادة لمِّ شظاياها في فضاء تخييلي، كما أن الحفاظ على استمرارية التوتر الجمالي، وتنامي مسافته، يقترن بتصاعد نشاط التخييل نحو تحقق الفروض الجمالية للعرض بوصفه بناءاً تركيبيا معقدا من العلامات اللامنطقية، حيث وحدة الإنشاء والتكوين في إخراج المشهد، هي من العناصر المتداخلة في وحدة كولاج عنيف تتناءى فيه مسافة التوتر الجمالي. ولضمان استمرارية فضاء التخييل، وتحقق التوتر الجمالي، لا بد من تقويض ما ينشأ من محور دلالي للتفسير في الشكل، الذي يستدعيه تركيب الإخراج، والذي قد يتصل بمرجعياته في لحظة ما من لحظات الإنشاء. وفي المحصلة يصبح الحدث موضوع التخييل في فضاء التخييل خارج رياضية المنطق العقلي، وقابلا للتحقق، وفائق الإمكانية، ومنفتح الدلالة، حيث وحدات الإنشاء والتكوين في فضاء التخييل سطوحا للعمل، تتنقل عليها الذات المتلقي، دون إمكانية قراءتها قراءة ثقافية واقعية، إزاء فعل تأويل متصاعد، واكتشاف متواتر، فنشاط الخيال، بفعالية التخييل المسرحي، هو في إنشاء نسق ذهني يرمز إلى عالم الواقع، هو موضع القراءة بالإحالة إلى مرجعيات وأشكال تفسيرية تعين في تحقق القراءة تلك، وبما يوصل فعل التأويل إلى غاياته.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التخييل والذاكرة:

إن فعالية التخييل من القدرات الذهنية الفائقة التي يتسامى بها الذهن البشري، حيث تكتسب الصورة الذهنية قوة حضورها وتحققها المادي كواقع جمالي. وكونها من القدرات الذهنية فهي فسيولوجيا لا تعمل إلا وفق ميكانيزمات الفعالية النفسية بمجملها، فلا بد للذاكرة، والتي يستند إليها الخيال في فعالية التخييل، عبر إرجاع المفردة موضع التخييل، إلى قرائن حسية باستحضارها ينسحب موضوع التخييل من منطقة الانطباع إلى منطقة التحقق، وذلك عبر فضاء متحرر من التشريط الواقعي، مثل الحتمية السببية، والحجم والكتلة، والاستحالة والإمكان، المشابهة والمطابقة. وفي المسرح، والتخييل المسرحي "فإن الفضاء الجمالي في المسرح يحرر الذاكرة والخيال، فالخيال الذي يعلن واقعا أو ينبئ به، هو واقع بذاته...بينما تشكل الذاكرة والخيال جزءا من العملية النفسية، فلا وجود لأحدهما من دون وجود الآخر"(عبد الحميد،ص359) بما يجعل فعالية التخييل في جانب منها هي تداعي للأرشيف الفرويدي، ومن جانب آخر هي تحقق آني، وفعل خلق مستمر واكتشاف. فبينما الأرشيف الفرويدي يأخذ دور المرجع بكل مفردة تدخل بالإنشاء والتركيب على حدة ، فان التخييل يقرأ تلك المفردة الأرشيفية قراءة معاصرة ليبدوية لذية ، وأنثروبولوجية رمزية. وحيث أن فضاء التخييل متحرر من التشريط العقلي الواقعي، فان تلك القراءات تحل كمنطق للإنشاء والتكوين، وبالتالي فان مفردات التخييل التي تتداعى حسيا لا تأتي منبثقة من عدم، ولكن هي استيرادات من الأرشيف الفرويدي وقراءتها المتعددة المستويات هي تبرير حضورها. وهذا ما يرحل الناتج والحاصل التخييلي إلى ممارسة ذاتية شخصانية طالما لكل فرد أرشيفه الفرويدي. وبما يجعل التخييل والذاكرة في فعاليتهما يعكسان في الفضاء الواقعي البعد الذاتي بمستوييه الشعور والحلم. وهو ما يقارب فعالية التخييل من مبدأ شعرنة العالم، وقراءة الواقع قراءة شعرية مجاوزة للمحدد الخارجي، تستند إلى موضوعات الذات والرغبات التي تطالب تحققها.

إن دور الخيال المسرحي هو في إنشاء نسق ذهني يرمز إلى عالم الواقع الذي انبتت صالة العرض في وسطه، ويأتي منه المتفرج، والمؤلف ، والمخرج ، والممثل. وان ذلك النسق الذهني يتعرض لنشاط القراءة والتأويل بعقد مقاربات و مقارنات والتوصل إلى اكتشاف ما كان يجهله عن نفسه والعالم. ولا تتم القراءة إلا من خلال مرجعيات يحفظها الأرشيف الفرويدي وهو الذاكرة الفردية متظافرة مع الذاكرة الجمعية. ومهما ابتعد الخيال المسرحي عن الواقع بفعالية التخييل، وانبثاق التوتر الجمالي بتنائي مسافة التوتر الجمالي، فان كل مفردة في الإنشاء الذي تداعى حسيا على خشبة المسرحي بقى له مرجعا حسيا ماديا في الذاكرة، حتى وان غادرت تلك المفردات في الإنشاء المألوف من الأفكار ، والأشكال، فخيالية العالم المسرحي وتباعده عن الواقع التجريبي، يقابله نشاط الذاكرة في تصنيف مفردات الواقع الخيالي وتحديد مرجعياته لذا يكون ، فرق الجهد ما بين قوة الذاكرة في الحفظ والتصنيف المرجعي للمفردة، وما بين انبثاق الشكل المسرحي المتحقق نتيجة تداعي الافتراض الجمالي حسيا في المفردات المادية على خشبة المسرح، هو الطاقة الشعرية، أو ما يسميه بيتر بروك القوة الطقوسية التي تحيل اللامرئي المقدس، واللاعياني المغيب، إلى واقع جمالي

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

حاضر عبر خلق الحالة الشعرية، والتجربة الحياتية المجاوزة والمفارقة (ينظر:أينز،ص238)، وهو اكتشاف واستحضار اللامرئي المقدس، بواسطة إطلاق القوة الشعرية في شكل الطقس البدائي المحفوظ في اللاوعي الجمعي. وبذلك نجد تأكيد دور الأرشيف الفرويدي في تكامل فعالية التخييل المسرحي، وتحقق غاياتها الجمالية وكشوفاتها المعرفية، التي تعبر على المحدد العقلي، نحو فضاء الحكمة الرمزي، وبمقاربة للممارسة التصوفية.

المبحث الثاني: جدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي

إن خصائص التركيب الإخراجي، بوصفه بنية معرفية وجمالية، تتحدد موضوعيا بانعكاس جدلية التخييل والتأويل، على فعالية التلقي، كون الأخيرة (فعالية التلقي)الوسيط الإجرائي للتحقق النهائي للتركيب الإخراجي، وبالتالي تتبدى تلك الخصائص، بما تعمله من إزاحات جمالية ومفهومية في فعالية التلقي المسرحي. لذا لابد من تحديد نظرية التلقي مفاهيميا، ورسم حدودها النظرية، لتعرّف مركب الإزاحات التي أنتجتها جدلية التخييل والتأويل فيها، بغية التوصل إلى مطلبنا الأساس في تعرّف خصائص التركيب الإخراجي بجدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي.

