الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، لـ: عبد المجيد شكير.

د.هاجر مدقن
جامعة قاصدي مرباح، ورقلة

مدخل:

المصطلح مفتاح المعرفة وبوابة الفهم وصيغة التواصل العلمية التي يتبناها كل اختصاص لرسم معالمه وتبيين حدوده. لكنه – أي المصطلح- وإن كان أداة تحديد وضبط فهو لم يكن يوما محددا أو مغلقا أو مكتفيا بحد أو مجال معرفي أو فن من الفنون؛ بل إنه في كل عملية انتقال نصية وعملية ضبط معرفية يرفل في معانيه وإحالاته الأولى، السابقة، الأصيلة منها والطارئة، يستجيب للتوظيفات القاصدة التي تتبناه بحمولاته في عملية مزج معرفي وحوارية فنية تضفي انفتاحا بل شكلا من العبر تخصصية.

إن مصطلح "الجمالية" أو "الجمالي" في كتاب "عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي"، لم ينحصر في تجل واحد، أو بعد بعينه؛ إنما يمكن مقاربته من خلال مستويات أربعة:

- مستوى الفضاء المسرحي.
- مستوى أدوات الاشتغال الفني.
- مستوى عنصر التمثيل.
- مستوى الكتابة الدرامية.

هذه الاشتغالات الأربعة، هو ما ستحاول هذه الورقة قراءته واستظهاره؛ بدءاً بالتعرف على مفهوم "الجمالي" أو "الجمالية"، وأسباب بروز الاهتمام بها في العمل المسرحي، انتهاءً إلى مستويات تمظهره في العرض المسرحي.

1- الجمالي، المفهوم والموضوع:

في كتابه: **"الجماليات، بحث في المفهوم، ومقاربة للتمظهرات والتصورات"**، يشير **"عبد المجيد شكير"** إلى أن مركزية مفهوم **الجمالي L'esthétique** تصعِّب من تقديم تعريف محدد له، أو صيغة مستقرة لمجال تمظهراته، وأن كل محاولات التحديد والتعريف ما هي إلا نوع من الاقتراب من المفهوم في علاقته بالفلسفة والعلم.

إن الإشكالية التي يطرحها هذا المفهوم، هو كون الجمالية وجدت ممارسة أو تفكيرا قبل وجودها نظاما له موضوعه ومنهجه، وتجلياتها إحساسا وقيمة وتفكيرا تشمل المعرفة والوجود والأخلاق ظل واردا لدى مجموعة من الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو، وشكل هذا الاهتمام الجمالي في تصوراتهم عضوا ضمن نسق كلي يتداخل فيه مبدأ الوجود بنظرية المعرفة بالتصور الأخلاقي. فيما كان مؤلِّف الفيلسوف الألماني **"ألكسندر بومجارتن A.Baumgarten"** المعنون بـ : **"Aesthetica"** إيذانا ببداية عهد جديد في تاريخ الجمالية، وهو عهد التفكير النسقي في الجمال ضمن إطار علمي/ فلسفي له نظامه، وموضوعه، ومنهجه، ومفاهيمه.

وقد تجلى مفهوم الجمالي في المعجم العربي؛ "لسان العرب" لابن منظور تحديدا، في اقتران الجمال بالحسن، وارتباطه بالفعل والخلق، وتمظهره في الصور والمعاني، وهي رؤية عربية قديمة للجمال تقرنه بالحسن والبهاء وتربطه بالإبداع والابتكار، وتحدد تجلياته في المعاني والصور. بينما جاء في **"معجم روبير P. Robert"**، مفهوم الجمالية ذات الأصل اللاتيني بمعنى الإحساس، وزاد أن ميز بين الجمالية باعتبارها علما يهتم بالجمال في الطبيعة والفن، ومجالاته التي تشمل الفلسفة وعلم النفس وسوسيولوجيا الفن، وبين الجمالية باعتبارها صفة ملازمة للإحساس، وتشمل هذه الصفة الإحساس الجمالي، والحكم الجمالي، والانفعال/ العاطفة الجمالية...

الجمالية تصنيف وسط بين الفلسفة والعلم، فهي تنتمي إلى الفلسفة من حيث كونها تطرح نقاشا إبستيمولوجيا انطلاقا من الصرح المفاهيمي الذي تشيده من قبيل: التصور الجمالي، التفكير في الجمال، الحكم الجمالي، الذوق الجمالي.. وتنتمي إلى العلوم من حيث كونها تسعى إلى تأسيس علم للجمال يكون موضوعه هو الفن أو العمل الفني..

ومهما كانت الجمالية، علما أو فلسفة، فإنها لا يمكن أن يكون لها خطاب خاص ومنسجم إلا إذا استطاعت أن يكون لها موضوعها، فما هو، إذن، موضوع الجمالية؟ إنه الجميل Le Beau، بما هو محمول Prédicat يؤهل الأشياء لكي تمنح نفسها للإدراك (لأي لتصبح مُدرَكَة). فالموضوع الجمالي لا يمكن وصفه إلا داخل تمظهر محسوس (الثقافة/التاريخ) وعبر إدراك نافذ (الذات)، وهذه الثنائية هي ما يبرر وجود جماليات عوض جمالية واحدة، نظرا لتعدد الذوات ومجالات التمظهر المحسوس للموضوع الجمالي.[1]

