(51) الرواية: 199.

(52) م . ن : 67.

تمظهرات الفضاء النصّي المسرحي

. تقانات التعبير الدرامي في مسرحية ((في ساعة عسر))
د. محمد شيرين تشكار
ـ الفعل الدرامي الضدّي في مسرحية ((من أجل صورة زفاف))
د. أحمد قتيبه يونس

تقانات التعبير الدرامي
في مسرحية ((في ساعة عسر))

د. محمد شيرين تشكار
رئيس قسم اللغة العربية وبلاغتها
جامعة يوزونجي ييل/تركيا

مدخل نظري:

تعمل تقانات التعبير الدرامي بأنواعها وتسمياتها المختلفة والمتنوعة على التلاحم فيما بينها من أجل بناء المسرحية، فهي لا تعمل منفردة مطلقاً وذلك لأن كل تقانة تعمل بدلالة التقانة الأخرى القريبة منها والمحيطة بها، وكل تقانة تمثل عنصراً تشكيلياً أصيلاً يأتي كما يقول (بوالو) ليملأ حدثاً واحداً تاماً في مكان واحد وفي يوم واحد فراغ المسرح حتى النهاية(1)، بمساعدة ومؤآزرة عناصر التشكيل الأخرى في احتشاد موازٍ يسير في سياق مشترك، ويؤدي إلى نتائج نصية واحدة تحيل على العناصر جميعاً .

ربما تكون المأساة هي الأساس الدرامي الأصيل للفن المسرحي في العالم، ولهذا فقد شبّهوا المأساة باندلاع أزمة هائلة وشبهوها أيضاً بصاعقة تنفجر على المسرح، بعد أن يكون انفجارها قد حضر من مدة طويلة، ومثل هذا الاندلاع لا يدوم أكثر من ساعات، وفي مكان واحد تقريباً، يتجمع فيه الأشخاص المعنيون ليتدبروا فيه أحوالهم، ومصائرهم تدبراً فاصلاً(2)، تكون فيه قد أدّت غرضها وفرضت مقولتها وحققت مشروعها التواصلي والتداولي مع مجتمع المتلقين، وقدّمت رؤيتها الفكرية والثقافية التأثيرية في هذا المجتمع .

بمعنى أن العلاقة بين المسرحية بوصفها مأساة أو حتى ملهاة أو أي نوع مسرحي آخر وبين المتلقي هي علاقة جوهرية، لا يمكن قطعاً الإخلال بها أو التغاضي عن قيمتها على الأصعدة كافة، إذ إنّ ((النص الدرامي يبنى ويتواصل مع متلقيه عبر لغة واحدة يشحنها بأفكاره ويستخدم مفرداتها كإشارات أو علامات دالة، يتم الإمساك بدلالاتها عبر فكّ شفرتها ككلمات وجمل وإيحاءات داخل سياق النص وثقافة المتلقي))(3)، لتنشأ حيوية تفاعلية بينهما تعطي للعمل الدرامي صورة قادرة على التأثير، ويمكنها أيضاً أن تفعل الكثير على صعيد تثقيف القارئ وإمتاعه وفتح فضاءات جديدة في رؤيته وتفكيره .

القاص والروائي والمسرحي تحسين كرمياني ولج فضاء التأليف المسرحي وسعى إلى تحقيق رؤيته من خلالها، وربما كتب المسرحية حين وجد أن بعض الموضوعات والثيمات تكون أصلح للكتابة الدرامية منها للكتابة القصصية والروائية التي يمارسها أيضاً، وقد حفلت كتبه المسرحية ((البحث عن هُم))(4) الذي ضمّ مسرحية واحدة طويلة، و كتاب ((خوذة العريف غضبان))(5) الذي ضمّ خمس مسرحيات هي (اصطياد فأر "مونودراما"/خوذة العريف غضبان "مونودراما"/أراد أن يأكله الكلب "حوارية"/حديث مقاهينا "دراما"/ماما .. عمو .. بابا .. ميت)، وكتاب ((من أجل

صورة زفاف))(6) الذي ضمّ مسرحيتين هما (من أجل صورة زفاف/ساعة عسر)، وكلها تشتغل على ثيمات متشابهة وتندرج في سياق تعبيري درامي واحد تقريباً .

ولهذا السبب ارتأت قراءتنا التي عنوناها بـ ((تقانات التعبير الدرامي)) أن تنتخب مسرحية ((ساعة عسر))، بوصفها نموذجاً يمكنه أن يعبّر على نحو أو آخر عن المشكلة الدرامية الفنية والجمالية التي اشتغلت عليها مسرحياته كلها، وسنحاول التركيز على تقانات التعبير الدرامي ذات الطبيعة العامة التي يمكن تطبيقها على بقية مسرحياته .

الشخصيات الدرامية:

تعدّ الشخصيات الدرامية العنصر الأكثر حضوراً وبروزاً في النص المسرحي، لأنه لا يمكن أن تنهض المسرحية من دون وجود شخصيات تقيم عمود البناء الدرامي فيها، فهي إذن عمود هذا البناء وسدته ولحمته وكيانه، لذا يقول لاجوس إيجري أحد منظّري المسرح الكبار ((إن الشخصية هي أهم عناصر المسرحية، كما أنها أهم مظهر فيها، وأكثرها إمتاعاً، وأنها هي التي تخلق (الحبكة) وعقدها، وبالتالي هي أساس الكتابة المسرحية، لا أي مقوم آخر))(7)، مع أهمية كل العناصر الأخرى المشكّلة لكيان المسرحية التي يظل فيها عنصر الشخصيات المحور الذي تعمل بموجبه بقية عناصر المسرحية .

وعلى الرغم من أنّ النص المسرحي يُكتب ليقرأ ويمثّل إلاّ أن النص يجب أن يحمل كل طاقات الرؤية البصرية القابلة للتمثيل، على النحو الذي يمكن فيه تحديد الشخصية بتبيين المميزات الجسمية والحركية والعقلية والمزاجية والاجتماعية والتعبير عن الذات(8)، التي يمكن استظهارها عبر قدرة الكاتب الدرامي على تمثيل الشخصية كتابياً، وهو ما يساعد المخرج كثيراً حين يتحول النص المسرحي إلى عرض على المسرح .

الشخصيات الدرامية لها شروط تكوّن ليست سهلة ولا يمكن لكل كاتب إدراكها والعمل عليها بقوة ونجاح، إذ يشترط في كل شخصية درامية أن تحقق ((الوحدة في ثبات ملامحها وديمومة خصالها وطباعها، فلا نتوءات في تجاربها ولا فجوات ولا مفاجآت ولا تبدلات من مثل تبدلات الطباع الشخصية عند الناس في الحياة، وليس معنى (ثبات) الملامح على المسرح أن الشخصية لا تعاني ترددها أو عذاباتها في صراعها الذي تعيشه، ولكن ذلك يعني ثباتاً في صفاتها، ثم تكاملاً في سيرتها مع الأحداث))(9)، حتى تكون شخصية مقنعة للمتلقي بما تتميز

به من مواصفات وطبائع وخصوصيات ومميزات، تستطيع بها أن تفرض حضورها على المسرحية من جهة وعلى المتلقي من جهة أخرى .

مسرحية ((ساعة عسر)) لتحسين كرمياني تقدّم مجموعة شخصيات متنوعة غير مسمّاة، وهو يضعها في بداية مسرحيته متسلسلة على الشكل الآتي:

الشخصيات:

1 . جندي (1)

2 . جندي (2)

3 . جندي (أ)

4 . مجندة

5 . شاب

6 . سائق تكسي

7 . مجموعة جنود (10)

وهي شخصيات مثيرة بغموضها منذ البدء حيث إن الشخصيات الثلاث الأولى تتساوى في كون كل منها (جندي)، لكنّ الاختلاف يظهر أولاً في العدد الرقمي ((2/1)) أولاً، وفي الاختلاف الحرفي عن الجندي الثالث الذي يحمل صفة ((أ))، وذلك يحقق تغيّراً جديداً عن الجنديين السابقين الذين يحكمهما فرق عددي، بينما الثالث يحكمه فرق حرفي عن كليهما، وتندرج شخصية ((مجندة)) ضمن سياق الشخصيات الثلاثة الأولى كونها تنتمي إلى الدائرة العسكرية التي ينتمي إليها الجنود، وهو ما ينطبق على الشخصية الجمعية ((جنود)) التي تبدو هامشية لأنها أعطيت صفة جمعية عامة بلا مواصفات خاصة، أي إنها تختلف عن شخصيات (الجنود الثلاثة) التي حصلت على مواصفات وخصائص، كما تختلف عن شخصية المجندة التي حظيت باستقلالية أخرى عن الجنود الثلاثة وعن الشخصية الجمعية (جنود) .

الصراع المزدوج:

ينظر الكثير من منظري المسرحية إلى عنصر الصراع بوصفه روح العمل المسرحي ونبضه الخلاّق، ومن دونه يكفّ الكلام عن كونه دراما ليتحوّل إلى شان كلامي آخر في سياق

أدبي وفني آخر، فالصراع إذن ((هام جداً في الشخصية المسرحية، وقد أولاه النقاد والدارسون كل عناية، ويشترط في الصراع تكامله مع العمل المسرحي ومعقوليته، فيكون نابعاً من الأحداث متطوراً معها حتى الحلّ، وقد غيّب تدخّل القوى الخارجية الخارقة))(11)، ولا يجوز أن يكون الصراع كقيمة فنية وتعبيرية أكبر وأوسع من أن تحتمله طبيعة المسرحية ومقولتها وحساسيتها وتفاصيل حراكها الدرامي .

يرتبط الصراع ارتباطاً وثيقاً بالشخصية المسرحية وأحوالها وقضاياها، لأنّ مفهوم الصراع في جوهره يمثل ((حالة وجدانية من التوتر، تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما، وإن دراسة الصراع بالتالي هي دراسة (العاطفة) في هذا الوضع التوتري، وهي تتصارع فيه، مع نفسها داخلياً، ومع الظروف، والعوائق الخارجية))(12)، ولا يمكن أن تتمظهر الشخصية المسرحية على النحو الذي يجب إلا من خلال الصراع، قوة وضعفاً، صعوداً وهبوطاً، دخولاً وخروجاً، بحيث تتجسد صورة الشخصية به أعلى تجسيد .

