

## بنية الاستعارة وتمظهرها في العرض المسرحي

أ.م.د. حميد طابر

كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

### ١- مشكلة البحث والحاجة اليه:

بحثنا هذا يدرس الاستعارات في بناء التشكيل المسرحي العراقي وهي من ابرز الاساليب التي يرى الباحث تميز خصوبة وذهنية المخرج في معالجته الاخراجية المؤثرة في افق التلقي وتأويله قبل ان تكون لغوية فالأفكار من الصعب بمكان ان تبقى مجردة دون ان تأخذ مسار التجسيد الاستعاري في تجليات الوجود الانساني – السماوي وهذا ما نجده في الاديان واساليبها الموجهة للذهن وتصورات الوجود للإنسانية . ونسعى الى ان ننقل بالاستعارة من مضانها البلاغية والادبية الى مناطق الاشتغال المسرحي وتوظيفها دلاليًا بما ينسجم مع مقتضيات الرؤيا الاخراجية وفلسفتها في بناء العرض المسرحي واتجاهاته الجمالية فلم تعد الاستعارة حكرًا على الجوانب الادبية المختلفة من شعراً ونثر بل يمكن للباحث ان يقرأ العرض المسرحي العراقي من خلال توظيف الاستعارة ومفهومها لدى المخرج ، فالاستعارة في لغة العرض البصرية تتوالد بفضل الاستخدام المسرحي لها فهي قد تصير كناية ومجازاً للعناصر المكونة للعرض من خلال شبكة البنية المرئية وسنناقش عبر نقاط البحث مفهوم الاستعارة في اللغة والادب والفلسفة وعلم الدلالة وفعلها الرمزي ومفهومها لدى عدد من المخرجين من المسرح العالمي وصولاً الى اهميتها وتشكيلها في العرض المسرحي العراقي الذي لا ينفصل عن حركة تطور المسرح في العالم من حيث القيم الفكرية والجمالية عبر الاجتهاد والتجريب فأصبحت الاستعارة لديهم ليست مجرد اداة ميتة بل تحولت الى فاعلية بصرية وايضاً سنتناول الاستعارة والتأويل وديناميكية الاستعارة في العرض المسرحي العراقي من خلال دراسة نماذج من عروض مسرحية عراقية متنوعة في اساليبها ومختلفة في اتجاهاتها الاخراجية واستخدامهم للاستعارة من حيث الابعاد الجمالية والفكرية والادائية في صيرورة وتفاعل مع مختلف عناصر ومكونات العرض المسرحي وبناءً على هذا صاغ الباحث مشكلة البحث في دور ومفهوم الاستعارة في العرض المسرحي .

### ٢- اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في انه يفيد الدارسين في مجال جماليات المسرح وانواع الاستعارة

في خطاب العرض المسرحي.

### ٣- اهداف البحث: يهدف البحث الى التعرف على كيفية اشتغال الاستعارة في انتاج المعاني والدلالات في

منظومة العرض المسرحي .

### ٤- حدود البحث الموضوعية: هي مختلف العروض ( النماذج المختارة ) لمخرجين عراقيين تميزوا في

توظيف الاستعارة فكراً وجمالياً .

**المبحث الأول- الاستعارة في اللغة والفلسفة**

في التعريف اللغوي للاستعارة: تعني تشبيه حذف احد طرفيه وهي ايضاً ، استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع وجود قرينة من اراده المعنى الاصلي<sup>(١)</sup>. اننا اذا تأملنا هذا التعريف نجد ان المعجم يشير لبيان المعنى فاذا استعملت الكلمة في معناها الوضعي وهو ما يتبادر الى الذهن عند اول سماع كان الاستعمال خفيفاً ولم يكن هناك مجاز ولا استعارة اما اذا استعملت الكلمة في غير ما وضعت له كان الاستعمال مجازياً وكانت الاستعارة وفق للعلاقة القائمة. مثل قولنا (جرى الطفل) هنا الاستخدام حقيقي لان الجرى من سمات الطفل اما اذا قلنا (جرى القطار) فان الاستخدام حقيقي لان الجرى من سمات الطفل اما اذا قلنا (جرى القطار) فان الاستخدام هنا غير حقيقي لماذا ، لان الحقل الدلالي للفعل لا يحتوي هذا الفاعل فليس من سمات الجماد الجري لذلك ندرك ان هذا مجازاً قائماً على التشبيه والتحول من مكان الى اخر. وهو تشخيص مبدا مجرد او فكرة مجردة ويتحقق على المسرح بواسطة شخصية تتخذ صفات وميزات محددة (المنجل يعني الموت)<sup>(٢)</sup>.

يعرف عبد القادر الجرجاني الاستعارة (انك لترى الجماد حياً ناطقاً والاعم فصيحاً والاجسام الصماء ناطقة مبينة والمعاني الخفية بادية جليلة)<sup>(٣)</sup>.

فالاستعارة عند اللغويين والبلاغيين تعني نقل العبارة من موضع استعمالها الاصلي لغرض ما وتحقيق هدف أدبي يسعى اليه الكاتب .

وفي هذا الصدد ذكر الفيلسوف نيتشه (ان كل استخدام للاستعارة يتضمن موقفاً فلسفياً)<sup>(٤)</sup> اذ هي اي الاستعارة ليست حكرأ على اللغة بشكل عام) والشعر خاصة وجعلت للمفهوم اسبقية على الاستعارة مادام التفكير ينبغي ان يتم بكيفية تجريدية ، لا يتم اللجوء الى الاستعارة الا للتعبير عن هذا المفهوم وتسهيل عملية ادراكه لكن مع (نيتشه) لن يصبح هناك فرق بين المفهوم والاستعارة من حيث الطبيعة واعتبر نيتشه ان الاستعارة هي الاصل (ان التعبير بواسطة الاستعارات يعني عند نيشته البحث عن الاسلوب الاكثر بساطة والاكثر ملائمة)<sup>(٥)</sup>.

لقد ارتبط الاسلوب الاستعاري عند نيشته بتصوره للحقيقة التي لا يمكن تثبيتها في مفهوم واحد فتتعدد التصورات والمنظورات عن الحقيقة لا يمكن ان يخلق سوى استعارات كثيرة لا تطابق الكيانات الاصلية بل ان الحقيقة ليست سوى مجموعة من الاستعارات والمجازات. فالاستعارات انتقال من المعتاد المؤلف الى استخدام جديد ينقل بها من حالتها الواقعية الى حالة ممسحة تؤدي وظيفة جديدة في العرض المسرحي تتشابه الاستعارة مع التشبيه والكتابة.

في هذا انها حالة ووضع من شيء الى اخر. ان الاستعارة (رغبة في تحويل الحياة بأعاده تفسيرها واضفاء طابع مغاير عليها) انها عتبات جديدة تفضي بالمتلقي الى مناطق اخرى تستدعي تفسيراً مغايراً لوجودها المؤلف.

عدّ أرسطو التمكن من الاستعارة أول دليل على عبقرية الشاعر – الفنان فالشاعر يحرك لمكانات جديدة ويطلق الفنان للغة ومخيلته كي تصل البعد مدى في التعبير.

ان الدافع الى الاستعارة هو الرغبة في الفرار من قيود الواقع والوجود والى خطاب مجازي محل الاستخدام الاشاري للأشياء للكلمات ، والصور .

صحيح جداً ان موضوع الاستعارة ارتبط بالبلاغة وهي إحدى جماليات اللغة واساليبها لذلك نجد ان البلاغة ندرسها بعلم البيان الذي يشكل الى جانب البديع والمعاني العلوم الثلاثة الرئيسية للبلاغة العربية وفائدة هذا العلم ابراز المعنى بطرق مختلفة في وضوح الدلالة .

- ١- الاستعارة من اللفظ الى الرؤية
- ٢- الاستعارة دلالة بصرية
- ٣- الاستعارة ابراز المخفي بصور التجلي
- ٤- رسم الميزانسين (\*) برؤى رمزية دلالية
- ٥- الاقتصاد البصري
- ٦- المجاز الصوري فالمسرح يستعين بالتطهير الطبي كما جددّه وعرفه أرسطو طاليس في كتاب فن الشعر (التطهير) .

والاستعارة مثل التشبيه والكناية شكل مهم من اشكال التعبير المجازي تجدها في حقل الادب منذ ملحمة كلكامش الى يومنا هذا حيث تعددت اجناس الادب من شعر ورواية وقصة ومسرحية وكلمة الاستعارة Meraphor في اللغات الاوربية مشتقة من الكلمة مجازي وهي جزء لا يتجزأ من كلامنا العادي وعلى مر التاريخ البشري توقف الكثيرون من المفكرين والبلاغيين امام مفهوم الاستعارة حيث انها امر من امور اللغة بمعنى ان الاستعارة ظاهرة لغوية يتم فيها استخدام لفظ عوضاً عن لفظ اخر على اساس التشابه بين طرفيها . ويمكن تقسيم الاستعارة الى قسمين او لهما الاستعارة المبدعة وهي التي نجدها في الشعر والنثر وانواعها والاستعارة الميتة والاستعارة المألوفة<sup>(١)</sup> .

وهنا يطرح الكتاب اهمية الاستعارة في الفلسفة على الرغم من البلاغيين اعطوها بُعداً جمالياً لكن المؤلف وهو يذكر الاستعارات التي نحيا بها . لا تقتصر على الادب وحده بل هي ظاهرة ذهنية قبل ان تكون لغوية فالكثير من تصوراتنا تحكمها تصورية فمثلاً (ان اخلاق فلان عالية او سامية او قاده اصحاب السوء الى الدرك الاسفل) هذه الامثلة ماهي الا استعارات مفاهيمه اي ان المفاهيم المجردة ذات طبيعة استعارية ومن خلالها تتجسد الافكار والتصورات في شكل صورة .