2- أسباب بروز الاهتمام الجمالي في العمل المسرحي:

يرصد الباحث **"عبد المجيد شكير"** في كتابه موضوع الدراسة: **"عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي"** التحول الذي انتقل بالممارسة المسرحية من ممارسة تعطي الأولوية للمضمون الفكري والبعد الإيديولوجي إلى ممارسة تهتم بالمنحى الفني والجمالي، في ردة فعل طبيعية أمام تضخم الحضور الإيديولوجي، ومن أبرز أسباب بروز هذا الاهتمام:

أ. **سؤال المتلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية:**

فقد انتقل من صيغة "ماذا يقول العرض المسرحي؟" إلى صيغة "كيف يقول العرض المسرحي؟"؛ أي الانتقال إلى من الاهتمام بما يقدم العرض في فرجته من مضامين وطروحات فكرية أو إيديولوجية أو سياسية، إلى الكيفية التي يبني بها العرض فرجته على مستوى الأسلوب الفني والصوغ الجمالي. وهذا الانتقال من سؤال الـ "ماذا" إلى سؤال الـ "كيف" يعكس تحولا في شروط التلقي والخبرة الجمالية التي يمتلكها الجمهور في علاقته بالظاهرة المسرحية، والتي كان لها، بالطبع، انعكاسها وتأثيرها على الإنتاجية المسرحية. فوجَّهتها، بالتالي نحو الاهتمام بالبعد الجمالي في تقديم العرض المسرحي. ذلك أن المتلقي هو مسوغ استمرار أو تراجع قيمة إبداعية ما، حسب درجات الاستجابة لأفق انتظاره – التي ليست دائما مرضية-، فإحساس المتلقي بالتخمة من خطاب أيديولوجي متكرر ومجتر كان، بكل تأكيد، حافزا على البحث عن بعد مغاير، وبالتالي، عن خطاب آخر تمثل في الاهتمام الجمالي.

ب. **النقد المسرحي:**

حيث سادت الممارسة النقدية التي تقارب أبعاد الظاهرة المسرحية من الخارج، عن طريق امتياح أدوات ومفاهيم ومناهج من حقول أخرى (السيميولوجيا، الأنثروبولوجيا، علم النفس، ...) ولإسقاطها على الخطاب المسرحي، لأن الرؤية التي تمتلكها خول الظاهرة المسرحية ترتبط، في غالب الأحيان، بهدف الكشف عن طبيعة المضمون الفكري الذي يحمله العرض المسرحي، انطلاقا من بنية ثقافية خارجية تقف خلفية نظرية في ممارسة النقد المسرحي بالاعتماد على منهج اجتماعي تاريخي لتصل إلى "رصد العلاقات الجدلية القائمة بين الأعمال المسرحية، وبين نسيج الحياة الاجتماعية التي هي مصدر المعرفة ومبعث الحقيقة"، فكانت النتيجة أنها عجزت عن لإثبات تجانسها بوصفها إطارا نظريا يشكل مرجعية في القراءة والتحليل، وعن قدرتها على تحقيق الكفايات اللازمة لإدراك مكونات الخطاب المسرحي. وقد أدى تحول الممارسة النقدية إلى الاهتمام بالداخلي في الظاهرة المسرحية، إلى ظهور النموذج النقدي الذي يحاول الاشتغال على مكونات الخطاب المسرحي التي تؤسس بنياته الداخلية، وعناصر تركيبه المتعددة وغير المتجانسة، وتتمثل إيجابية هذا النموذج النقدي في كونه جعل الظاهرة المسرحية هدفا وغاية، أي أنه نمط يشتغل على المسرح لذاته لا لغيره، انطلاقا من الاهتمام بداخلية النتاج المسرحي ومكوناته وطرائق تمسرح Théâtralité هذه المكونات، وأشكال بنيتها Structuration، بالاعتماد على خلفية نظرية مؤسسة على ما وصلت إليه الجهود النقدية في قراءة العرض المسرحي، وبالتالي، خصوصية قراءته، وترتهن، في الغالب، إلى سيميولوجيا المسرح، وقد انتعش هذا النموذج النقدي بسلاحه الأكاديمي، لأنه ترعرع في أحضان الدرس الجامعي حيث الموضوعية المفتقدة - في الغالب- في النقد الانطباعي التذوقي والنقد الصحفي.

وهذا التحول من ممارسة نقدية خارجية للظاهرة المسرحية إلى ممارسة تهتم بالخطاب المسرحي انطلاقا من بنياته الداخلية قد رشَّد، ولا شك، العملية المسرحية، ووجه اهتمامها إلى إدراك أهمية البعد الفني الجمالي في الإبداع المسرحي.

ج. **حركة المخرجين:**

ساعد ظهور جيل جديد من المخرجين يمتلك رؤى إخراجية غير تقليدية تنطلق من مفهوم حديث للإخراج بوصفه قراءة خاصة للنص المسرحي، وإعادة كتابة وإعداد لهن بتحطيم قيوده المسكوكة وملء ثغراته وبياضاته المتعمدة، على تنظيم الفرجة المسرحية على مستوى القالب الفني والأسلوب الجمالي، ورسم، بالتالي، الأفق الجمالي للممارسة المسرحية، ومن هنا فالوقوف عند تمظهرات الاشتغال الجمالي في المسرح هو، في جوهره، تمثل للتجارب الإخراجية الجديدة، وللمجهودات التي راهنت على البعد الجمالي شرطا في الفرجة المسرحية.