إنّ شخصيات تحسين كرمياني في مسرحياته عموماً، وفي مسرحية ((في ساعة عسر)) تقوم أساساً على فكرة الصراع، صراع المواقف، وصراع الإرادات، وصراع القيم، وصراع الأفكار، وصراع المعتقدات، فكل الشخصيات التي وصفناها في مبحث الشخصيات الدرامية في هذه المسرحية إنما تشتغل بشكل شبه كلي على عنصر الصراع، فهي شخصيات صراعية من طراز خاص، قد تكون هي مستعدة لتبني هذا الدور الصراعي، وقد تفرض عليها ظروف معينة طبيعة الصراع الخاص بالموقف أو القيمة أو الفكرة .

الصراع في مسرحية ((في ساعة عسر)) نوعان: صراع خارجي ظاهر وصراع داخلي خفي، الصراع الخارجي المتمظهر درامياً هو الصراع الواضح العالي الإيقاع الذي يحصل بين الجنود ((1/2/أ/المجندة)) وبين شخصية الشاب الذي يخضع للتحقيق وسلب الإرادة، وهو صراع يأخذ أشكالاً عديدة، بعضها شخصي يتعلق بالروح الإنسانية وهي تعاني القهر والاضطهاد، وبعضها ثقافي يتولّد من خلال الفارق الجوهري بين ثقافة شخصيتين، شخصية غاشمة تأتي لتحتلّ بلد وتضطهد أهله، وشخصية ابن البلد المتطلع إلى الحياة والحرية وهو يعيش جور الشخصية المحتلة وقهرها له، وتعكس هذه العلاقة الصراعية نوعاً من صراع الثقافات التي تعود إلى جذور عميقة وفهم مختلف للحياة والأشياء .

الصراع في هذه المسرحية هو صراع مزدوج (خارجي وداخلي/شخصي وثقافي)، ولهذا لا يمكن فهم عنصر الصراع في المسرحية من دون الأخذ بنظر الاعتبار هذه الحقيقة في تشكيل عنصر الصراع، فهو لا يتوقف عند حدود الصراع الشخصي حين يحاول الجنود والمجندة الذين

يتولّون التحقيق مع (الشاب)، بل ينتقل إلى صراع داخلي يعيشه الشاب مع نفسه وهو يبحث عن سبل للمقاومة وعدم الانهيار، ويستعين بثقافته ورؤيته ووطنيته وتاريخه من أجل أن يرسم شكل هذا الصراع لصالحه كي ينتصر في النهاية:

الشاب: (يسترد هدوءه) مستر أنا بريء.
جندي (أ): (ينادي على المترجم) هيي.
الشاب: أنا أتكلّم الإنكليزية، لا داعي للمترجم.
جندي (أ): آه.. هذا يسهل القضية.
الشاب: (باستغراب) أية قضية.
جندي (أ): قضيتك.
الشاب: (مستغرباً) قضيتي، أنا ليست لدي قضية كي تحلّها لي.
جندي (أ(: (ساخراً) مسكين.. تبدو بريئاً، مثل ذئب في جلد حمل.
الشاب: أنا بريء لا تلصق بي التهم.
جندي (أ): أنتم مثل طائر النعامة، تربون اللحايا لتستروا جرائمكم.
الشاب (بشيء من التحدّي) لن أسمح لك لصق أي تهمة باطلة بي، ماذا تريدون مني. (13)

ثمة تهمة جاهزة يتسلّح بها الجندي الأميركي ليلصقها بالشاب بمجرد أن له لحية، وثمة نوع من الصراع اللساني بين الشخصيتين، وثمة خلل في مكان ما من هذه الحوارية الضاغطة، وثمة صراع خفي تسعى الشخصيتان داخل فضائه إلى التعبير الدرامي عن الهوية والثقافة والرؤية والمقصدية الدلالية والرمزية، زمن هنا تنشأ الازدواجية الصراعية عند الشخصيات المتحاورة جميعها، من أجل تحقيق النصر على الآخر، كل شخصية تتمركز حول ذاتها وثقافتها ومصيرها وتاريخها للتعبير عن جوهرها وظاهرها في وقت واحد .

وعلى الرغم من أنّ الحوار بين أطراف الحوار الذي تجلّت فيه شخصية (الشاب) قد أعطى لشخصيته بعداً عميقاً في حساسية الصراع، إلا أن الضغط الكبير على القيمة قلل كثيراً من الزخم الرمزي للحوارية، وأحال الحوار بمنطقه الصراعي إلى مساجلة تتكرر على أنحاء مختلفة بين مشهد وآخر، ففي فاصل حواري آخر يأخذ الصراع شكلاً آخر تتعمّق فيه رؤية الازدواج بين الداخل والخارج في شخصية (الشاب) ليبدو أكثر قوة:

مجندة: أنت ولد ذكي.

الشاب: كل بريء ذكي.

مجندة: سمعت كلامك في آلة التسجيل.

الشاب: أرجوك لا تحاولي معي.

مجندة: جئت أكسر حدّة عنادك.

الشاب: قد لا تنفع الأنثى في التذليل دائماً.

مجندة: عندما تموت العواطف، لنقل المشاعر الذكورية تفشل عملية .....!!

الشاب: (يقاطعها) .. الإغواء.

مجندة: مازلت تثير الدهشة.

الشاب: كل عراقي مدهش عند المجابهة.

مجندة: لكنكم تركتم بلدكم بلا مقاومة.

الشاب: عندما يغيب الحق، عندما يسود الظلم، تغدو الأوطان ساحات مفتوحة أمام اللصوص.

مجندة: خلصناكم من الظلم، لمَ تجحدون نعمتنا؟

الشاب: لو تركتمونا لرأيتم بلادنا نجمة في سماء التاريخ (14)

إذ يأخذ الحوار بين الشاب المثقف والمجندة الأميركية شكلاً آخر من أشكال الصراع المزدوج، حين تسعى المجندة وقد أخذت شكلا نكرة (مجندة) نحو ترويض الشاب، ويسعى الشاب وقد أخذ شكل المعرفة (الشاب) إلى تفنيد مزاعم المجندة ودحض رؤيتها، في السبيل إلى تشكيل قناعة درامية لدى المتلقي تنصرف إلى أحقية الشاب في موقفه، وإلى الكشف عن حقيقة القهر والاضطهاد الذي تمارسه المجندة وهي تجتهد في الانتصار على الشاب في فعالية درامية صراعية تشتغل على الإرادات والثقافة .

الحوار الدرامي:

الحوار الدرامي المسرحي عند الكثير من المشتغلين في حقل الدراسات الدرامية المسرحية هو ((الشيء المميز في العمل المسرحي وهو الوسيلة الأدبية للتفاهم والتخاطب بين الممثلين،

وبالتالي نقل الأفكار وسرد الحوادث للجمهور))(15)، فهو الجسر اللساني الحاسم الذي يوصل فكرة المؤلف إلى المتلقي ويجعله أمامها وجهاً لوجه .

وفضلاً عن هذه الوظيفية التوصيلية الضرورية فإن الحوار يقوم بوظيفة أخرى تقانية فنية، إذ هو يظل أيضاً ((الناظم لمضامين الصيغة المسرحية، بشتى أجزائها، العرض والتأزم والموقف والحلّ))(16)، والرابط الذي يجعل كل أمشاج النص المسرحي تلتئم وتلتقي في منطقة الحوار، لما يضيفه عليها ويهيأ من مستلزمات فنية عملية ترتفع بمستوى الأداء إلى أعلى مستوى ممكن، في إطار التحكّم بفاعلية الاستمرار الدرامي داخل هيكلة العمل .

على هذا يمكن معاينة الحوار على أنه آلية فنية درامية تقوم أساساً بـ ((ثلاث وظائف، أولاها: السير بعقدة المسرحية، تسلسلها وتدرجها، وثانيتها: الكشف عن الشخصيات، وثالثتها: مساعدة المسرحية كتمثيلية، أي مساعدتها أثناء الإخراج من الناحية الفنية))(17)، فهي آلية عمل مستمرة لا تنتهي عند حدود النص بل تنتقل معه إلى حدود العرض أيضاً، حين تتحوّل المسرحية من نص إلى تمثيلية على المسرح .

سنمثل هنا لطبيعة الحوار الدرامي في مسرحية ((في ساعة عسر)) من المشاهد الأربعة التي تشكّلت منها المسرحية، ففي المشهد الأول منها يأتي الحوار ذا طبيعة درامية ثقافية وفكرية وتاريخية يكشف عن هوية المتحاورين:

جندي (أ): لا تسمحون لنا العمل لبناء حياة جديدة لكم.
الشاب: ثورتكم الحياتية مجرد نظريات على الورق، كلام معسول تطلقه ألسنة خبيرة.
جندي (أ): عندما تتوقفون عن التخريب، ستجدون أننا نستحق التقدير والشكر.
الشاب: سبع سنوات عجاف انصرمت، لم تحركوا اقتصادنا سنتيمتراً واحداً.
جندي (أ): لا تهرب من الواقع، لا تنكر النعم التي جلبناها لكم.
الشاب: لا أجافي الحقيقة، أية نعم، جوع، تهجير، إقصاء، تناحرات سياسية.
جندي (أ): أنظر إلى أسطح منازلكم، جلبنا لكم الفضائيات وشبكات الإنترنت والموبايلات والمركبات.
الشاب: كل ما أدخلتموه كان وبالاً علينا. (18)

إذ نجد أن طبيعة الحوار الدرامي هنا يقوم على أساس التبئير الدرامي (تقديم وجهة نظر كل شخصية من الشخصيتين)، ومن ثم الدفاع عنها والسعي إلى فرضها على الشخصية الأخرى،

وهو ما يسهم في إغناء الحدث المسرحي وتطوير الحبكة الدرامية، وفتح الفضاء الدرامي في المسرحية على إمكانية تمثيل المشهد بقوة هذا الحوار وحساسيته، عبر ما ينطوي عليه من تفاعل فكري وحجاج ثقافي ومطاولة حوارية تكتيكية .

وفي المشهد الثاني حيث تتطوّر الأحداث وتأخذ أبعاداً أخرى في مسيرة النقاش والجدل والسجال الحواري الدرامي بين الشاب والجنود والمجندة، تتشكل صورة جديدة للحوار أكثر ثراءً وقيمة على مستوى التعبير والرؤية:

السائق: يا أخي أنا أعمل على هذا الخط منذ عشر سنوات.

