

تقنيات التعميق المسرحي ووسائله الفنية مسرحية الأيام المخمورة أنموذجاً تطبيقياً



**تقنيات التعميق المسرحي
ووسائله الفنية
مسرحية الأيام المخمورة
أنموذجاً تطبيقياً**

إعداد

د/ دلال إسماعيل محمد

قسم علوم المسرح - كلية الآداب - جامعة
المنيا - مصر

تقنيات التعميق المسرحي ووسائله الفنية مسرحية الأيام المخمورة أنموذجاً تطبيقياً

تقنيات التعميق المسرحي ووسائله الفنية مسرحية الأيام المخمورة نموذجاً تطبيقياً

دلال إسماعيل محمد

قسم علوم المسرح، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر

البريد الإلكتروني: nagibtalawy@yahoo.com

المخلص:

مذ تجراً (كورني) على قوانين المسرح الأرسطية، وقد انعتق الأدب المسرحي من جمود زاد عن ستة عشر قرناً، والميتامسرح يعنى محاولات التجديد ل ما بعد المسرح الكلاسي، والميتامسرح مصطلح جاء فى سياق استبقت إليه (الميتافيزيقا، والميتارواية...). وهذه المابعدية المسرحية جاءت بتجديدات مسرحية منها (التعميق المسرحي)، والدراسة تستعين بمنهجين أحدهما المنهج التاريخي لتتبع ظاهرة التعميق المسرحي بعد تدقيق المصطلح الذى تعددت ترجماته- قبل الباحثة- نحو (التجويف - التقعير - البنية الاندماجية - التقعير- الفجوة الدرامية...)، وبعد مناقشة ترجمات المصطلح وتعريفاته ، وجدت الباحثة أن مصطلح (التعميق) الذى اقترحته هو الأصدق والأدق دلالة عن هذه الظاهرة المسرحية الفنية.

الكلمات المفتاحية: التعميق المسرحي - الميتامسرح - تقويض المنظور الكلاسي - النص الموازي

Theatrical deepening techniques and artistic means

The play of drunken days is an applied model

Dalal Ismail Mohamed

Department of Theater Sciences, Faculty of Arts,
Minia University , Egypt

Email: nagibtalawy@yahoo.com

Abstract:

Since (Corney) dared to adopt the laws of Aristotelian theater, theatrical literature has been emancipated from a stagnation of more than sixteen centuries. This theatrical meta-theatrical came with theatrical innovations, including (theatrical deepening), and the study uses two approaches, one of which is the historical method to trace the phenomenon of theatrical deepening after Examining the term, which has been translated many times - before the researcher - towards (cavity - crimping - merging structure - scattering - dramatic gap...), and after discussing the translations of the term and its Arabizations, the researcher found that the term (deepening) that she suggested is the truest and most accurate indication of this theatrical phenomenon. artistic.

Keywords: Theatrical deepening - Metathesis - Undermining The classical perspective - Parallel Text

رابعاً: مقدمة الدراسة:

إذا كانت النصوص الإبداعية المسرحية قد سارعت الخطى فى التطوير والتحديث للنص المسرحي بابتكار وسائل وتقنيات جديدة، فلم يعد للنقد التطبيقي إلا أن يلاحق التطوير المسرحي والتجريب المسرحي. وهذا البحث يأتي فى سياق ملاحقة الميثامسرح، وبالتحديد تتوقف الباحثة مع ظاهرة من ظواهر الميثامسرح وهى (التعميق المسرحي)، وتناقش الباحثة ترجمات المصطلح وبدائله، ثم ترصد تاريخياً ظاهرة (التعميق المسرحي)، ثم تدعم دراستها النظرية بتطبيق نقدي لرؤية واكتشاف الوسائل الفنية التى خلقت التعميق المسرحي. واستدعت هذه الغاية البحثية تحليل مسرحية قائمة على تقنية المسرح داخل مسرح كشكل أولى من أشكال (التعميق المسرحي). وقد قدمت الباحثة فى الجزء الأخير لهذا البحث تحليلاً لمسرحية (الأيام المخمورة) لسعد الله ونوس، واستعانت الباحثة بمنهجية التحليل الوظيفي لتحقيق نتائجها وغايتها البحثية.

• دوافع الدراسة:

= رغبة الملاحقة لجديد نصوصنا العربية المسرحية.

= اختبار تطبيقات المناهج الجديدة، واكتشاف قدراتها الإيجابية.

= إضافة الجديد إلى المكتبة العربية.

• أهداف الدراسة:

= استعراض وظائف الميثامسرح و مستجدات نصوصها

المسرحية.

= دراسة ظاهرة فنية حديثة / جديدة وهي (التعميق المسرحي).

= البحث عن الجذور البنائية لظاهرة التعميق المسرحي.

= اكتشاف أشكال التعميق المسرحي ووسائله الفنية المتنوعة.
• منهجية الدراسة:

جاءت هذه الدراسة في جزئين، الأول هو الجزء النظري، واستعانت فيه الباحثة بالمنهج التاريخي الساعي إلى الكشف عن أصلاب ظاهرة التعميق في التراث المسرحي بشكل عام، وجذور الفكرة عربياً، ثم تتبع هذه الظاهرة وتطورها وتشكلاتها الفنية، وكان المنهج التاريخي هو الأنسب لدراسة هذه الظاهرة التعميقية لبنية النص المسرحي، والتي تبلورت في سياق تجديدات الميثامسرح.

أما الجزء التطبيقي لهذه الظاهرة فقد استدعى التحليل البنائي للتعميق المسرحي، والكشف عن تقنياته ووسائله، وهو الأمر الذي استدعى الاستعانة بمنهجية التحليل الوظيفي، وهو أحد تطبيقات البنيوية، والتي كان لها فضل الكشف الأول عن مصطلح (التعميق المسرحي)، ومن ثم تحوله لينتشر في البناءات المسرحية المتجددة نحو نصوص الميثامسرح، و شكل ظاهرة بنائية فنية تستدعي البحث فيها، والكشف عن قدراتها وممكناتها وتاريخها.

• أسئلة البحث:

استدعت دراسة ظاهرة التعميق المسرحي بأدواتها ووسائلها الفنية

العديد من الأسئلة البحثية... منها:

= ما المقصود بالميثامسرح؟

- = ما الترجمات وبدائلها لمصطلح (التعميق المسرحي) ؟
- = كيف بدأت فكرة (التعميق...) فى النص الأدبي؟
- = ما المقصود بالدوائر المتداخلة بنائياً؟
- = ماذا تعنى المرايا المقعرة والأخرى المتجاورة فى تعميق البنية المسرحية؟
- = ما التقنيات المستحدثة والمستزرعة فى بنية (التعميق المسرحي)؟
- = لماذا كان اختيارنا لمسرحية (الأيام المخمورة) كأنموذج تطبيقي لبنية التعميق المسرحي؟
- = هل جاءت المسرحية بتقنيات جديدة لتنفيذ تقنية التعميق المسرحي؟
- الدراسات السابقة:

توافدت على دراسة هذه الظاهرة التعميقية للنص المسرحي دراسات محدودة للغاية، وجاء بعضها فى سياق العرض لـ الميثامسرح، بينما جاءت الدراسات التطبيقية لهذه الظاهرة مكثفة رؤيتها فقط على بنية المسرح داخل مسرح، ولم أجد كشافاً عن تنوع شكول (التعميق المسرحي)، ولم أجد كشافاً عن الوسائل الفنية والتقنية لبنية التعميق المسرحي، ومن هذه الدراسات:

- ١- المسرح والمرايا، لحسن يوسفى^(١)، وهى دراسة قيمة، وأفادت الباحثة منها، لكن المؤلف كان معنياً بالميثامسرح ثم توسع فى التأريخ الغربي والعربي، وحاول تقديم ما أسماه بشعرية

(١) يوسفى، حسن ، المسرح والمرايا ، موقع اتحاد كتاب المغرب unecma.net

الميتامسرح، وشعرية التأويل... وكادت استشهاداته المسرحية

تقتصر على منتوج المغرب العربي.

٢- خصائص التجريب في المسرح العربي، لعبد الرحمان زيدان^(١)،

وقد عرض بشكل عام لبعض الشكول المسرحية المستحدثة فيما

بعد الميتافيزيقيا... ، ولكنه لم يتوقف بشكل موسع مع التعميق

المسرحي....

٣- جمالية التعميق في المسرح المغربي، لجمال الدين الخضير^(٢)

، وهي دراسة محدودة أقرب إلى المقال النقدي منها إلى

الدراسة الموسعة، وركز على الممكنات الجمالية للتعميق، وهو

صاحب مصطلح (التعميق) كواحد من الترجمات العديدة لظاهرة

التعميق المسرحي.

أما الدراسات التي تناولت مسرحية (الأيام المخمورة)- فلم تتناول

تحليل البنية الفنية للتعميق المسرحي، والبعض تناولها كفكرة سياسية

واجتماعية، ومن ثم كثرت حولها الدراسات المضمونية دون دراسة البناء الفني

وأسرار بنية التعميق المسرحي في هذه المسرحية، وهو ما انفردت به الباحثة

في هذا البحث.

• المسار البحثي:

جاء البحث في مسارين: أحدهما نظري تاريخي، والآخر تطبيقي

(١) خصائص التجريب في المسرح العربي، عبدالرحمان زيدان، عبد الرحمان ، خصائص

التجريب في المسرح العربي ١٩٩٧ ، مكناس - المغرب :مطبعة سندی.

(٢) الخضير، جمال الدين ، جمالية التعميق في المسرح المغربي ٢٠١٠، طنجة الأدبية في

٢٠١٠/٣/٦.

على النحو الآتي:

أولاً- المسار النظري:

- (الميتامسرح - مناقشة الميتامسرح التأسيلي - مناقشة شعرية
- الميتامسرح وشعرية التأويل - تدقيق مصطلح (التعميق) - تاريخ التعميق
- الأدبي - تاريخ التعميق المسرحي - الخصائص البنائية للتعميق المسرحي -
- تاريخ ظاهرة التعميق في المسرح العربي، وأصول الفكرة في تراثنا العربي.)