تضافرت هذه العوامل لرسم الملامح الجمالية للتجارب المسرحية التي أعلنت عن حركية نوعية منتعشة في الفرجة المسرحية، أذكتها روح التجريب التي لازمتها من حيث كونها شكلا من أشكال المشروع الحداثي في المسرح.

لقد كان لانخراط المسرح في حركية التجريب وديناميته دور في تعميق الوعي بالبعد الجمالي وضرورته الفنية في الإنجاز المسرحي، باعتباره اختبارا لفرضيات جمالية وأسلوبية تتعامل مع المسرح بوصفه خطابا وصنعة فنية في الآن نفسه، وليس في هذا إبطال لحضور العنصر الفكري الإيديولوجي؛ الذي حافظ على حضوره باعتباره مضمونا لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، ولكن لتقديمه في قالب إبداعي يحترم الشرط الفني والضرورة الجمالية، والوعي بمكوناتهما الأساسية التي أصبحت تشكل الاهتمام الأول في إنجاز العمل المسرحي.

3- مستويات التركيب الجمالي في العرض المسرحي:

ترى "آن أوبرسفيلد" أن المتلقي في مشاهدته العرض المسرحي يسعى إلى تجميع أكبر عدد ممكن من العلامات ليس عن طريق الإدراك فقط، بل عن طريق الامتلاك أيضا. الشئ الذي يجعله يعيد بناء العرض باعتباره "عالما ممكنا" بواسطة ثلاثة أنساق من العلامات: الفضاء وما يقترحه من علاقات بين الممثلين من جهة، وبين الخشبة والقاعة من جهة ثانية، والأشياء Les Objets وما تمتلكه من إحالات ووظائف بلاغية، ثم التمثيل باعتباره منتجا لخطاب كلامي وإشاري، يستدعي بالضرورة نسقا رابعا من العلامات يجد مرجعه الأصلي في النص الدرامي. وكل هذا يعني أن المستويات الأربعة المذكورة هي ما يشكل أبعاد الإنجاز المسرحي قبل وصوله إلى المتلقي، وهي مجال تمظهر الاشتغال الجمالي.

أ. جمالية الفضاء المسرحي:

الفضاء المسرحي هو المكون الذي يفرض نفسه أولوية لا مناص منها في الإنجاز المسرحي، وأشكال التأثيث الفضائي هي التي تعكس الاهتمام الجمالي في التصورات والرؤى الإخراجية. وهو مع ذلك تكتنفه صعوبات كثيرة من حيث كونه عنصرا مركبا Composé يتمظهر من خلال مستويات متعددة: معمارية وسينوغرافية، ودرامية؛ وبذلك فإنه يجمع بين فضاء ركحي مرئي (مادي) وفضاء خارجي غير مرئي (تخييلي)، كما يقابل بين المدرك Perceptible وغير المدرك. ومن حيث كونه أيضا <حقيقة معقدة Complexe تبنى بطريقة مستقلة، فهو – في الوقت نفسه- محاكاة (أيقونة) لحقائق غير مسرحية، ولنص مسرحي (أدبي)، ثم إنه موضوع إدراك بالنسبة للجمهور> مما يعني أن مقاربته ليست بالأمر السهل، لأنه يفرض استيعاب النسق العام الذي تنتظم وفقه عناصر مكان الحدث المسرحي، وكذلك ضبط العلاقات والروابط التي تتأسس من تلقاء ذاتها أثناء العرض المسرحي بين ما يقدمه/يعرضه الممثل وما يستقبله/يدركه المتفرج، أي العلاقة التي يبنيها العرض بين الركح والقاعة. ثم -أخيرا- من حيث كونه متعدد الأبعاد Multidimensionnel يفرض الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته المتجلية في طريقته النوعية في الإرسال والتلقي.

يعد الالتباس بين مفهوم الفضاء المسرحي وبين المكان Le Lieu من لأهم الصعوبات التي تعترض الباحث، ذلك أن الحديث عن الفضاء يطرح إمكانيات ثلاث على الأقل:

1- المكان المسرحي (المعمار).

2- المكان الركحي Scénique (السينوغرافيا).

3- الفضاء الدراماتورجي (الاستعمال الخاص للمكان الركحي لدى هذا الدراماتورج أو ذاك).

لذلك فكثير من البحوث والدراسات، على امتداد تاريخ الجماليات المسرحية تناولت المكان المسرحي

وليس الفضاء المسرحي، في حديثها عن أشكال المسارح والقاعات المعمارية، أو أنواع المنصات وتطورها التاريخي من المدرجات الدائرية في المسرح الإغريقي حتى الشكل الإيطالي (العلبة أو المكعب) في الجماليات الكلاسيكية، ومنه إلى الأشكال المتحولة أو المفتوحة في المسرح المعاصر.