والاستعارة هي التي تمنح المعنى الفلسفي وجوده وحيزه وقد اجاب (دريدا) قائلاً ان الفلسفة هي ذاتها بناء استعاري<sup>(٧)</sup> ان الموقف الفلسفي من الاستعارة هو موقف من اللغة الفلسفية فالألفاظ ليست استعارية بحد ذاتها لكنها تصبح كذلك عندما يستعملها الخطاب الفلسفي لان العملية الاستعارية هي نقل خصائص مجال مرجعي حسي الى مجال ونظام تجريدي وهو نقل يتم وفق اشكال التحويل وانماط التماثل . وترد الاستعارة

من حيث المعنى ايضاً (تشخيص مجرد او فكرة مجردة ويتحقق على المسرح بواسطة شخصية تتخذ صفات محددة واستعملت الاستعارة لا سيما في القرون الوسطى ، المسرح الديني التبشيري في فن الباروك وهي تميل الى الاختفاء<sup>(٨)</sup> .

الاستعارة في المسرح بنية صورية دالة حين يلجأ المخرج الى اتخاذها وسيلته الابداع وفي احيان اخرى تخليه عن الحوار والالفاظ ليضع بديلاً عنها المرثيات التي لها صفة البلاغة اللفظية لتصير بلاغة المشهد الصوري المعبر والمتفاعل في عملية الاستقبال ذلك ان كل فعل مسرحي يستبطن دلالة استعارية وهذا ما فعله المخرج الروسي مير هولود في منهجه واسلوبه الاخراجيين حين استعاض عن الطبيعة والواقعية بأسلوب (الاسلبة)\* واذا كانت الاستعارة الادبية احدى اهم اساليب البلاغة وارتباطها بعلم البيان ومحسنات اللغة واطهار المعاني الاولى والثواني فهل يمكن للاستعارة البصرية ان تكون من الاساليب الاساسية لدراسة الاساليب الاخراجية في مسرحنا العراقي وتحديداً نماذجاً منها بارزة وشكلت انعطافه في مسار التجربة المسرحية العراقية . فالاستعارة من العناصر الجوهرية في عملية التلقي والقبة الجمالية لحالات الاستقبال المتولدة من الرسالة المسرحية عبر قنواتها المرئية والسمعية واثار الى امكانية تأويلها داخل منظومة العرض المسرحي وهي فرصة مهمة تدفع المتلقي الى مساحات واسعة من الادراك والتلقي وامكانية الوصول الى اعماق البناء المسرحي ومكوناته البصرية – السمعية .

الاسلبة: مفهوم عند المخرج الروسي مير هولود وهو تجريد الاشياء من وضعها الطبيعي الى منطقة الاشتغال الدلالي وهو ايضاً تجريد عصر وتكثيفه بدلالة مميزة له. في الفن المسرحي الجزء الثاني مير هولود ترجمة شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة السورية ١٩٧٦ ص ٣٤ .

## المبحث الثاني-

### اولاً- تحولات الاستعارة في العرض المسرحي:

ان الادوات المستخدمة في خطاب العرض تصبح استعارة بواسطة الاداء المسرحي وتوظيف المخرج لها وما يجعل لها من تحولات وتغيرات طوال زمن العرض وبتغيرات تقول ان اداء الممثلين هو الذي يجعل الاغراض المسرحية (استعارات) متحولة كدلالات مسرحية تنتظم في انساق تُرسل كرسالة نحو مستقبل (المتلقي). فالإرسال المسرحي عبر (الاستعارات الصورية) متعلق بكيفية تشكل الرسالة البصرية عبر قنوات العرض المسرحي وهي القناة السمعية والقناة البصرية من ديكور وازياء وضاءة واشكال الادوات المستخدمة تشكل استعارات صورية ذات دلالات مسرحية حيث ان الاستعارة في لغة العرض البصرية تتوالد باستمرار بفضل اللعب التمثيلي فالأداة المسرحية تصير كناية ومجازاً للعناصر المكونة لصورة العرض المسرحي من خلال شبكة البناء المشهدي. ان الادوات المسرحية المادية المستخدمة ليست اغراضاً واقعية حين تنصدر الخشبة المسرحية او بمجرد وضعها على تلك الخشبة بما في ذلك المفهوم الواقعي لها . انها اشياء موضوعة امامنا بخصائصها المادية فهي اشياء ليست لذاتها هي (استعارات) تتركب وتنتظم بواسطة الفعل الاخراج المسرحي .

ان مفهوم التحول الذي يشكل فلسفة الاخراج في تفسير رموز النص واعادة بناءه وفق رؤيا المخرج واسلوبه في تركيب المشهد وقد يركز الاخراج على اظهار علامات دون اخرى فخطاب العرض المسرحي

يتشكل من منظومة مؤسسة على جدلية التضاد بين ما هو واقع النص كبنية لسانية وبين ما هو متحول في تشكل العرض المسرحي، ان الاستعارة البصرية بوصفها بنية صورية تشكل المدرك البصري المتحول وفق ما تقتضيه لعبة الخطاب المسرحي والضرورة الفكرية، الدرامية فالخطاب المسرحي (نص العرض) فعلاً ثقافياً اجتماعياً تتخذ فيه اشكال (الاستعارات) (فالحياة استعارة ومجاز عبر رموزه وتأريخه ووجدان الجماعات البشرية).

ان بنية الاستعارة البصرية في العرض المسرحي تضع المتلقي امام الادراك والتفسير والتأويل حيث تتراجع الانساق اللفظية والحوار ذاته يصبح بفعل من (الاستعارة) ولعل ابرز مثال على ذلك الكثير من حوارات هاملت مع الملك ومع نفسه، والتراث العربي يقوم على (الاستعارات) الحركية اللفظية شعراً ومقامات وامثلة اساسها المجاز والكناية والاستعارة فهناك دائماً استبدال المعنى للإيجاز باخر.

فالعرض هنا هو وحده كلية كبرى او شبكة تسهم في تماسكها عدداً من الروابط (الاستعارية) تتركب في وحدة فنية سمعية وبصرية مع الملفوظ اللساني وهو اساس نقاطه الاحالات البصرية الاستعارية – الاشارية – ففي المسرح تكتسب الاشياء مقومات خاصة، لا تملكها في الحياة الواقعية وحتى المدرسة الواقعية في دعوتها للتماثل مع الواقع بوصف المسرح انعكاس للحياة والمجتمع كما هي عند المخرجين (اندرية انطوان) وستانسلافسكي نجدهما يستعنان بالاستعارة بالنهار من خلال الاضاءة والى الحديقة بالرسوم والبناء الديكوري اي ان هناك صدق فني وليس ذلك الصدق الحياتي فكل شئ في المسرح احالة واستعارة العالم كله استعارة كما يقول الفيلسوف سارتر، والمرح ينتمي الى اجناس مختلفة فنمو ادباً نتاج بوصفه لنص مسرحي جوهره اللغة حاملة للشخصية الدرامية وابعادها المختلفة مثلما ينتمي الى فن العرض المرئي تتركب منه مجموعة من الانساق العلامية الاستعارية والمسرح على اتفاق الباحثين والدراسين لا تحقق الا في صورة العرض المسرحي.

### ثانياً – الاستعارة والدلالة المسرحية:

ان الاشياء التي تلعب دوراً دلالياً في منظومة العرض المسرحي تتجه الى معاني اخرى وهي صيرورة مسرحية خاصة اي ليست عليها في الحياة الاعتيادية (اهتم ما قاله هونزل) هو ان كل شيء يشكل واقعاً على المسرح، كل عناصر العرض ومكوناته وفي جميع الحالات ترمز الى اشياء اخرى بمعنى آخر ان العرض المسرحي هو مجموعة استعارات واشارات<sup>(٩)</sup>.

وتتضح ملامح الاستعارة عند المخرج الفرنسي (انتونان آرتو) في مسرح القسوة حين يستعير الطاعون علامة كبرى لمسرحه في انتماءه للطقس واستعاراته من المسرح الشرقي وهي منظومة من العلامات التي تشكل طحلاً في ذهنية المتلقي واستعاراته ايضاً لمسرح العلاج بالسكر وسار على منهجه عدد من المخرجين ومنهم غروتوفسكي (البولندي) وبيتر بروك في انكلترا، وجوزيف شايانار (بولندا). فأرتو يستعير من الاحلام صورها الزمنية يقول نيتشه (الفن والعلم ليست كلها الا صوراً من الخيال والوهم يستعير الانسان منها ويستعين بها على عالمه)<sup>(١٠)</sup>، ان تلك الصور التي يستعيرها آرتو وغروتوفسكي في عروضهما المسرحية هي المحتوى الرمزي لطقس المسرح وهي تشكل اللاوعي بالصورة الرمزية هي

استعارة متطورة على حد تعبير الفيلسوف هيجل<sup>(١١)</sup> ، فالصورة الاستعارية تشير الى معانٍ لا مجرد علامات لأشياء بل هي شكل رمزي يوسع دائرة معرفتنا ويمتد الى ما وراء خبرتنا الواقعية<sup>(١٢)</sup> .

ان ديناميكية الاستعارة يمكن ان يساعدها تدفق الرموز ، فالوظيفة الرمزية بالاستعارة هي الصلة الكافة التي تعدد الوجود وتفسره وكأنما هي البنية القصوى التي تتحكم في النشاط الانساني<sup>(١٣)</sup> .

ان الخطاب المسرحي يستخدم الاستعارة الدلالية في التخيل ليؤسس وعياً تجسدياً ذو معنى ما فوق التجسيد الشكلي ومن المعروف ان الواقع مكون من مجسّدات لها كعامل كعامل تبادلي جدلي لكن التشكيل الاستعاري للواقع هو تجسيد صوري لها ينم على وعي المخرج ومخيلته الخصبة وادراكه الى ما وراء النص ليجعل منه بناءً جمالياً معماره الاستعارات البصرية والسمعية على حد سواء تساهم فيها السينوغرافيا بكل عناصرها الجمالية .