آخرأ: المسار التطبيقي:

(إشكالية المسرحية- تقنية الدوائر المتداخلة- تكنيك الأصوات- الراوي التقديمي والراوي الشعبي- المرايا الرؤيوية المتجاوزة- الأراجوز وممكنات التمسرح- الترهين المسرحي- تعدد مستويات الوعي...).

• أفق التوقعات البحثية:

تتوقع الباحثة الوصول إلى الرصد التاريخي والحراك المسرحي من الميتماسرح إلى المسرح التجريبي، وتتطلع الباحثة للتأريخ لظاهرة (التعميق المسرحي)، وفي المسرح العربي خاصة، وتحاول الوصول إلى نماذج التشكيلات الفنية لـ (التعميق المسرحي) وتأثيره في الشكول المسرحية، مع رصد للوسائل والتقنيات الفنية المساعدة على تعميق البناء المسرحي وإشكاليته الفكرية المضمونية

• مراجع البحث وصعوباته:

وجدت الباحثة صعوبة في دراسة منطوق التعميق المسرحي لندرة الدراسات التي سبقت إلى التعريف به، وقد اعتمدت الباحثة على المصدر المناسب لهذه الدراسة بعد جهد الاطلاع على نصوص عديدة ، ثم كانت الانتقائية لمسرحية (سعد الله ونوس) المعنونة بـ (الأيام المخمورة)، واستعانت الباحثة بالمعاجم المصطلحية المتخصصة، والمراجع النقدية الحديثة.

واتطلع أن يوفقني الله في الإمساك بتاريخ هذه الظاهرة الفنية (التعميق الأدبي)، ورصد حجم وجودها في نصوص المسرح العربي المعاصر، والكشف عن شكولها، وتقنياتها، ووسائلها الفنية على أساعد المبدعين وبعض الدارسين للإفادة من هذه الظاهرة الفنية المستحدثة وتطبيقها النقدي، وهي ظاهرة تتمدد أصول فكرتها معروقة في تراثنا العربي القديم.

والله من وراء القصد والله المستعان،،،

تقنيات التعميق المسرحي ووسائله الفنية مسرحية (الأيام المخمورة) أنموذجاً تطبيقياً

لا يمكننا التحدث عن (التجوير/ التعميق المسرحي) إلا من خلال
التقدمة لمصطلح (الميتامسرح)؛ لأن الميتامسرح ممارسة ميتانصية ومنها
جاء التعميق الدرامي في بعض نصوصنا المسرحية، والمظاهر الميتانصية
تتمدد إلى حدود التعميق الدرامي بوسائله البنائية المختلفة في الأدب
المسرحي بخاصة؛ لأن الميتامسرح يتمتع- في كل مظاهره- بالإنتاجية
بدلاً من إعادة الإنتاج، ومن ثم فمن الطبيعي أن يتمتع الميتامسرح بخاصية
الإحلال والإزاحة بدلاً من التوظيف والاستلها؛ ولذلك فالميتامسرح أقرب
إلى محاولات التجريب المسرحي الحديث والمعاصر، ولاسيما ما يأتي في
سياق ما بعد الحداثة، ويؤكد (حسن يوسف)^(١) على أن الميتامسرح بدأ مع
ستينيات القرن العشرين في النقد الأنجلو-أمريكي، ثم انتقل إلى النقد
الفرنسي.

ومصطلح (الميتامسرح) جاء لاحقاً لـ (الميتافيزيقيا-
الميتارواية...)، والبعض يصفه بأنه المسرح الانعكاسي/ المسرح
الممسرح/ المسرح الواصف...، وإذا كان (جيرار جينيت) في كتابه (طروس
...) قد حدد الشعرية في خمسة أنماط: (التناس- النص الموازي- التعالي
النصي- جامع النص- الميتانصية)، فالمتيتا تعبر عن (المابعدية) نقدياً

(١) راجع: يوسف، حسن، المسرح والمرآيا، موقع اتحاد كتاب المغرب.

وإبداعياً^(*)، ومفهوم (الميتامسرح) في الترجمات والدراسات العربية تكاد تترادف مع الأنواع المسرحية المستحدثة والـ ما بعد كلاسيكية...، وكأن كل تجديد أو إضافة أو خروج عن المسرح التراجيدي الكلاسي هو بمثابة (الميتامسرح)؛ لأن التراجيديات الكلاسيكية اعتمدت على غياب الوعي الذاتي للبطل (مثل أوديب)، مما أوقعه في المصير المحتوم/ وبعض القيم الواقعية كانت بمثابة الحقيقة، بينما نجد البطل/ الشخص في محاولات الميتامسرح تعتمد على الوعي الذاتي الذي يتجاسر على مراجعة الواقع، ومن ثم فهو يتمتع بالرؤية، والقدرة التأملية الناقدة...، ولذلك جاء النقد للمسرح مناقشة حية لأفكار الواقع، واختباراً للحقيقة النسبية، وفي بعض التجديدات المسرحية التي تفتح النص على مشاركة الجمهور - مثلاً - نصبح أمام ما يمكن تسميته بالمقاومة الجماعية...^(١).

وقد تعددت الرؤى للميتامسرح فـ (أبييل)^(*) ينظر إلى ظاهرة الميتامسرح على أنها ظاهرة ذات أبعاد فلسفية وجودية، وركز على البعد الميتافيزيقي واعتبر أن الحياة نفسها مسرح، وأن الإنسان ممثل.... أما (باتريس بافيس) فينظر لظاهرة الميتامسرح على أنها بنية موضوعاتية

(*) مثل إبداعات ما بعد الحداثة لكل الأجناس الأدبية، ومثل نقديات ما بعد الحداثة (كالنقد الثقافي والنقد البيئي والنقد المعلوماتي...).

(١) راجع: الجزء التطبيقي في هذا البحث والخاص بدور (الأراجوز) في مسرحية (الأيام المخمورة) ونوس، سعدالله.

(*) الأمريكي (ليونيل أبييل) من أوائل من تناولوا مصطلح (الميتامسرح)، وانتقد (بافيس).

وخطابية، وقد انتقد (بافيس) رؤية (أبيل) .. هذه الأطروحة التي طورها (أبيل) لا تعمل إلا على توسيع النظرة القديمة المسرح داخل مسرح؛ لأنها تبقى جد مرتبطة بدراسة موضوعاتية للحياة باعتبارها مسرحاً، ولا تستند... على وصف بنيوي للأشكال الدراماتورية وللخطاب المسرحي.."^(١) ثم يأتي (شملينج)، ويرى أن الميثامسرح ظاهرة بنيوية وهرمنوطيقية، واعتقد أن تصور (شملينج) هو الأقرب للإقناع، لأنه "تصور يساعد على ضبط البنيات- المسرحية- ضمن جدلية العلاقة بين الإنتاج والتلقي"^(٢). من ناحية، مع ضرورة التمييز في الميثامسرح بين خطابين، خطاب درامي وخطاب ميثادرامي"^(٣).

وإذا كان بعض النقاد يوسعون في وظائف الميثامسرح من الناحية النقدية، ويحددونها بثلاث وظائف (الوظيفة النقدية- التنظيرية- التأويلية) فالباحثة ترى أن الوظيفة الإبداعية هي الأهم، لأن التعامل مع النص المسرحي- ما بعد التراجيديا الكلاسيكية- هو الذي يمثل تطوراً حقيقياً للنص المسرحي، الذي ينبغي أن نسعى إليه رسداً ونقداً وتحليلاً... ، والحوار المسرحي الكلاسيكي يمثل علاقة لغوية، بينما الحوار الجديد الذي يوسع للسرد عبر النص الموازي للمؤلف يتضمن الميثالغة؛ لأنه يعتمد

(١) المسرح والمرايا، مرجع سابق، ١٩.

(٢) المرجع السابق، ٥٠.

(٣) الخطاب الميثادرامي الذي يوسع للعلامات غير اللغوية، يوسع للسرد وسلطة المؤلف من خلال النص الموازي- الديداسكاليا.

بشكل أساسي على العلامات غير اللغوية...^(١)، وأصبح النص الموازي وإرشاداته المسرحية شكلاً من الشكول المتجددة للميتامسرح، لأنه يساعد على تضعيف الحكاية الدرامية، ولاسيما إذا جاء بتقنية المسرح داخل مسرح؛ لأنه عندئذ سيعمق الفكر الدرامي بالتجويف/ التعميق الدرامي بحكايات النص المسرحي المتداخلة، وهو أمر جعلنا نرصد الصيغ الجديدة والحداثيّة في كتابة النص المسرحي.. وصولاً إلى نصوص المسرح التجريبي.

وإذا كان فن المسرح العربي حديثاً قد بدأ على يد المخرجين في لبنان، وعجلوا بالتعريب- البخيل لموليير- فإن النقد المسرحي العربي قد سجل مفارقة ثانية عندما بدأ مستعيناً بنظرية الرواية في نقد المسرح على نقيض ما حدث في العالم كله عندما استعاروا النقد المسرحي / نظرية المسرح لنقد الرواية في بداياتها ، والمفارقة الثالثة يرصدها (محمد الكغاط) عندما يقول: "لعل ما يثير الانتباه أن التعريب في الغرب بدأ على يد المخرجين، في حين أن بواده العربية الأولى ظهرت على يد بعض المؤلفين عندما قبل أن يتلقفها المخرجون، وقد يعود ذلك... إلى القداسة التي مايزال يتمتع بها النص الدرامي في العالم العربي"^(٢). وربما أن رغبة

(١) .. قناعتني مع آخرين أن الإرشادات المسرحية في النص الموازي/ الديداسكاليا تمثل ميتالغة؛ لأنها تعتمد على الطابع الوصفي في التجارب الطليعة من ناحية، ولأنها تعتمد على وصف التجسيم والتجسيد للعلامات المادية.