ومع ذلك ظل الفضاء المسرحي يشكل الحيز الاستثنائي الفارغ كما يسميه "بيتر بروك P. BROOK" الذي لا يكتفي بأن < يوحد بين الممثلين والمتفرجين في علاقة حية (نحن/الآن/هنا) فحسب، بل كذلك آلية تشكيل هذا الفضاء التخييلي والمرئي دراميا ومسرحيا >. وهو المكون الذي يرى فيه السيميائي المجال الأساسي الخصب الذي ينطلق منه في تحليل المسرح، < فكل شئ في المسرح يمكن أن يقرأ ويفهم انطلاقا من اشتغال الفضاء باعتباره "مكانا" (ماديا وهندسيا) للعلامات الركحية >. فالفضاء المسرحي يشكل أول نص جزئي يجب أخذه بعين الاعتبار، والذي يمكن – انطلاقا منه – أن تحلل العلاقات التي تنسج بين كل العلامات الركحية.

وقد اهتم "باتريس بافيس P. PAVIS" بمفهوم الفضاء المسرحي، وقسمه إلى أربعة أنواع في معجمه المسرحي:

1. الفضاء الدرامي Espace Dramatique: وهو الفضاء الذي يتضمنه النص المسرحي، ويقوم المتلقي ببنائه عن طريق التخييل.

2. الفضاء الركحي Espace Scénique: وهو الفضاء المدرك فوق الخشبة الذي يشغله الممثلون، وتتداخل فيه كل الأنظمة والأنساق لتجسيد الفضاء الدرامي.

3. الفضاء السينوغرافي Espace Scénographique: وهو فضاء دامج يجمع بين الفضاء الركحي وفضاء المتلقي، ويتشكل انطلاقا من العلاقة بينهما. لذلك يمكن اعتباره الفضاء المسرحي العام لأنه يشمل كل عناصر الفرجة المسرحية، سواء من ينتجها أو من تتحقق لديه.

4. الفضاء اللعبوي Espace Ludique: وهو فضاء حركي بامتياز، أي فضاء الحركة والتحرك الذي يخلقه أداء الممثلين ولعبهم ضمن مجموعات التمثيل، لذلك يعتبر الممثل فيه هو المركز والأصل، فهو منتج هذا الفضاء ومرسله.

هذه الفضاءات الأربعة تسمح بإقامة تصنيف ثنائي يتضمن فضاء مسرحيا مرئيا Visible حيث الفضاء الركحي، والسينوغرافي، واللعبوي، ثم فضاء مسرحيا غير مرئي Invisible حيث الفضاء الدرامي.

ولا يختلف تصور "آن أوبرسفيلد A. Ubersfeld" عن تصور "بافيس"، بل يتكاملان في اتفاقهما حول مركزية الفضاءين الدرامي والركحي، غير أن "أوبرسفيلد" تميز فضاء الجمهور الذي جعله بافيس جزءا من الفضاء السينوغرافي، كما أنها طرحت أهمية المكان المسرحي وعلاقته بالفضاء العام/المدينة، في حين نصَّ بافيس على فضاء للعب داخل الفضاء الركحي.

وتبدو الإضافة النوعية التي قدمتها "لويز فيجان L. Vigeant" تبدو في قراءتها المفصلة للعلاقات بين هذه الفضاءات الأربعة التي تتداخل فيما بينها، وإبرازها عناصر اختلافها. وأول مستوى تختلف عنده هو كونها فضاءات ينتجها مرسلون مختلفون، فالمكان المسرحي يبنيه مهندسون معماريون، والفضاء الركحي يبنيه الإخراج وأداء الممثلين، والفضاء السينوغرافي يشترك في بنائه منتجو العرض (الإخراج/ التمثيل) ومستقبلوه (الجمهور)، في حين أن الفضاء الدرامي تنتجه مخيلة المتلقي. وتتكامل هذه الفضاءات وتتداخل من حيث كونها تغطي في مجموعها كل عناصر الظاهرة المسرحية، ذلك أن الإخراج والتمثيل ينتج فضاء ركحيا، ومخيلة المتلقي تنتج فضاء دراميا، ويشتركان معا في إنتاج فضاء سينوغرافي، ثم تنصهر كل الفضاءات لتنتج في النهاية مكانا مسرحيا.

ومن خلال استقراء مجموعة من التجارب التي اعتبرت تعبيرا عن البعد الجمالي في المسرح تبين أنها تراهن على ثلاثة أشكال جمالية في التأثيث الفضائي، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي.

أ. الفراغ:

أصبح الفراغ في الفضاء، أو الفضاء الفارغ ميزة من مميزات المسرح الحديث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور أو الاتجاه- في أحسن الأحوال- إلى اختزالها في أقل العناصر الممكنة. لقد تم تبني الفراغ في أكثر من تأثيث فضائي، وتمت المراهنة على جماليته التي تتجاوز كلاسيكية التجارب السابقة القائمة على شحن الخشبة وامتلائها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي.

وعلى مستوى آخر فإن اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي تقود فيها الرموز البصرية إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي.

ب. التجريد:

يلازم التجريد الفراغ أحيانا "فضاء مسرحي تجريدي فارغ" ويتساوق معه أو يتمم وظائفه أحيانا أخرى. فهو خاصية أخرى لإبراز جمالية التأثيث الفضائي في المسرح، لأنه يعكس تحولا عميقا في الرؤية المسرحية بعيدا عن التقرير والمباشرة اللذان يرفضهما الإبداع ولا يقدمان متعة الإيحاء التي تعد مدخلا حقيقيا لجمالية العمل الفني عموما وضمنه الإبداع المسرحي. فالتجريد يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، وغيابه يحول العمل المسرحي إلى مجرد نقل فوتوغرافي للواقع أو الطبيعة الحية، ليس في إقصائها إنما في تجاوزه إعادة إنتاجها.