نظرية التلقي:

وهي رؤية نقدية ذات نزوعٍ ظاهراتي، حيث التركز على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي بقصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيلة، فيذهب أصحاب نظرية التلقي إلى التركيز على الدور الذي يلعبه الجمهور المتلقي، حيث فاعلية النص تكون في أثره في نظام الأشياء، وما يحقق من انزياحات، وليس في النص بذاته. أي لا يكون للأعمال الأدبية من وجود، إلا متى ما كانت موضوعا لإدراك قارئ متلقي، فالنص لا تدب فيه الحياة إلا حينما يكون موضوعا للإدراك، وهذا التحقق لا يكون مستقلا عن موقف القارئ " فالأدب والفن لا يصبحان فعلا تاريخيا ماديا إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون الأعمال الأدبية والفنية، ويتمتعون بها، ويحكمون عليها، وبالتالي يقبلونها أو يرفضونها، يختارونها أو ينسونها، والذين بذلك يشكلون موروثات ويستطيعون بصورة خاصة تبني الدور الفعال الذي يهدف إلى الرد على الموروث عبر إنتاج أعمال جديد"(ستاروبنسكي،ص15) وهذا ما يفترضه ياوس، فجوهر جماليات التلقي هو دراسة الفعل التاريخي للأدب، وليس دراسة تاريخ الأدب، ومعه يسلط الضوء على فواعل التاريخ، وحراكها الثقافي والقيمي، من خلال دراسة تاريخ تلقيه، ووضعياته. وتتصل نظرية التلقي بمرجعيات معرفية معاصرة، أهمها ظاهراتية هوسرل، ورومان إنغاردن، وتأويلية غدامير. ومرجعياتها مع الظاهراتية بالتركيز على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء، أي تفاعل الذات والموضوع بصورة تواصلية تجعل من الصعب الفصل ما بين الذاتي والموضوعي، من حيث أن المعنى هو حاصل تفاعل الذاتي والموضوعي(ينظر:خضر،ص75). وهذا المبدأ الظاهراتي هو ما ينطبق في نظرية التلقي على تفاعل القارئ مع النص، تفاعلا تأويليا تحققيا، بقصد الوصول إلى الدلالة، وإعادة بناءها من جديد، فالأرضية التي تنطلق منها نظرية التلقي، مجموعة من

المفاهيم، والافتراضات، منها وضع القارئ غاية لعملية الإبداع، فهو يتسلم حمليات الخطاب الإبداعي ويعيد الحياة للنص، بإعادة إنتاجه بالفهم والتأويل، أي إدخاله ضمن نسق الفعل التاريخي. وهو ما يجعل المؤلف بدوره قارئ ومتلقي لأعمال سابقة، وإنتاجه هو تناص معها، وبالتالي إسقاط أبوة المؤلف للنص(ينظر:ستاروبنسكي،ص46). ويفترض هانز روبرت ياوس، الذي قدّم لنظرية التلقي تحت عنوان (جماليات التلقي)، أن القارئ يتصل بالنص وهو يحمل توقعا، أو مستويات من الانطباعات القبلية، والتي تمثل خبرة القارئ، اصطلح عليها بأفق التوقع، الذي هو جملة من المعايير الفنية والجمالية، والتجنيسية، وما يمثل خبرة القارئ. وأن الانزياح الذي يحققه النص عن تلك الخبرة، هو مسافة جمالية تربك القارئ بخيبة أفق توقعاته، عندما يتصل القارئ بالنص ولا تتحقق فيه توقعاته الفنية والجمالية، بما يجعل من المسافة الجمالية ، هي مسافة البعد القائمة ما بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق توقعاته، وفتلك الآثار الأدبية الجيدة، هي التي تمني أفق توقعات الجمهور المتلقي بالخيبة، بينما لا تكون الآثار التي ترضي آفاق توقع جمهورها المتلقي، وتلبي رغبات قرائها المعاصرين، غير آثار نمطية استهلاكية، تعوّد عليها القراء، ولا تحدث أثرا. أما الآثار التي تخرق آفاق توقعها، وتقلق جمهورها المعاصر ، فهي التي تندمج بالفعل التاريخي، لتخلق جمهورها، ومعايير تقويمها، واشتراطات تلقيها، وتبقى أعمالا معلقة حتى توافر أفق توقعاتها، فأفق التوقع هو خبرة تتشكل من عوامل تتعلق بتجارب تلقي سابقة، وانطباعات عن أعمال سابقة، من جانب، ومن جانب آخر، الإرث القومي للشعب والجماعة، وكذلك مقدار الانزياحات في اللغة، من اليومي إلى الشعري. فالانزياح، وأفق التوقع الذي يحدثه العمل الأدبي في القارئ، إنما يربط العمل الإبداعي بجدلية الفعل التاريخي "فالوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتمظهر في أهمية إمكانياتها الأصلية إلا حين تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقع حياته اليومية، فتوجه رؤيته للعالم، أو تعدلها، ومن ثم تؤثر في سلوكه الاجتماعي"(ياوس،ص64). ومما تقدم يمكن فرز النصوص حسب تجربة قراءتها، إلى نص يطابق أفق توقع القارئ، وهو نص استهلاكي، ونص يخيب أفق توقع القارئ، وهنا القراءة معطلة، والنص مُرجأ التحقق، ونص يغير أفق توقع القارئ، وهنا النص تاريخي خالد.

يرى فولفغانغ آيزر، أن العمل الأدبي وحدة جدلية، تقع ما بين النص والقارئ، وهي وحدة التحقق التخييلي للقراءة، فلا يحقق نص المؤلف مقاصده ووظيفته الجمالية، إلا من خلال التخييل، وهو فعل التحقق القرائي، وتجسيده عبر عملية ملئ الفجوات والبياضات، وتحديد ما هو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والحراك ما بين الإضمار والكشف، لاستحضار الغائب، وإدراك المعنى بفعالية التأويل(ينظر:آيزر،ص100). ولضمان التحقق، يفترض آيزر اشتراط القارئ الضمني، وهو فرض يفرزه النص بكيفية قراءته، وشروط قراءته، وبالتالي اكتشاف النص من جديد، وإعادة إنتاجه. والقارئ الضمني " لا وجود واقعي له ، وإنما هو قارئ تشكله اشتراطات النص ذاته، يحضر ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، يوجه قدراته التخييلية للتحرك مع النص، باحثا عن بناه التكوينية، وعلاقاتها ومركز القوى، والتوازن فيه، حيث موضع انشغاله الجمالي بالفراغات الجدلية في النص، وتجسير فجواته بملئها باستجاباته الذاتية على

الإثارة الجمالية الحاصلة. فالقارئ الضمني هو نقيض القارئ الواقعي، فالأول هو ما يستهدفه النص، بينما الثاني هو ما يتعرض له النص، ويفرق بينهما آيزر "أن هنالك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي، وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة"(آيزر،ص20)، ولا يعني ذلك الفصل التعسفي ما بين القارئ الواقعي، وبين القارئ الضمني المستهدف من النص، ولكن ما يجري هو تحول القارئ الواقعي، إلى قارئ ضمني عندما يتصاعد فعل القراءة بما يحقق الانزياح في تجربة القارئ الجمالية.