(٢) الكغاط ، محمد، التعريب ونصوص ١٩٨٩ المسرح آفاق عدد ٣ لسنة ١٩٨٩، مجلة اتحاد كتاب المغرب.

الاستقلال بحثاً عن ما يسمى بمسرح عربي الخصائص والمذاق، ربما كانت هذه الرغبة أوفر حظاً لولوج النص المسرحي العربي في غمار التجريب، في كل الأحوال لم يخلص المسرح العربي ونصوصه من تمثّل التجربة الأوربية والإفادة منها.

وفي هذا السياق تتحفظ الباحثة على ما جاء عند بعض الباحثين العرب مثل: (عبدالرحمان بن زيدان، وحسن يوسف^(١)) الذي أفرد مساحة كبيرة لما أسماه (الميتامسرح العربي التأسيلي)، وحدده في ثلاثة مسارات (الذاتي - الوثائقي - التاريخي)، وتحفظ الباحثة يتأتى من الجمع القصرى لـ الميتامسرح كانطلاقة تجديدية لما بعد البنوية ، وبين (التأصيل) الكلاسي الذي يلتصق بالتراث العربي القديم !، وأنا لا اعتقد أن مجرد توظيف التراث يمكن أن يضاف إلى خصائص و الميتامسرح ومستجداته، ثم إن المحاولات العربية التي تم الاستشهاد بها عند (سعد الله ونوس ونعمان عاشور، ويعقوب صنوع..) محاولات سبقت بنماذج مسرحية أوربية، ومحاولة (صنوع) - مثلاً - خرجت من عباءة موليير (مرتجلة فرساي)، وتجربة فكرة التوثيق في الفن الروائي والمسرحي بدأت من محاولات (فلوبير) فيما يسمى بالرواية الوثائقية... إذن فتقييد الميتامسرح بالتأصيل العربي مفارقة تحمل الكثير من المفارقات التي لا ينصفها البحث العلمي المقارن في هذا المجال.

(١) راجع: - خصائص التجريب في المسرح العربي، عبدالرحمان بن زيدان، المسرح والمرآيا، حسن يوسف، مرجع سابق، ١٥٠ وما بعدها.

وفى نهاية دراسة (حسن يوسف) يتساءل أسئلة استنكارية ربما تسقط عنونته (الميتامسرح العربي التأسيلي) عندما يتساءل "... لماذا كتب صنوع (مرتجلة) ولم يسمها كذلك...، ولماذا خلّص نعمان عاشور مسرحيته الوثائقية من الأطروحة السياسية كما هو الشأن فى الغرب.. ولماذا كتب (ونوس) مسرحية تغريبية... واضطر إلى أن يبحث لها عند امتدادات فى التغريب الفطري"^(١).

وامتداداً للصلة الوثيقة بين الميتامسرح والتجويف/ التعميق المسرحي، وقبل التفرغ لـ (التجويف المسرحي)، تتحفظ الباحثة على محاولات (حسن يوسف) التى يرغب من خلالها فى تحديد (شعرية للميتامسرح) وإذا كنا نقبل منه، ومن غيره من الباحثين أن التجويف المسرحى أحد مظهرات وتشكيلات الميتامسرح، فإننا نشعر بالصوغ المفارق والمربك فيما طرحه من (شعرية الميتامسرح)^(٢)، وهو ينطلق فى بحثه عن الشعرية من أن الميتامسرح ممارسة نصية، والميتامسرح تجويف أدبي، والميتامسرح تمسرح مضاعف، وهذا صحيح، لكن التجويف المسرحي له شكول متعددة- كما سنعرضها-، والتضعيف المسرحي ليس شكلاً واحداً يمكن أن نضمنه فى شرنقة معيارية، والممارسة النصية مفتوحة انفتاح المصطلح نفسه (الميتامسرح) الذى يستوعب كل محاولات التجديد المسرحي وصولاً إلى المسرح التجريبي، ومن ثم نتساءل كيف يشرنق بالشعرية المعيارية مصطلحاً يقوم على التحول والتغيير والتجديد

(١) المرجع السابق، ١٨٧ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق، ٧.

والانفتاح؟ ومن ثم فالشعرية هنا بقوامها المعياري المفهوم من مصطلح (الشعرية) يهدم ما يتضمنه مصطلح (الميتامسرح) من حرية التحول والتغير والتجديد إنه يذكرنا بطموحات (فلاديمير بروب) في دراسته للحكايات الخرافية- مورفولوجيا الحكاية الخرافية- ، والتي حاول أن يصل من خلال التحليل الوظيفي إلى معادلة إبداعية تضبط الإبداع في الحكايات الخرافية...، لكن المحاولة لم تحقق طموحاتها؛ لأن الإبداع- والروائي خاصة- من الصعب حصره في معادلة إبداعية، ويبدو أن (حسن يوسف) استشعر شيئاً من هذا الحرج فاستبدل شعرية التأويل بشعرية الميتامسرح، وهي شعرية تنفتح على ثالث (المبدع. المتلقى. الواقع) ^(١)، وحتى مع هذا الطرح الاستبدالي (شعرية التأويل...) لا اتفق معه؛ لأن التأويلية الأمريكية تأويلات... وتحديدها في شعرية أمر لن يبلغ من الدقة منتهاها، على الرغم من أن (يوسف) ذكر أنه قرأ ما يربو عن عشرين نصاً مسرحياً؛ ليستقرىء منهم (شعريته) التي يتطلع إليها، وعلى الرغم من أن تلك القراءة أوقفته على صعوبة البحث عما أسماه بـ (شعرية الميتامسرح)، ولاسيما عندما اعترف بأن "... كل عمل مسرحي غربياً كان وعربياً كنا نقرأه، كان يفرز من الخصوصية ما يجعلنا نفكر في شعريتنا باعتبارها احتمالاً واحداً من بين شعريات نصية مختلفة باختلاف الأنساق الأدبية والجماليات المسرحية..". ^(٢)

وبناء عليه نقبل بشعرية نص مسرحي أحادي، لكن لا يمكن قبول

(١) مرجع سبق ذكره، المسرح والمرايا، ٨.

(٢) المرجع السابق، ٨.

كلية التعميم على (شعرية الميثامسرح)، ولا نقبل أيضاً بـ (شعرية التأويل)؛ لأن التركيب بمفارقاته: شعرية.. و... تأويل، يسقط نفسه بنفسه.

الميثامسرح والتعميق النصي:

ارتبطت ظاهرة الميثامسرح بالتجويف الأدبي أو (التعميق الدرامي) باعتباره أحد مفردات الظاهرة الميثامسرحية، بكل ما يحمله التجويف/ التعميق الدرامي، من انزياحات بنائية مقارنة بالبناءات المسرحية الكلاسية تلك التي بدأت بقوانين أرسطو المسرحية في كتابه (فن الشعر). والحديث عن (التعميق/ التجويف المسرحي) سيكون من خلال ثلاثة أطر فرعية في هذا البحث، وهي:

أ- تدقيق المصطلح.

ب- تاريخ المصطلح وخصائصه البنائية.

ج- التطبيقات التحليلية الناقد.

أ- تدقيق المصطلح:

كل ترجمة أو تعريب لمصطلح ما تمثل إشكالية في ساحتنا الثقافية العربية، وذلك لأسباب عديدة أبرزها ما يتصل بلغة المصطلح المترجم عنها، أو لقدرات المترجم، أو بسبب المترادفات في لغتنا العربية، أو بسبب الفهم ودقة الفهم الدلالي في استعمال المصطلح، والحقيقة أن أكثر هذه الأسباب اجتمعت في ترجمة وتعريب المنطوق الفرنسي (la mise en abyme)، وفي مقابلة الانجليزي (the Dramatic Gap)، وبناء عليه وجدنا ترجمات المصطلح تتعد نحو: التجويف- التعيير- الوضع الاندماجي- التعتيم- الانشطار- البنية الاندماجية- التمسرح المضاعف- الفجوة الدرامية- التقعر لمرايا المسرح- (...).

على الرغم من شيوع منطوقى (التجويف - التقعير) إلا أنه يروى أن أبدأ من معجم المصطلحات الأدبية لسعيد علوش^(١)؛ لأن الترجمات الأخرى للمصطلح نفسه قد جاءت عبر دراسات تطبيقية وأخرى نظرية للمصطلح، وتبقى معاجم المصطلحات مرجعية أساسية فى البحث العلمى، و(سعيد علوش) يقترح منطوق المسرحية الاندماجية أو البنية الاندماجية، ويعنى تداخل مسرحية دامجة وأخرى مدمجة، وعنده أن "كل عمل يظهر داخل عمل آخر مثل الحكاية فى الحكاية، واللوحة فى لوحة، وهى تقنية تسمح للشخص المسرحية بأن تمسرح ذاتها الدرامية بما تملكه من وعى مزدوج بطبيعة دورها الفنى، وعلى الرغم من التوصيف الجيد الذى قدمه (سعيد علوش) إلا أن منطوق البنية الاندماجية لم يكتب له النجاح والانتشار الواجب لثبات المصطلح، واعتقد أنه نجح فى توصيف الحالة الفنية المقصودة، لكنه لم يصل إلى الدقة نفسها فى منطوق (الاندماجية) لما يشوب الاندماجية من معانى الاختلاط غير البين، إلا أن الوزن الصرفى يشير إلى الاندماجية.

والمنطوق الثانى للمصطلح نفسه هو (التجويف)، وهو منطوق روج لانتشاره المغاربية و(حسن يوسفى) فى دراسته القيمة (المسرح والمرايا)، لكن التدقيق فى معنى (التجويف) يشي بمعنى الانفتاح أو الاتساع غير المحدد بكيفية ما داخل العمل الأدبى، ولم يشر إلى فكرة التعميق التى تترتب على انفتاح نص داخل نص آخر.

والمنطوق الثالث المتداول للمصطلح نفسه هو (التقعير المسرحى)،

(١) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ٢٣٨ .