والتجريد وإن كان في شكل من أشكاله اختيار فرضته قلة الإمكانات المادية على المبدع المسرحي، لكن يعززه وعي جمالي يختصر العنصر الواقعي فيما هو جوهري، فاكتسب عنفا تعبيريا وقوة إيحائية حررا المتفرج من الفضاء التقريري المباشر، ومنحاه فرصة التجادل مع العرض للمساهمة في إنتاج دلالاته المختلفة والمتحولة انطلاقا من تعدد أشكال التلقي للعنصر المجرد. كما كان الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركية والدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية سببا من أسباب التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي، حيث تراجع النص الكلاسيكي المباشر لتحل محله لغة الرموز الكثيفة. وبذلك لم يعد التجريد نقيصة، بل توجها فنيا ورؤية لهما خصوصية إبداعية في أعمال ناضجة تسهم في تنوع تجارب المسرح وصياغاته المختلفة.

ج. العجائبي:

عنصر مميز، ومؤشر دال على اللعبة المسرحية التي تحاول أن تنفصل عن العادي والمألوف وتخلق عوالم إبداعية خاصة تستوعب أفكار وأحلام واستيهامات المبدع الطامحة باستمرار إلى تجاوز حدود الواقعي والطبيعي دون أن تشكل معه القطيعة، إنها عملية استيحاء للواقع والطبيعة بأدوات إبداعية تستحضر الرمزي والإيحائي، وتراهن على مباغتة المتلقي. فالعجائبي هو ما يتحقق عندما يأخذ العرضُ المتلقي إلى الحيرة والتردد أمام ما يشاهده لما يجد ذلك مخالفا لقوانين الطبيعة/الواقع. إنه يقف عند المسافة الفاصلة بين الواقعي والمتخيل، وتحققه يشترط في المتلقي عنصرين أساسين لا بد من توفرهما:

- أولهما: أن يعتبر ما يشاهده عالما حيا وشيئا حقيقيا، غير أنه ليس من الطبيعة ولا ينتمي إلى الواقع.
- ثانيهما: أن يستبعد التأويل المجازي أو الشعري لما يشاهده، وينخرط في هذا العالم فوق الطبيعي على أنه الحقيقة المباشرة وليس مجرد ترميز أو إيحاء بالحقيقة غير المباشرة عن طريق الاستعمال المجازي.

فالعجائبي توليف بين الغريب والعجيب، عنصران يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعية، فإن سلم بها في عوالم غريبة غير مألوفة، وإن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة. وبهذا يشكل العجائبي فضاءات لعبوية Ludique تشكلها أدوات متعددة في نوعها ومادتها، متراكبة Superposables تنتج علامات تقوم على التنضيد بطريقة تتميز بالغرابة في توزيعها غير المجانس على مساحة اللعب المسرح، حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وقد تمتد في الجمهور أيضا. أي أن هناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الإكسسوار وأجساد الممثلين، بإضافة اللباس والأشياء Les Objets، ومواد سمعية تتكون من المؤثر الموسيقي وحوارات الممثلين.وتداخل هذه المواد التعبيرية في شقيها السمعي والبصري بشكل غير متجانس يضفي العجائبية اللافتة في العرض، وما يصاحبها من جمالية في المفارقات التي تنتجها.

هذه العناصر الثلاثة الفراغ والتجريد والعجائبي تؤسس في تداخلها القوي مظهرا من مظاهر الاشتغال الجمالي في المسرح، يتجاوز ثبات وتقليدية الشكل المسرحي الكلاسيكي ذي الفضاءات المجترة القائمة على التقريرية والدلالة المباشرة، والالتصاق بالطبيعي والواقعي بطريقة تكاد تكون ميكانيكية.

ب. جمالية الاشتغال التقني:

يعتبر الاشتغال التقني وأدواته مظهرا جماليا يبرز البعد الجمالي في العرض المسرحي؛ وهذا لأنه اشتغال مغاير للاستخدام الكلاسيكي، لاكتسابها لأهميتها الفنية والجمالية بالوعي بقدرتها على أن تكون أكثر من مجرد عناصر تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، واعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد انتبه المسرحيون على هذا الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه هذه العناصر، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا إلى قيمتها الفنية والجمالية التي يمكن أن تضفيها على العمل المسرحي، فاعتبروها مكونا مركزيا في اهتمامهم الجمالي:

1- الإضاءة:

"بالإضاءة يستطيع الفنان أن يقدم عملا فنيا على خشبة فارغة!!"، هكذا عبر ناقد بولندي يدعى "جيرس كونغ" عن أهمية الإضاءة في الإنجاز المسرحي التي تتجاوز وظيفة إنارة ما هو مظلم، وتقدم نفسها بوصفها نسقا تعبيريا يساهم في إبراز دلالات الإنتاجية المسرحية، من حيث كونها عضوا ضمن الأنساق العامة التي يقوم عليها العرض المسرحي، فهي واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور كما اعتبرها أصحابL'univers du théâtre، فهي اللغة الأكثر مرونة وديناميةً:

- تلعب بالألوان.
- تتحرك وتتنوع في الكثافة.
- تستخدم الإسقاط الثابت والمتنقل.
- تستوحي بعض الحالات السينمائية (كالتبئير مثلا).
- تضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي التي تسقط عليها.
- تحدد إيقاع المسرحية.
- تشي بالحالات النفسية غير العادية (كأن تعبر عن العزلة اليائسة لشخصية ما عن طريق بقعة ضوئية مركزة).
- تبرز القطيعة أو الاتصال بين الشخصيات.
- تبرز التسرب الزمني.