جندي (2): لم أرك.

السائق: لكنني أراك كل يوم.

جندي (2): أنت متوهم، أم كنتما تخططان لخطفنا، أو قيامكم بعمل إرهابي.

السائق: يا أخي أنا صاحب عائلة كبيرة، اشتغل على هذا الخط سائق (تكسي).

جندي (2): كم يدفعون لك عن كل عملية.

السائق: أية عملية، أنا أنقل ناس للتسوق ومراجعة الأطباء والتلاميذ إلى مدارسهم.

جندي (2): وهذا الإرهابي هل تعرفه؟

السائق: لو كنت أعرفه إرهابياً لما حملته معي (19)

ينتقل الحوار في المشهد الثاني بين السائق الذي كان يحمل الشاب ضمن مجموعة ركاب، وبين الجندي (2) الأميركي الذي أخذ دور الجندي (أ) في التحقيق، وهو حوار يسير عملياً في اتجاه حوار المشهد الأول ويسعى إلى تمثيل لعبة الذكاء بين المحقق والمحقق معه، في إطار التأكيد على الهيمنة وإذلال البشر بحكم تفوّق القوة التي يتمتع بها الجندي الأميركي المحتلّ، وهو يمارس البشع الوسائل لتأكيد ذاته وأطروحته وقيمه التي يقول إنه ينقلها إلى الشعوب المتخلفة لينقلها من الجهل والظلام إلى الحياة والحرية، ومن الطغاة والمستبدين والقتلة إلى الديمقراطية والحضارة والتقدم والعولمة .

في المشهد الثالث يتحول الحوار بين المجندة والشاب في السياق الحواري نفسه إلى نوع آخر من سياسة التركيع وتمزيق الإرادة من أجل إعلاء شأن الفكرة:

الشاب: سمعت أنكم بلا ثقافة.

مجندة: (تقهقه) .. نحن بلا ثقافة.

الشاب: أعني ثقافة سياسية، ثقافة تاريخية.

مجندة: لكننا نقود العالم.

الشاب: ألم أقل إنكم بلا ثقافة

مجندة: لا تحيرني، كيف تفهمون الثقافة إذاً؟

الشاب: أنتم جنود، يعلمونكم فن القتل، قتل الرحمة، يعلمونكم، يلقنونك درساً واحداً، العالم كله وحش كبير مفترس، وأنتم الصياد القادم لقتل الوحش. (20)

حيث تتشكل رؤية جديدة في الحوار بدا فيها الشاب وكأن قد أخذ مقاليد الحجة، وضاعف من قوة حضوره في ميدان دراما الحوار من خلال قدرته على التعبير عن ذاته، وهو ما يجعل الحبكة الدرامية في المسرحية تتعقد أكثر على صعيد التشكيل والتعبير أيضاً، ويسهم الحوار هنا بتحقيق جزء مهم من الفاعلية الدرامية بوصفه تقانة مركزية تعمل على تشكيل الرؤية الدرامية في المسرحية وتنفيذ مقولتها الجوهرية .

أما المشهد الرابع وهو المشهد الاختتامي فيحمل حواراً بين (الجنود، المجندة، الشاب جالساً)، وهو مشهد يتطور باتجاه تقديم مسارات أخرى من أجل تحويل الشاب المتهم بالإرهاب إلى جاسوس على بلده وأهله:

جندي (2): لم لا تعمل معهم؟

الشاب: أتريد أن أطرد من بيتي، من عشيرتي.

جندي (2): وهل نحن مطرودين من بيتنا، كلامك سخيف.

الشاب: لا أقصد بذلك، أنا أتكلم عن طبيعة بيتي.

جندي (1): عائلة إرهابية.

الشاب: لن أسمح بإهانة عائلتي.

جندي (2): اغتنم فرصة عمرك، أنت تجيد الإنكليزية، سيعطونك دفتراً في الشهر.

الشاب: لن أحتاج للمال.

جندي (1) ولم تبحث عن تعيين إذا كنت من الأغنياء؟

الشاب: التعيين ليس من أجل المال. (21)

الحوار هنا ثلاثي بين الشاب من جهة، والجنديان الأميركي (1) والعراقي (2) من أجل ضغط اكبر وإغراء أكثر لسحب قدم الشاب للعمل مع الأميركان، وتتجسّد عبر الحوار شبكة من القضايا التي تتعلق بالمواقف والاعتبارات والقيم عن كل من (الشاب) بوصفه نموذج المقاومة المثقفة، والجندي رقم (2) وهو عراقي مجند لصالح قوات الاحتلال، والجندي رقم (2) الأميركي، حيث تتنازع الحوار ثلاث إرادات متنوعة في أهدافها ومراميها وقضاياها، على النحو الذي يجعل وظيفة الحوار هنا وظيفة مركزة وعميقة تسهم في تكثيف الرؤية الدرامية، وتعميق المقولة المسرحية التي يسعى الكاتب إلى تثبيتها وإبرازها .

الفضاء الدرامي:

يتأسس الفضاء الدرامي في المسرحية أساساً على عنصر المكان الدرامي بوصفه الأداة البارزة في تشكيل الفضاء، لكن المكان الدرامي الذي يسهم في بناء الفضاء داخل المسرحية يتضمن بطبيعته الزمن الدرامي والرؤية الدرامية، لكنّ المكان بمواصفاته الممسرحة هو الذي يظهر ويبرز قوة حضور الفضاء في المسرحية، وذلك لأنّ المكان في نظام صوغه الدرامي يمثّل كوناً حقيقياً ومتكاملاً بكل ما للكلمة من معنى(22)، بحيث يكون بوسعه الهيمنة على مساقات الفضاء الدرامي بأكبر قوة حضور ممكنة .

ويؤدي المكان الدرامي دوراً بالغ الأهمية في تشكيل فضاء المسرحية، لأنه يمثل أساساً مرئياً ومتخيلاً في آن واحد، ذلك أنّ ((رؤية المؤلف للمكان امتداد لرؤيته الفلسفية للحياة، وتنعكس في كيفية خلق أبطاله ومدى حريتهم باتخاذ قراراتهم، وتأسيسه للحدث الدرامي، ومثلما تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف، يشكل المكان الدرامي قوة تغلغل في كل أجزاء المكان وتتداخل مع عناصر النص وتتشبّع بها، فتبدو قطعة متداخلة ومذابة كل تفصيلات الرؤية في نفاصل المكان، الذي يتميز بدرجة عالية من التكثيف والتنوّع والثراء بما يغني الحدث ويسهم بتأسيسه الدرامي))(23)، على النحو الذي يمكننا القول فيه إنّ المكان الدرامي هو جوهر الفضاء وحقيقته الدرامية الأصيلة .

ولعلنا نلاحظ أن الكاتب يضع الفضاء بصورة تشكيل محدد في بداية المسرحية لكي يحيل على مكان معين وزمن معين:

المكان: نقطة تفتيش سيطرة مشتركة

الزمان: التاسعة صباحاً . يوم الخميس . 2011/1/6 (24)

فالمكان الدرامي هنا المحدد بـ ((نقطة تفتيش سيطرة مشتركة)) يصنع الكثير من الملامح التي يجب معرفتها من خلال هذا التوصيف، ولا بدّ أن صفة مشتركة تعني اشتراك كل الجهات العسكرية العاملة في الميدان في هذه السيطرة، التي تعمل على تفتيش الناس قبل أن يدخلوا الأماكن المهمة كي يتأكدوا من أنهم لا يحملون أشياء خطرة، فالمكان إذن يأخذ صبغة عسكرية ذات طبيعة معينة، سواءً على مستوى الحضور العسكري الذي يشغل المكان ويعمل فيه، أو على مستوى طبيعة العمل وآلياته وخصوصياته، بحيث يحصل لدى المتلقي تصور مشبع عن طبيعة المكان ورؤيته وحساسيته .

أما الزمن فهو مهم أيضاً لأنه يسهم في صوغ نظام الفضاء ويعلن عن تشكيله ضمن الظرف الزمني المعين والمحدد ((التاسعة صباحاً . يوم الخميس . 2011/1/6))، ولا بدّ أن اختيار الساعة التي تحصل فيها أحداث المسرحية (التاسعة صباحاً) ذو مغزى على أساس أن هذه الساعة تمثل بداية حركة الناس باتجاه أعمالهم فهي الساعة الثانية من ساعات بدء الدوام الرسمي، حيث تكون حركة الناس على أشدّها مما يعطي انطباعاً لدى المتلقي عن وجود حركة ضاغطة في المكان داخل بؤرة الزمن، أما اختيار (يوم الخميس) فله دلالة تصبّ في هذا السياق أيضاً حين يكون هذا اليوم هو آخر يوم عمل من أيام الأسبوع، يعقبها يوم عطلة وهو سبب ـخر من أسباب مضاعفة حركة الناس فيه .

كما يضع التاريخ (2011/1/6) بوصفه أيضاً بداية عام جديد يكون قد مضى فيه على احتلال العراق ثمانية أعوام، وهو العام الأخير الذي تنسحب فيه القوات الأميركية من العراق بحسب الوثيقة التي وقعتها الحكومة العراقية مع الجيش الأميركي المحتل، وهو ما يؤكد قيمة دلالية ورمزية مشتركة في سياق وضع العلاقة بين الجيش الأميركي المحتل بعد ثانية أعوام، وبين قرب رحيله عن العراق بحسب الوثيقة المذكورة، وبين طبيعة تصرف هذا الجيش المحتل مع الناس في هذا الوقت أيضاً .

المقصدية الدرامية:

لا بدّ لأي نص مسرحي من مقصدية معينة تتنوع بتنوع رؤية الكاتب وفلسفته ومناخه الثقافي والاجتماعي والسياسي، وتكون المقصدية البؤرة الموضوعية التي تتركز فيها الثيمة

المركزية التي ينوي الكاتب المسرحي تسليط الضوء القرائي عليها وتنوير مفاصلها وحيثياتها، ولا بدّ لهذا المقصدية الدرامية المتعلقة بالموضوع الواجب حثّ الانتباه إليه أن لا يكون صالحاً لأي جنس أدبي آخر قدر صلاحيته لنص مسرحي، خصوصاً بالنسبة لكاتب يجيد كتابة أجناس أدبية كثيرة (قصة قصيرة/رواية/مسرحية/مقالة) كما في حالة الكاتب تحسين كرمياني، إذ اختار هذا الجنس الأدبي لأن الموضوعة/الثيمة/البؤرة هنا أكثر استعداداً للتجلّي والظهور والبروز والتعبير عن الفكرة عبر هذا الجنس الأدبي (المسرحية)، وهو ما نراه إلى حدّ كبير متحققاً في مسرحية ((ساعة عسر)) على أكثر من مستوى وفي أكثر من اتجاه .