وهو منطوق تبناه (جمال الدين الخضيرى)^(١)، وقد انتشر هذا المنطوق فى المغرب العربى أيضاً، واعتقد أن صاحبه تأثر بتعريفات بعض الدارسين الأوربيين الذين وضحو المقصود بالظاهرة الفنية على أساس الرؤية المرآتية كقول (ديلباخ) بأنه "... كل مرآة داخلية تتأمل الحكى كله عن طريق المضاعفة..." ثم يقرن التعبير بالمرآة بطريقة استعارية تتجسد فى بنية داخل بنية أخرى...، واعتقد أن التعبير يشى بعمق، لكنه لا يحدد كيفية فنية.

أما المنطوق الرابع المنتشر ترجمة عن اللغة الانجليزية فهو (الفجوة الدرامية)، وهو منطوق منتبس؛ لأنه يدل على تقنين إحداها المساحات السردية، الحوارية المتروكة عمداً من المؤلف (فجوة) وتعنى تغيب قطاع من الحدث عن المتلقى لتنشيط مخيلته فى استكمال (الفجوة المتروكة)، وهو لغاية دفع الملل وتنشيط التشويق والتفاعل أما التقنية الأخرى التى يعنىها مصطلح (الفجوة) فهى كيفية فتح النص المسرحى الأصلي ليستوعب داخله دائرة درامية أخرى...

أما منطوق (التضعيف المسرحى) فأظنه عام غير خاص بتقنية محددة، ويعنى كل تقنية أو وسيلة فنية تزيد فى جمالية العرض/ النص المسرحى وزيادة قدراته الفكرية، ووسائله البنائية.

وبقى منطوق (التعتيم) و(الانشطار)، واعتقد أنهما الأضعف فى الدلالة على استخدامات المصطلح والغاية منه، فضلاً عن اتصافهما

(١) الخضيرى، جمال الدين، جمالية التعبير فى المسرح المغربى، طنجة الأدبية ٢٠١٠/٣/٦.

بالعمومية دون تحديد خصوصية تقنية بعينها.

وبعد... فالباحثة لا تريد أن تزيد إشكالية المصطلح، وإنما تدفني قناعاتي بأن فكرة نص داخل نص الأولية للمصطلح غايتها التعميق الفني والفكري للنص، ومن ثم فإنني اقترح استبدال التعيق بما شاع من ترجمات ال (التجويف- التعجير- الاندماج)، ومنطوق (التعميق) كافتراح اصطلاحي بديل يعبر تعبيراً مباشراً عن المصطلح وظاهرته الفنية، ويترك وسائلها البنائية الفنية مفتوحة، فالتعميق يزيد البناء الفني جمالاً، ويزيد الفكرة المسرحية عمقاً وتناظراً وتأثيراً، ويمكن أن يعبر عن الانفتاح على كل ما من شأنه زيادة جماليات النص المسرحي سواء بتوظيف الأراجوز أو السامر أو المسرح داخل مسرح أو التمسرح أوحى باستخدام تكنيك الأصوات^(١) الذي يمثل عمقاً للمرايا المتواجدة/ المتجاوزة...، والتعميق قد يكون من خلال الحدث أو الزمن أو الصراع المسرحي أو الفكرة المسرحية نفسها، أو من خلال تنويع مستويات الوعي داخل النص المسرحي، أو من خلال التعميق الفني والفكري من منظور الميتافيزيقيا، أو بدوائر متداخلة وليس بنصين فقط... وهذه الوسائل لـ (التعميق الدرامي المسرحي) تتوقف على المؤلف وقدراته الإبداعية بالدرجة الأولى، ولهذا كله تقترح الباحثة صك مصطلح (التعميق المسرحي)^(*) أو (التعميق الأدبي) ليكون

(١) راجع الجزء التطبيقي في هذه الدراسة عن مسرحية (الأيام المخمورة)، لسعد الله ونوس.

(*) راجع ملحق الدراسة (الصور الخاصة على المفهوم والشكل الفني لمعنى مصطلح: (التعميق الفني- الأدبي).

صالحاً مع كل نص أدبي وليس فقط للنص المسرحي.

تاريخ المصطلح وخصائصه البنائية:

١- تاريخ المصطلح:

التعميق الأدبي مصطلح تمت استعارته من علم الرياضيات، ومن فن الرسم، وبخاصة من المدرسة التكعيبية، ثم انتقل إلى مجال النقد، وهو تكتيك أدبي يستخدمه الأديب/ المسرحي حينما يضمن عمله الأدبي/ المسرحي عملاً فنياً آخر.

ويقال إن من أوائل المستخدمين للمصطلح (أندريه جيد - Andre Gide)^(١)، ثم استخدمه في روايته (المزيفون Les Faux-manneurs) عندما جعل بطل روايته (إدوار) أديباً يكتب رواية عنوانها (المزيفون)، وترك له العنان ليسرد أحداث الرواية بشكل الرواية داخل الرواية..، وفي بدايات ١٩٩٠ أشار (أندريه جيد) إلى إعجابه بالعمل الفني الذي يتخذ من موضوعه ذاتاً له... عندما نجد داخل شعار ما شعاراً ثانياً يعيد إنتاج الأول بشكل مصغر...

وفي النقد البنيوي ترددت صيغ متباينة لمصطلح (التعميق)؛ لأن النقد البنيوي يتحرك داخل البنية النصية بالتفكيك والتركيب لاكتشاف جماليات النص الداخلية عبر اللغة، فكان من الطبيعي أن يكون للنقد

(١) استخدم (أندريه جيد) المصطلح في يومياته ١٨٩٣، وقد عارضه (جان ريكاردو)

Andre Gide, Journal.

البنوي سبق إلى مصطلح تعميق البنية الفنية فى الأجناس الأدبية^(١). وفى معجمه يوضح (بافيس) أن التعميق/ التجوييف هو إجراء يعتمد على تطويق العمل الفنى ليعيد إنتاج بعض خصائصه أو تماثلاته البنائية...^(٢).

وبتقويض المنظور الكلاسي، وإحلال التوجه الرمزي، ونصوص القناع نشط استخدام (التعميق) بشكل لافت للنظر فى النصوص الأدبية بشكل عام، وفى بعض نصوص الأدب المسرحي بخاصة، حتى أن قياس المسافة بين الوجه والقناع قد أصبحت غاية نقدية. وقد سبق فن الرواية إلى هذه التقنية (التعميق) بمنظورها الحديث فيما عرف بالرواية داخل الرواية منذ سبعينيات القرن العشرين وظهور ما يسمى بالرواية الجديدة الجديدة.

ويحلو للمؤرخين ذكر الرواد الذين سبقوا إلى (التعميق) بتقنية المسرح داخل مسرح، ومنهم نذكر أشهرهم الإيطالى (بيراندللو) الذى كتب ثلاث مسرحيات بداية بـ (ست شخصيات تبحث عن مؤلف ١٩٢١، هكذا.. كذلك ١٩٢٤، الليلة نرتجل ١٩٣٠)، أما (كالديرون) فكتب (الحياة حلم)... وإذا كان هذا التأريخ من العصر الحديث للمبدعين الأوربيين، فإن (حسن يوسفى) قد نجح فى إحصاء تقريبي للمسرحيين العرب الذين ارتادوا

(١) سبق إلى هذا رأى (حسن يوسفى) لمزيد من التفصيل راجع ص ٣٨ وما بعدها من كتابه (المسرح والمرايا).

(٢) Patric Pavis, Dictionnaire du theatre, P.٢٤٣.

هذه التقنية التعميقية وبخاصة تقنية المسرح داخل مسرح^(١)، فذكر (يعقوب صنوع - نعمان عاشور - سعدالله ونوس - محمد الماغوط - محمد الكفاط - توفيق الحكيم - رشاد رشدي - عبدالكريم برشيد...).

واعتقد أن تاريخ (التعميق المسرحي) لم يبدأ في العصر الحديث بتقنياته الحديثة، وإنما امتد امتداداً كلاسيماً معروفاً فيما قبل العصر الحديث، فـ (جان ريكاردو) الذي عارض (أندريه جيد) يذكر أن (شكسبير) قد سبق إلى (التعميق المسرحي) عندما أدخل مشهداً كوميدياً في مسرحيته (هاملت)، ولذلك يرى بعض المؤرخين أن ظاهرة/ تقنية المسرح داخل مسرح تعود إلى المرحلة الباروكية كما قال (لوسيان ديلمنباخ Lucien Dallembach)

وقد ذكرت الباحثة - في بداية هذا البحث - أن ظاهرة (التعميق) كمصطلح لنصوصنا الأدبية، قد سبق إليه العرب ولكن ليس في فن المسرح وإنما في التركيبة الفنية لحكايات ألف ليلة وليلة، وهي تركيبة الدوائر الحكائية المتداخلية، ومعنى هذا أن (التعميق الأدبي) ظاهرة قديمة محدثة بتقنيات بنائية جديدة في الأجناس الأدبية عامة، وفي النصوص المسرحية بخاصة.

ب - الخصائص البنائية للمصطلح:

فتنة إنتاج الدلالة المسرحية المضاعفة تسكن في (التعميق الدرامي) للنص المسرحي، ومسيرة التطور الفني لا نسقتها بأفكار مجرد وإنما

(١) تفصيلاً راجع (الميتامسرح عربياً) بداية من ص ١٥٠ وما بعدها من كتابه (المسرح والمرابا)، مرجع سابق.

ينبغي أن نستخلصها من عمق النصوص الإبداعية، وظاهرة (التعميق الدرامي) اختصرها أكثر الدارسين في تقنية المسرح داخل مسرح، وهذا تحجيم لقدرات ووسائل (التعميق الدرامي)، ولذلك سأعرض أولاً للخصائص البنائية صملطح / تقنية (التعميق الدرامي)، ثم سأعرض تعدد الوسائل الفنية لتنفيذ (التعميق الدرامي) في النص المسرحي، وهذه الخصائص جاءت استنباطاً من نصوص مسرحية، وليست إسقاطاً على نصوص مسرحية. ومن أبرز الخصائص البنائية التي تمتعت بها تقنية (التعميق الدرامي) تتمثل في الآتي:

١. التعميق الدرامي يمكن أن يكون سبباً في تعدد الصراع داخل النص المسرحي؛ لأنه غالباً ما يكون للنص المؤطر صراعه، وللنص / النصوص المتداخلة صراعاتها المختلفة، والذي يمكن أن يكون للتناظر بين النصين أو لتعميق الفكرة المسرحية بتعدد المنظور الفني والموضوعي إليها.