إن هدف نظرية التلقي، هو التوصل إلى نظرية عامة للتواصل، وبالتالي هي تهدف إلى تجربة إجرائية تأويلية، في قراءة النص، ودراسة جدلية الفعل التاريخي له، وبما يمكننا وصفها ببعدها الإجرائي بالفروض التالية:

1. القارئ هو المستهدف بالعمل الأدبي، ولا قيمة للعمل الأدبي إلا بقراءته، وتفاعل القارئ ومادة النص.
2. النص الأدبي، نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات، تعددا يخصب النص ويغنيه.
3. تجري القراءة بتفاعل شبكة المرجعيات للقارئ وأفق توقعاته، مع جدل الغياب والحضور داخل النص.
4. يصنف القارئ إلى قارئ عادي مستهلك، وقارئ ضمني يستهدفه النص، وقارئ ناقد، هو قارئ مثالي يطمح إليه النص، قراءته تؤثر في القارئ الثاني، والأول.
5. استحالة القراءة المحايدة،بل الحد الأدنى من الموضوعية تمكن القارئ من إعادة إنتاج النص في السياق المناسب.
6. رفض الحملية الأيديولوجية، عندما تكون معيارا يتم التفتيش عليه داخل النص عند القراءة.
7. القراءة المنتجة هي قراءة التأويل لاكتشاف المضمر والغائب في النص.

التخييل والتلقي في المسرح:

يعد المسرح الحقل النموذجي للتلقي، بوصفه فنا يعتمد في مبدأه الجمالي على نشاط التلقي، وفعل التخييل، وهي ميزة الفن المسرحي، والتي هي ديناميكية المشاركة والتفاعل في الفضاء المسرحي، سواء من أخذ على عاتقه الأداء للأحداث، أو من يتلقاه كفرد، أو جماعة، وكل له منظوره ورأيه، الذي يتفاعل من خلاله مع ما يتلقاه، ويعيد إنتاجه. فالمتفرج يدخل في علاقة شراكة بالإنتاج والتحقق، تعود إلى التعاقد الجمالي ما بين المتفرج والخشبة، وهو تعاقد من بنوده التخييل، وكذلك القراءة، إلا أن المفارقة في هذه الحالة، هي مفارقة التخييل الذي يهدف إلى التحقق الجمالي، والقراءة التي تتطلب مشاركا يعي ذاته، وعقله النقدي يلبي اشتراطات القارئ الضمني، ويسمو به إلى قارئ مثالي، ينتج إبداعا من خلال قراءته، له القدرة على التأثير في قارئ ضمني، مثلما يؤثر في قارئ استهلاكي، إبداعا يحقق انزياحات في أفق توقعات القارئ، ويعيد تشكيل شبكة آفاق التوقع وبما يسميه غدامير، اندماج الآفاق(ينظر:ستاروبنسكي،ص20)، بما يضع التلقي في الحقل المسرحي مقام الحتمية الجمالية، "فليس هنالك شك في أنه لا يمكننا فهم نص العرض، وعملية الإخراج المسرحي، التي تعد نصا شارحا، إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي، سواء كانت

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هذه الآليات إدراكية، أو عاطفية، أو أيديولوجية (see:Pavis,p.104)، حيث تتجه تلك الآليات إلى إدراك حملية القواعد العامة التي يقدمها النص الدرامي في خطابه، والتعامل مع التشكلات الجمالية الصرفة، بينما إلحاح الفهم نحو التأويل، وإيجاد شكل تفسيري، يؤدي إلى إدراك حملية الخطاب الأيديولوجية. فتلقي العرض المسرحي، والتعرض لخطاباته، إنما هو عملية بمستويات متعددة، وليست اشتباك القارئ بالورقة وفضاءها الطباعي، ونحو إقامة علاقات تفسيرية، والخروج بتأويل وإنتاج العمل من قبل القارئ. كما أن تداخل تلك المستويات في تلقي المسرحية، يحقق لذة جمالية مركبة، هي مثال اللذة الجمالية المباشرة التي تغمر المتلقي بمستوياتها المتعددة من التجربة الشاملة لانتقاله ما بين تخييل الحدث، وبين المشاركة الوجدانية للحدث، وتجربة الاستماع التأملي للمسرحية بوصفه متفرجا مشاهدا، وهو ما يجعل للتلقي المسرحي، ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية: هي الخلق الإبداعي، والإدراك الحسي، والتطهير الانفعالي. حيث أن اللذة في النمط الأول هي التحقق وصياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم. بينما اللذة في الإدراك الحسي تكمن في "تحديد إدراك المرء للواقع الداخلي والخارجي، أما اللذة الجمالية للنمط الثالث، وهو التطهير، فهي تكمن في القدرة على تحرير وتغيير ذهن المجتمع والفرد"(طلبة،ص62). حيث أن لمفهوم اللذة الجمالية ارتباط حتمي في التلقي المسرحي، وذلك تبعا للإطار الجمالي لفن المسرح، الغني بالمتع والمسرات، ليتأكد مفهوم اللذة بشكل ملزم في متعة الجمهور المتلقي، أيا كانت ماهيته، أو الطبقة، أو الجماعة التي ينتمي إليها، دون اعتبار للغة، أو الثقافة، فالفراغات في العمل الابداعي، هي فجوات صالحة للعب، واستحصال اللذة الجمالية بتلقي العمل، فأن ملئ هذه الفراغات يرتبط ، حتما، بالتربية الجمالية، بوصفها المصدر لإمداد الإنسان باللعب الحر أمام كل ما هو حتمي ولا إرادي. وحيث أن حرية اللعب هي مبدأ جوهري في المسرح، فأنه يأخذ الطابع المميز للنشاط المسرحي، وهو فعالية التخييل. بينما التطهير وهو النمط الثالث للذة الجمالية في التلقي المسرحي، يمثل انفتاحا لذات المتلقي، على خبرات الآخر، التي تتشكل من خلال فعالية التخييل على خشبة المسرح، وما يتطلبه ذلك الانفتاح من حالة تقديم حكم إجمالي، أو اتحاد معايير هذا العمل التي لا تزال في طور التفاعل بين الخشبة والصالة. وترتحل أوبرسفيلد، في قراءتها للتلقي المسرحي، من منطقة التواصل، إلى منطقة لذة التلقي والفرجة المسرحية، فترى أن منشأ اللذة هنا هو التقابل في ثنائية ما بين السلب والإيجاب "فقد تكون لذة استدعاء ما هو غائب، أو قد تكون لذة تأمل واقع مسرحي يطرح نفسه من خلال نشاط ملموس يشارك فيه المتفرج، وفوق هذا كله تصدر اللذة عن تورط الجمهور في عملية تأويل العلامات المتنوعة بمستوياتها المتعددة سواء كانت شفافة، أو معتمة"(بينيت،ص104).

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدل التخييل والتأويل في التلقي المسرحي:

إن مساحة اللعب التخييلي في التلقي المسرحي، هي معادل للفجوات في النص، وما يتطلبه شغلها من نفي وإثبات. حيث يقوم القارئ المتفرج بفعل التخييل لتحقيق افتراضاته في ملئ تلك الفجوات. فهو يؤكد ما يلزمه من معطى نصي ومفردات مسرحية، ونفي ما لا يلزمه في ذلك التحقق. حيث يجري ذلك التحقق في فضاء خطاب العرض وتشكلاته، بوصفه فضاءا شموليا بتعدد أنظمته، وهو ما يتعرض له المتفرج بالتلقي، وتحقق أبعاده التخييلية والتأويلية، حيث يؤدي الأول إلى الافتراض، والثاني إلى الاكتشاف، وهما حدي الجدل في فعالية التلقي المسرحي.