مسرحية ((في ساعة عسر)) تشتغل على رؤية وطنية واضحة المعالم، لكنها أيضاً لا تقف عند هذا الحد بل تمضي في هذا السبيل من أجل كشف زيف السياسة الأميركية في المنطقة، إذ تبيّن على نحو جلي الهدف الأساس من احتلال العراق وسياسة الإذلال التي تتبعها أميركا في العراق والمنطقة عموماً، وربما تكشف الخاتمة الدرامية في هذه المسرحية عن جوهر المقولة الدرامية التي تسعى المسرحية إلى تنفيذها:

مجندة: مهما حملوا من شهادات، سيبقون متعلقين بجذورهم اليابسة.

الشاب: جذورنا خضراء لكن هناك من يحاول قطع الماء عنها.

مجندة: حين تتفاعل مع الحياة الجديدة ستجد أن جذورك يانعة.

جندي (أ): ماذا قلت؟

الشاب: لا كلام آخر عندي.

جندي (أ): (يشير للجنديين، يتقدمان منه، يخرجان قطعة قماش، يحجبان عينيه) خذاه.

الشاب: ولكنك قلت إني بريء.

جندي (1): ضيعت فرصة العمر، وعمرك أيضاً.

جندي (2): ستبقى حماراً طالما عقلك متحجر.

(الجنديان يبدآن بسوقه نحو المنطقة الخرسانية المسوّرة)

الشاب: أرجوكم.

جندي (1): لا ترجونا يجب أن نأخذك إلى المعتقل كي يتمّ إطلاق سراحك.

الشاب: لكنني بريء.

جندي (2): يجب أن تساق إلى هناك، سيتم إطلاق سراحك، بعد أن يتأكدوا من فصيلة دمك وحمضك النووي.

الشاب: أضعتم مستقبلي، أضعتم حياتي، أنا بريء .. بريء .. بريييييييييييييييييييء..!!

(يخفت صوته.. بينما صرختان تنطلقان من جنديين من نقطة التفتيش)

الجنديان: (قبضنا عليييييييييييييييييييه) ..!!

(مجموعة جنود تهرول نحو شاب يتم طرحه أرضاً بعدما جروه من داخل مركبة حوضية). (25)

إذ تقترح هذه الخاتمة الدرامية نموذج المقولة الدرامية التي تسعى المسرحية إلى تسجيلها بوصفها قيمة دلالية وسيميائية عالية، فتقدّم وجهة النظر الأميركية التي تقوم على الاستهتار بالإنسان حين لا يكون أميركياً حيث يبدو أنه لا قيمة له في نظرهم، ويحق لهم التعامل معه على وفق أية رؤية يرتأونها من دون أي إحساس بالمسؤولية الإنسانية أو حقوق الإنسان التي يتشدقون بها، وتتلخّص مقولة مسرحية ((في ساعة عسر)) في الكشف عن طبيعة الاستعمار الأميركي للعراق، والتهم الجاهزة التي يمكن أن تطال أي عراقي في أي وقت وتحت أي ظرف من دون استثناء، وإصدار الحكم عليه وتضييع مستقبله بكل بساطة .

تقانة التعبير الدرامي التي استخدمتها المسرحية لإيصال هذه الفكرة إلى المتلقي بكل قوة وحساسية وضغط، وبالرغم من التكرار الذي حصل في إعادة إنتاج المقولة الدرامية بأساليب تعبير مختلفة، إلا أنّ الفكرة بروحها وطاقتها ورؤيتها تجلّت في أساليب التعبير الدرامي المختلفة ووصلت بعمق وحرارة إلى المتلقي .

وبما أن المتلقي الآن هو قارئ للنص الدرامي وليس مشاهداً للعرض المسرحي، فإن عتبة الخاتمة التي أسدلت الستار على أحداث المسرحية هنا عبّرت من خلال شخصية (الشاب) وشخصيات الجنود الثلاثة (1/2/أ) وشخصية المجنّدة، وهم الشخصيات الرئيسة في المسرحية، عن فضاء درامي عام يمكن أن يحدث في أي مكان أو زمان عراقي في ظل الاحتلال الأميركي، وربما لهذا السبب لم يعطِ المؤلف أسماء حقيقية للشخصيات واكتفى بالصفات العامة لهذه الشخصيات الظاهرة في جسد المسرحية .

وهو ما تشير إليه نهاية المسرحية حيث ما لبث التحقيق مع الشاب أن انتهى وهو بريء لكنه لم يطلق سراحه، حتى انفتح الفضاء الدرامي عن متهم آخر (بريء) وقع في قبضتهم لأنّ عليه أن يمر من هذه السيطرة المشتركة ليذهب إلى عمله، وستدور عليه الدائرة نفسها ويخضع للتحقيق نفسه وينتهي إلى النهاية نفسها، وكأن المسرحية كتبت لكي تستمر طالما أن الاحتلال موجود وفاعل وقادر على التحكّم بمصائر الناس .

عتبات النص المسرحي والبناء المشهدي:

العتبات النصية التي أخذ الاهتمام بها يتصاعد في الآونة الأخيرة لها تأثير مهم وقوي أيضاً في تشكيل النص المسرحي، إذ هي تعمل على ((تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل))(26)، على النحو الذي تؤسس لنوع حميمي من العلاقة السيميائية بين المستويات والفضاءات على اختلاف أنماطها وأشكالها، بما يخدم فمرة المسرحية ويجيب على أسئلتها وينفّذ تفاصيل مقولتها المركزية .

العنوان الذي اشتغلت عليه المسرحية ((في ساعة عسر)) هو عنوان زمكاني يضع اعتباراً واضحاً وأصيلاً للزمان ومن داخله المكان معاً، فهو يحصر وقت المسرحية في مقادر زمني محدد ومعروف ((ساعة))، لكن هذه الساعة هنا ليست ساعة زمنية مؤلّفة كما هو معروف من ستين دقيقة، بل هي ساعة رمزية تعني كل الساعات المحتملة المشابهة لها، وهي تستخدم عادة في الأمثال الشعبية للدلالة على الزمن العام لا الخاص .

أما مفردة ((عسر)) فإنها تحيل على الضيق والمحنة، وتقابل ((يسر)) التي تدل على السعة والبهجة والسعادة، ولا بدّ هنا من استدعاء المعنى النقيض لكي تأخذ المفردة كامل أبعادها السلبية في التدليل والتصوير ومسرحة الفكرة ودراميتها، وبذلك يعمل العنوان على تحقيق أداء سيميائي عالي المستوى بالرغم من بساطته التعبيرية الموحية .

وتظهر بقية العتبات الدرامية في المسرحية ضمن إطار البناء المشهدي، إذ في بداية كل مشهد من مشاهد المسرحية تظهر عتبة توضيحية على شكل إشارة، تصوّر المكان والزمن والحال الدرامية التي يمكن أن تستقبل أحدث المسرحية في هذا المشهد، وهي ضرورية في النص المسرحي لأنها تعوّض جزئياً عن فقدان العرض المسرحي الذي يظهر كل هذه الأشياء أمام بصر المتلقي، لكن في ظل غياب العرض وحضور النص لا بدّ من عتبات درامية خاصة تضع المتلقي القرائي في جو المسرحية وفضائها .

تتقدّم المشهد الأول عتبة استهلالية ترسم صورة المكان بدقة وتضع المتلقي في الصورة الدرامية التي يمكن أن تشتغل عليها المسرحية منذ البدء:

((نقطة تفتيش، رتل مركبات متنوعة على جانبي السيطرة، الجنديان (1،2) متأهبان، أحدهما يشير إلى مركبة واقفة، الآخر مستنفراً يشهر سلاحه، تتحرّك المركبة ببطء،

تتوقف)) (27)

عتبة التقديم هذه عتبة واضحة تختزل الأشياء بدقة وتضعها في مواضعها الصحيحة، وكلها في حالة تأهب قصوى لاستقبال الحدث الدرامي القادم، وهو يوحي بالكثير من الحكايات التي قد تحدث ويشير إلى جملة احتمالات يمكن للمتلقي أن يتوقع الكثير منها، وقد تصدق توقعاته أو تخيب بحسب قوتها ونفاذها .

وإذا كانت عتبة التقديم في المشهد الأول عتبة عامة لا بدّ منها من أجل وضع المتلقي في الصورة العامة للفضاء الدرامي، فإن المشهد الثاني جاء مقتصراً على قيمة تصويرية محددة بآليات عمل المشهد تحديداً، مع الإفادة طبعاً من المعلومات الواردة في سياق التقديم الأول العام مع المشهد الدرامي الأول:

((جندي (أ) : يشير بيديه علامة فتح السير، يتم إدخال مركبة السائق والشاب إلى ردهة التفتيش، ينزل السائق، يدار وجهه إلى أكياس الخيش، يضع يده على رقبته، يتم تفتيشه)) (28)

إن عتبة التقديم هنا هي عتبة جزئية تشتغل على فضاء المشهد الثاني فقط، وتقدم رؤيته وفعاليته حين يقوم الجندي (أ) بالمهام الدرامية الموكلة إليه، مع الشاب الذي هو بطل المسرحية إذ تبقى شخصيته فاعلة وعاملة من بداية المسرحية حتى نهايتها، فضلاً عن إلفات الانتباه نحو الطريقة والوسيلة التي يتم فيها الاعتقال والتحقيق عادة .