ان جوهر الاستعارة هنا لا يصاغ على شاكلة العالم الموضوعي ولا تهدف الى الايحاء بالمرجعية السائدة ، واهم ما في الامر ان المعنى الحقيقي للاستعارة الصورية لا وجود له في المعنى الظاهري ، انما يختبئ بين الاستخدام المرئي والدلالة التأويلية كما نشاهد في اغلب عروض المخرج صلاح القصب وايضاً يمكننا ان نشاهد ذلك في مسرحية رسالة الطير للمخرج الراحل قاسم محمد ، وكذلك المخرج سامي عبد الحميد وهو ينقل مسرحية عطيل لوليم شكسبير من مكانها المعروف الى مطبخ في مطعم معروف يقع في كافتيريا دائرة السينما والمسرح الكائنة في الصالحية بغداد ، وكانت ( عطيل في المطبخ ) فصار هذا المطبخ استعارة مكانية تنفذ الى دهايز النفس البشرية من خلال التحوير لكل ادوات المطعم المعتاد التي وضفت بشكل دلالي مختلف عن وجودها الطبيعي ، فالسكين والملاعق وغيرها من ادوات المطعم فضلاً عن جلوس المشاهدين كزبائن في هذا المطعم على طاولات تم تغطيتها بالشرائح البيضاء والممثلون يتحركون بوصفهم عمال في هذا المطعم وعلى هذا الاساس تحولت الحركات والاشارات الى استعارات موحية جعلت من نص شكسبير الكلاسيكي نصّ معاصر بفعل عمليات التحويل الاستعاري الدلالي .

### ثالثاً - الاستعارة والتأويل:

كما ان الاستعارة لها هيمنتها على خطاب اللغة فهي في عالم الصورة تشغل حيزاً بارزاً كما هو معيار شاعرية القصيدة والبناء السردى فهي صورٌ بلاغية موحية ، معبرة من شأنها تحفيز طاقة المتلقي على التفسير والتأويل فهو امام شبكة من الاستعارات اللفظية والحركية والسينوغرافية كلها تدفعه للتساؤل والتفكير او اليقظة و التفاضل كما هي عند المخرج والكاتب الالماني برشت ومفهوم التغريب كاستعارة فكرية جمالية لكسر قاعدة المشاهدة والمألوف في الوجود والفكر والتاريخ عبر اشارة ( الجستوس ) \* ، والاستعارة عن ارتو تقضي جوا من الطقسية (السحر) بينما تتحرك على ( الاشكال الغرائبية والتجريد الرمزي وقد دعى الى استعارات طقسية صورية من خلال اكتشاف الاشارات الكونية في حركة الاجساد في فلسفتها العقائدية كاستعارة رمزية للعلاقة الخفية بين الانسان والاله)<sup>(١٤)</sup> ، فالإنسان يعيش وسط استعارات لا يستطيع ادراك وضعه ومحيطه وعالمه دون وجودها فهي تنتشر في الامثلة الشعبية والحكايات والاساطير والروايات والحكمة اذا انها جزء مهم من تجاربنا واناغيتنا استعاري من حيث طبيعته<sup>(١٥)</sup> ، فالاستعارة تتشكل في وحدة

عضوية بين المخيلة والحكمة والعقل وبالخيال يتم فعل التلقي وهكذا يستغل المثال والخيال والاحلام فهي استعارات الواقع المسكوت عنه<sup>(١٦)</sup> .

ان المسرح يستعير ادواته من الطبيعة والواقع لكنه بوعي المخرج بوصفه فنانا لا يستنسخ الاشياء بل يستخدم الاستعارة وتكوينها ورموزها في المنجز الفني وبأسلوب يدفع المتلقي للتأويل لان التأويل على مختلف مستوياته.

- ١- التأويل المطابق وهو يستوفي المطابقة والعرض مع النص وقصيدته<sup>(١٧)</sup>
  - ٢- التأويل المفارق وهو يسعى الى قراءة تعددية للنص والعرض ومعنى ذلك مقاصد النص تفارق بالضرورة نوايا المؤلف سامي عبد الحميد لهملت وعيا وصلاح القصب بهملت في فضاء الطقس ومكبث التي قدمها ١٩١٨
  - ٣- التأويل المتناهي وهو ايضا مفتوح على تعددية تحكمها قوانين التأويل ومعايير .
- التأويل اللامتناهي ينظر الى تعددية لامحدودة وكل تلك التأويلات تمنح العمل المسرحي مساحات من الاحالات وتسمح بإعادة انتاج النص بوعي مفارق واستمارات لامحدودة في تشكيل الصورة المسرحية . التي يرسم افاقها المخرج من خلال التكوينات والتشكيلات وتتابع المشهدية في نسق ايقاعي تتضامن معه الابعاد والصور الاستعارية في المساحة الخالية التي تملئ مؤثثة تلك الصور الاستعارية المهيمنة على فضاء العرض المسرحي وهي تختلف دلاليا حسب البناء والتكوين والتوظيف وفق رؤيا يرسمها المخرج ويؤديها الممثلون بانسجام ايقاعي ضمين ترمي احذية الجنود رميا وبايقاع عسكري تحت مقصلة في عرض مكبث لصلاح القصبى تتشكل الصورة في استعارة تلك المفردات بعدا دلالياً ويصبح تأويلها جماجم تتزاحم بعضها فوق بعض لتتضح قذارة وتعاسة وبشاعة الحروب .

#### رابعاً : الاستعارة والتجليات الادائية للمثل

كل نشاط ادراكي هو تكوين استعاري جمالي فحركة الممثل وايماءاته وتعبيراته ماهي الا استعارات تم رسمها بمهارة واتقان وتدريب على ملامح وجسد الممثلين ضمن رؤيا اخراجية مفكرة ومعبرة او هاملت الشكسبيرية<sup>(١٨)</sup> نشاهد او نقرأ جين يسأله عمه الملك عن حالة ووضعِه يجيب هاملت (انه في الشمس) ومشهد الفرقة المسرحية في المسرحية ذاتها استعارة لفعل المصيدة، (ان كل شيء على المسرح استعارة هكذا يصرح ماير هولد في مواجهته مع استاذة الكبير ستانيسلا فسكي فالمسرح الشرطي لا يؤسس الا علي كسر القواعد اليومية والحالة النفسية فما الممثل الا لاعب ماهر يستعير مهارات السيرك والمهرج<sup>(19)</sup> .

#### خامساً : الاستعارة والتحول

ان تحولات الاداء والادوات في الاخراج المسرحي هو بشكل او بأخر لعبة استعارية<sup>(20)</sup>، اذ ان كل الملحقات الموجودة على خشبة المسرح في حالة تحول من حيث التكوينات المشهدية البصرية ففي مسرحية هاملت التي اخرجها د. صلاح القصب منه ١٩٨٥ على مسرح الرشيد تتحول قطعة القماش البيضاء من وجودها الطبيعي الى عدة اشكال وحالات وصور دالة على الكفن والرواء الملكي والموت والرياح في تشكيل بصري مدهش معبر مؤثر يغني عن الحركة الواقعية الرئيسية بوعي اخراجي فلسفي جمالي تجاوز المسرح

بوصفه انعكاساً الى فضاء تخيلي – استعاري بفعل التوظيف الامثل لتلك القطعة القماشية البيضاء في فضاء مفتوح لاستعارات كسرت البعد النصي اللفظي الى بعد استعاري مرئي كثف تراجيديا شكسبير ومأساة لير الانسانية . لان الاستعارة تنطق دون ان تتكلم من خلال وضوح الغموض الاستعاري المرئي انه يجعل النص يقول ما لم ينجح في قوله نص نقدي (اي لا يوصف الا عبر الصورة والاستعارات) (21) . وبهذا اعتمد المسرح على اغتنائه على تشريح اللغة والغوص في اعماقها لإعادة لفظها ونطقها بالبعد الصوتي المجرد فتكون الدلالات عامل استعاري يحفز ذهن المتلقي فالرياح التي بلورتها قطعة القماش البيضاء لها اعمق واجمل من مؤشرات مسجلة طبيعية ذلك لأنها لا تمتحن ذهن وذائقة المتلقي ولا تدل على بداعة الاخراج المسرحي وضرورته الخيالية العابرة للتجسيد اليومي المؤلف ، اننا الان في فُرجة استعارية تتحول من لحظة الى اخرى في انساق دلالية هارمونية فجرتها تلك المخيلة الخصبة للمخرج الرائي . ان التشكيل الجمالي لقطعة القماش في اخراج د. صلاح القصب تجعل المتلقي يفكر ببصره وبصيرته فالتكوين الجمالي المتحول لتلك المفردة الاستعارية البصرية فيه فعل التأثير بل التطهير الارسطي امام لوعه وحرفة لير وهو يواجه عنف وقسوة الطبيعة التي جاءت تعبيراً دلالياً مع قسوة الابداء- البنات على الاب العجوز الذي ضيع مملكته في لحظة هوى مادية وانفراد ذاتي بحثاً عن مدح يجافي الحقيقة في تصور كوني للتمزق الانساني (22) .

والمشهد الذي يمسك فيه عطيل في المطبخ السكين والطماطم على طبيعتها لتتحول بفعل التوظيف الاستعاري الى فضاء تاويلي استحال الى اسئلة مجاورة للسؤال الدرامي النصي الى جواب استعاري بصري من قبل الممثل وهو يتخذ السكين ويعصر الطماطم والمشاهد في لحظة تشارك ذلك لانه جالس كضيف على مطعم يضج بالأدوات المطبخية المألوفة التي هي بالأساس موضوعاً امامة على شراشف بيضاء كقلب دزدمونه البريئة .