إن مبدأ كتابة النص الدرامي، يطرح ارتباكا في ترتيب الأولية ما بين التخييل والتأويل. فمن جانب نجد أولية التخييل على التأويل، ومن جانب آخر، نجد حتمية حضور مبدأ النص الدرامي كمرجعية تفسيرية، تساعد في فك مشفرات الحدث الدرامي سواء في النص، أو في العرض، وحتى لو كان ذلك النص متضمنا في النص الدرامي، مثل إرشادات مسرحية، ووصوفات يوردها المؤلف حول الكيفية، على هامش النص الدرامي. وذلك ما يدعم فرض أولية التخييل "وهو أن النص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحي سابق، فنحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلافا لنظام مسرحي قائم"(أوبرسفيلد،ص17). أي لابد من فعالية تخييل وفق إطار مسرحي ما، كلاسيكي، رومانسي، واقعي، رمزي، تعبيري،...إلخ، وذلك لاستيعاب الفروض الأولية للموضوع في ذهن المؤلف، ثم اشتغاله عليها باستراتيجيات التأكيد والنفي، من أجل تحققها الجمالي في فضاء المدونة النصية، المتواتر بفعل التدوين.

نخلص مما تقدم إن تلك الأولية للتخييل، تتراجع مع إلحاح مبدأ التأويل في إيجاد مرجعية تفسيرية تتكامل وفقا لها فروض التخييل في فضاء المدونة النصي، والمتواتر في تشكله بفعل التدوين.

مؤشرات الإطار النظري

1. يعمل التخييل في تركيب الاخراج على نفي سمة الطبيعي الواقعي في الشكل، وتأكيد اصطناعه الفني في فعل تحققه. أي تفكيك الواقع بوصفه وهما أيديولوجيا، وإعادة إنتاجه بالتخييل والتأويل كواقع جمالي متحرر.
2. إن تخييل العرض المسرحي يكرس التركيبات المعقدة من مشاهد اللعب المسرحي، التي أسسها النص كمستوى آخر من مستويات التخييل، حيث تتأسس شعرية التخييل من دورية الاتصال والانقطاع في خطابات تلك المستويات التخييلية.
3. إن فرق الجهد ما بين قوة الذاكرة في الحفظ والتصنيف المرجعي، وما بين زخم انبثاق الشكل المسرحي بتداعي الافتراض الجمالي حسيا في المفردات المادية على الخشبة، يؤدي إلى بروز الشعرية في المشهد المسرحي.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4. عبر نشاط التخييل يتم إنشاء نسق ذهني للعالم، حيث يتعرض ذلك النسق لقراءة التأويل، والمقاربات والمقارنات، التي تعود إلى مرجعيات يحفظها الأرشيف الفرويدي.
5. إن التخييل في العرض المسرحي، يجري على مستويات متعددة، مستوى ألعاب التخييل التي يؤسس لها النص، ومستوى ألعاب التخييل التي يتطلبها فضاء الركح المسرحي، ومستوى ألعاب التخييل التي تتأسس داخل المشهد، كونه خطاب موجه للمتفرج هو خطاب تمسرح ينشط الفعالية التخييلية عند المتلقي.
6. إن تعدد المستويات في العرض، يؤدي إلى تعدد الخطابات، ليعمل المتلقي نحو إقامة علاقات تفسيرية لربط الانقطاعات ما بين تلك الخطابات، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج.
7. لتحقق التخييل المسرحي، تعمل المعالجة الفنية الإخراجية على تصفير الوعي القائم على القبلية في الإدراك، إزاء الوعي الإبداعي الخلاق، الذي يعيد تشكيل الواقع، من خلال إعادة تفسيره جوهرياً، وهو وعي يتشكل بنشاط التخييل.
8. يخلق التلقي بألعاب المسرحة والتخييل، متعة، هي لذة جمالية، لذة الخلق الإبداعي بالتخييل، حيث صياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم، ولذة إدراك حسي، هي لذة التحقق الحسي المادي لعالم الفرض الجمالي، ولذة تطهير الذهن من الانفعال، وبما يحقق بعد خوض التجربة انفعاليا، انزياحات في أفق توقعات الجمهور المتلقي.

إجراءات البحث:

- عينة البحث: يحدد الباحث العينة التي يطبق عليها إجراءات بحثه بعرض المخرج غانم حميد (مكاشفات)
- أداة التحليل: يتخذ الباحث ما توصل إليه من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.
- منهج التحليل: التحليل الوصفي
- التحليل:

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مسرحية مكاشفات

تأليف: قاسم محمد

إخراج: غانم حميد

تتعرض مسرحية مكاشفات في متنها الحكائي إلى سردية تاريخية للأمير الحجاج بن يوسف الثقفي، في محاولة لخلق حوارية مع تلك السردية، بالاستعانة بإطار الشخصية المرجعي، ووضعها بمقابل الإطار التخييلي للشخصية، بما يولد من فرضيات تربك ثباتها، وتكسبها طاقة ديناميكية متساوقة مع توليد فرضيات قرائية تتابع وتتنوع، مع تقدم المسار الحكائي. فيفيد المتن الحكائي للمسرحية وقائع ولاية الحجاج في الكوفة، وصراع الشغف الذي تملكه، شغف السلطة المطلقة، وحكم الأمر ، ونفاذ القدرة إلى غاية الإرادة، وشغف القلب، والعاطفة المشبوبة بعائشة بنت طلحة، وهي أرملة من كريمات النسب، وأعز الحرائر وأصلحهن. فيقدم المتن الحكائي فرضية أدبية تزيح النص عن مرجعياته التاريخية، وتحدث فيه هزة جمالية، عندما يرجئ المتن الحكائي تفصيلات السردية التاريخية، خلفية للأحداث، ويصدر ما يبتنيه المتن الحكائي من افتراض تخييلي بواقعة طلب الحجاج من عائشة بنت طلحة الزواج. حيث صمم مؤلف النص الفضاء التخييلي من تداخل مبنيين حكائيين، هما نص (مكاشفات عائشة بنت طلحة) لخالد محي الدين البرادعي، ونص (ابن جلا) لمحمود تيمور، ولكلٍ فضاؤه المرجعي، وبناه التخييلية، القارة في نسق القراءة التاريخية، وضمن أفق التوقع القرائي للمتلقي، غير أن تداخل الفضاءين التخييليين، بهذا العنف، ولّد إرباكا في أفاق التوقع، وخلق حالة من الافتراض المستمر، لتدعيم محور دلالي، يعين التأويل المتصاعد، إلى وضع فرضية قرائية، تستوعب ذلك الإرباك. حيث أن المتن الحكائي للمسرحية، ابتنى فضاءاً تخييلياً مركبا من نصين قارين، لكلٍ منهما بعده المرجعي، والتخييلي الافتراضي، مثلما له فضاءه القيمي، وخطابه الخاص، فما كان لعائشة بنت طلحة، يوما، لقاءا بالحجاج، وكل منهما قد شكلته فرضية تخييلية، وتأطير ميثولوجي في مقابل أصل مرجعي، حيث شكلت تلك التعارضات ما بين فضاءات التخييل لمسرحية مكاشفات حقلاً منشطاً لتصاعد فعالية التأويل، وتأطير فرضية قرائية منتجة باحتواء التداخل ما بين الواقعي المرجعي التاريخي، وما بين الافتراضي الخيالي ومعطيات تحققه التجريبي على الخشبة، بجدلية التخييل والافتراض، والتأويل بالتحقق والاكتشاف، فيصمم المخرج تركيب الاخراج في بنية جدلية ما بين التحقق والاكتشاف، التحقق بقوة التخييل، وهو نفي سمة الطبيعية في الشكل وتأكيد اصطناعه، وتداعيه في المفردات المادية على الخشبة، وما بين الاكتشاف بتشكل محاور دلالية تستند إليها قراءة التأويل، ووصل معطيات الشكل، بما يحقق فرضية قرائية. وينبني العرض من أربع مكاشفات، أو حواريات عميقة، ما بين عائشة بنت طلحة (شذى سالم) والحجاج (ميمون الخالدي)، حيث تتصدر تلك الحواريات على خلفية خطبة الحجاج الشهيرة في أهل الكوفة، وهي تأتي من مكان بعيد، لتكون افتتاحا للمكاشفة، لتتلاشى في خلفية الارجاء، بينما تتداعى حوارية افتراضية بين شخصية عائشة بنت طلحة، والتي غادرت إطارها المرجعي، نحو تجريد رمزي، يتبع لعب الافتراض التخييلي، لتكون المرأة، والحياة، والقوة، والحرية، بمقابل شخصية الحجاج، التي تراوح ما بين إطارها المرجعي، بثيمات القسوة، والجموح، والدموية، والاستبداد، وما