- الانتقال من الواقع إلى المتخيل أو الحالم بما تمتلكه من قيمة مجازية ورمزية.

- مؤشر على التراتبية التي يخلقها الإخراج بين باقي اللغات المسرحية من حيث استدعاؤها لاختيارات المخرج على مستوى زاوية التبئير.

ويعتبر "جوليان هيلتون" الإضاءة من العناصر التي تشكل سياق العرض وإطاره، من جانبين:

- أحدهما يشتغل وظيفيا لإبراز الغايات العملية(إضاءة الممثلين، إنارة مساحة العرض).

- والثاني يشتغل إيحائيا للإحالة على الجو التخييلي للعرض المسرحي (تبئير الأحداث، التأشير على الزمن وتحولاته، إبراز الحالات المجردة).

ومن أهم الاستعمالات الوظيفية التي أبرزت جمالية اشتغال الإضاءة، نجد:

أ. **الإضاءة باعتبارها وسيلة للتفضيء:** بقدرتها على خلق فضاءات متعددة على الخشبة المسرحية الواحدة دون عناء أو تكلف، وبطريقة جمالية تحقق متعة نوعية، بالتمييز بين فضاءين مغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقين أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا Multiplie تنبثق عنه فضاءات مختلفة- ومتناقضة أحيانا- على امتداد العرض.

ب. **الإضاءة باعتبارها تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني:** لأن عملية التفضيء هي –في ذاتها- عملية انتقال في المكان وتحول في الزمان. وهذا التمظهر الجمالي للإضاءة باعتبارها وسيلة للانتقال المكاني تعبيرا عن التحول الزمني يأتي من قدرتها على المرور من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر دون جهد تقني كبير يستدعي تغيير الديكور والممثلين، إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية Ambiance Lumineuses بأخرى سواء باستعمال للون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية.

ت. **الإضاءة باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية:** إن البعد الجمالي الأكثر تميزا في استعمال هذه اللغة المسرحية ذات المادة التقنية هي قدرتها على تمثل العوالم المجردة والعمل على تجسيدها برمزية وإيحائية، واستطاعتها استجلاء الدواخل وملامسة الشعور والإحساس لأجل التعبير عن الحالات النفسية والمكنونات الداخلية. إن الإضاءةن على هذا المستوى، تصل

بدرجة أقوى إلى إقرار نفسها لغة مسرحية ذات بعد جمالي أكثر من كونها تقنية تقوم بوظيفة معينة. لأن فكرة الضوء "تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها (...) المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية، فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات". لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبير عن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية التي "تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين (...) كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين". ولم يكن اشتغال المخرجين على نظام الإاءة مفصولا عن وعيهم بهذه التصورات عن جمالية الضوء والإضاءة، لذلك اعتمدوها في رؤاهم الإخراجية وسيلة للاقتراب من هذه المتعة الجمالية التي توفرها الإضاءة لعين الشاهد، خصوصا عندما تخترق المجرد والمكنون.

2- الديكور:

يعتبر الديكور عنصرا أساسيا تتمظهر من خلاله جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي. وتأرجحه بين الحضور والغياب والتضخم والاقتصاد هو ما جعله يأتي بعد الإضاءة في الاعتبار، وإن كانا متلازمين في غالب الأحيان، بل إن تلازمهما يندرج ضمن ارتباطهما بالعناصر التقنية الأخرى من ملابس وماكياج ومؤثرات صوتية، وحتى اللعب الذي يخلقه التمثيل، فينصهر الكل ضمن الرؤية الإخرجية عموما، والتصور السينوغرافي على الخصوص.

ولأن الديكور هو مجموع العناصر التي التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي، فهذا جعله يختلف بين تصورين:

أ. تصور واقعي يريد لأن يكون حقيقيا في كل تفاصيله من أجل الإيهام بالواقع، من سلبياته تراكم عناصره حد التضخم الذي يشحن الخشبة، بحيث يصعب تحويله وتحريكه، فيظل ثابتا على امتداد لحظات العرض، وهذا يحول دون فصل الأمكنة المتعددة والمتداخلة، المتعاقب منها والمتزامن والمتوازي.

ب. تصور إيحائي، أو الديكو الإيحائي: المدروس جيدا، الذي يترك حرية الخيال للمتفرج، موحيا بجو خاص شاعري. وبها فإن ميزة التصورات الإخراجية راهنت على المبدأ الجمالي في تشكيل الديكور من خلال مظهرين:

أ. مظهر الانتقال من السكون والثبات إلى الحركية والدينامية.

ب. مظهر الانتقال من التقرير إلى الإيحاء.

3- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

صرت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصرامركزيا يشتغل دلاليا وجماليا في البنية الدرامية للعرض المسرحين بل نصب نفسه لغة تعبيرية وإشارية دالة من حيث تعويضه لصمت الكلمة (النص) وتوقف الحركة (التمثيل وفعل الجسد)، وانبراؤه لترجمة الخطاب بمظهر سمعي يحمل المعنى والمتعة. فالموسيقى، إذا، تستطيع أن " ترافق خطوط الفعل وحبكة العمل الدرامي، وتسعى في ضوء قوة الفكر والخيال للمؤلف الموسيقي، إلى توفير المناخات الحسية التي تعطي فضاء لوحدات العرض، كما تشبع أذن وخيال المتلقي بنشوة إمتاع سمعي، وتتيح لمؤلف العرض الدرامي أن يشحذ إشاراته أو دلالاته في الحالة التعبيرية للموسيقا ".

ومن وظائف الموسيقى في العرض المسرحي:

أ. إتمام المظهر العام للفضاء المسرحي؛ أي المظهر السمعي، إضافة إلى المظهر المرئي الي يؤسسه الديكور والإضاءة.

ب. الموسيقى تعبير عن الزمن وتصور فني له، مظهر زمني للعرض، بما فيه من زمن فيزيقي وزمن نفسي وزمن تخييلي.

ج. تشكل الموسيقى التقاء الزمن والمكان بتكاملهما الفلسفي في الإنجاز المسرحي.

د. تكون الموسيقى في العرض المسرحي في شكل تأليف موسيقي خالص، يقدم مقطوعات غنائية أو ألحانا موسيقية. أو عبارة عن أغنية جاهزة يتم توظيفها. وقد يصبح العنصر الموسيقي – غناء كان أو لحنا – جزءا من النص الدرامي، وتصبح الأغنية عنصرا في التأليف الدرامي، وهنا يصبح لها مكانة الحوار المسرحي نفسه لأنها تقوم مقامه.

4- الملابس:

تعد الملابس عنصرا جماليا وقاعدة مركزية في التأسيس السينوغرافي، بل يمكن أحيانا المراهنة عليها بشكل أولي في السينوغرافية المتحركة التي يلعب فيها التشكيل الجسدي للمثلين الدور الأول؛ إذ عبر ألوانها وأشكالها والحقب التاريخية التي تحيل إليها والرمزية التي تشير إليها ضمن سياق سوسيوثقافي معين، تقدم شحنة دلالية كثيفة في ذاتها، ثم مظهرا جماليا لافتا. فدورها الدلالي يتمثل في قدرتها على التأشير الشامل على السمات المميزة للشخصية على مستوى الجنس والسن والانتماء الطبقي والذوق الذي تمتلكه، في حين أن البعد الجمالي لهذا المكون التقني يتجلى في كونه الامتداد التشكيلي للمنظور المسرحي، من هنا

تزاوج الملابس ضمن الفاعلية المسرحية بين الدور الدلالي والبعد الجمالي "فهي تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث".

تمتلك أدوات الاشتغال التقني من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثرمما تملكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع فني/تقني، فهذه الآليات هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام.

ج. **جمالية التمثيل:**

يعتبر التمثيل المكون الأكثر أهمية في الإنجاز المسرحي، فمفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات/ الذوات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله. إنه عنصر التمثيل وما ينتجه من حركات وتحركات وإشارات، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي الذي يقوم في بنيته العامة على أساس موضوعاتي يأتي في شكل أحداث أو سرد يكون الممثل منبعه، وعلى أساس لعبوي ينجزه، أيضا، الممثل مستدعيا مختلف أدوات الاشتغال التقني التي تكون في خدمته ومن أجل إبراز دوره. وكل هذا يؤكد بالملموس مركزية التمثيل والممثل في العملية المسرحية.

وقد اعتبر "بتادوز كاوزان T. Kowzan" الممثل جوهر الأنظمة الثلاثة عشر التي وضعها في تصنيفه للعلامات المسرحية، حيث خص الممثل بثمانية منها تندرج في إطار النص المنطوق (الحوار والتنغيم)، والتعبير الجسدي (الحركة والإيماء والمحاكاة)، والمظهر الخارجي للمثل (الملابس والماكياج وتسريحة الشعر)، وحتى الأنظمة الخمسة المتبقية فهي ترتبط بالعالم الخارجي للمثل، لكنها مع ذلك، تكون على علاقة به ولو بشكل غير مباشر، وهي الإضاءة والديكور والأكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

وحديثنا عن التمثيل هو حديث عن وضع مزدوج بالضرورة، يقدم لنا ذاتا مادية ماثلة فيزيقيا هي ذات الممثل، تحيل إلى ذات خيالية لا تحضر إلا من خلال تمثلها التقريبي من لدن الممثل وهي الشخصية Le Personnage، فيصبح التمثيل على هذا الأساس، توليفا إلزاميا بين الممثل والشخصية، وبالتالي، يصبح كل فعل تمثيلي هو عبارة عن وجود شخص يمثل شخصية، مجندا لهذا الغرض كل إمكاناته الفيزيولوجية والذهنية والنفسية، وما تستدعيه منه على مستوى تلوين الصوت

والجسد والشعور. فالماثل أمامنا صورة مشهدية تحيل إلى شخصية درامية، تلتقي عندها العلامات الركحية التي تنتج خلال العرض من خلال حركاتها وتحركاتها وإشاراتها ومختلف علاقاتها بباقي الصور المشهدية (الممثلون) وبعناصر الفضاء المسرحي. لذلك كان الممثل محور العلامات المسرحية وتحولاتها وتشكلاتها.