ان المخرج سامي عبد الحميد وضعه امام عدة استعارات يمكن تسميتها

- ١- الاستعارة الكبرى التصريحية ( المطبخ – الواقع )
- ٢- الاستعارة الضمنية في توظيف الادوات المطبخية
- ٣- الاستعارة الرمزية في حركات وتكوينات الممثلين بين طاولات وكراسي الزبائن والكؤوس والصحون والسكاكين المنتشرة على مناضد للجلوس في تشكيلات دائرية متحلقة ووسطها وحولها وامامها تجري الاحداث وتتواصل المشاهد البصرية الاستعارية ويمكن للممثل بواسطة تلك الادوات من خلال تجسيده الواقعي لشخصية عطيل الذي لم يعد الان بشرته السمراء وببذلاته المألوفة وزيه العسكري ما هو الا عامل في مطبخ يقوده او يملكه الاب وحتى كاسيو وغيره ما هم الا عمال في مطبخ تطبخ فيه وفي قدوره واطعمته دراما فاجعة نعم حتى كلمة مطبخ استعارة تأويلية للذات البشرية في تحولاتها النفسية واضطرابها وقلقها في دنيا المطبخ التي اختصاراً وتكثيفاً لمطبخ الكون وادواتها المادة الانسانية .

ان جسد النص الشكسبييري لم يُعَدَم انما تحول الى استعارة فاعله مؤثرة من الايقونية الى الاشارية الرمزية في فاعلية تأويلية احكمت دلالتها تجربة مسرحية دخلت في منقلة مابعد الحادثة دون ادعاء وعلان سواء انها محاولة للتجريب والاجتهاد ، فهذا المكان المطبخي يصنع من كل شي فيه علامات (٢٣) ولقد



استخدم المخرجان سامي عبد الحميد وصالح القصب المفردات بأساليب مختلفة متحولة في مجمل التشكيلات الاستعارية بأنزيمات متنوعة بحيث تظهر على عكس وجودها التكويني الطبيعي . فالدكتور المخرج سامي عبد الحميد استعار المطبخ دلالة للغريزة وأحيانا فقدان السيطرة العقلية لدى عطيل وفي هاملت عربيا التي أعدها عن هاملت الشكسبير سنة ١٩٥٤ على مسرح بغداد والبسها الأجواء العربية .

#### سادساً : ديناميكية الاستعارة

وهنا يصبح العرض واستعارته خفاء دينامياً لأنساق متعددة من شأنها تدفعنا للقول بعدم اهمال استراتيجية التلقي في ترهين هذا التعددية فالاستعارة تؤسس تأثيرها كفعل وممارسة مسرحية في حركية تأويل دلالي وهذا ما جعل في مسرحية مكيت في اخراج د. صالح القصب حين استعار مكانا خارجيا ومساحة واسعة على مقربة من قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بغداد وترك مسرح الكلية ووزع مفردات العرض لنص شكسبير المكان والزمان وصار كل شي في لحظة واقعية مفارقة فهناك احذية الجنود (البساطيل التي تتكوم لها الجثث قرب مقصلة فضلاً عن الخوذ والاسلحة المعاصرة واليري ومكيت ينتقلان بسيارة صغيرة (فول فاكسن) واستخدام ضوء الليزر في حوله (ايتها البقعة زولي). فكل الاستعارات الواقعية في نص تراجيدي من جعل لها انزياح لها مفارق تماماً لوجودها في الزمن الشكسبييري لتنتقل الى زمن الاستعارات والتشهير والتأويل وصدمة المتلقي وهو يرى ذاته في حروب متواصلة آنذاك على هذا النحو نشاهد فعالية الاستعارة حيث يغدو المتلقي مشاركته في العرض واشتغال النظام العلامي التبادلي يتأسس على جانبيين

أ- دينامية الاستعارة

ب- دينامية التلقي وانتاج العلاقة الضمنية بين العرض واستعارته .

والمتلقي ( مكيت صلاح القصب الذي اشتغل اغلب عروضه المسرحية على تحديث النصوص الكلاسيكية ويقوم بخرق كل ادبيتها والفاظها وامكنتها ويختزل مشاهدتها ويعيد انتاجها رؤيا بصريا في الصورة وطقوسها ويكون قريبا من روح العصر .

في هاملت استعار طقوسا بدائية في فضاء غرائبي وكأننا في مكان افريقي حيث جعل (وقبليا) سوداء وهاملت ايضا تحيط بالعرض وداخله رسومات بدائية وابخرة ودخان وفي محاولة من المخرج للإيحاء الى المتلقي لكونية الاحداث فلذلك ابتعد عن المناظر وامكنة النص الشكسبييري واطاره التاريخي .

#### سابعاً : الخطاب المسرحي استعارة صورية

ان الخطاب المسرحي بوصفه صورة استعارية هي مركب من البناء الدرامي للنص ولغته المنفتحة على آفاق التأويل الاخراجي ورموزه التي تحمل الكثير من الدلالات على مستوى الشكل والمضمون كوحدة فنية متناغمة والعرض المسرحي سماته الجوهرية هي لعبة الاستعارات والاحالات وهل ما تحمله طبيعته التركيبية التحويلية التأويلية من قراءة النص بوصفه الاساس والمنطلق للعبة المسرحية ومن تسمية المعالجة الاخراجية ومشاركة المتلقي بوصفه الذي من خلاله تتكامل الفرجة المسرحية ومن الاحق التي نود الاشارة

اليها هي ان النص المسرحي لا يعد حوارا مكتوبا او احداثا وبناء درامي مجرد بل انه يحمل في ثناياه اشكال وصور الاستعارات المركبة المتداخلة ونجد ذلك في اغلب النصوص المسرحية ومنها نصوص ولیم شكسبير ها هو هاملت يقول مصورا الصراع بسمكه كبيرة تبتلع اسماك صغيرة واذهبي الى دير وتعففي. والنوم موت والموت نوم ... الخ فهي بينصية متحولة تظهر على شكل استعارات ورموز فالعرض المسرحي عبر تلك الاستعارات المادية البصرية وعناصرها المشهدية تكتنّز كماً من القراءات المتعددة الممكنة بصورة العرض المسرحي في تأويل مفارق ( لانهائي ) .

### المبحث الثالث- الاستعارة في العرض المسرحي العراقي

#### اولا : المخرج سامي عبد الحميد ( الاستعارة الاسطورية )

تشكل هاملت عربياً المعدة من قبله عن هاملت للكاتب الانكليزي ولیم شكسبير علامة فارقة في مسيرة تجربته المبدعة والتي قدمت عام ١٩٧٣ ويمكننا مناقشة وتحليل صورة هذا العرض تضع الباحث امام التوجه الحقيقي لفلسفة سامي عبد الحميد الفنية فلم يكن سامي في هذه المحاولة مجد ومجتهد اراد ان يجرب شكلاً له سمات قومية سواء في المناظر والازياء بل وفي نبرات الصوت والمؤثرات والآلات الموسيقية المستعملة التي اضفت على المسرحية اجواء الخليج والجزيرة العربية. بل يقف وراء هذه الصورة الكلية جهداً تأسيساً لملامح صورة مسرحية عربية. وان انطلقت من نص اجنبي ، لكن هذا النص لا يتأطر بإطار محلي ضيق . والجهود التأسيسية لولادة مسرح عربي لا تشكل عقدة عند المخرج ، بل هي ضرورة فنية تاريخية لا يجاد العرض المسرحي ، قصد الوقوف عن تقنياته وخصوصياته المناسبة للمجتمع العربي . وهو بهذا ، سعى الى تقديم معرفة جديدة " لا ترتحن الى الجاهز من الاحكام وانما يعمل في ظل مقولة : الجمال هو الانسجام المتنوع، وبذلك تكون تجارب سامي عبد الحميد المتنوعة بين صورتين ، صورة الانماط التي تحدد طبيعة لحظة المتلقي وصورة العرض المسرحي الذي يسهم بتطوير الاحساس بجمالية العرض المسرحي واساليبه عبر صهر المعرفة الانسانية بالروح المحلية وهو يقدم تصوراً عام لمختلف التجارب من خلال توسيع الاسئلة. هذا علاوة على خدمته للتجربة المسرحية بوصفها وعياً للدور الحضاري ولا سيما عندما تكون هنا علاقات وطيدة تبرز التفاعل الحاصل بين الاساليب والانواع مع ادراك للحدود الفاصلة ، والافاق التي يمكن ان يرتادها البحث المسرحية وهنا نقف عند هاملت عربياً لبدء السؤال من نحن الان ؟ في صياغة اخرى للتجربة المسرحية عبر خصوصية تقديم المادة الحكائية المعروفة لهاملت الشكسبيرية والتي يمكننا القول ان (الهاملتات) في العالم تعددت واختلفت مع العصور والايديولوجية والتاريخية .