وتأتي عتبة التقديم في المشهد الثالث أكثر اختزالاً ومحدودية من عتبتي التقديم السابقتين، وذلك لأن التقديم في العتبة الجديدة يستثمر معطيات التقديم في العتبتين السابقتين، ويضيف إليهما ما يقدّمه من معطيات عتباتية جديدة في تقديمه الخاص، في سياق التفاعل الأدائي والدلالي والشكلي المستمر بين عتبات التقديم في المشاهد كلها:

((الشاب يجلس القرفصاء، المجندة واقفة بيدها سلاح مهيأ للرمي)) (29)

إذ يقتصر التقديم هنا على وصف جلسة الشاب، ووصف المجندة وهي تحمل السلاح، ويمكن للمتلقي أن يستوعب العلاقة الممكنة بين الشخصيتين من خلال عتبة التقديم الموجزة هذه،

ويتصور طبيعة الظروف التي يمكن أن تتحقق في مسيرة هذه العلاقة بينهما، من دون الدخول بأية تفاصيل أخرى بوسع المتلقي استدعاءها من وحي العتبتين التقديميتين السابقتين، واستثمارها لفهم العلاقة وتحليلها والنظر في استقبال الحراك الدرامي في المشهد على أساسها، تمهيداً لتحصيل المقولة العامة الكلية في المسرحية .

ويبلغ هذا الاقتصاد في بناء التعبة التقديمية أعلى مستوى له في المشهد الرابع، إذ يكتفي المشهد بتقديم عتبة استهلالية تضع شخصيات المشهد مباشرة أمام المتلقي، من دون أية زوائد توضيحية أو تفصيلية تشرح الموقف وتوضح معطياته:

((الجنود، المجندة، الشاب جالساً)) (30)

فالمشهد الرابع والأخير يتحدد بوجود الجنود والمجندة والشاب، الشخصيات التي تؤسس الفضاء الشخصاني في المسرحية، وربما الإشارة إلى جلوس الشاب تأتي في أعقاب وضعيته السابقة في المشهد السابق (الشاب يجلس القرفصاء)، حتى يحصل تطور درامي معين في جلسة الشاب يمكن أن توحي بأمر ما يخص طبيعة تفاعله مع الأحداث الدرامية، وطبيعة قدرته على المقاومة والصمود والتحدي، أو الانهيار والاستسلام .

البناء المشهدي العتباتي في المسرحية يقوم على آلية الانحسار والتقليص والانتقال من الكلي إلى الجزئي، ففي حين تأتي عتبة التقديم في المشهد الأول عتبة طويلة وشارحة وتفاصيلية، فإنها في العتبة الثانية في المشهد الثاني تقلل من الطول والشرح والتفاصيل، وتقلل أكثر في المشهد الثالث من ذلك، وتنتهي في عتبة المشهد الرابع والأخير إلى عتبة تقديمة في غاية الاختزال والمحدودية والانحسار .

هوامش البحث:

(1) فن الشعر، بوالو، ترجمة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002: 24 .

(2) نظرية الأنواع الأدبية، الأب فانسان، باريس، 1939، ترجمة عبد الرزاق الأصفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 135

(3) سوسيولوجية الفنون المسرحية، تحولات البنية وحضور المتلقي، د. حسن عطية، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، 2004: 31 .

(4) البحث عن هُم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

(5) خوذة العريف غضبان، تحسين كرمياني، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011 .

(6) من أجل صورة زفاف، تحسين كرمياني، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

(7) فن كتابة المسرحية، لاجوس إيجري، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة: 179 .

(8) فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996: 18.

(9) فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل،: 19 . 20 .

(10) من أجل صورة زفاف: 58 .

(11) فن كتابة المسرحية: 20

(12) م . ن: 28 .

(13) من أجل سورة زفاف: 60 . 61 .

(14) م . ن: 84 . 85 .

(15) فن كتابة المسرحية: 59 .

(16) فن كتابة المسرحية: 59 .

(17) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، روجر ألآن، ترجمة دريني خشبة، مصر: 230 .

(18) من أجل سورة زفاف: 64 .

(19) م . ن: 79 .

(20) م . ن: 86 .

(21) م . ن: 97 .

(22) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، ط1، بغداد، 1980: 42.

(23) المكان في النص المسرحي، د. منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 1999: 56 .

(24) من أجل صورة زفاف: 58 .

(25) م . ن: 117 . 118.

(26) السيميوطيقيا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، 1997: 100 .

(27) من أجل صورة زفاف: 59 .

(28) م . ن: 78 .

(29) م . ن: 84 .

(30) م . ن: 97 .

الفعل الدرامي الضدّي
في مسرحية (من أجل صورة زفاف)
لتحسين كرمياني

الدكتور أحمد قتيبه يونس

جـامـعــة المـوصــل/مركز دراسات الموصل

أولاً: الفعل الدرامي الضدي.

تتشكل سلسلة التغيرات في توازن الحركة الدرامية، من ضدية الفعل الدرامي الذي يعمل ضمن مجموعة الأفعال وذروتها هي قمة الاضطراب في التوازن تحت الظروف الخاصة القائمة فيها، فإذا كان الفعل هو جوهر البناء أو الأساس الموحد للب المسرحية.[1] فإن البحث في ضدية الفعل يدنو من الوحدة التي يقتضيها أرسطو في تأسيسه لبناء العمل، إذ يقول: **(يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وإن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع).**[2] فالفعل عنده ليس مجرد الحركة المادية أو الضوضاء، بل التطور والنمو، فمشكلة الفعل الدرامي الضدي تكمن تكوين البناء الدرامي الذي يعني ببساطة **(العمل المسرحي كله، لغة، وفكراً، وحدثاً، وحواراً وإيقاعاً وصراعاً، وحبكة وشخوصاً بميزاتها المسرحية الخاصة)**[3]، وهذا التكوين يعمل وفق الفعل ونقيضه لكي يتم الصراع؛ لأنه لا يحقق تأثيره كاملاً إلا إذا توافرت فيه وحدة كاملة عامة تجمع كل أجزائه عضوياً بمبدأ يحكمه ترتيب الأحداث بطريقه لها منطقها الداخلي، أي من خلال مبدأ السبب والنتيجة، فالعلاقة السببية التي تحكم الأفعال الدرامية هي الوسيلة الأولى لخلق عالم يتميز بمنطقه واتساقه الداخلي، فاستخدام مبدأ السببية في إيجاد العلاقات الحتمية بين الأفعال يصور من بداية العمل كل الظروف اللازمة لبناء الموقف القائم

---

(1) الدراما بين النظرية والتطبيق/487

(2) فن الشعر/ أرسطو/26

(3) الكلمة والبناء الدرامي/ سعد أبو الرضا/10

على تفجر الصراع بين الشخصيات وسلوكها.[4] وهذا العمل يعني كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث ببعضها البعض حتى تشكل في مجموعها نمطاً متسقاً، فهو إضفاء الوحدة من الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية.

ثانياً: تحسين كرمياني (قراءة في هويته المعرفية).

تتشكل الصورة المعرفية لدى تحسين كرمياني من خلال ارتياد الواقع المعاش، ثم تخلق من عمقها الاجتماعي عالماً متجانساً في ألفتها حين يتحول الواقع إلى هيئة (نص) يكتسب في الذهن **(هويةً)**، تساعده على مواجهة العالم، ومن ثم السيطرة على ما يحدث في انعكاسها ما بعد القراءة؛ لأن عرض الأشياء في النص المسرحي ومنحها نمط من **(التسمية)** يعني بالضرورة اغتيال الخوف في داخل نفسه كإنسان أولاً وكمؤلف ثانيا، وتأذن ببداية عالم يتعامل مع الآخر، يدجنه لحساب التلقي، بعد أن كان يهرب منه ويسعى إلى الانفصام عنه بطرق مختلفة؛ لأن أدراك الآخر في تلك اللحظة كان يشكل وعياً بطاقة سحرية، يحاول أن يحقق من خلالها ترويضاً للعالم يجعل منه كائناً موجوداً.[1]

ليس من الغريب أن يتخذ تحسين كرمياني من وعيه بالأشياء دريئة تقيه من إظهار المجهول، وتحول قدراته لتتجه إلى إشباع حاجاته اتجاه (النص) الذي قدم له **(ألفة)** حاول بوساطتها أن يشكل نسقاً فكرياً يعبر عن حاجاته الاجتماعية والطبيعية، فلجأ إلى الوسائل التي تخلق له تناغماً بين حاجاته المادية والروحية، ليُكوّن من هذه **(الثنائية)** علاقةً متبادلةً تصل إلى حد الموازنة بينهما وليحدث التأثير في الآخر من خلال القراءة، وعمل على خلق عالم لم يكن **(وهما)** بل كان **(هدفاً)** بأدواته وخبرته الحياتية المعاشة.

حاول أن يخلق من مجال **الفن والمحاكاة المجردة** ميداناً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه، وذلك بخلق علاقة ضدية مرة وتوافقية مرة أخرى مع الآخر، فهو يقول:

---

[4] المسرح والتراث العربي/78-79

[1] الكلمات والأشياء/ ميشيل فوكو/ 31.

إلى/ القمر الذي لم تسعه سماء بلدي..(صباح الأنباري).. "كنت غالباً ما أكحل عينيّ به كلما أرجع مرهقاً من تحا أباء (يالى)،أجرجر عربة اليأس لأن لا جديد في حياتنا الجديدة بعد قرن من الانتظار مليء بوعو . مسلفنة . اخل ثلاجات الديمقراطية"[2]، وهذا التصور هو سمة أساسية لقليته كمؤلف وملمح ينكس في نمط تفكيره، خصوصاً فيما يتلق بالفهم ام لحقيقة ما حوله ومن حوله.

حاول أن يشق طريقه في مواجهة **(الفعل)** مشكلا كينونته تشكيلاً ينسجم مع ما يحدث في خواطره وتأملاته من رؤى وأفكار، من خلال نص **(من أجل صورة زفاف)** حاول أن يجير شخصيات واقية موجودة في بيئته. وله حقق بهذا التوظيف الحقيقي لتلك الشخصيات مناخاً (اجتماعياً/ سياسياً) يبتغي من ورائه تحقيق الذات عن طريق أولي للخلق والإبداع والتشكيل، غير أن هذا الشور تحوّل إلى شكل ثقافي يحقق متة جمالية وروحية تنفذ من مفهوم التأمل الخالص للمل، فحاول أن يبر عن فلسفة **(السلطة)** بأن يادلها موضوعياً باتحاد شخصيات حقيقية بالأشياء المسرحية والممسرحة، ثم تبنى مبدأ التحديد التالي: **كيف يان المرء بجريرة لم يرتكبها،** لتبدأ مالجته للنص من هذا المنطلق، ولتبدأ الأحداث المسرحية بالسير نحو نهاية ربما تكون متوقة من قبل القارئ، لأن الكاتب يالج في النص موضوعة (السلطة) أن عرض الحقيقة بداية لرض الحياة، ونشأتها ومبدأ عملها ووظيفتها، وهنا تظهر لبة النص، حينما استخدام التقانات التجريبية في تاملها مع الأشياء المسرحية، ووظفها في الاتصال بالشخصية، وألبس شخصية المرحوم الأستاذ **(محي الدين زنكنة)** قناعاً يتشخصن في ذهن المتلقي؛ لان الأقنة تاني مصدراً من مصادر القوة التي تحقق للإنسان استقراره وبهجته لاسيما حين يتخلص من مصادر رعبه، وكذلك وتساعده على إنجاز مشروعه الإيصالي.