٢. التعميق الدرامي يستقطب تكتيك الأصوات مما يتيح للنص المسرحي استعراض لتعدد الرؤى، واختلاف مستوياتها إشكالية واحدة، مثل شخصيات الأسرة في مسرحية (سعد الله ونوس)^(١) حيث أعطى للأب والأبناء والأب فرصة التعبير عن آرائهم إزاء إشكالية مسرحية واحدة وهي (هروب الأم/ الجدة- سناء)... وتعدد الرؤى هنا هو بمثابة تعدد لمرايا النص المسرحي المتجاورة.

٣. التعميق الدرامي يوسع لتعدد مستويات الوعي واللاوعي الشخصي

(١) الأيام المخمورة، مصدر سابق.

فى النص المسرحي، ومن ثم يوسع للحوار الخارجى قدر ما يوسع للمناجاة مثل شخصية (سواء) فى مسرحية (الأيام المخمورة)، حتى كادت المناجاة تقاسم الحوارات الخارجية حظها فى النص المسرحي....".

٤. التعميق الدرامي غالباً ما يعطى فرصة للتعدد الزمنى داخل النص المسرحي، وبخاصة حال الجمع بين واقع العرض المسرحي والانفتاح على زمنية (وسيلة التعميق المسرحي)، مثل اختلاط زمن الحلم بالواقع فى مسرحية (عجباً إنهم يتفرجون) لوليد إخلصي، ومثل التعميق الزمنى فى مسرحية (مهرجان المهابيل) لمحمد مسكين، عندما يعطى القاضى فرصة لـ (شهر - زاد) لتروى جريماتها...، ومثل إحياء أبطال ابن دانيال من زمنهم الماضى إلى واقعهم المعاصر، ليخرجوا عن صمت زمنية ماضيهم التاريخي، ويشاركون فى زمنية الحاضر لتشخيص مهزلة الدهر فى مسرحية (البحث عن رجل يحمل عينين).

٥. التعميق المسرحي يعطى فرصة لاستعادة المسرح الوثائقي theater Document مثل محاولة (نعمان عاشور) فى (فجر المسرح المصري)^(١)، ومثل محاولة (موليير مصر وما يقاسيه)^(٢) ليعقوب صنوع، وفيها فن التأريخ، والمقاطع المسرحية المتناصّة

(١) فجر المسرح المصري، عاشور، نعمان، فجر المسرح المصري ١٩٨٦، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب بمصر.

(٢) سماها (رواية تمثيلية هزلية)، وتمتع فيها الكاتب بمساحة كبيرة من الحرية.

ما يقربها للشكل الوثائفي في المسرح من خلال بعد اجتماعي وثقافي^(*).

٦. التعميق الدرامي يحيى دور المتلقى، بل وينقله من النص المكتوب إلى المتخيل الفرجوي، وذلك من خلال التعميق بالاستعانة بالبنية الاندماجية، نحو اشتراك الجمهور في (المرجلة) بترهين درامي يجسد ساحة محكمة مباشرة، ومثل ما قام به (الأراجوز) في مسرحية (الأيام المخمورة) عندما ينادى على الجمهور (يا سادة .. ياكرام...) ثم يأخذ رأيهم فيما عرض عليهم من حكايته المتداخلة مع النص المؤسس، ويرصد تفاعل الجمهور ومطالبته بالاقتصاص من الخائنة...، ويتسع المسرح الارتجالي لمشاركة الجمهور فيعمق الدراما المسرحية بمشاركته لتسديد بعض الفراغات المسرحية التي يراها، ويبلغ الأمر مداه في صيغة التأليف الجماعي وتفعيل دور المتلقى بشكل موسع في مسرحية (عجباً إنهم يتفرجون)^(١).

٧. في التعميق المسرحي فرصة لرؤية العالم- بمفهوم (لوسيان - جولدمان)، وبذائقة جمالية جديدة تتيح لشخص المسرحية التعبير عن رؤيتهم للعالم المعاصر وكشف مفاسده، كما نجد في مسرحية

(*) التعميق المسرحي بالوثائقية يكثر في بعض المسرحيات المعاصرة التي تستعين بالتقنيات الرقمية الحديثة وعروض الفيديو الحديثة، أو من خلال فكرة (خيال الظل) التي استعان بها (رشاد رشدي).

(١) عجباً إنهم يتفرجون، وليد إخلاصي، مرجع سبق ذكره.

(البحث عن رجل يحمل عينين)^(١)، ومن خلال (بابة)^(*) جديدة يتوحد (الركاير) في رؤيتهم للعالم، وليكتشفوا أن الحقيقة أكبر من الخيال، ولأن رؤيتهم للعالم واحدة، فكان مصيرهم واحد حيث الشنق فالصلب؛ لأنهم فضحوا فساد الواقع الآتي. والتعميق المسرحي هنا تجسد في وجود زمنين (ماضى الكراير)، وحاضر الزمن الآتي، وتجسد في التمثيل الظلي من خلال إحياء خيال الظل، ومن خلال التعميق بالخيال العلمي وبخاصة في مشهد الكهان.....

٨. التعميق المسرحي تمثل أيضاً في تضعيف دور المؤلف من خلال الديداستاليا/ النص الموازي، الواصف والشارح، والحامل للتوجيهات المسرحية، وهو أمر قد وسّع لدور المؤلف المشارك في النص المسرحي، ومن ثم وسع للتسريد في النص المسرحي، والتسريد زاد من قدرة الوصف، وتعميق الرؤية بالإرشادات المسرحية ومادية التعبيرات الجسدية السيميولوجية، حتى أن بعض المسرحيات قامت على ثنائية الحوار والإرشادات المسرحية، فتضاعفت خاصية الميثامسرح، ويمكن أن نلاحظ هذا- مثلاً- في

(١) الصغير، المسكيني، البحث عن رجل يحمل عينين ١٩٩٣ ، الدار البيضاء: منشورات مركز المسرح الثالث للبحوث والدراسات الدرامية.
(* مؤلفات ابن دنيال عرفت بـ (البابة)...

مسرحية (إرهاب)^(١) لصفاء فتحي حيث تقمصت دور المخرج وشاركت كمؤلفة بنصها الموازي في تخليق التعميق الدرامي، ومن ثم التعميق الفكري الفلسفي للحظات ما بعد الإعدام لأبطال المسرحية.

وإذا كانت هذه هي جل الخصائص الفنية الإيجابية للتعميق المسرحي فإن اللافت للنظر أن المسرحيين العرب قد توافدوا على استثمار هذه الخصائص الفنية التعميقية لدرامية النص المسرحي، ولم يكن ذلك فقط بتقنية المسرح داخل المسرح، تلك التي تصدرت المشهد عند المؤرخين والنقاد، ولكننا اكتشفنا تعدد الوسائل البنائية لتحقيق خاصية التعميق في النص المسرحي، وانفتحت هذه الوسائل على استثمار: السامر المسرحي^(٢)، الأراجوز، خيال الظل، المسرح الإرتجالي..، والدوائر المتداخلة، تكنيك الأصوات، وتكنيك الأصوات، وبالتوسيع لدور المؤلف المشارك... وهي وسائل أعيد توظيفها لتحقيق المضاعفة المسرحية وصولاً إلى تعميق النص المسرحي تعميقاً فنياً، وتعميقاً فكرياً، ومع التعميق انكسرت أحادية الصوت المسرحي وتنوع وسائل التعبير عن (ديمقراطية

(١) فتحي، صفاء، إرهاب، ١٩٩٩، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ١٢٧، المجلس الأعلى للثقافة في مصر.

(٢) راجع: الصفة لتوفيق الحكيم، الفرافير ليوسف إدريس ١٩٦٤ وراجع مسرح المقهى عند سعد الله ونوس في بحث (حازم شحاته) المعنون بـ (مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس)، مجلة فصول، المجلد ١٦ لسنة ١٩٩٧.

المشاركة^(*) كمظهر من مظاهر فكر ما بعد الحداثة، ومعها تم تفعيل دور المتلقى إلى درجة متفاعل فمشارك وراو يقوم بدور المخرج فى النص المسرحي الموازي.

لقد نجح بعض المؤلفين العرب فى تبنى التعميق الدرامي فى النص المسرحي بوسائل فنية عديدة، وبذائقة جمالية جديدة تمثل أنماطاً لبناء (الميتامسرح)، فانتعشت الدلالة المسرحية، وتعمقت الرؤية الفنية والفكرية فى بعض نصوصنا المسرحية، وهو أمر قد نتج عنه تعدد الرؤى، والمضاعفة المرآوية عبر مخيلة المتلقى، ومضاعفة القيمة المسرحية بالتأمل... والدعوة لا للفهم ولا للشرح فقط ولكن للتأويل والتفسير، لاستثمار النواتج الإيجابية للتعميق المسرحي وتقنياته البنائية الجديدة.

فى مسرحية سعد الله ونوس (الأيام المخمورة)^(١)، نلتقى بأكثر من تقنية فنية لوسائل (التعميق المسرحي)، حيث يستعين الكاتب بتقنية الدوائر المتداخلة من ناحية، وبتقنية (تكنيك الأصوات) من ناحية أخرى، وهذه التقنيات المسرحية تأتي فى سياق تجاوز التراجيديات المسرحية التقليدية، أو بما عرف بمسار (الميتامسرح)، ووصولاً إلى محاولات التجريب المسرحي بأطيافه: الأدب المسرحي، الإخراج المسرحي، الديكور المسرحي

(*) الذائقة الجمالية الجديدة المتخلقة مع تيار ما بعد الحداثة حضارياً تمثل الدعوة للانتقال من الديمقراطية إلى ديمقراطية المشاركة التى توسع لقاعدة المشاركة الشعبية، ويوازيها فنيا التوسيع للمشاركة الإبداعية أو الاندماجية للمتلقين، وليس فقط لمن ينوب عنهم فيما كان يعرف فى القرن العشرين بـ (الممارسة الديمقراطية المحجمة).