ولكي يتحقق المخرج صورته الكلية –التأويلية: وهي صورة جذرية استوجبت افراغ النص الاصلي من حدوده الزمكانية المفروضة فرسم المخرج زمانه وحدد مكانه في ارض عربية وزمان عربي يفترض فيه ان يكون مساعداً لقلق هاملت العربي – القلق الذي يدفعه لان يخلص امته من الخراج الدفين فيها ، حيث اعطى للديكور العريض والممتد فوق رؤوس المشاهدين ، مسافة مكانية مثلت الاجواء العربية التراثية ، اضافة الى ادوات المكملة لصورة العرض الكلية . هذه الادوات الشعبية من (مقاعد تراثية، بساط، حصران، وقهوة). اقول ان تلك الادوات والممتدة في ذاكرة الوجدان العربي. ولكي يحقق المخرج صورة العرض

الاستعارية غير الاسماء والالفاظ وتوظيف الاستعارة للأدوات العربية ومانها بيئة عربية عباسية ، ماذا يعني استعارة الاسماء العربية والعباءة ، انما كنوع من التركيب الاستعاري والتعدد فمن خلال العملية التفاعلية بين استراتيجيات كل من النص والعرض ، يمكن تفويض هذا التضاد الثنائي بين الثبات والمغايرة ، وهو تضاد يعمل دائماً في صالح الطرف الاول<sup>(٢٤)</sup> فالتشكيلات الاستعارية حضور الاشياء وحضور الممثل معا لينجزها بعلاقاته المتتالية هي التي تكون بكليتها الصورة الكلية للعرض المسرحي .

فالمخرج ينجز النص خيالاً وجمالاً الامر الذي يبرز قدرته الخاصة على ابتكار اثر جمالي بصري جديد وهذا ما قام به المخرج سامي عبد الحميد في انجاز صورته المسرحية التأويلية المنتمية الى الطقسية والشعائر العربية ، كما انها واحدة من التجارب الهامة في ايجاد هوية لمسرح عربي ولم تكن المسألة هنا محاولة شكلانية بل تدخل في عمق التجذير والتجسير بين ما هو كوني وقومي في نسق بصري يركز الى استعارات صورية عربية تتكامل لتشكل صورة العرض بدأ من الصلاة الاسلامية عند الملك عم الامير ومروا (برقصة الساس) بدلا من الفرقة التمثيلية التي اصبحت المصيدة - للعم الملك هذه التغيرات لم تكن قراءة حرفية بل كانت قراءة بصرية في ضوء التأويل الجذري لمجمل العلاقات الداخلية للنص فالصلاة مثلا ليس حركة مجردة عن سياقها التاريخي الاجتماعي فهو يربط المتلقي العلاقة الخفية بين الصورة الذهنية والصورة المحسوسة .

ويعني لنا ان نجده امراً مهماً في المستوى التاريخي للاستعارة وهو تراكم الموقف الذاتي او التجربة الكلية للفنان وعلاقته بسياق اللحظة الذي توحى به العملية اي عملية اختيار نص اجنبي في اطار مغاير لجذره ثم القيام بتأويله\* فسامي عبد الحميد حين اعاد التركيب الدرامي وبنى معماراً المشهد وضع نصب عينيه الموقف العربي في اطار يموج بالتغيرات السياسية فهو اراد (كشف تهرأ بعض المجتمعات الرجعية آنذاك)<sup>(٢٥)</sup> .

نقلا عن طرح مسألة المثقف (ذو العلم يشقى) في الوطن العربي او ما يسمى المثقف العضوي والسلطة (ليس مجرد واعض للسلطان بل هو متمرد لكن اي تمرد يضطلع، به تلك هي المسألة<sup>(٢٦)</sup>) . فالموقف الكلي الذي رسمه المخرج قاده الى عدد من التغيرات في بنية النص ، ساهمت في بلورة الصورة الكلية لهاملت العربي اي انه لم يضع هاملت الشكسبير في زمان ومكان مغاير للمعنى الحرفي بل صار المكان حاوياً لوجود العربي والزمان الذي تشكلت لحظاته بالسعادة الحرجة للحياة العربية وهي تحاول ان تتمرد على الوضع العشائري<sup>(٢٧)</sup> .

من هنا ندرك ان المخرج سامي عبد الحميد لم يرسم صوراً انطلاقاً من تجريب شكلاني لا يؤسس من معنى اصيل لتجريب فاعل في خلق صورة تعيد ترتيب الاستعارات في ضوء فلسفة عربية تعبر عن الوجدان العربي وهو يتمظهر فيها بميزة عبر الجسد والصوت والعناصر المكونة لصورة العرض بشكل كلي وانما ركز على اظهار امكانية التشكيل البصري للمتناغم مع من يميز الحياة العربية من حضور يمكنه ان يعطينا نصاً عياناً لا يقرأ النص بل يستصيب من خلال النص - المرجع - لمتطلبات الواقع بجوهره لا بظواهره المادية فقط<sup>(٢٨)</sup> .

لم يقف المخرج سامي عبد الحميد عند حدود الصورة المسرحية من خلال عناصر التشكيل الاستعارية من ديكور وازياء وادوات اخرى بل جاءت (الاستعارة السمعية) تساهم في خلق (الصورة الاستعارية)\* الدالة على ما ذهب اليه من معالجة اخراجية جديدة فقرع الدفوف وصوت الدنان والقهوة والالحن المغناة كأنها الحداد والنواح الجنائزي – جسدت الدلالة الموحية لبنية (الصورة الاستعارية) فكانت الصورة هي والعقلي، وهي صورة مركزية ايضا تجمعت فيها العلاقات الجديدة المقترحة والاجزاء الاخرى فتأخذ (القمة الصورية، اي انها الحقيقة التخطيطية التي تتجه اليها كل تشكيلات وتكوينات وعناصر العرض ومن هنا لا يمكن النظر على قيمة الاستعارة من خلال دراسة جزء واحد (البساط او المضيف ، الموسيقى العربية) لان الخط المجزوء يشكل عنصراً في الصورة الكلية. ان هاملت شكسبير صارت (صورة ذهنية قبلية) وهاملت العربي صورة بُعدية لذا وجدنا عدداً من النقاد من يحاكم العرض في ضوء هاملت الدانماكي اي صار النص – مرجعاً لذاكرة المتلقي المختص على وجه الخصوص ولم ينظر الى المعالجة الجديدة بمعزل عن تلك الصورة القبلية . لكن صورة هاملت العربي (اي المتقف وازمة السلطة) في مجتمع عربي بدوي صارت (بؤرة مرئية) توزعت بعناصر الصورة الاخرى داخل سياقها المتميز بالنوعية وعلى هذا تكون الصورة هي العملية الفلسفية / الفنية والتي تعكس واقعاً موحداً دالاً ايحائياً ، منتظماً بتشكيل محدد تحكمه حركة متصلة تحدد بانتهاء دائرة / الصورة المنجزة داخل السياق العام مطبوعاً بسمه التماسك) .

فالمخرج المسرحي ينجز النص المسرحي خيالياً ومادياً وجمالياً ، الامر الذي يبرز قدرته الذاتية على ابتكار اثر جمالي بصري مباشر يمكن تحليله، لان التصور الاولوي الذهني يبلور فعلاً وانجازاً صورياً يصبو الى نزع النص من الاحتمال الى الفعل (الاستعاري). واستقصى عدد كبير من الدراسين والباحثين لمسيرة المسرح العالمي عمل المخرج فوجوده ليس مجرد تفسير للنص بل اعادة كتابته بطريقة جديدة، وهو الامر الذي يفرز انتاجاً ثانياً يناقض طبيعة انتاج المؤلف لأنه ينقل واقعاً جديداً يحمل خطاباً مسرحياً، فالشك كل الشك في اعتبار خطاب نص المخرج ناقلاً ومترجماً لخطاب نص المؤلف لأنه يخلخل بنيات هذا الاخير، وذلك عن طريق الاستعارات العربية من خلال الازياء العربية والموسيقى البدوية والسيوف والرماح كلها شكلت الاستعارة الكلية للخطاب المسرحي البديل.

فالاستعارة المتنقلة من الحدود المألوفة الى الوجود المتحقق لا من اللغة النصية بل من التصور التأسيسي لمعالجة بنية النص – بنية جديدة توأمت مع الهم الاستراتيجي لمسألة التأمل المسرحي ويصبح الاخراج المسرحي ي هذا المجال ليس هو مجرد (الضبط الدقيق بين عناصر العرض بل هو على حد تعبير باتريس بافيس : ضبط دقيق بين سياق الثقافة للمجتمع وآفاقها ولم يعد مجرد جدل بين نص – وعرض : انه وسيط بين ثقافة المنبع للجماعة والثقافة المستهدفة ) (٢٩) او كما يصفه (هانز موللر) (بأنه معملاً للخيال الاجتماعي)(٣٠) .

(الاستعارة المسمارية) ومفردة اخرى تتخلى عن وظيفتها المألوفة لتصبح انجازاً صورياً اخر الا وهي (الرماح) حيث لم يقتصر استخدام هذه الرماح على الغرض الذي وجدت لا جله(٣١) .

وتكتمل ابعاد الاستعارة الطقسية في كلكاش وبعد ان وحد الصالة والخشبة تلك نقطة مهمة لإيجاد علاقة طقسية مع المتلقي رسم على الجدران لوحات من وحي الملحمة الاسطورية وكانت المفردة الاستعارة الاستعارية الاساسية لهذه الرسوم (الحرف المسماري) الذي عبر عن صورتين المكان والزمان اذ غدت الصورة ملتقى تقارب المشكلات المعرفية والسؤال الابدي عن ماهية الوجود واسراره وقد اضطر (كانت) حين اراد تنظيم المعرفة الى افتراض تخيل متعال، والقول بوجود صور محضة لها دلالة تحمل صوراً مشخصة كما هي عند الاستعارة البشرية في الوجود في هيئة انسان (كلكاش) اراد الانسان البدائي تجسيم السؤال لعله على ضالته تلك في الصور المختزلة ( التي ينبغي ملؤها<sup>(٣٢)</sup> فجاء الحرف المسماري اختزال للاستعارة السؤال وصحيح جدا ان هذا الحرف علامة فارقة وتشكيل بالحضارة السومرية معماري لبيئة الاسطورة وتكثيفا دلاليا للزمان الاسطوري متصلا بالحضارة السومرية لكنه ايضا محتوى يأخذ / ابعادا ما قبل الفلسفة). انها الجانب المتمثل في (محاولات الانسان المبكر الإجابة عن اسئلة تتعلق بالظواهر الكبرى في الطبيعة مما لها صلة بالإنسان والكون ، وذلك بالاستناد الى فرضيات ما ورائية)<sup>(٣٣)</sup> فالأسطورة هي الجانب التأملي المتمثل ي تصورات الانسان الكونية التي انعكست اثارها في الاساطير الخالدة / منها اسطورة كلكاش العراقية وهي استعارة كبرى ايضا .