بين الافتراض التخييلي الذي لشخصية الحجاج العاشق المتيم، والحالم، حيث تتأسس تلك الحوارية على التنافذ ما بين المرجعي والتخييلي، ووضع أنساق المشهد في دورية من الاتصال والانقطاع ما بين المعطى التاريخي والمعطى التخييلي الافتراضي في بناء مشاهد من اللعب المسرحي، والتي يحركها دخول وخروج الحاجب (فاضل عباس)، بما يفكك الواقع التاريخي، بوصفه وهما أيديولوجيا، وإعادة انتاجه بثنائية التخييل والتأويل كواقع جمالي متحرر، تفرزه مشاهد اللعب المسرحي، كما في مشهد تنكر الحجاج بهيئة حاجبه، وذهابه الى بيت عائشة، في المكاشفة الأولى، والتي تنتهي بإغلاق الحجاج، المتيم، لطرق الرحيل من الكوفة بوجه عائشة، ففي تلك الذروة، يكون دخول الحاجب (فاضل عباس) الى المشهد، والتحول الى مشهد لعب جديد برقص الحجاج على إيقاع طبل رعاة البادية، وهو مشهد لعب مسرحي، صممه المخرج بقصد تفكيك المعطى المرجعي التاريخي، وإزاحة تراثية الشخصية، لحساب فرضية التخييل، فجاء مشهد اللعب هذا للتهيئة لإعلان عائشة بنت طلحة حكمها القيمي الذي تنتهب به المكاشفة الأولى (**عائشة**: هل تطمعُ بي يا هذا الباغي ؟ أم يغريك ظهوري سافرةٌ ؟ أم تتمنى وطءَ فراشي زوجاً ؟ أم شيطانُ الطغيانِ وسوسَ في صدغكِ لتطغى ؟ ... بئسَ أميرٍ يخلعُ عن جسدِ الدنيا أفضلَ ما فيها ويجردها من روح معانيها!!!) فيجعل المخرج بذلك ، عائشة ، معادلا رمزيا للحياة، والذي يوحي به اسمها (عائشة)، واحتجازها في الكوفة، من قبل الحجاج، هو نزع لروح الحياة، وقيمتها، وهي الحرية، وبذلك الإعلان تنتهي المكاشفة الأولى، لتبدأ فرضية تخييلية تالية، بمشهد لعب مسرحي آخر، حيث يكرس الفضاء التخييلي للعرض، التركيبات المعقدة من مشاهد اللعب المسرحي التي يقترحها النص، ويصممها المخرج في تصدير ثيماته لمعطى افتراضي، فلكل مشهد لعب، هنالك فضاء تخييل ، يتصل حينا، وينقطع حينا مع الأصل المرجعي، وبدورية تتمثلها منظومات الأداء بالحوار والحركة والجست، ومنظومة الإنشاء السينوغرافي، من الإضاءة والمنظر والزي، بالتحول الزماني والمكاني، المتساوق مع سيل الافتراض في مشهد اللعب. حيث تتأسس شعرية التخييل من دورية الاتصال والانقطاع في خطابات تلك المستويات التخييلية، كما في الانتقال من ماضي الكوفة إلى فرضية الاستبداد المعاصر للحاكم، وعائشة بنت طلحة من الماضي التراثي إلى معادل رمزي للحياة في ظل نظام الاستبداد المعاصر، بعد إعادة انتاج الشكل خارج تراثيته، وخارج واقعيته المعاصرة، حيث ينطبع نسيج العرض، بمشاهد اللعب التخييلي، والتشخيص المرجعي التاريخي، بالرؤية الذاتية، التي تفرز وعيا وانطباعا عن الواقع، يجد متنفسه من خلال مشاهد اللعب التخييلي، بما يقارب الجمالية التعبيرية، فما أن تنقضي المكاشفة الأولى، حتى تبدأ المكاشفة الثانية بمساءلة عائشة للحجاج، عن سبب قدومه متنكرا بهيئة حاجبه، ليتداعى الحجاج، وهو يبرر انطلاقا من فرضية العاشق التخييلية. فالدخول بمشهد لعب آخر، يعلنه تحول الحاجب، بدخوله، إلى هيئة القوّاد، فيتحول بذلك الموقف، إلى لعبة تشخيص ما بين العشيقة والسياسي، في استدعاء كاريكاتيري لمشهدية الواقع المعاصر، بالتلاحم المقزز، ما بين الأيروتيكا والسياسة، في واقع الاستبداد المعاصر، وحوارية الحجاج في تبريره احتجاز العشيقة، ومنعها من السفر بغلق منافذ الكوفة عليها. ويتصاعد مشهد اللعب إلى ذروته الانفعالية، حتى يتوقف، بالخروج المفاجئ للشخصيات والعود من بعدها التخييلي إلى بعدها المرجعي التراثي، بحضورية الحكم النقدي الذي تطلقه