ويبدو أن القناع يستخدم لإقامة شكل من أشكال التوازن في المجتمع، فند الودة إلى الجذور الميثولوجية (للقناع) ، يمكن بيان ما تحققه تقنية استخدامها، بوصفها وسيلة اتصال عالية التأثير بين النظامين المادي والروحي، على الرغم من الإحساس بوحدة هذين المالمين،

---

[2] من أجل سلة رغيف/ تحسين كرمياني/ رقمي.

فالقناع استعادة للروح وبثها في العالم من جديد وبشخص جديد، وهي تعكس علاقة أسطورة سحرية لها القدرة على السيطرة في عالم الطبيعة.[1]

فكيف يكون تأثير القناع الذي ألبسه كرمياني لشخصيته؟

إن النص المسرحي بما فيه من قدرة على الإبهار والإدهاش يعمل على إلغاء الزمن بأن يضع المتلقي في تما مع الأحداث والمفاهيم المراد طرحها، ومن ثم يحدث **(التسامي)** ممزوجاً بالحس الجمعي عنده ليعمل على تفريغ الشحنات الثقيلة الذي ينوء بحملها ذهنه، وهذا ما يدعى بالتطهير.[2]

وهذا النوع من (التفكير) ذا أثر مباشر في الوصول إلى العلاقة بين الكلمة والفعل، تلك العلاقة المتمثلة في الحركات المعبرة عن شفرات جسد الشخصية المسرحية، التي توشك أن تكون خطوة أولى في طريق الإنسان نحو العمل المسرحي، ويمكن أن نعدّ هذا الأمر شكلاً من أشكال التعبير الإنساني الذي يسعى إلى المصالحة مع الكون وأحداثه المتشابكة؛ لأن الخطاب في نص (من أجل صورة زفاف) يتم انتزاعه ذهنياً عن طريق تلقي الصور والإيحاءات التي يبثها النص المتشكل من مجموع العناصر التي تعمل على وفق النظام المنتج للدوال، فالفعل مثلاً هو قيمة جسدية تحمل معنى الحدث وتساهم بدفعه إلى ذهن المتلقي، كذلك الحال لطبيعة فضاء النص فهو الوسط الذي يتم فيه الاتصال بين الشخصيات والأحداث والمتلقي، كما يؤثر بشكل مباشر على طبيعة إخراج النص في الذهن عند القراءة، وبالشكل الذي يؤثر فيه على طبيعة المتلقي أيضاً، فضلاً عن هيمنته على النحت الحركي لجسد الشخصيات، لأن طبيعة الحركة والنحت الحركي التي يؤديها جسد الشخصية يساهم في صنع تلك الموجات الإيحائية في بناء الصورة المسرحية.

ويبدو أن نص كرمياني ينتظم في النهائية لمنهج جمالي ومعرفي يشكلان خطاباً معيناً ويقود المتلقي نحو جوهر المنجز الإبداعي دون أن يتركه يتخبط في مساحات التأويل؛ لأن الخطاب

---

[1] خصائص الفن المصري القديم / عبد الحميد زايد/ 15 / عالم الفكر/ 4 / 1978.
[2] تشريح الدراما / مارتن أسلن / 12-13.

الذي يبتغيه، هو كل ما يمت للأفكار والحركة الذهنية بصلة، إذ يتم انتزاعه عقلياً عن طريق استقبال الصور المسرحية التي تصطدم بحوا المتلقي وتشتبك بمكوناته الذهنية (خبرات/ معلومات/ تطلعات/ إرث عقلي وروحي...الخ) لتخلق عالماً معادلاً لعالمه الداخلي من جهة، وتعويضاً لعالمه الخارجي المأزوم من جهة أخرى.

فخطاب كرمياني، جمالي محكوم بخطابه المعرفي؛ لأن الجمالي لا يستنتج إلا وفق نظام الدلالات المعرفية الدقيقة، وتلك هي ميزة الفنون المرئية،* بشكل عام وميزة الفن المسرحي بشكل خاص، فالخطاب المعرفي لدى كرمياني هو الذي يحدد العمل التقني لإخراج النص في الذهن إذ ينبع أصلاً من رؤية القارئ، ومن ثم فإن الخطاب المعرفي هو سابق ومتأخر في آن واحد داخل الصنعة المسرحية.

ثالثاً: حركية الشخصية المضادة.

تبنى الشخصية في النص المسرحي وفقا للعلاقات الضدية التي توضح وظيفة الفعل، إذ تقوم علاقتها على أساس حركتها الصراعية مع نفسها أو مع الآخر، لتظهر أهميتها الدرامية التي تتوقف على وظيفتها المنتجة تحت وحدة اسم ما، وتعمل حركية الصراع على إيجاد معادلة إيقاعية للعلاقات الضدية بين الشخصيات في النص الدرامي، فهي تحاول أن ترتاد واقعها المتقمص، لتظهر مفهوماً يهدف إلى مزج العناصر الفنية بالواقعة الحقيقية.

ويحاول هذا المبحث أن يشتغل على عناصر أساسية تقف وراء فاعلية الشخصية المضادة في النص المسرحي وهي عناصر إستراتيجية، لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال قراءة تشترط تفصيل هذا الاكتشاف وتحديده بثوابت تشكل حركية الصراع الذي يدور بين الشخصية والشخصية المضادة، لتبين مساحة العلاقات الضدية بين الشخصيات لان كل تبدل بالعلاقة يعدّ حركية، ويكون العمل خلالها ضمن مساحة العلاقة، فضلا عن كون الشيء الذي يمتلك حركة

* النص المسرحي فن مرئي؛ لأنه ينتج الصور والأحداث في الذهن أثناء قراءته.

يخضع للحركية والتي تعني التخلخل في العلاقات، بكونها الارتباط والتناسب بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر بحيث يدرك العقل علاقة احدهما بالآخر بفعل واحد لا ينقسم[79].

وتقوم العناصر التي تعمل على خلق الشخصية المضادة على علاقات ثنائية ، تعتمد نوعاً من المد والجزر بين الوحدات القائمة بالصراع، لتوضيح التوتر الذي يدفع الحدث إلى الأمام، بحيث تبدو لنا هذه العناصر، أدوات رئيسة تعمل على تقرير الموضوعات أو المكونات الفاعلة للصراع والتي تمثل تشكيل البنية الصراعية، ويمكن تحديد هذه العناصر الثنائية، بوحدات مفهومية تحمل دلالات تفيد استبيان فاعلية الصراع وأدائه الوظيفي في البنية الدرامية، وذلك من خلال فاعليتها الأدائية في النص، "فالإطار المسرحي يكون بالفعل نتيجة لمجموعة اتفاقات تعامليه، تحكم توقعات المشاركين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض"[80].

وتبنى حركية الصراع في النص الدرامي وفقا لأداء الشخصية، لأنها تسعى جاهدة إلى استمرار الصراع، للوصول به إلى التوتر الدراماتيكي وذروة الحدث ثم الحل ... فالشخصية هي الموضوعة التوصيلية التي تضطلع بوظائف النص وتشكل بنيتُه الدرامية وتتماهى مع مجموعة العوامل المتوافقة والمتنازعة من خلال التفاعل المتجانس تارة والمتضاد تارة أخرى، فضلا عن كونها مرتبطة بتاريخ معين، ولابد لها أن تتحول من تاريخانيتها إلى مكانية الحدث لتبقى ديمومة الصراع في حركة مستمرة.

ففي مسرحية (من أجل صورة زفاف) تبدو الشخصيات مستحوذة على الفكرة الرئيسة للمسرحية، في خطوطها المختلفة التي قد تتوازى أو تتقاطع أو تلتقي في بؤرة واحدة كما لو أنها القوى المسيطرة على جميع مناحي المسرحية.[1] علماً أنها شخصيات واقعية انتقاها المؤلف من بيئته إذ تشكل في المسرحية بؤرة العمل كله؛ كونها **(ترتكز هذه المسرحية على كمية متوازنة من الحقيقة والخيال، لا يجوز الفصل بينهما)**[2]، إذ تدور أحداث المسرحية حول **صباح الأنباري (كاتب مسرحي وناقد ومصور).. 53 عاماً، (ئأسوس) محي الدين زنكنة (كاتب**

([79]) المعجم الفلسفي /94.

([80]) سيمياء المسرح والدراما / 173.

[1] نموذج الشخصية المحورية في أدبنا المعاصر / يوسف عبد المسيح ثروت / 155 / الأديب المعاصر / مج3 / 1975.

[2] من أجل صورة زفاف/ تحسين كرمياني/ 5.

مسرحي وروائي) 58 عاماً، وسعد محمد رحيم (قاص وروائي) 48 عاماً، وبلاسم الضاحي (شاعر ومخرج مسرحي) 45 عاماً، وصلاح زنكنة (قاص) 46 عاماً. شخصيات حقيقية وظفها الكاتب من واقع بيئته، ليجلسهم في أستوديو صباح الأنباري، وهم يتحاورون من أجل إقامة، أمسية ثقافية، وفي تلك الأثناء يُسمع دوي أطلاقات نارية، ومزامير عجلات، وإذا بعريس وعرو وأم العريس يدخلون الأستوديو، ليلتقطوا صورة تذكارية للزفاف، وينطلقوا، بعدها يدخل الشرطة، ويلقوا القبض على كل من في الأستوديو، ويتهموهم بإطلاق العيارات النارية، يقتادون الجميع إلى مركز الشرطة ويبدأ التحقيق مع صباح الأنباري ومحي الدين زنكنة والآخرين، مما يدل من خلال التحقيق على جهل السلطة، حتى تنتهي المسرحية بصدور مذكرة توقيف بحق صباح.