لقد جعل سامي عبد الحميد المتلقي في صورة معبديه بل جعله يساهم في احياء حفل طقسي ومع ذلك لم تكن صورة العرض الاسطوري تشخيصية بل كانت استعارة ايحائية تحفز ذهن المتلقي وتنشط مخيلته وهكذا ضلت خشبة المسرح منصة لتقديم العرض وليست بيئة تعيش فيها الشخصيات، وعليه فان العرض المسرحي لم يقدم لنا صورة تماثلية بل استعارة مجازية لوقائع التفاصيل الاسطورية المختزلة في مختلف مستويات الصورة وعناصرها في الإضاءة وقطع الديكور، وخلو الخشبة من بناءات ثابتة ولذلك لمتابعه حركة الصورة المكانية المتغيرة فالمكان الاسطوري حسن السعة والتنوع والتغير ليس من السهولة تجسيده بالطريقة التقليدية . وضلت المفردة الاستعارية الاساسية هي (العصى) حين عاد الفنان سامي عبد الحميد واخرجها (اي ملحمة كلكاش عام ١٩٨٣ في المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة/ بغداد حيث خلت القاعة من اي ديكور ورسمت لوحات مستمدة من الفن السومري القديم واضفت تلك الرسومات السومرية على المسرح جوا طقسياً بحيث اصبحت جدران المكان كأنها صورة مكثفة لمعبد قديم وساعد المسرح الدائري على خلق الصورة الطقسية لما للدائرة من حضور رمزي حيث تتشكل فلسفة الوجود الامتداد الى الذات<sup>(٣٤)</sup> ومن هنا كانت صورة الحركة مرتبطة بفلسفة الابد اللانهائي.

وحين اعيد استخدام العصى كمفردة استعارية يستخدمها الممثل في اكثر من غرض ودلالة نجدها مرة الابواب ، واخرى اعشابا وثلاثة جبلا وسفينة ، كما استخدم العصى مراوح لأعداد الرياح في مشهد الطوفان وظل الممثل عند المخرج سامي في هذا العرض وغيره مركز الصورة الناطقة لانه كما يرى سامي بالنسبة الى العناصر الاخرى المكونة على اهميتها الا انها سرعان ما تتلاشى من ذهن المتلقي ويبقى فعل الممثل مركز الصورة المسرحية فاذا كانت العصى في العرض هي المفردة الاساسية ودلالاتها المختلفة فان ذلك لا ينفي ان يعد الممثل نفسه هو الاخر مفردة استعارية من خلال صياغة الجسد في المكان والحركة واستخدامه

للعصى وتلاحمه وانسجامه معها فكل الانشاءات الصورية في الفضاء المتخيل والذي يصاغ بواسطة الانجاز الاستعاري<sup>(٣٥)</sup> وتلاحظ (ان اوبر سفيلد) بخصوص هذا الفضاء الذي يكون مرتعا للمسرح ( ان ما يعاد انتاجه هو البنيات الفضائية التي لا تحدد العالم الملموس بقدر ما تحدد الصورة التي يقيمها الناس عن العلاقات الفضائية في المجتمع وبذلك تمثل الخشبة على الدوام ترميزا للفضاءات السوسيوثقافية)<sup>(٣٦)</sup> .

### ثانياً : المخرج قاسم محمد ( الاستعارة التراثية )

في عرض رسالة الطير للمخرج قاسم محمد والمعد عن رسالة الطير للشيخ الرئيسي ابن سينا ورسالة الطير للأمام الغزالي وايضا من منطق الطير للشاعر الصوفي فريد من اجل اجتياز الوديان السبعة – التي استعاض عنها المخرج بالجمال الثمانية ، هذه الطيور في رحلتها الرمزية تبحث عن وجودها<sup>(٣٧)</sup> ان استخدام الطيور وحيوانات اخرى بديلاً عن الانسان اجد انها محاولة لوضع عملية البحث الحقيقة في اطارها الفلسفي والسؤال المتواصل عن الانسان ووجوده ومحاولة ادراك الحقيقة والنفاز الى ما وراء العلاقات الصورية المكونة للعرض المسرحي عبره عدد من الدلالات الموحية فالمسرحية حكاية رمزية تعبر عن سفر داخلي في ذات الشخصية العربية .

ولما كان لهذا السفر دلالة فكرية – رمزية اكثر من كونه مجرد سفر مادي فالعرض اذن اختراق وتجاوز للانعكاس الواقعي دخولاً في الوعي الرمزي المتمثل باتجاه خلق علاقة تلقي مغايرة مع المتلقي وهكذا فإن رمزية الرحلة تستلزم التخلي عن المكان والزمان كمفهوم رياضي مباشر او كوجود مكاني مادي / تشبيهي وهذا ما دفع المخرج الى استخدام ( الصورة المفردة ) بعد ان جرد المكان من عيانيته فحركة المجاميع (الطيور ) انتجت دلالات مكانية كثيرة تتغير بتغير الافعال والمواقف فكان الفضاء الذي تطير فيها الطيور ، الانهار ، الجبال ، الثلوج ، الهوة السحيقة التي تواجهها الطيور في هذه الرحلة الفلسفية تجسد بالحركة والاضاع الجسدية للمتلقي مشاوقة مكونات العرض الاخرى .

وكانت الاستعارة المركزية هي (العصى) هناك عدد من العصي بالإضافة الى عدد من مفردات الاستعارات الاخرى المساندة في تجسيد وتكامل العرض وصورته المسرحية الكلية مثل قصاصات الورق التي تنتشر فوق المسرح لتشير الى الثلوج / والستائر الشفافة للدلالة على الفضاء الواسع والحروف المرسومة على الاجساد فكان الصورة اللامرئية (المتخيلة) محاولة لتحديد ما هو ملموس من خلال تلك المفردات واعادة تشكيلها وتركيبها جمالياً لتعبر عن عدد من المواقف والاحداث الدرامية التي تمر بها الطيور. ويدرك المتلقي اهتمام المخرج بهذه (المفردة الاستعارية) وهو يشاهد (كومة العصي) في مقدمة المسرح وقد سلطت عليها بقعة ضوء ، فهذه المفردة المهيمنة على روح العرض مع تنوع توظيفها فهي اجنحة واسلحة وصلبان/ ان الموضوع الجمالي في رسالة الطير لا يقوم على الثنائية بل على وحدة الوجود فليس هناك تعارض بين المدرك والمتخيل ذلك لأنه يعود الى عمق اللاشعور في بث الرسالة الرمزية اذ انه مهما كان من ازدواج الموضوع الجمالي (وحدة العرض الكلية) بسبب ما فيه من (معنى خفي) \* فانه لابد من ان نذكر ان صورة العرض المتنقلة من حدود اللامرئي (الرمز الصوفي) الى مساحة المسرح المرئية فالموضوع بما فيه من مدرك ومتخيل هو الاستعارة الجمالية ، لا العنصر المتخيل وحده دون باقي العناصر الاخرى. فرسالة الطير

(العرض المسرحي) اقامت تطابقا بين اللاواقعي والمتخيل ، اذ ان المعنى في جوهره لاواقعي اي (الرحلة) الا ان الواقع هنا هو وعي رمزي<sup>(٣٨)</sup> على حد تعبير (كاسيرر) صحيح ان العرض هنا في حاجة الى نوع من التأويل ، الا ان التأويل هنا لم يعد محاولة تفسير الاستخدام المؤسلب للمفردة الاستعارية . ان المخرج قاسم محمد يدخل الى رحاب الوجود الصوفي وادراك الما وراء فلم يعد البعد التفسيري هو الوسيلة الوحيدة لمواجهة الواقع العياني ، ولما كان الاحتكام للخيال في هذا العرض فقد استوجب ذلك مغادرة المنطقية او الموضوعية للمكان والاستعاضة جماليا عنه بصورة اسمى ، ذلك لان الخيال يكسر المدرك الى فضاء اخر او متخيل ، فهو مكان حر قابل للتعدد والتغير وهذا ما يكسب المكان المسرحي دلالية فاعلة في العرض المسرحي ولما كانت الامكنة المتخيلة غير خاضعة للمنطقيين الرياضي والواقعي ، فقد اصبحت سمة المكان هنا هي حركة الوجود\_ والعدم البناء والهدم/ الانفصال والاتصال/ من خلال فعل وحكة الممثلين في عملية تشكيلهم الجسدي وهناك صورة عنقودية تعود الى (الصورة الكلية في هذا العرض) نلاحظ: الاستعارة / والقطع الاخرى (العصا).