(١) ونوس ، سعد الله ، الأيام المخمورة ، مصدر سابق، www.akhawia.net.

والسينوجرافيا.

وفى بحثنا سنركز على الأدب المسرحي، وهو المؤسس لفن المسرح المركب، وأصبح الأدب المسرحي بنصوصه الورقية المكتوبة مرناً يتسع لمحاولات التجريب والتجديد.

والتعميق الأدبي الذى انتقل من البناء الفني للرواية الجديدة إلى الأدب المسرحي، كان الفضل فيه للنقد البنيوي الذى عنى بدراسة البنية الداخلية للنص الأدبي، ومن ثم فنحن أمام البنية التعميقية للنص المسرحي، تلك البنية التجوييفية تمثل تعميقاً للدراما المسرحية، وتمثل إحياء لصور رؤيوية عبر قراءة النص المسرحي، فضلاً عن التعميق للفكرة المسرحية، وفى مسرحيتنا (الأيام المخمورة) حرص (سعد الله ونوس) على الانفتاح التعميقي عبر تقنيات الدوائر المتداخلة أو بما يسمى بـ (المسرح داخل المسرح)، وبتقنية الأصوات وتقنية المرايا الرؤيوية المتجاوزة، وإذ أعرض لهذه التقنيات التى جاءت فى هذه المسرحية فذلك للبحث عن المردود الإيجابي للتعميق الدرامي وإذ أعرض لتحليل هذه المسرحية فإنني أقدمها كأنموذج تطبيقي لتقنية (التعميق المسرحي)، ولأثبت أن التعميق المسرحي له وسائل فنية عديدة لا تقتصر على (المسرح داخل مسرح)، وإنما هناك وسائل فنية وتكنيكية أخرى مساعدة على تجسيد وتجسيم (التعميق المسرحي) ولبلوغ هذه الغاية البحثية من هذا التطبيق سأستعين بمنهجية (التحليل الوظيفي)، وهى منهجية تمثل أحد تطبيقات البنيوية من ناحية؛ ولأن البنيوية نفسها هى التى تسببت فى صك مصطلح (التجوييف/ التعميق المسرحي).

وفى تحليلنا لمسرحية (الأيام المخمورة) لسعد الله ونوس

وباستعانتنا لمنهجية (التحليل الوظيفي) نستطيع أن نتصور التعميق المسرحي المسرحي وتقنياته الفنية من خلال:
أولاً- المرايا المتداخلة وإحياء دور المتلقي.
ثانياً- المرايا المتجاورة وتعدد مستويات الوعي.
ثالثاً- الراوي التقني والراوي الشعبي.
وهذه الوسائل معاً تحقق التعميق الدرامي والفكري في هذه المسرحية.

أولاً: المرايا المتداخلة وتقنية الدوائر المتداخلة:

هي بمثابة التطريز على الثوب القديم؛ لأنها تقنية قديمة متجددة، حيث تعد (ألف ليلة وليلة) العربية أشهر عمل تراثي قام على فكرة الدوائر المتداخلة منطلقاً من النص القاعدة (شهر يار - شهر زاد) ومتفرعاً إلى حكايات الألف ليلة وليلة، وداخل كل حكاية ثانية حكاية ثالثة ... في بنية الدوائر المتداخلة^(١). وكانت (الليالي العربية) بهذه البنية الفنية قد سجلت سبقاً يعكس مدى تمكن العربي القديم من الخيال التركيبي، فضلاً عن أن بنية الدوائر الحكائية المتداخلة قد سمحت للنص بتخلق مراهات الخاصة، وأحدثت تعميقاً فنياً لتداخل الأزمنة في الحكايات المتداخلة.

وقد انتقلت هذه التقنية - حديثاً - إلى فن الرواية، ومسرحياً يحلو لمؤرخي الأدب المسرحي أن ينسبوا هذه التقنية للإيطالي (بيرانديللو)^(٢)،

(١) راجع: التلاوي، محمد نجيب، الصوت والصدى دراسة في تأثير ألف ليلة وليلة في الرواية العربية المعاصرة ١٩٩٢، دار حراء بمصر.

(٢) راجع: ست شخصيات تبحث عن مؤلف/ بيراندللو، ١٩٢١.

ويمثلون لهذه التقنية بالمشهد الكوميدي في مسرحية (هاملت) لشكسبير...^(١)، وتوافد المسرحيون العرب على استلهام تقنية الدوائر المتداخلة/ المسرح داخل مسرح وهم متأثرون بكتاب المسرح الأوربي، مما يوسع المجال لدراسات مقارنة عديدة ولاسيما عند توفيق الحكيم، وصلاح عبدالصبور، عبدالكريم برشيد، ألفريد فرج، محمد المسكين^(٢).

واعتقد أن التقنية البنائية نفسها (الدوائر المتداخلة) قد سبقت إليها (ألف ليلة وليلة)، أما تنفيذها مسرحياً فقد سبق إليها كتاب أوربا، وهو أمر يشكك في مصادر كتابنا العرب من المسرحيين المعاصرين عندما كتبوا بتقنية (المسرح داخل مسرح) هل هو متأثر تراثي؟ أم هو تآثر أوربي حديث، واعتقد- تاريخياً- أن كتاب المسرح الحديث- من العرب والأوربيين معاً- قد أخذوا الفكرة عن أعمال تراثية قديمة أبرزها (ألف ليلة وليلة) العربية، ثم حكايات الديكاميرون ليوكاتشيوا الإيطالي، وكانت البنية الفنية لحكايات الليلي العربية قد مثلت امتداداً للذائقة الجمالية العربية- آنذاك- فيما بعد السقوط العباسي حيث انتشرت المقامات وزخارفها الأسلوبية، وانتشر الأرابيسك بتداخلاته وتكراره الجمالي للوحدات الزخرفية المتداخلة، وفي ذلك

(١) أيضاً كتب كالديرون (الحياة حلم)، وشكسبير كتب أيضاً (حلم ليلة صيفية).

(٢) تأثر الحكيم، وصلاح عبدالصبور، وعبدالكريم برشيد، محمد المسكين، تأثروا بكتاب أوربا في مسرحياتهم: يا طالع الشجرة، ليلي والمجنون، ابن الرومي في مدن الصفيح، ومحمد مسكين في (مهرجان المهابيل).

السياق جاءت الليالي العربية بدوائرها المتداخلة^(١).

قد استعرض بعض الباحثين^(٢) تقنية الدوائر المتداخلة المسماة في دراساتنا المسرحية المعاصرة (المسرح داخل المسرح) على أنها نوع من التناص، والبعض الآخر يراها شكلاً من أشكال التضمين، والباحثة لا تقتنع بتصنيف ظاهرة (المسرح داخل مسرح) بأنها نوع من التناص؛ لأن نص المسرحية لا يتداخل - أخذاً - من نص آخر سواء كان تراثياً أو معاصراً، لا بشكل قصدي مباشر ولا بشكل غير مباشر؛ لأن المستعار هنا هو الشكل الفني وليس النص الأدبي. فسعد الله ونوس - مثلاً - في هذه المسرحية يستعير تقنية حكاية داخل حكاية في مسرحيته (الأيام المخمورة)، ويقوم بهذه المهمة (الأراجوز وفرقته)، والأمر نفسه أيضاً في مسرحية (البحث عن رجل يحمل عينين) لمحمد مسكين الصغير^(٣) فهو يستوحي من خيال الظل استعارة فنية لأبطال ابن دنيال ليحررهم من جمهودهم التراثي، ويخرجهم عن صمتهم التاريخي، وذلك بتشخيص مهزلة الدهر في قضايا العصر، وفي المثالين السابقين لا يوجد تداخل نصي/ تناص وإنما هو مجرد استلهام لشكل فني من تراثنا الشعبي (بالأراجوز) أو بخيال الظل(ابن دنيال).

(١) راجع: الصوت والصدى ١٩٩٢، محمد نجيب التلاوي، مرجع سابق، ص ١٣ وما بعدها.

(٢) راجع - مثلاً -: حسن يوسف في (المسرح والمرايا) وشعرية الميثامسرح واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، موقع اتحاد كتاب المغرب www.unecma.net

(٣) البحث عن رجل يحمل عينين، ١٩٩٣، مرجع سابق.

أما إحالة ظاهرة (المسرح داخل المسرح) إلى التضمين النصي فاعتقد أنه تصنيف لم يبلغ من الدقة منتهاها؛ لأن (التضمين) بمعنييه الاصطلاحيين قديماً وحديثاً^(١) لا ينطبق على هذه الظاهرة إلا إذا كانت هناك عمدية استحضار لشكل تراثي بنصه ليكون نواة لنص آخر يتداخل معه ويمتد فيه، وفيما- قرأت- لم أقع في ظاهرة المسرح داخل مسرح على (شكل التضمين).

من منطلق القناعة بأن الحياة مسرح كبير^(٢)، تأتي مسرحية (سعد الله ونوس) (الأيام المخمورة) لتمثل الدائرة المسرحية الثانية في مسرح الحياة، والتي تستكمل في باطنها مورفولوجية الدوائر المتداخلة، فتأتي مسرحية الحفيد الباحث عن (دمل) عائلته متمثلاً في حقيقة الجدة (سناء) لتمثل الدائرة المتداخلة الثانية، ثم تتفرع الدائرة الثالثة من دوائر التداخل المسرحي (المسرح داخل مسرح) في تمثيل الأراجوز وفرقته للمسرحية لـ (جريمة العصر) حيث قام الأراجوز بتقمص شخصية (رفقي الغازي)، بينما قلدت الصبية دور الزوجة (صفية الحافي). ونحن في داخل منطوق المسرحية نفسها (الأيام المخمورة) أمام ثلاث دوائر متداخلة معاً، ولكن هذا التداخل ليس تفريعاً لأصل، وإنما هو (مناظرة) لواقع حسب تعبير (حسن

(١) التضمين مصطلح عربي قديم ارتبط بكراهية العرب للتضمين في النص الشعري لأنهم رغبوا في أن يستقل كل بيت بمعناه المستقل، ولا يمتد عرض المعنى الجزئي في أكثر من بيت بسبب الخاصيته الشفوية لأشعار الجاهليين، وحديثاً هو شكل من شكول التناص...