العقيد: هناك مذكرة بتوقيفك.

ينهار. صباح. على الأرض.. ضربة موسيقية عنيفة مع إظلام مفاجئ][2]

جعل كرمياني من هذه الحادثة التي بدأها بصراع خارجي مادة لمسرحيته بتناوله لهذه القضية الملتصقة بالواقع القريب، والمناخ الاجتماعي الموازي لها فجعلها انتظاما لأحداث المسرحية، إذ انه جعل من (العقيد/ الملازم/ أفراد الشرطة) شخصيات مضادة، تعمل في مضمون مسرحيته، وشكلاً لها في الوقت نفسه على الرغم من رسمه للتفاصيل التي تحيل على الفعل الدرامي والفعل الدرامي المضاد، إلا أن ذلك لا يتطلب التقليل من الوظائف البنيوية للعمل المسرحي، فقد لعبت الشخصيات دورها أيضا بوصفها تمثيلا لمواقف خاصة بالنوع والطبقة المعينة، فكانت الشخصيات المضادة تحيل على شخصيات لها واقعها المعاش، وهي تحيل

[2] م.ن/55.

بدورها على وجود ما يسمى بـ(السلطة)، فبناء المسرحية من عنوانها يحيل على هذا النوع من الشخصيات وهم يشكلون الفعل الدرامي المضاد في العمل المسرحي.

الضابط: (يرتبك) ..سترافقونني إلى المركز ..

سعد: نحن ضيوف هنا ..

الضابط : ليس هناك متاعب ،مجرد استجواب بسيط ..

وتعودون

(ئاسوس): يا جماعة، من أجل هذا نذرنا أنفسنا، ما قيمة كتاباتنا

إذا لم نواجه بها أعداء الإنسان، لنرافقهم، هناك سنشهر

سيف مبادئنا بوجه الظلام الجديد القادم لتكملة ما تبقى

من حياتنا.

بلاسم: حين تتضافر جهودنا، سنقهر سلاسل الظلام.

[يخرج الثلاثة تحت تهديد السلاح][1]

المسرحية محاولة لوصف واقع مرّ به الكاتب وشخصياته المنتقاة في النص، ولعله رمز لمرجع في الحياة؛ لان الأحداث لا ترتكز على شخصيتها فقط ليظهرها في صورة بطولة فيما بعد، وإنما حاول أن يجسد فكرة معينة من خلال تمحور الأزمات النفسية عندها، كما إن أبعادها الثلاثة لم تظهر كاملة الملامح في النص؛ لأنه وصفهم كما هم على حقيقتهم، كما هم في الواقع، فقد حددت مرجعيات الأحداث بتحديد سماتهم ومهنهم وأعمارهم، من غير أن يقف عند

[1] من أجل صورة زفاف/ 16.

المواصفات الجسدية لهم، أما الشخصيات المضادة فوصفهم بـ (الخمسين من العمر/ وسيم/ صغير)، دون أن يسهب في الوصف، واغلب الظن أن كرمياني عمد في هذا التصوير لجميع الشخصيات؛ لان المسرحية وقفت عند ماديات الوجود البشري... كما أنها تبلور فكرة الكشف عن حقيقة الإنسان من حيث الصفات المحركة للعناصر المادية للحوادث والتي تركز على إظهار الصراع الخارجي في النص. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه عمد أيضاً في ذلك من أجل تبيان اللامبالاة اتجاه الشخصيات المضادة في المسرحية، والتي لا تحمل سمات ثقافية أو علمية، ولكنه عرض المشكلة الحياتية كما هي، إذ جعل من هذه الشخصيات الغير الموصفة بشكل جيد في المسرحية، جعل منها شكلاً أو صورة للسلطة المشرعة والمنفذة في واقع المسرحية، الذي يعكس واقع الكاتب نفسه.

العقيد: وصلت الشكاوى إلى فضائيات العالم وتقول لا يوجد

مبرر لاتخاذ الإجراءات الأمنية اللازمة.

ئاسوس: منذ 2003/4/8. وفضائيات العالم تعربد وتثير

الشائعات والأخبار الكاذبة لتأزم الموقف.

العقيد: من الممكن أن نخطأ مرة ولكن حين نعالج خطأنا

سنردع مروجي الشائعات حولنا.

صباح: أنتم تخطئون دائماً وتأتون بنا لنصحح خطأكم.[1]

تبدأ مجريات الفعل الذهني في الأداء الوظيفي للشخصيات، وذلك نحو الشعور بعد الالتقاء بالشخصيات المضادة.

[1] من أجل صورة زفاف/ 23.

إذ نلحظ أن الموضوع الذي طرحته المسرحية معالج بتقانة عالية من حيث إخراج الأفكار والأداء الحركي للشخصيات، ونلحظ أن كرمياني حاول أن يستنطق جسد الشخصية، ويجسد الكلمة، وسيلة منه للاستمرار في شد الانتباه؛ إذ تعامل مع الشخصيات الحقيقة دون أقنعة لتبقى رهيناً بشكل منظم في فكر الإنساني (القديم والآن)، وتعامل مع الشخصيات المضادة بأقنعة؛ لأن القناع ذاكرة أسطورية تصل الإنسان بالقوة المقدسة للأجداد والآلهة وتسمح بالولادة من جديد.

ولكنها في هذا النص ولدت الجهل، كما حاول أن يجعل المتلقي في قراءة مفتوحة، إذ اختزل أعلى طاقة من المعاني في أكبر اقتصاد لغوي؛ فعتبة المسرحية (من أجل صورة زفاف) تفرض فعالية التلقي، وأول اتصال نوعي بين المرسل والقارئ؛ إذ كان ذا دلالة إيحائية شديدة التنوع من خلال ما قدمه في شفرات جسد الشخصيات جميعها التي عبرت عن كم من الكلمات أو العبارات بحركات إيقاعية، من خلال توصيف كرمياني في إرشاداته المسرحية.

ويبدو أنه حاول أن يوجه خطاباً معلناً من خلال (من أجل صورة زفاف)، يلج بوساطته المشاهد إلى عالم مُشّفر بين المؤلف والنص من جهة، والمشاهد والنص وانفتاح تأويل القراءة من جهة أخرى، وبالتالي فإن تتابع دلالات الخطاب في المسرحية، مشبع بالإحالات ويبعث على الإعجاب بتركيبه، كونها عناصر إستراتيجية لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال قراءة العلاقات المتشكلة في حركية السياق النصي الذي يدور في حيز مساحة القراءة.

رابعاً: أثر الفعل المضاد في بنية الصراع.

يبنى الصراع في العمل الدرامي وفق علاقة ضدية بين شيئين "متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها"[1]، والأصل هو النزاع بين شخصيتين يحاول كل منهما التغلب على الآخر بقوته المادية كما يطلق على النزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى[2]، وغالبا ما يكون الصراع المعنوي أقوى من المادي، لأنه يصادم نسيج الحركة

---

[1] **المعجم الفلسفي / 318 .**

[2] **م . ن / 725.**

الذهنية للاحتمالات الإنسانية، كما انه لا يتم إلا من اجل تحقيق مبدأ الحاجة أو إشباع رغبة معينة، فهو حالة انفعالية تنتج حينما تتداخل عقبة ما في سبيل إشباع تلك الرغبة[81].

وتكمن ضرورته في تمييز الكائن المتصارع لإنسانيته المدركة للواقع، لإثبات وجوده، إذ تكون أهدافه داخل الفرد الذي يحاول أن يحقق التوافق المقيم للحدث، باتخاذ القرارات بطريقة شعورية أو دون الكثير من الوعي[82].

والإنسان كمّ لا متناهٍ من الرغبات غير المحققة والمتراكمة في داخله، فهو في مجابهة دائمة مع الذكريات، كما انه حريص على نفسه من تذكر الماضي الذي يحاول أن يلبسه قناع الحاضر أو توقع المستقبل الذي يحاول أن يرسمه بشكل يرتاح إليه روحا وجسدا. فبوساطة صراعه الداخلي يبحث عن استقرار عقيدي يثبت فاعليته المنتجة للأفعال الدالة على اعتباره (كائنا حيا)، فيعمل على إطلاق الفعل المضاد الذي يتم وفق الوسائل الدفاعية المتعددة التي تعكس الفعل وتنظم أجزاءه، فيتألف في ماضي النوع (الغريزة) وفي ماضي الفرد (العادة)[83]

وأغلب الظن أن الصراع يقع بين هذين الماضيين؛ لأنه ظاهرة حتمية تجسد التضارب أو التصادم في المصالح والمبادئ والأفكار والسياسات والبرامج، وتميز كثيراً من التفاعلات التي تحدث داخل الأنظمة بشكل عام[84].

ويمثل الصراع أحد الأشكال الرئيسة للتفاعل؛ لأنه يتميز بكونه شعورياً ومباشراً فهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم من اجل هدف معين، وتعتبر هزيمة الخصم – سواء أكان ذاتً أم آخراً – شرطا ضرورياً للتوصل إلى الهدف[85]؛ لأن (الفرد) وليد بيئة اجتماعية، إذ يبذل

([81]) مدخل علم النفس / ليندا . ل . دافيدوف / 617 .

([82]) م . ن / 620 .

([83]) دراسات سيكولوجية / عطوف محمود ياسين / 27 .

([84]) قاموس التحليل الاجتماعي / فيصل السالم / 46 .

([85]) قاموس علم الاجتماع / 82.

منذ طفولته أقصى جهده للإفادة من هذه البيئة: (العائلة/ الأشياء خارج البيت/ النظام في العالم المؤسسات...الخ) فهو في محاولة دائمة لتحديد مركزه في المجتمع وعلاقته به[1].

فالصراع هو محاولة إثبات الذات: سواء أكان داخليا أم خارجيا، فهو حلقة متصلة مع بعضها البعض، تعمل وفق قانون الفعل (ونقيضه) الذي يكون له الأثر في تكوين صراع جديد سواء أكان داخلياً أم خارجياً، وكلا الصراعين (داخلي / خارجي) مرآتان لبعضهما ونتاج بعضهما، لان الإنسان كم من الرغبات المكبوتة، كما انه شبكة من العلاقات القائمة وفق إرادة معينة وعلى درجة وعي محدد للاتجاهات المنظمة عن طريق الخبرة الشخصية التي تعمل على توجيه استجابة الفرد نحو المواقف والموضوعات والأشياء"[2].