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عائشة على الحجاج ((عائشة: هذا الوالي الجبار...طاغيةٌ أم عبدٌ ؟ .... أم أفعى؟...أم .... فرس رهانٍ بَطِرٌ غطوا عينيه فلا يبصر، إلا رائحةَ المرعى ؟ أخذوا منه الانسان لتظلَ له جيفتُه ... صار سيفاً...)) حيث أن لكل مشهد لعب تخييلي نهاية متوقفة عند الذروة الانفعالية، ثم التداعي الموصل الى الاستنتاج الراشح من لعب التخييل. إن معالجة المخرج التقنية في بناء المشهد المسرحي في المكاشفات، كان باعتماد الجدل ما بين استراتيجية النفي واستراتيجية الإثبات، ووضع حضورية الحدث على الخشبة، في حالة من التوتر الجمالي الناجم عن فعالية التخييل باستراتيجياتها: النفي، الاصطناع المرتبط بالافتراض، وفعالية التأويل باستراتيجياتها: الإثبات، واستدعاء المرجع، ونشاط الذاكرة بالاسترجاع والتصنيف المرجعي، لإنشاء محور دلالي يستند عليه التأويل، كما في مستهل المكاشفة الثالثة، بتداعي الحجاج: ((لو كنتُ يا حجاجُ امام شاعرٍ هجاني .. أو بدوي جاحد إحساني، أو خارجي نالَ من مكانةِ السُلطان..أو كنتُ يا حجاجُ في جماعة تصلي، ونسي الإمامُ أو تناسى ذكرَ أميرَ المؤمنينِ في الدعاء، وسيرتي .. وفضلي.. ما انتَ يا حجاجُ .. فاعلٌ .. امام أي حال منها ؟... أرسلُ سَريةً من خيرةِ الرجال انشُرها في دائرةٍ في السرِ كالخلخالْ)) فيطرح هذا التداعي قيم: القسوة، والعنف، والدموية، تستند إلى المعطى المرجعي التاريخي للشخصية، مثلما ترتبط بنشاط الذاكرة في الاسترجاع والتصنيف المرجعي للمعطيات التراثية التي تشكل مرجعا قرائيا للحدث، وتستند إليها فعالية التأويل، يقابل ذلك حضورية التحقق الإجرائي للفرض التخييلي الذي يتداعى حسيا في المفردات المادية على الخشبة، وهو الحجاج العاشق الولهان، وما يتم تصدره من معطى مشاهد اللعب بالانتقال الى مشهدية حفلة الختان البغدادية التراثية، حينما يطالعنا الحجاج بهيئة الحلاق الذي يتولى ختان الأطفال، وإعادة اكتشاف جوهر الموقف بالصياغة التعبيرية الكاريكاتيرية والتضخيم والمسخ، عبر خلق فضاء تخييل ثانوي في المشهد، يتصاعد فيه الحدث الى الذروة عندما يعلن الحجاج بأنه سيختن الجميع!!، وبهذا النسق الفكاهي الساخر، تقابله عائشة بالانتقاد الصريح، ومن داخل فضاء مشهد اللعب التخييلي، حيث يتبع المخرج بمعالجته لمشهد الذروة، خلق معادل رمزي لموقف الاستبداد، باعتماد وقاحة الإيحاء الجنسي، ببتر أعضاء الجميع، وإخصاء الجميع، وهو تداخل ما بين فرض التخييل لمشهد اللعب، والمعطى التراثي لشخصية الحجاج ببعدها المرجعي التاريخي، وهو ما تجسد في الإنشاء السينوغرافي للمشهد، في بنية من العلاقات الدالة والمتحركة مع تتابع المشاهد، بهيمنة كرسي السلطة، وتطاوله في فضاء المشهد، ليكون حضورا أيقونياً للسلطة، ومحورا يدور حوله الافتراض والتخييل، بإعادة انتاج موضوع السلطة وتنوع نظام الاستبداد، ووحشية القسوة بصورها التاريخية المتنوعة، بينما مشاهد اللعب التخييلية تكثف تلك المعطيات المتداخلة في بنية تحقق إجرائي، تتحول فيه كامل الاعدادات المسرحية للمشهد على وفق الفرض الجمالي المتداعي على الخشبة ، فكرسي السلطان يرتحل عبر الزمن التاريخي ما بين المعطى التراثي ورمزيته، إلى الواقع المعاصر، دون أن يفقد شيئا من زخمه التعبيري، كونه يمثل قيمة مطلقة، وهي السلطة، بينما يتحول المكان من بيت عائشة، إلى قصر السلطان، إلى محطة قطار، إلى محلة بغدادية شعبية، ساحة استعراض عسكري، بانسيابية مع تداعي فرض التخييل وانبثاق مشاهد اللعب، باعتماد استراتيجيات النفي والاصطناع، والتي تتيح الانتقال من مستوى تخييلي إلى آخر، دون حدوث كسر جمالي في بنية العرض

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المسرحي، ففي المشهد التالي لتداعي الحجاج في المكاشفة الثالثة، ينبثق مشهد لعب تخييلي، حينما يتحرك الزمان والمكان، من فضاء المعطى النصي والتراثي المرجعي، إلى فضاء التخييل وفرض اللعب التخييلي باستحضار شخصية (داخل حسن) ، و(صديقة الملاية) من تراث الغناء الريفي العراقي، يشخصها لعبيا الممثلان شذى سالم وميمون الخالدي، ثم دمج شخصية الحجاج بالشخصية الريفية المستحضرة، وكذلك شخصية عائشة بشخصية الريفية المستحضرة، والحوار باللهجة الريفية الجنوبية، بقفشات ساخرة تستهدف تفكيك الوهم الأيديولوجي الذي تصدره المرجعية التراثية للشخصيات، مقابل لعب التشخيص لواقع الاستبداد المعاصر بالغلظة الريفية، باعتماد الجست الحركي، بالإضافة الى الزي الريفي، وتأكيد العرف الصوتي للهجة الريفية، ولاستكمال مشهدية المباعدة الجمالية في إنشائية المشهد، يدخل الحاجب يشخصه الممثل فاضل عباس، بشكل الاستعراض العسكري على إيقاعات أغنية شعبية راقصة. وبذلك يشكل المخرج مسار المشهد المسرحي في تراتب من مستويات التخييل، حيث يعمد المخرج في معالجاته لإنشاء التركيب الإخراجي إلى دورية الاتصال والانقطاع، ما بين تلك المستويات، فالتخييل في المكاشفات، يجري على مستويات متعددة، مستوى ألعاب التخييل التي يؤسس لها النص، ومستوى ألعاب التخييل التي يتطلبها فضاء الركح المسرحي، ومستوى ألعاب التخييل التي تتأسس داخل المشهد، كونه خطابا موجها للمتفرج، هو خطاب تمسرح ينشط الفعالية التخييلية عند المتلقي، من جانب، مثلما هو تحفيز للذهن المتلقي لإنشاء نسق ذهني لعالم الفرض الجمالي الذي يطرحه المتن الحكائي للعرض، من جانب آخر، حيث يتعرض ذلك النسق لقراءة التأويل، والمقاربات والمقارنات، التي تعود إلى مرجعيات يحفظها الأرشيف الفرويدي. فما يتم طرحه من مفارقة عنيفة بين معطى الذاكرة بالحفظ والتصنيف المرجعي، لتراثية شخصية الحجاج، وما تستدعيه من فضاء الأحداث التاريخية، وبين زخم انبثاق الشكل المسرحي بتداعي الافتراض الجمالي حسيا في المفردات المادية على الخشبة، التي تحيل الشخصية المرجعية القوية إلى شخصية معاصرة، تحمل صفات الغلظة والسذاجة، وتطرحها موضوعا للتندر الساخر، من ثيمة السلطة التي انتهت لبوسا للريفي الساذج، والمتخم بكل قيم الشراهة والجشع، والأنانية، والاستبداد، بصورة المسخ الكاريكاتيري. حيث أن تعرض ذهن المتلقي لتعدد مستويات التخييل في العرض، ودورية الاتصال والانقطاع في تلك المستويات التخييلية يخلق الحالة الديناميكية لفضاء التخييل، وانبثاق الشعرية في المشهد المسرحي. بقوة المقاربة ما بين التخييلي والمرجعي، وربطها بالقيم المعطاة من انبثاق الشكل المسرحي على الخشبة، كما هو الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، على إيقاع الأغاني الشعبية، رغم أنها كانت برقية مرسلة من المخرج مباشرة، بصورة القفشة، والمباعدة الجمالية، إلا أنها أدت غاية شعرية، عندما خلقت توترا جماليا في فضاء السرد المشهدي على الخشبة ما بين المعطى التراثي والافتراض التخييلي. فتعدد المستويات في المشهد بتعدد ألعاب التشخيص ، يؤدي إلى تعدد الخطابات، ليعمل المتلقي نحو إقامة علاقات تفسيرية لربط الانقطاعات ما بين تلك الخطابات، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج. حيث يصمم المخرج تركيبه الإخراجي بتأكيد الانقطاعات ما بين مشاهد اللعب والتي تنبثق عند الوصول إلى نقطة الذروة في المشهد الأصل، فالانقطاعات ما بين مشاهد اللعب بالقفز من ثيمة إلى أخرى، شكلت فراغات تطلبت من