فالاستعارات تتحول هنا الى ما يشبه الاحلام والخيالات ولا تستمد الاستعارات معناها الا بحركة الممثل الالوية الجسدية ودقة تقنية الجسد، ان كل ما يوجد في الما هو جسديا لأيمن شرحه داخل الحيز المتخيل فهو طريقة مختصرة للوجود ، رؤى ماضية/ مستقبلية في كتل جسدية كاملة وفي نبذة واحدة تصرخ نحو اختراق الجسد المؤلف الى جسد البشرية المتألم في دهليز البحث الوجودي في انتظار الخلاص وهنا (الجسد المحاط نفسه) ليس (شيئا) او مادة كتلك المادة بين المواد انه هو تلك المفارقة<sup>(٣٩)</sup>. لذلك فهو لا يقدم ما يسكنه ويحسه لنا في اداء واقعي / داخلي / نفسي / ان ما يجعله يحس بكل ما هو في الخارج وشبيه به لدرجة انه مأخوذ من نسيج الاشياء فهو يسحب اليه ، يتجسد فيه ، وبنفس الحركة يصل الى الاشياء التي ينغلق عليها تلك الهوية بدون تركيب وذلك الاختلاف بدون تلك المسافة من الداخل والخارج والتي تكون سر وجود الصورة المرئية التي جاءت ولادتها من اطياف اللامرئي<sup>(٤٠)</sup> . لذا فان علاقتنا باستعارة المسرحية تظل غامضة ! فاذا قرأت بكل امتلائها الايديولوجي ، لم تعد توجد كاستعارة . واذا رضى المتلقي باستقبالها كقراءة الخيال الاجتماعي فانه بذلك يحاول فك شفرة صورته العرض بتداعي الارتباط الجمعي فالاستعارة هنا يمكن تحويلها الى دال / والصورة المسرحية في رسالة الطير لا يمكن ان تظل وميضاً من الاشكال والمفردات والالوان ومع ذلك ينتهي بنا الامر الى تحويل هذا الدال الى المدلول عند (سمطة الصورة)<sup>(٤١)</sup> في محاولة تأكيدنا على تعدد المعاني<sup>(٤٢)</sup>.

ان المواجهة بين خياليين المصادر التراثية للعرض (نصا) ونص العرض، لا تقوم فقط بتأسيس روابط النصوص بين الغياب والحضور فأنها ايضا تقارن مناطق عدم التحدد في المصدر (النص الادبي) وفي العرض الى ان الاخراج المسرحي ليس مجرد ترجمة بصرية (تفسير بصري) بل هو قراءة اخرى فلكي نفهم تجسيد النص بوساطة الاخراج المسرحي لابد لنا ان نبحت عن ما وراء النص – العرض وهذه الما وراء ليست لأفكار- للنص الادبي ويثار هنا سؤال معياري هل يجب ان يكون ما وراء النص واضح حتى (يدرك وتتم صياغته) ام انه يجب ان يكون غفيا، باعتبار ان المتلقي يقوم بإنتاجه واعادة صياغته لان

(العرض به بصورة (سلبية) يجري طبعها ايجابيا للتبين ملامحها بفضل رؤى ومخيلات الجمهور ، المنشاء لها لمعمارها ، وتقام رخصة جذب يختلط فيها الواقعي بغيره)<sup>(٤٣)</sup> فالاستعارة في رسالة الطير لا تفسر بحدود الملموس المرئي بل بالنفاذ الى ما وراءه ، في التخفي وان هذا التخفي الى الانا التي تندمج بتلقي موضوعي يشمل الجميع وحسب ((بيركسون)) (ان تكون الاستعارة شيء لا يستغنى عنه تعاملنا مع العالم المادي)<sup>(٤٤)</sup> ان عرض رسالة الطير كتله من الحالات الذهنية فهي تنطلق من مادة تراثية تشكلت لا تفارق الذهن العربي وتكوينه فالصورة هنا عنصر مركب من صفات قد اشتقت من الذاكرة الجمعية الشيء الكثير وقد لجأ المخرج الى الاستعارة تلك المواد العصي (ولي مأرب اخرى) وكانت هذه واحدة من الوسائل للدخول الى ممالك روحية جديدة هي صورة الرسم في الفضاء الروحي – بحثا عن الخلاص الوجودي نقول ان لقاسم محمد بداية تعتمد المنطق الجدلي – المادي في صياغة مغايرة ويبدو ان المخرج لا تسحقه الحرفة والتكوين المباشر فيحدث الحجاب نافذا الى مملكة الروح وصورة العرض الكلية تميزت بي

- ١- انها تمنح جوا غريبا .
- ٢- انها تعطي اسماء لا أشياء بالانبثاق من شيء قريبا منها.
- ٣- انها ضرب من اللغز واستمرار السؤال الفلسفي .
- ٤- انها (بنية جسدية متوحدة) .

والمسرح في تعريفها المباشر الذي يفصله بشكل قاطع عن كافة الفنون الدرامية المستخدمة على انه فن التجسيد الحي فهو حسب راي (ايرك بنتلي) مكشوف بشكل فاضح ومن ثم لا يستطيع احتقار الجسد لأنه (و الجسد)<sup>(٤٥)</sup> . ليس هو فن عرض تلك الافعال التي لا يصح ان تكون صورة محسوسة . فاذا ما ذهبنا الى ما رآه (بارت) من ان المسرح هو فن ازدهار الجسد او ما تصوره هيغل عن الممثل الاغريقي وكيف انه يجعل من جسده- بواسطة التمثيل- عضوا مفكرا<sup>(٤٦)</sup> فأنا نكون امام وضع خاص بالنسبة لجسد الممثل (الرسالة) وهو وضع الانفتاح امام كل الاحتمالات ، والذي يتطلب تحرر من كافة القيود الوضعية للجسد سواء الطبيعية (الوزن، والنفسية، الخوف، الانطواء، العلاقة الاجتماعية باعتبار الجسد (عورة) العادات، التقاليد) فمشكلة الممثل عندنا ليست مادية اي في جسده ذاته بما هو عليه ولأكنها في الجسد المتحول الخارج عن ذاته فهل تمكن جسد – رسالة الطير (بوصفه عرضا لصورة الجسد المتعري) من الدخول في رحاب الصورة الروحية مع تأكيدنا على ان صورة الصوت ، نبراته ، طبقاته كانت تلجأ الى الهاتف ، الصراخ احيانا.. وكان الاجساد تحاول ان تخترق كيان الفضاء ، والصورة الجسدية بهذا المعنى ليست مجرد هياكل ادمية او مادة حية بقدر ماهي علاقة فارقة ، انه ليس جسدا اخر لكنه هذا الجسد بالذات، جسد الصورة (صورة الجسد) مركز الجذب على ان الرغبة الواضحة في عرض رسالة الطير في ان يصبح الجسد مصدر الطاقة المسرحية المرئية تقف في طريقة جسدية الصورة العربية فالقدرة الفروتسكية ( المواجهة والتعري لا تحصل بسهولة مع الذات العربية كما هي في تلك الممارسة الطقسية للجسد عند غروتسكي مثلا (التعري الدرامي هو تعري الروح عادة ، لا تعري الجسد)<sup>(٤٧)</sup> لان عرض الروح في فلسفة الطيور ورحلتها امر شبه مستحيل فالذي امامنا هو عرض غلاف الروح ان السفر داخل الروح تعارضه تلك التقنية الثابتة لحركة الجسد هنا.



## العصا استعارة تكوينية للهوية

يأتي اختيار المخرج قاسم محمد لمفردة (العصا) ضمن اهتمامه في البحث عن نقاط تواصل مع التراث العربي الاسلامي وهذه مسألة تشكل القاسم المشترك لتجارب قاسم محمد في صياغة عرض مسرحي عربي الروح والمحتوى والصورة سواء في البناء والتشكيل والتعامل مع المتلقي / لذا نجده يبحث في بطون الكتب التراثية بحثاً عن مفردات وصور دامية ليعبر تشكيلها زمانياً ومكانياً ويجتهد في البحث عن اساليب اخراجية تتناسب وتصوره لمسرح عربي الهوية فكانت كان يا مكان والحكايات والامثال الشعبية وبغداد الازل بين الجد والهزل ومغامرة راس الملوك جابر ومقامات الحريري ، ففي مغامرة المملوك جابر انتقل بممثليه الى قاعة المشاهدين وفي (طالة حزني وسروري في مقامات الحريري) تنطوي على مكان مغاير حيث تم انشاء مجلس ديواني حيث انشئت منصة مستطيلة في منتصف الصالة احاط بها الجمهور من كل جهة ، فالتفاف الجمهور حول المعرض فهو اقرب الى الاحتفالية وقد ساعدت الرسوم التي تحيط المكان وغطت جدران القاعة على اضعاء الجو العربي الاحتفالي فالصورة الكلية للعرض المسرحي صورة عربية تأتي من شكل البساط الذي يجتمع به الانسان العربي في الدواوين العربية الاسلامية في الظروف المهمة واستعمل المخرج مفردات لتكمل ابعاد الصرة الاحتفالية .

ومجمل القول ان قاسم محمد حاول الكشف عن خصوصية الفكر العربي من خلال صورة المكان العربي المتميزة ويقول قاسم في هذا الصدد (لكي يكسب العرض صفته الخاصة لابد ان يتم خارج حدود ونطاق مفاهيم وقوانين المسرح الغربي من حيث استخدام المكان والزمان ومعالجة اسلوب الاداء والخروج من حيز اللعبة الايطالية<sup>(٤٨)</sup>) ويحاول قاسم محمد ان يكشف من خلال المفردة الاستعارة (العصا) عن ارتباطاتها التراثية بالشخصية العربية ويشكل التراب بالنسبة اليه مصدراً ، ان يحفل هذا التراث برموز موحية ووجود العصا في حياة الانسان العربي كمادة وكمعنى وكدلالة ويكشف المخرج تاريخ هذه العصا في الموروث العربي فهي (رمز العطاء والنماء وهي رمز المعجزة في الاساطير في الموروث الروحي للعربي وهي اداة الاحتماء والتربية وهي وتد الخيمة وحصان الطفل، وصديق الرحالة)<sup>(٤٩)</sup> .