(٢) راجع: المسرح والمرابا / حسن يوسف، مرجع سابق.

يوسف)، الموضوع واحد (الخيانة الزوجية) والتشكيل الفني مختلف، والمعالجة للمسرحية الثانية تختلف عن المعالجة للمسرحية الثالثة، وهنا تبرز قيمة (التعميق المسرحي) حيث جعل الكاتب المسرحية الثالثة المتداخلة في المسرحية الثانية تعميقاً للفكرة بشكل حكاية مستقل يتوازى مع حكاية الدائرة الثانية - النص المؤسس - ، وتأكيداً على أن القضية تكررت وستتكرر وإن اختلفت شخصياتها^(١).

لقد قدم الكاتب لدائرتي الثانية التأسيسية لحكاية الجدة (سناء)، وقدم لبدائيات معرفتها بمحبوبها الطارئ (حبيب)، ورصد صراعها النفسي بين الواجب والعاطفة، حيث تمثل الواجب في الاحتفاظ بزوجها وأولادها، وتمثلت العاطفة في حب طارئ لحبيب، وهنا يفتح المؤلف دائرته المسرحية الثالثة ممثلة في حكاية زوجين آخرين بينهما خيانة (رفقى الغازي وصفية الحافي)، وكأنه يقدم للجدة (سناء) أنموذجاً استباقياً للخيانة الزوجية التي تفكر فيها - على التوازي - وهنا يعمق الدراما المسرحية بصراعات موازية لمنطلق إشكالية مسرحية واحدة، وهو ما عزز النتيجة الطبيعية للمسرح داخل مسرح، وهي الطبيعة التأملية التي جسدها (سناء)^(٢) في صراعها الداخلي الذي لما ينتهي بداية بتفكيرها في الهروب... ثم عودة تفكيرها في أبنائها، وقد نجح الكاتب في تجسيد هذا الصراع بتلك

(١) الحياة مسرح كبير والإنسان تمثل مقولة ردها المسرحيون،، وأشهرهم الأمريكي (ليونيل أبليل) في سياق حديثة عن (الميتامسرح) من خلال بعد ميتافيزيقي.
(٢) المسرحية الثالثة استحضرت المؤلف (سناء) من شرفتها لترى وتسمع الأراجوز أمام ساحة بيتها وهو يقدم حكايته/ مسرحيته (رفقى الغازي وصفية الحافي).

الحوارات التأملية المطولة بين (سناء- المرأة)، وما المرأة إلا ضميرها الذي يورقها بمراجعاته، وهذه الطبيعة التأملية قد عززت (التعميق الدرامي)، وقد عدت الصراعات المسرحية الأفقية، وأعنى بالصراعات الأفقية صراع الإنسان الإنسان، في مقابل الصراع الكلاسي الأقدم بين قوتين غير متكافئتين كصراع الإنسان الآلهة في التراجيديات الإغريقية القديمة.

وإذا كانت مسرحية (الأيام المخمورة) مستعينة في بنائها بـ التعميق الدرامي، ومن وسائله الدوائر المتداخلة أو المسرح داخل المسرح، فالباحثة تلاحظ أيضاً أن الشكل الخارجي للبناء المسرحي نفسه قد جاء دائرياً، حيث رد المؤلف النهاية إلى البداية. فالحفيد يبدأ المسرحية بمشهد جدته (سناء)، وهي مدة أرضاً بيدين معكوفتين على صدرها^(١)، وفي نهاية المسرحية يقدم المشهد نفسه كراو يؤكد على أن والدته غابت يومين، وعادت بجدته الممددة أرضاً بيدين معكوفتين، بعد أن كانت جل الأحداث المسرحية من البداية إلى النهاية تدور حول (سناء) الجدة، فكل الأحداث تبدأ منها أو تنتهي إليها أو مجرد رد فعل لفعالها ، وقد جاءت كليء النص المؤسس في بنية دائرية ، وكأنها تحكي بنية دائرة الحياة بتاريخ صراعات تقليدية بين العاطفة والواجب أو الحاكم والمحكوم أو صراعات ممارسة الواقع الاجتماعي مثل قضايا المرأة والخيانة الزوجية

(١) وكأنها تنتظر الموت.. ولا تقوى على الحياة.

ثانياً: المرايا المتجاورة وتكنيك الأصوات^(١):

التعميق الدرامي في هذه المسرحية يعمق الصراع المسرحي بتقنية ثانية- أظنها- نتيجة طبيعية لشكلنة المسرح داخل مسرح، والتي أفرزت تأملات واسعة نتيجة لصراع داخلي مرير ومتنوع، كصراع الواجب والعاطفة (سناء)، وصراع النزوات والرقابة الاجتماعية عند أفراد الأسرة (سرحان- عدنان- ليلى- سلمى...)، وهذه التقنية الثانية التي تعزز (التجويف/ التعميق النصي) بشكل إيجابي يتمثل فيما يسمى بـ (تكنيك الأصوات)^(*).

(١) الحوار في تكنيك الأصوات يختلف عن تقييم الحوار العادي، لأننا هنا نمتدح طول الحوارات، وطول الحوارات الجانبية، تلك التي تعطي فرصة للصوت للإفضاء بما في دواخله.. وتصبح الحوارات هنا وكأنها بين مواقف الشخصيات المسرحية التي تظهر فروق الرؤى الشخصية المتباينة إزاء الحدث التأسيسي / دمل العائلة وهو هروب الأم (سناء)....

(*) تكنيك الأصوات أو (وجهة النظر Point of view) قال به (هنري جيمس)، واكتشف هذا التكنيك (باختين) وهو يحلل (الأخوة الأعداء) لديستوفسكي. وقد ظهر التكنيك روائياً، ثم انتقل إلى البناءات المسرحية، وهو تكنيك له خصائصه البنائية نحو (اللاتجانس- الحوار والمنولوج- التعددية اللغوية...)، وهذا لتكنيك يعبر عن قدرة غيرية للمؤلف، ومن ثم لا يستطيع تنفيذ تكنيك - الأصوات إلا الكاتب المتمكن الموهوب، وقد ساهم روائيون عرب في تنفيذ هذا التكنيك في رواياتهم بداية برواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غاتم ثم ميرامار نجيب محفوظ، أصوات سليمان فياض، ... تفصيلاً راجع كتاب وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب بسوريا- دمشق ٢٠٠٠م.

وتعدد الأصوات تكنيك فني يعزز تعميق النص المسرحي بناثياً، وقد هيا الكاتب نفسه لإنتاج هذا التكنيك في كتابة هذه المسرحية بداية باختلاف الأصوات على الرغم من انتمائهم إلى أسرة واحدة إلا أن شخصياتهم متباينة أشد التباين لتجسد- رمزياً- فئات اجتماعية تزيد من صراعات الحياة، وأول الأصوات هو (الحفيد) الباحث عن الحقيقة مهما كلفه ذلك الأمر... أيقنت أن في العائلة دملاً يتستر عليه الجميع، وأدركت أنني لن استقر في اسمي وهويتي إلا إذا كشفت الدمى وفقأته...^(١). وعندما أصبح الحفيد هو الراوي، قدم شخوص الأسرة وحثم على الحكي والرأي عن حدث مركزي وهو الموقف من الأم/ الجدة (سنا) عندما هربت مع عشيقها (حبيب) وتركت هؤلاء الأبناء والزوج... وكلهم توافدوا على الحكي لتسجيل ما حدث، وللتعبير عن انفعالاتهم وآرائهم فيما حدث، ومن هنا كان المسوغ لأن تقدم المسرحية من خلال تكنيك الأصوات، ومن ثم وسع الكاتب/ الراوي/ الحفيد فرصاً لأفراد الأسرة للحكي وإبداء الرأي (الزوج- الأبناء: سرحان- عدنان- ليلى- سلمى)، وتلك الشخصيات تمتعت باللاتجانس والاختلاف في آرائهم ومواقفهم، ومن هنا نجح تكنيك الأصوات فالزوج ثائر ويبحث عن رد شرفه، أما الابن سرحان فكان متحلاً أخلاقياً وسمى نفسه بصائد اللذة... ووسع له (الحفيد) مشهداً كاملاً ليلقى فيه بموقفه وخبراته ووجهة نظره. فيما جاء تحت عنوان (فصل الزبدة في الحكمة والقوة). أما الأخ الثاني (عدنان)^(٢) فمثل وجهة نظر مغايرة لـ

(١) ونوس، سعدالله، الأيام المخمورة، مصدر سابق، ص ٢.

(٢) راجع من المسرحية: المصدر السابق عنوان (فصل المواجهة والرعب).

(سرحان) وظهر في شخصية الرجل الخلق، وبحث عن أمه حتى واجهها، ولكنه جبن عن قتلها فتأزم نفسياً، وأفضى بآخر مواقفه واعترافاته عند (سونيا) ثم أطلق الرصاص على رأسه. وجاءت شخصية (ليلي)^(١) تتسم بالوسطية في موقفها لأنها أرادت أن تحدث توازناً بين حبها لأمها والحفاظ على سرها، وبين ضيقها من هروبها، وأدى صراعها النفسي إلى شكل من الفشل في إحداث التوازن النفسي وتفقد النطق... ثم تسترده صبحية زواجها^(*).