تستدعي الوظيفة التمثيلية وظائف أخرى تتساوق معها:

1. الوظيفة اللعبوية، لأن التمثيل لعب لإبراز سلوك وأفعال الممثلين في إطار العرض المسرحي وهدفه الموضوعاتي. فيقدم لنا الصورة المشهدية (الممثل - الشخصية) بمظهر يجمع بين السمات الطبيعية الخاصة بالممثل، والسمات الاصطناعية التي تفرضها الشخصية. وهذا يفرز:
2. الوظيفة الجمالية: التي ينتجها هذا المزج بين السمات الطبيعية والصناعية، وتتضمن علامات دالة ترتبط بالوظيفة التمثيلية، وعلامات غير دالة اعتباطية تلامس إدراك المتلقي ولذته مباشرة؛ فهي علامات تحمل الفرجة والمتعة ولا تقدم المعرفة بالضرورة، خاصة ما تقدمه الكوريغرافيا والتعبير الجسدي من رقصات ولوحات تعبيرية تراهن على المتعة البصرية وجماليتها قبل المعرفة الذهنية.

وتتمثل تمظهرات جمالية التمثيل في:

1. التجارب التي اعتمدت تقنية التمثيل داخل التمثيل.
2. الاهتمام بالجسد والمراهنة عليه في تأسيس الفرجة البصرية.

د. جمالية الكتابة الدرامية:

الكتابة الدرامية هي نصوص مسرحية فاعلة تكسر أشكال الكتابة التقليدية وتقدم صياغة درامية تضع نصب عينيها الخشبة بكل خصائصها وخصوصياتها، فكانت النتيجة أن أتاحت هذه الأساليب الدرامية "ابتداع مسرح تركيبي جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومات جمالية تأخذ شكل لوحات وتركيبات إيحائية(...) وهذا ما جعل النص يفيض بشتى الرموز، وينحو إلى التجديد المطلق أحيانا". وبذلك امتلك النص المسرحي التصور الفني للكتابة الدرامية، مقترحا أشكالا جمالية جديدة تستجيب لخصوصية الفعل المسرحي:

1. التركيب:

هو نوع من ممارسة الهدم والتفكيك لخطي الحكاية وسيرورتها الطبيعية التي تأخذ المتلقي - في العادة - إلى ممارسة فرجته بنوع من الاستهلاكية السلبية، أو التي تأخذه إلى الملل:

– فهو يسمح بإدماج المتلقي في بناء مضمون/حكاية النص، والإمساك ببنياته الكبرى.

– كما أنه يسمح بخلق إيقاعية متنامية انطلاقا من الانتقالات الدينامية بين اللحظات الدرامية والبنيات الصراعية دون مراعاة التوالي والتسلسل.

2. الإعداد:

يمكن اعتباره إفرازا لأشكال التطور والانتقال التي قطعها المسرح من سلطة المؤلف إلى سلطة المؤلف-المخرج وصولا إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بسلطته المخرج-المؤلف، بحيث ارتبط الإعداد بالتصور الذي ينجزه المخرج حول النص الدرامي قبل تقديمه على الخشبة.

افرز هذا التصور جهازا مفاهيميا في الاشتغال المسرحي ضم مفهوم الإعداد الدراماتورجي، ومفهوم نص العرض، ثم مفهوم الكتابة الدرامية الذي يستجيب لهذا الاشتغال النصي أكثر من مفهوم النص المسرحي.

ويمكن التمييز بين ثلاث طرائق لممارسة الإعداد:

أ. الإعداد عن نص مسرحي عالمي: حيث يجري إعداده بطريقة تستجيب للخصوصية المحلية، بهدف "تبييئه" موضوعيا وشكليا وتقنيا.

ب. الإعداد عن نص مسرحي من المحيط نفسه.

ج. الإعداد عن نص من البيئة نفسها.

3. المسرحة:

هي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية هذه النصوص وتضمينها خاصية التمسرح حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي. إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص ممسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة، وذلك بتذويبها في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية/ الأدبية باعتبارها قصيدة شعرية أو نصا روائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية.

والمسرحة هي في جوهرها شكل آخر من أشكال الإعداد الدراماتورجي كما سبق تحديده، لكنها تتميز بخصوصية الاشتغال على مواد نصية يحضر فيها العنصر الأدبي بقوة، ولم تكتب للمسرح في الأصل.

ومن أسس الكتابة الدرامية:

أ. لا تنشغل بالتقديم المباشر والجاهز للمعنى بقدر ما تسعى إلى ترسيخ أسس جمالية تتعلق بفنية الكتابة الدرامية وتقنيتها، بهدم السير الطبيعي لأحداث الحكاية وقطع الامتداد المنتظم للمعنى بالتورية الإيحائية.

ب. استحضار الخشبة في عملية الإنجاز النصي، سواء على مستوى التأليف الخاص أو عل مستوى الإعداد والمسرحة.

هذه الأسس الجديدة للكتابة الدرامية تنتصر لمقولة المخرج – المؤلف وتعطي موقعا للدراماتورج ودوره في بناء العرض وتهييئه بشكل قبلي عن طريق إعداد النص إعدادا دراماتورجيا.

الهوامش

[1] عبد المجيد شكير، الجماليات، بحث في المفهوم، ومقاربة للتمظهرات والتصورات، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سورية، ط1، 2004، ص ص: 07،...، 16.