والفعل أو نقيضه هو المكون الأسا للصراع الذي يعد جوهر المسرحية، إذ يقوم بتجسيد العلاقات اللغوية القائمة على العلاقات الاجتماعية لتصوير مواقف يتوفر لها قدر من الواقعية تقدم ما يمكن أن يحدث من التناقضات التي تستوجب تطبيق (العدالة الشاعرية)[3] ، ولكن كرمياني لم يحقق العدالة الشاعرية في نص (من أجل صورة زفاف)، بل جعل من البريء معاقب، ويبدو لي أنه يقصدها بغية عرض حقيقة الواقع كما هي.

فالصراع الدرامي غالبا ما يختص بالعلاقات الاجتماعية التي تكون للإرادة الواعية طرفا فيها، لأنها موجهة نحو غرضٍ محدد، وأهمية الإرادة تكمن في تطوير الصراع إلى الدرجة المطلوبة حيث تتكافأ مع الإرادة بوصفها المقيا الوحيد للقيمة الدرامية[4] البارزة لصورة الصراع الدرامي، الذي يصور الفاعلية الشخصية القائمة على الشهوة والحاجة والأمل، والصراع الدرامي نواته الفعل الدرامي الذي لا يتم دون إرادة، لأنها "شوق الفاعل إلى الفعل"[5] إذ لا تكتسب صفة الدراما ما لم تتوفر الإرادة، وما من شك في أن الصراع يصدر عن شخصية، ومقدار قوة إرادة

---

[1] النظرية الاجتماعية / ج. د. هـ . كول / 5.

[2] الاتجاهات والحياة / 16.

[3] معجم المصطلحات الدرامية / 199.

[4] الدراما بين النظرية والتطبيق / 479-484.

[5] المعجم الفلسفي / 57.

الفرد، فهو يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني بحيث يجعل التوتر، بالغاً الغاية من الشدة والرعب[6].

ففي مسرحية (من أجل صورة زفاف) لتحسين كرمياني يخلق التوتر الدرامي في العنوان الذي جعل منه عتبة تشتغل على العناصر التي تقف وراء فاعلية إستراتيجية، لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال قراءة العلاقات المتشكلة في حركية السياق النصي الذي يدور في حيز مساحة العتبة؛ لأنها معبئة بالدلالات الفاعلة في السياق اللغوي وأدائه الوظيفي، إذ يحيل العنوان المحدد في (زفاف) على الفرح، ويحيل العنوان المحدد في (من أجل صورة زفاف) على الفرح أيضاً، ولكن المفارقة هنا هو التفاوت بين النص والعنوان، فالعنوان يحيل على الفرح، والنص يقول بإدانة (صباح الأنباري وزملائه)، وهم أبرياء .

ويبدو لي أن كرمياني حقق صدمة المتلقي من العتبة، كونه ربط العنوان الذي يحيل على الفرح، بالنص الذي يحيل على مواقف درامية مؤلمة ضد مجموعة مثقفين، ربط كل تلك الأحداث بشكل منطقي متسلسل. إذ بدأ من بنية خطاب العتبة بالمنعرج يستلزم التحول في موضوع **(الفهم)** إلى فضاء التواصل على المستوى العميق، ليخرج بالدلالة إلى البحث في الدال ومدلول العتبة التي تشتغل في مساحة ممتلئة بالتحول والإيحاء، إذ شكل انزياحا جمالياً يعمل في فضاء التلقي.

العقيد: لا أخالفكم في الرأي، ولكن انتم ترون الوضع الراهن، وما يجري من خروقات ليست بشرية.

صباح: نحن نحاول أن نعمل لصناعة السلام وبث الوئام، أنتم تعرقلون عملنا.

---

[6] فن كتابة المسرحية / لا جوس أجري / 251.

العقيد: ليس الأمر رهن أيدينا.. نحن نؤدي ما نؤمر به، انتم تعلمون

جيداً أننا جهة تنفيذ.[1]

يتحول الفعل المسرحي في مسرحية (من أجل صورة زفاف) إلى عرض حركي يحمل وحدات مفهومية ودلالات تفيد استبيان فاعلية سياق العرض ككل، وكذلك فاعلية الدالات التي تضاف إلى مفهومية السياق، وهذا المنعرج يستلزم التحول في موضوع الفهم من القراءة إلى تأويل القراءة؛

صوت: (يهمس).. أستاذ صباح.

صباح: (يهمس) .. أسمعك

صوت: زوجتك اتصلت بالوزير وتقول القضية سيتدخل شخصياً

فيها

صباح: وهل اتصلت للآخرين.

صوت: نعم وأعتقد أن هناك رجال مهمين سيزورونكم غداً أو بعد

غد.

صباح : أشكرك، حين أخرج سأكبر لك صورتك الشخصية

مجاناً[1]

يتجلى مستوى الفعل داخل الملفوظ المسرحي على وفق متغيرات تشكل في تركيبها (القرائي) الكلمات التي تنطق بها الشخصية (صوت الشخصية المنطوق) والمؤثرات الصوتية المصاحبة للفعل المسرحي بما تحتويه من منظومة الفعل أو رد الفعل للشخصية المعبر عنه صوتياً، وإيقاع الملفوظات نفسها بما تحويه من توازيات الجمل الحوارية وتجاورات الصفات المحلية لنحو

[1] من أجل صورة زفاف/ 50.
[1] من أجل صورة زفاف/ 34.

النطق، وآخرها تقنية الصمت التي تستدعي نقيض الكلام (الصوت) لذا فهي توضع تحت المنظومة نفسها.[2] أما بالنسبة لمسرحية (من أجل صورة) زفاف فإن المستوى الصوتي فيه يوظف هذه المتغيرات ذاتها مع (مخالفة) تفرضها طبيعة (النص).

الخاتمة:

شكل تحسين كرمياني صورته المعرفية من خلال ارتياد الواقع المعاش، وخلق من عمقها الاجتماعي عالماً متجانساً في ألفتها حين حوّل الواقع إلى هيئة (نص) ساعده على مواجهة العالم، وجعل منه انعكاسا ما بعد القراءة؛ وجعل من عرض الأشياء في النص المسرحي ومنحها نمط من **(التسمية)** ليدرك الآخر في لحظة كان يشكلها في وعيه بطاقة سحرية، يحاول أن يحقق من خلالها ترويضاً لعالم يجعل منه كائناً موجوداً.

أشتغل البحث على عناصر الشخصية المضادة في النص المسرحي وتشكل حركية الصراع الذي يدور بين الشخصية والشخصية المضادة لتبين مساحة العلاقات الضدية بين الشخصيات.

جعل كرمياني من هذه حادثة واقعية (نص) بدأه بصراع خارجي وجعل منه مادة لمسرحيته وتناوله كقضية ملتصقة بالواقع القريب، والمناخ الاجتماعي الموازي وجعلها منه انتظاما لأحداث المسرحية.

طرحت المسرحية موضوعا معالجا بتقانة عالية من حيث إخراج الأفكار والأداء الحركي للشخصيات، ونلحظ أن كرمياني حاول أن يستنطق جسد الشخصية، ويجسد الكلمة، وسيلة منه للاستمرار في شد الانتباه.

---

[2] مباد& ا%خرا$ ا#رد" / 37.

حاول نص (من أجل صورة زفاف) أن يصور (جهل السلطة)، كما حاول أن يجعل المتلقي في قراءة مفتوحة، إذ اختزل أعلى طاقة من المعاني في أكبر اقتصاد لغوي، وفرض على التلقي، أول اتصال بينه النص من خلال التوصيف في إرشاداته المسرحية.

تمثل الصراع كشكل العامل الرئيس للتفاعل؛ في مسرحية من أجل صورة زفاف، ويتميز بكونه شعورياً ومباشراً فهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم من اجل هدف معين.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

- من أجل صورة زفاف/ تحسين كرمياني/ دمشق/ 2011.
- [2] من أجل سلة رغيف/ تحسين كرمياني/ رقمي.

ثانياً: المراجع

- الاتجاهات والحياة/ يس طه طاقة/ إياد للطباعة الفنية/ المكتبة الوطنية/ بغداد/ 1989م.
- دراسات سيكولوجية/ عطوف محمود ياسين مؤسسة نوفل ش.م.م/ بيروت –لبنان/ 1981م.
- الدراما بين النظرية والتطبيق/ حسين رامز محمد رضا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت – لبنان/ 1972م.
- سيمياء المسرح والدراما كير إيلام/ ت : رئيف كرم/ المركز الثقافي العربي/ بيروت – لبنان/ 1992م.
- فن الشعر/ أرسطو/ أرسطو طاليس/ ترجمة: عبد الرحمن بدوي/ دار الثقافة/ بيروت/ ط2 1973.

- فن كتابة المسرحية/ لا جو أجري/ ت: دريني خشبة/ دار الكتاب العربي/ القاهرة/ د.ت.
- قامو التحليل الاجتماعي/ فيصل السالم/ فيصل السالم/ دار المثلث للتصميم والطباعة والتصميم/ لبنان/ 1980م.
- قامو علم الاجتماع/ محمد عاطف عفيف/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ 1979م.
- الكلمة والبناء الدرامي/ سعد أبو الرضا/ اسعد ابو الرضا/ دار الفكر العربي/ 1981.
- مدخل علم النفس/ ليندا . ل . دافيدوف/ ت : سيد طواب وآخرون/ دار ماكجر وهيل/ القاهرة/ ط4/ 1983م.
- المسرح والتراث العربي/ سمير سرحان/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط2/ 1989 .
- المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ دار الكتاب اللبناني/ بيروت/ د.ت.
- معجم المصطلحات الدرامية/ إبراهيم حمادة/ دار الشعب/ القاهرة/ 1971م.
- مبادئ الإخراج المسرحي / بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد / دار الشؤون الثقافية / بغداد / 1981.
- النظرية الاجتماعية/ ج. د. هـ . كول/ ت: عبد الوهاب الكيالي/ دار الطليعة/ بيروت/ 1964م.

ثالثاً: الدوريات

- نموذج الشخصية المحورية في أدبنا المعاصر / يوسف عبد المسيح ثروت / الأديب المعاصر / مج3 / 1975.