اذن فالمخرج يستخدم هذه المفردة رغبة في التشكيل المجرد بل بحثاً عن صور ترتبط بالذاكرة العربية ومنح العرض هوية مميزة من خلال الصورة المسرحية التي تتعامل مع عناصر الصورة المكونة لمنطقاتها الجمعية الموروثة فهو يعيد تنظيم اللغة البصرية وبذلك يصدم توقعات المتلقي يقول قاسم (انا افاجئ المتلقي بما لا يتوقع)<sup>(٥٠)</sup> ويهتم قاسم محمد بالجسد لا بوصفه مجرد تشكيل حركي فهو يعول على جسد الممثل الذي توصل من خلاله الى ان سلوك الانسان العربي (صورة الصلاة الاسلامية) اي اعادة تشكيل صورة الجسد كبنية محلية اذ حول عرض مسرحية (شخوص واحداث من مجالس التراث عام ١٩٧٦) الى صورة جماعية (صورة كلية للصلاة في كل خطواتها اي قام بتجزئة مراحل الصلاة وفق حركة واشتغال الجسد طوال العرض من الوقوف الى الركوع فالسجود ثم الوقوف)<sup>(٥١)</sup> .

## المصادر والاحالات

- ١- رمضان عبد التواب ، البلاغة – القاهرة مطبعة مدبولي ب د ص ٥٤.
- ٢- باتريس بافيس ، ترجمة ميشال ف . خطر مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٠ ص ٧٢ .
- ٣- عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ( مكتبة مدبولي – القاهرة عام ١٩٦٤ ) ص ٦٦ .
- ٤- ايكو ، انبرتو السميائية وفلسفة اللغة ، ترجمة احمد الصمعلي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ سنة ٢٠٠٥ ص ٦٥.
- ٥- المصدر السابق نفسه ص ٧٤.
- \*الميزانسين : التشكيل المسرحي ، الياس ماري و د. حنان قصاب المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان – بيروت ط ٢ ٢٠٠٦.
- ٦- جورج لاكون ومارك جونسون : الاستعارة التجربة العقل المتجسد عام ٢٠١٤ ص ٩٦ .
- ٧- ينظر ايكو ، انبرتو ، العلاقة تحليل المفهوم وتأريخه ، ترجمة سعيد بنكراد ، مراجعة سعيد الغانمي مشورات كلمة والمركز الثقافي الفرنسي ، بيروت ط ١ ٢٠٠٥ ص ٣٦ .
- ٨- التأويل : يعني صرف النظر عن المعنى الظاهر من النص الاصلي الى معنى يحتمله ويقال تأويل النصوص المقدسة حسب الاجتهاد المعاصر ولكن ينظر د. جميل حليب ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٣١٤ .
- ٩- عدد من المؤلفين ، سيمياء براغ للمسرح – دراسات سيميائية ، ترجمة ادميرر منشورات وزارة الثقافة – سورية – دمشق عام ١٩٩٧ ص ٩٧
- ١٠- كارل يونغ ، الانسان ورموزه ، سيكولوجية العقل الباطن ، ترجمة عبد الكريم ناصيف ، عمان ، دار منارات للنشر ، ١٩٨٧ ص ٨٥ .
- ١١- هيغل المصدر السابق ص ٥٢ .
- ١٢- نقلاً عن د. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفني في الفكر المعاصر ص ٣١٤
- ١٣- المصدر نفسه ص ١٧٩ .
- \*الجستوس ، ايماء اجتماعية لها دلالات خاص ، ماري الياس و د. حنان القصاب المصدر نفسه ص ٨٢ .
- ١٤- انتونان آرتو ، سعد ، سامي احمد ، انطوان آرتو والمسرح المعاصر مجلة فنون عدد الثاني القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ ص ١٩ .
- ١٥- ينظر : لايكوف ، جورج ، جونسون ، مارك : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة المغرب ، دار توبقال للنشر ط ١ عام ١٩٩٦ ص ١٣ .
- ١٦- ينظر – ٥ – المصدر السابق نفسه ص ١٨٦ .
- ١٧- محمد بو عزة ، استراتيجية التأويل من النصي الى التفكيكية منشورات الاختلاف ، المغرب ، الرباط ط ١ سنة ٢٠١١ ص ٥٧.
- ١٨- هاملت ، شكسبير ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .
- ١٩- جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع ط ١ ، القاهرة سنة ٢٠٠٠ ص ٩٧.
- ٢٠- ينظر . سعد ، صالح . الانسان الاخر ، ازدواجية الفن التمثيلي – الكويت عالم المعرفة ع ٢٧ سنة ٢٠١١ ص ٩٤ .
- ٢١- ماري الياس ، د. حنان القصاب المصدر السابق ص ٨٢ .
- ٢٢- برادلي ص ١٣٤ .
- ٢٣- ينظر : ايلام كير : سيماء المسرح والدراما ترجمة رفيف كرم ط ١ بيروت – المركز الثقافي الغربي سنة ١٩٩٢ ص ٤٩ .
- ٢٤- عقيل مهدي ، في بنية العرض المسرحي ، ( بغداد ، مطبعة اسعد ، ب ، ت ) ص ٩١
- \*التأويل : يعني صرف النظر عن المعنى الظاهر من النص الاصلي الى معنى يحتمله ويقال تأويل النصوص المقدسة حسب الاجتهاد المعاصر ولكن ينظر د. جميل حليب ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٣١٤ .
- ٢٥- سامي عبد الحميد ، تجربتي في التمثيل والاخراج ، ص ١٩٦ .
- ٢٦- ينظر محمد عابد الجابري ، المصدر السابق ص ٨٦ .
- ٢٧- ينظر سامي عبد الحميد ، ضوء جديد على هاملت ص ٢٧ .
- ٢٨- ينظر ياسين النصير ، وجهاً لوجه ، ص ١٤٦ .

\* الصورة الاستعارية : وهي صورة بلاغية – تستعمل للتعبير عن محتوى دلالي معين باستعارة ( نقطة او عبارة ومحله عوضاً عن اللفظ فلأداء الجسدي المسرحي ابعاداً كنائية واستعارية ) وظف الباحث هذا المصطلح للدلالة على استخدام المخرج سامي لعدد من الصورة الدالة على الطقوس في بنية الصورة للحد الذي يجعل منها رمزاً دالاً للحياة العربية .

وتقول الباحثة ( سبرجن ) اننا نستخدم مصطلح الصورة باعتباره الكلمة كما تقول هي ( تشبيه مركز ) ينظر نورمان فريدمان / المصدر السابق ص ٣١ . ويقول بلاشلا ما الاستعارات سوى تنقلات الفكر ابتغاء القول الافضل .

٢٩- باتريس بافيس ، ترجمة وتقديم سباعي السيد ( القاهرة : وزارة الثقافة ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ب ، ت ) ص ٢٣ .

٣٠- نقلاً عن د. عقيل مهدي ، القرين الجمالي ، ص ٣٠.

٣١- سامي عبد الحميد فنون ١٩٧٣ – ١٩٧٥ ، جريدة الجمهورية ( بغداد ع ٢١٩٤ ، ٣ كانون ١٩٧٥ ) .

٣٢- ينظر ، كانت المصدر السابق ص ١٧ .

٣٣- ثامر مهدي ، من الاسطورة الى الفلسفة والعلم ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ ) ص ١٣ .

٣٤- ينظر هيغل ، الفن الرمزي ص ١٢ .

٣٥- ينظر باتريس بافيس ، المصدر السابق ص ٢٣ .

٣٦- أن اوبر سيفلد ، المصدر السابق نفسه ص ٣٢ .

٣٧- ينظر : علي مزاحم عباس ، قراءة بصرية لرسالة الطير ، جريدة الثورة ( بغداد : ع ٥٢٢٥ / ٢٣ / ١١ / ١٩٨٦ )

٣٨- \* الرسالة الاتصالية والوضع السياسي العربي ( الاسقاط ) .-

٣٩- يوسف كرم ، المصدر السابق ص ٩٢ .

٤٠- موريس ميرلوبونتي ، المصدر السابق ص ١٢٥ .

٤١- موريس ميرلوبونتي ، المصدر السابق ص ١٢٥ .

٤٢- موريس باخيس ، المسرح في مفترق طرق الثقافة ، ترجمة وتقديم ، سباعي السيد ( القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح الشعر الشعبي ١٩٩٣ ) ص

٤٣- المصدر نفسه والصفحة .

٤٤- عقيل مهدي ، القرين الجمالي ، مجلة الاكاديمي ( بغداد : جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ع ١٤ س ١٩٩٦ ) ص ٢٦ .

٤٥- عن جاكوب كورك ، اللغة في الادب الحديث ( الحداثة والتجريب ) ترجمة ، ليون يوسف وعزيز عمانويل ( بغداد : دار المأمون للطباعة والنشر ، ١٩٨٩ ) ص ٢٢٨ .

٤٦- اربك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ( بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، ط ٣ ) ص ١٥٣ .

٤٧- رولان بارت ، المسرح الاغريقي ، ترجمة سهى بشور ، ( دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية ، ١٩٨٧ ) ص ٣٤ .

٤٨- اربك بنتلي ، مصدر سابق ص ٥٢ .

٤٩- قاسم محمد ، كلمة المخرج في منهاج عرض المسرحية ، لفرقة المسرح الفني الحديث ١٩٨٤ .

٥٠- قاسم محمد ، مقابلة اجراها الصحفي محمد شاكر السبع ( جريدة الجمهورية ، بغداد : ع ٤٠ في ١٩٨٨/١٢/٢٦ ) ص ٧ .

٥١- علي مهدي ، قاسم محمد يبرئ الجمهور ويتهم الفنان ، مجلة الف باء ( بغداد : ع ٨٤٢ ١٩٨٤/١٢/١٤ ) ص ٥٥ .

٥٢- ينظر معد الجبوري ، قاسم محمد في محكمة المسرح جريدة القادسة ( بغداد : ع ٢٠٩٩ ١٩٨٧/٣/٨ ) ص ٣ .