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فعل التلقي عبر التخييل ملئها، ووفقا لاستراتيجيات النفي والإثبات. فما أن ينقضي مشهد الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، حتى ينبثق مشهد الحلاق والختان، وبوصوله الى الذروة ينقطع المشهد، ويرجع السرد المشهدي إلى تقابل حواري ما بين عائشة والحجاج، ونلاحظ في ذلك الانتقال وقفة زمنية وجيزة، تعرض أمام المتلقي عمليات الخروج من أدوار اللعب والتشخيص في مشهد اللعب المسرحي، بتعديل الهيئة والملبس، والإكسسوارات، وعموم المفردات على الخشبة، وإعادة انتاجها، مع وقع ضربات الطبل الثلاث، والتي تفتتح المكاشفة الرابعة:

(عائشة: إن عيونَ الحُكام السرية بعضٌ من اسلحة الطغيان تنتشرُ لترصدَ انفاس الناس .فغداً، زيدٌ يَحسبُ عمراً، أذناه تسمع ما يتحركُ في ذهنه، ويداً ترسمُ احلامَه فتسطحت الاحلامُ وطارت اجيادُ الفكر ونامت لغة القوم وسادَ الصمت وخوفُك من شعبك يستلقي بين السيف وبين اللقمة!!).
(الحجاج: ما أغرب هذا التأويل؟ ما ابعد ما ذهبت عائشة اليه.. لكأني بك في دار قضاء وبأي انسان تجدين التهمة، ثم تجيزين الحكم عليه.. هل كانت الاعينُ الا من أجل حراسة أمن الناس...!!).

إن التقابل الحواري في مستهل المكاشفة الرابعة، يتصاعد جدليا، ولأنه في هذا الموقع، استند إلى الإطار المرجعي التراثي للشخصيات في مناقشة الثيمات النصية التي يصدرها النص إلى فضاء التجسيد المسرحي، عمد المخرج، إلى تصميم كسر حاد في بنية المشهد الإيهامية باختراقات لعب الحاجب(فاضل عباس)، والخروج عن المشهد الأصل، ومن ثم العود إليه، وذلك لتفكيك البعد التراثي، لحساب البعد التخييلي الافتراضي، ووضع الذهن المتلقي في موقف الحياد المختبري الذي يتطلبه مجرى التحقق التجريبي لفرضية التخييل. فتعمل المعالجة الفنية الإخراجية على تصفير الوعي القائم على القبلية في الإدراك، إزاء الوعي الإبداعي الخلاق، الذي يعيد تشكيل الواقع، من خلال إعادة تفسيره جوهرياً، وهو وعي يتشكل آنياً، بنشاط التخييل، ودوره في تبييض المشهد المسرحي، بروح الاكتشاف العلمي، بالبحث والاكتشاف وربط الفرضيات، والمعطى التاريخي الذي تقترحه تلك الفرضيات في نسق منتج تعين عليه الاستخدامات المقننة للإضاءة الملونة، وباللون الأحمر، في بقع أرضية وفضاء عمودي من المتدليات والتي تؤسس لإنشاء سينوغرافي يمتاز بالمرونة العالية في التحول الدلالي، ويتناغم مع فضاء اللعب المسرحي، والتنافذ ما بين المرجعي والتخييلي في المشهد المسرحي، بدون تبعات حتمية لأفق توقع محدد للمسار الحكائي، يمكن أن يستوعب جماليا دخول الحاجب وتحول المشهد الأصل حيث تتداعى الشخصية للحجاج ولعائشة ببعدها التراثي والمرجعي، الى مشهد لعب وكسر للبنية الإيهامية والاتصال المباشر مع الجمهور، بمشاكسات عائشة للحجاج العاشق، والنيل الساخر منه باللهجة العامية، واستدعاء شجار الجيران في المحلة الشعبية التراثية، ومن ثم العود الى المشهد الأصل، بما يكسب فعالية التلقي متع ومسرات المسرحة والاحتفال التشاركي، مصدرها فعالية التخييل، حيث صياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم، وهي لذة إدراك حسي للتحقق المادي لعالم الفرض الجمالي، وهي لذة تطهير الذهن من الانفعال الناجم عن الحاح التوقعات، بما يحقق، بعد خوض التجربة انفعاليا، انزياحات في أفق توقعات الجمهور المتلقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النتائج واستنتاجات البحث

نتائج التحليل

1. التركيب الإخراجي في مسرحية مكاشفات بنية جدلية ما بين التحقق بقوة التخييل، وهو نفي سمة الطبيعية في الشكل وتأكيد اصطناعه، وتداعيه في المفردات المادية على الخشبة، وما بين الاكتشاف بتشكل محاور دلالية تستند إليها قراءة التأويل، ووصل معطيات الشكل، بما يحقق فرضية قرائية.
2. التركيب الإخراجي بالتنافذ ما بين المرجعي والتخييلي، وضع أنساق المشهد في دورية من الاتصال والانقطاع ما بين المعطى التاريخي والمعطى التخييلي الافتراضي في بناء مشاهد من اللعب المسرحي، بما يفكك الواقع التاريخي، وإعادة انتاجه بثنائية التخييل والتأويل كواقع جمالي متحرر، تفرزه مشاهد اللعب المسرحي، كما في مشهد تنكر الحجاج بهيئة حاجبه.
3. اعتماد استراتيجيات النفي والاصطناع في تركيب الإخراج، تتيح الانتقال من مستوى تخييلي إلى آخر، دون حدوث كسر جمالي في بنية العرض المسرحي، كما في مشهد تداعي الحجاج في المكاشفة الثالثة، ينبثق مشهد لعب تخييلي، ليتحرك الزمان والمكان، من فضاء المعطى النصي والتراثي المرجعي، إلى فضاء التخييل.
4. التركيب الإخراجي بتعدد المستويات في المشهد بتعدد ألعاب التشخيص، يؤدي إلى تعدد الخطابات، ليعمل المتلقي نحو إقامة علاقات تفسيرية لربط الانقطاعات ما بين تلك الخطابات، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج. حيث يصمم المخرج تركيبه الإخراجي بتأكيد الانقطاعات ما بين مشاهد اللعب والتي تنبثق عند الوصول إلى نقطة الذروة في المشهد الأصل.
5. أن تعرض ذهن المتلقي لتعدد مستويات التخييل في العرض، ودورية الاتصال والانقطاع في تلك المستويات التخييلية يخلق الحالة الديناميكية لفضاء التجسيد، وانبثاق الشعرية في المشهد المسرحي. بقوة المقاربة ما بين التخييلي والمرجعي، وربطها بالقيم المعطاة من انبثاق الشكل المسرحي على الخشبة، كما هو الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، على إيقاع الأغاني الشعبية.
6. الانقطاعات ما بين مشاهد اللعب بالقفز من ثيمة إلى أخرى، شكلت فراغات تطلبت من فعل التلقي عبر التخييل ملئها، ووفقا لاستراتيجيات النفي والإثبات. فما أن ينقضي مشهد الاستعراض العسكري للحجاج الريفي، حتى ينبثق مشهد الحلاق والختان، وبوصوله الى الذروة ينقطع المشهد، ويرجع السرد المشهدي إلى تقابل حواري ما بين عائشة والحجاج.
7. صمم المخرج تركيبه الإخراجي في المكاشفات على تصفير الوعي القائم على القبلية في الإدراك، إزاء الوعي الإبداعي الخلاق، الذي يعيد تشكيل الواقع، من خلال إعادة تفسيره جوهرياً، بنشاط التخييل، ودوره في تبييض المشهد المسرحي، بروح الاكتشاف العلمي، بالبحث والاكتشاف وربط الفرضيات، والمعطى التاريخي الذي تقترحه تلك الفرضيات في نسق القراءة المنتجة للمتلقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استنتاجات البحث:

1. يعمل تركيب الإخراج على إنشاء فضاء التخييل المسرحي كفضاء للتلقي، مثلما هو فضاء الإنشاء والتكوين المسرحي.
2. التلقي المسرحي، هو فعل جدلي، حدا الجدل فيه نشاط التخييل ومعياره تحقق الافتراض، ونشاط التأويل، ومعياره تحقق الاكتشاف.
3. التلقي في المسرح، هو التعرض لخطابات العرض المسرحي بمستوياتها المتعددة، نحو إقامة علاقة تفسيرية، وإعادة إنتاج العمل بالتأويل من قبل المتفرج.
4. يتعرض الذهن المتلقي، لمستويات التخييل تزامنيا في العرض المسرحي، حيث تتأسس شعرية التخييل من دورية الاتصال والانقطاع في خطابات تلك المستويات التخييلية.
5. التلقي المسرحي يخلق لذة جمالية، هي:

أ. لذة الخلق الإبداعي، وهي لذة التخييل، حيث صياغة العالم كفرض جمالي ينبع من رؤية ذاتية للعالم.

ب. لذة الإدراك الحسي، وهي لذة التحقق الحسي المادي لعالم الفرض الجمالي.

ج. لذة التطهير الانفعالي، وهي لذة تحرير الذهن من الانفعال، وتحقيق انزياح في آفاق توقع الجمهور المتلقي.

6. فراغات النص هي مساحة اللعب والتخييل واستحصال اللذة الجمالية من قراءة النص في دورية الاتصال والانقطاع ما بين أنظمة العرض الأخرى.
7. لعب التخييل في التلقي المسرحي، هو شغل الفجوات في النص، وما يتطلب ذلك من نفي وإثبات.
8. تشكل التعارضات ما بين فضاءات التخييل حقلا منشطا لتصاعد فعالية التأويل، وتأطير فرضية قرائية منتجة باحتواء التداخل ما بين المعطى المرجعي التاريخي، والافتراضي الخيالي.

المصادر

1. أبو ديب، كمال: في الشعرية (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية،1987)
2. أوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج، ت: حمادة إبراهيم وآخرون(القاهرة: أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة،ب.ت.)
3. آيزر، فولفغانغ: فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب، ت:حميد الحمداني والجلالي الكدية(فاس: مكتبة المناهل،1994)
4. أيتز،كريستوفر:المسرح الطليعي من1892 1992،ت:سامح فكري(القاهرة:مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون 1996)
5. بوبوف،ألكسي:التكامل الفني في العرض المسرحي،ت:شريف شاكر(دمشق:منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي،1976)
6. بينيت، سوزان: جمهور المسرح-نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ت:سامح فكري(القاهرة: أكاديمية الفنون مركز اللغات والترجمة، ب.ت.)
7. خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي (عمان: دار الشروق،1997)
8. دين، ألكسندر: أسس الإخراج المسرحي، ت: سعدية غنيم(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1975)
9. ريكور، بول : من النص إلى الفعل – أبحاث التأويل، ت:محمد برادة وحسان بورقيبة(القاهرة: عين للدراسات والبحوث،2001)
10. ستاروبنسكي، جان : في نظرية التلقي، ت: غسان السيد(دمشق: دار الشروق،1997)
11. شاهين، ذياب: التلقي والنص الشعري(عمان: دار الكندي،2004)
12. طلبة، منى: الهرمنيوطيقية-المصطلح والمفهوم، مجلة إبداع، ع4(القاهرة، ب.ت. 1998)
13. عبد الحميد، شاكر:الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي(الكويت: عالم المعرفة،2009)
14. عبد الكريم، سعد: المدخل إلى فن الإخراج(بغداد: مكتبة الفتح،2012)
15. عبدالله، محمد فتحي: الجدل بين أرسطو وكانت (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1995)
16. عصفور، جابر أحمد : مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي(القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978)
17. كونسل ، كولين :علامات الأداء المسرحي-مقدمة في مسرح القرن العشرين، ت:أمين حسين الرباط(القاهرة:أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة،1998)
18. وهبة ، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ب.ت)
19. ياوس، هانز روبرت: جمالية التلقي، ت: رشيد بنحدو(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،2004)
20. حميد،معتمد مجيد:الاقتراب التداولي في النص المسرحي العراقي المعاصر، مجلة الأكاديمي،ع84(جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،2017)
21. Pavis, Patrice: Language of the Stage, Performing Art Journal, New York, 1982,P.104

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 91-السنة 2019

Direction Structure of the Imaginary and Interpretation Controversy in the Theatre Reception "Mukashafat" Play -A Model

Dr. Thabet Rasol Jawad ……..…..….. College of Basic Education / Muthanna University

Al-academy Journal ……..……. Issue 91 - year 2019

Date of receipt: 18/10/2018…....Date of acceptance: 4/11/2018…...Date of publication: 25/3/2019

Abstract

The current research deals with the argument of delusion and interpretation in the direction structure and its reflected impact in the reception activity and the amount of conceptual displacement it is subjected to in an aesthetic approach to abstract conceptual definitions of the reception activity , by the effect of this dialectic in the direction structure, which can be summed up by the following question: (What are the characteristics of the direction structure of the imaginary and what is the argument of interpretation in the theatre reception activity?) in order to stand on the aesthetic framework and conceptual definition of the direction structure in the controversy of interpretation and imagination, and its impact on the conceptual and procedural definition of the theatre reception activity, through monitoring the repercussions of this controversy of the direction structure in the theatre reception activity , which limited the research with a pivotal aim: (Showing the activity of the imagination and interpretation controversy and the direction structure of the visualizer, and monitoring its aesthetic impact on the theatre reception concept). The research comes up within the limits set forth in its methodological framework, to analyze the studied phenomenon in order to identify it, conceptualize it, and employ it procedurally. The research consists of three frameworks:

The methodological framework in which the researcher identified the problem of the research, its importance, the need for it, its purpose, and its limits, as well as defining its terms procedurally.

The theoretical framework is of two axes: the first is the axis of the argument of delusion and interpretation in the direction structure, and the second axis is the controversy of delusion and interpretation in the theatre reception.

The procedural framework included the researcher's procedures in applying the theoretical framework indicators to his chosen sample, namely the play "Mukashafat" (confessions) to monitor the conceptual effect of the controversy of interpretation and delusion in the direction structure, on the theatre reception concept. The research came up with a number of conclusions, the most important of which are: the theatre reception is a controversial act, in which the debate moved towards the activity of delusion and its criterion is the achievement of the assumption, and the activity of interpretation and its criterion is the achievement of the discovery.

Key words: (Direction Structure, Interpretation Controversy, Mukashafat Play).