وجاءت شخصيته (سلمى/ الخالة للحفيد) لتتولى الحكى والعرض بناء على إلحاح (الحفيد)...، ونلاحظ أنها أقرب لوجهة نظر أخيها (سرحان) حتى أنها شاركته في تجارة اللذة والدعارة....

وإذا كان الكاتب قد هياً لإنجاح لتكنيك الأصوات باختياره لشخصيات مختلفة في مواقفها على الرغم من انتمائهم لأسرة واحدة، ولكن الاختلاف هنا كان بعداً رمزياً لتمثيل فئات من واقع المجتمع والحياة، واستطاع الكاتب أن يحقق مستويات التعددية اللغوية، حيث تباينت أسئلة الحوارات من شخصية لأخرى، فأحاديث (ليلي/ شامل) في الحب والغرام محدودة وأقل تعبيراً من أحاديث (سناء/ حبيب) في العشق والغرام؛ لأن (شامل) كان

(١) ليلي راوية أساسية، وتناوبت الحكى مع أختها (سلمى) لكن كلا منهما روت بصوتها ووجهة نظرها المختلفة.

(*) أنطق المؤلف (ليلي) الخرساء مرتين بخطأ إبداعي!!، أما الأولى فكانت صباح زواجها، وأما الثانية فكانت بعد موت زوجها، ولما زارها في المنام قال: "من أجل ابنا وحبنا انطقى... ثم استيقظت فوجدت لساني طليقاً"، ص ١٢٧.

(دركي)، أما (حبيب) فكان مثقفاً ومن ثم أصبح أسلوبه التعبيري هو أداة نجاحه في استقطاب (سناء) وإقناعها بالهروب معه... بل وصل الأمر حتى أدركت (سناء) أن أسلوب حبيب يقتلعها من جذورها بعقلانيته ورومانسيته التي لا تقاوم، بينما كان (شامل) يعتذر لـ (ليلي) عن عدم قدرته على التعبير عن حبه لها. وهذه التعددية اللغوية استكملت الفروق بين الأصوات/ الشخصيات، وساعدت على إنجاح التعددية اللغوية للأصوات.

لكن من تبعات تقنية الأصوات أن طالت الحوارات وتعددت المناجاة عند أكثر الشخصيات، واعتقد أن هذه واحدة من خصائص تقنية الأصوات في النص المسرحي، وإطالة الحوارات لا تبعث على السأم والملل، وتلك الحوارات والمناجاة المطولة قد كشفت عن مستويين للوعي ربما أفضل من عبرت عنه في المسرحية حوارات (سناء/ المرأة) في حواراتها القصيرة، ثم (سناء) في مناجاتها المطولة والمتعددة.

ثالثاً: المزايا الرؤيوية (الراوي- الأراجوز):

ومن وسائل التعميق الدرامي للأحداث في هذه المسرحية استعانة الكاتب بتوظيف شكل شعبي للعمل على إحياء الأحداث الدرامية والترهين الدرامي، وتمثل ذلك في الاستعانة بالراوي والأراجوز، أما التوظيف الأول فهو (الراوي الشعبي)، وأما التوظيف الآخر فهو الاستعانة بـ (الأراجوز).

الراوي في المسرحية رواة أولهم الحفيد وسلمى وليلي وعدنان وسرحان، وقبلهم (سناء)، كلهم أصوات تحكى إلا أن الراوي الشعبي الأساسي (الحفيد) فهو الذي يبحث ويفجر، ويتقصى، ويستقطب الشخصيات للحكي ولاسيما (سلمى/ ليلي)، ومن ثم فالحفيد هو الذي يبدأ.... والحفيد هو الذي يرد النهاية إلى البداية، وهو بمثابة (الراوي المشارك)، ولكنه لم

يكن عارفاً بكل شيء مما أثار فضوله ليبحث عن (الدمل) ويسمع عن الحدث الأكبر في العائلة وهو الهروب القديم للجدّة (سناء).. والعودة الغامضة، وكأن الراوي هنا هو المؤلف وهو المخرج لأنه هو الذي يوزع الأضواء الحوارية، ويمنح الفرصة للأصوات (أفراد الأسرة) ليعن كل منهم موقفه إزاء حدث الهروب من خلال المزوجة بين الحوارات الخارجية والمناجاة المطولة...".

والراوي (الحفيد) في هذه المسرحية يمثل تعميقاً للمسرح داخل المسرح، ولاسيما عندما يمتلك إدارة الأحداث المسرحية بحثاً عن (دمل الأسرة)، ثم عندما يوسع لـ الأراجوز ليدخل بحكي داخل الحكي.. وما بينهما من تناظر ووشائج صلة لانطلاقهما معاً من موضوع الخيانة الزوجية، وقد أعطى (الحفيد) / الراوي الفرصة للأراجوز لما عرف عنه من خلط الجد بالهزل لتقديم الحكم والمواعظ، وجعل عرضه في الساحة أمام (سناء) - استباقاً - قبل أن تقدم على (الهروب الكبير).

وتتعدد المرايا الرؤيوية بدخول الأراجوز بمسرحيته داخل المسرحية، والجديد في المسرحية المتداخلة أنها تمثل عمقاً درامياً، وهي في ذاتها حملت وسائل تعميق أخرى أبرزها أن المسرحية المندمجة بالأراجوز تحاكي الواقع بكيفية خاصة وتؤمّثله برؤية فنية جمعت بين الحكمة والموعظة مع الملهاة والكوميديا القصدية التي ميزت -في تراثنا الشعبي- (الأراجوز) كشخصية شعبية مهمة تمثل علامة من علامات التمسرح الذي تجسد في وسيلة تعميقية أخرى وهي أقرب إلى مسرح السامر، عندما عمد (الأراجوز) إلى جذب الجمهور إلى خشبة المسرح، عندما ألغى بالإيهام وجود نص كامل يعرضه، وبدأ (الأراجوز) يستقطب

الجمهور للمشاركة في وضع نهاية لبطلنة المسرحية الخائنة، وهنا نلاحظ أن قيمة التعميق في إلغاء الثنائيات (التمثيل ≠ الفرجة) و(الممثل ≠ المتفرج)، وهنا خلق المتفرجون أفئدة ذواتهم الخارجية، وأخرجوا مكنون طبيعتهم الإنسانية، الأمر الذي وحد ذوات الجمهور وجعلهم ذاتاً جماعية واحدة، وبالتمسرح عبروا عن رؤية العالم التي وحدت حكمهم على الخائنة ، وطالبوا (الأراجوز) بشنقها وقتلها والتمثيل بها:

"الأراجوز: اتفرج ياسلام

يا سادة يا كرام

تلك كانت جريمة العصر وملابساتها

فيم تحكمون؟

المتفرجون: نطالب بشنقها.."^(١).

ولأن الحكايات الشعبية تسترضى الجمهور، فقد حرص الأراجوز على أخذ (الصبية) التي مثلت دور الخائنة (صفية الحافي) ليمثل عملية شنقها استرضاء للجمهور المشارك، وليجمع بعض النقود منهم، بعد أن فرغ من التمثيل ومن معه، وقدموا حكاية (رفقي الغازي وصفية الحافي) ، "... ثم يحمل الشاب وعاء، ويدور على الحاضرين، البعض يرمي قطعة نقدية في الوعاء، والآخر ينسل متملصاً من الدفع.."^(٢).

وإن كانت شخصية (الأراجوز) هنا امتداداً للفنتازيا الشعبية، وامتداداً لخيال الظل، إلا أن شخصيته الأراجوز في هذه المسرحية المدمجة

(١) المصدر نفسه، ٤٦.

(٢) المصدر نفسه (الأيام المخمورة)، ٤٦.

بدواخل انصوصها هي أقرب إلى (فرفور)^(١) يوسف إدريس منها إلى تطور خيال الظل.

في سياق المرايا الرؤيوية القائمة بمهمة التعميق الدرامي في هذا النص المسرحي وجود ما يمكن تسميته بـ (الترهين المسرحي) حيث الإلغاء الإقتراضي بين الممثلين (الأراجوز وفرقته) وبين المتفرجين من ناحية، ثم عمدية فتح العمق الدرامي بدائرة مسرحية ثالثة، وهي محاولة الترهين السردى داخل الدائرة الثالثة (الأراجوز)؛ لأنه وفرقته قد جسدوا قاعة المحكمة ونقلوا إلينا بتمثيلهم ترهينا تمثلياً إحيائياً للمحاكمة - دائرة رابعة - في نهاية عرضهم لحكاية (رفقى الغازي وصفية الحافي).

لقد جاءت مسرحية (الأيام المخمورة) تمثيلاً لمفهوم التعميق المسرحي ومراياه الدرامية المقعرة والمتدخلة، والتي اكتشفنا من خلال تحليلها أن التعميق المسرحي ودراميته له وسائل عديدة، وليس فقط الاكتفاء بمسرحية داخل مسرحية، في هذه المسرحية ارتقى (سعدالله ونوس) بمفهوم (التعميق/ التجويف المسرحي) بتفعيل وسائل فنية بمثابة (مرايا مسرحية متداخلة ومقعرة) تمثلت في تقنية الدوائر الحكائية المتداخلة عبر (المسرح داخل مسرح) وهو بهذه الدوائر يعكس تمكناً فنياً من الخيال التركيبى، وإذا ما انطلقنا من الدائرة الأولى، وهي مسرح الحياة نفسه (الحياة مسرح كبير ونحن الممثلون)، فإن (سعد الله ونوس) قد عمق درامية مسرحيته بأربع دوائر متداخلة معاً بدءاً بدائرة (الحياة مسرح)، ثم

(١) راجع: إدريس، يوسف، الفرافير ١٩٦٤، القاهرة: مؤسسة هنداوي سى أى سى، ط٥، سنة ١٩٧٧، والمسرحية كتبها يوسف إدريس، ١٩٦٤.

بالنص المؤسس (للحفيد الباحث عن دمل الأسرة)، ثم بدائرة ثالثة (الأراجوز وفرفته)، والذي بدوره تعمق في فتح دائرة رابعة عبر الترهين المسرحي لإحياء جو المحاكمة داخل المحكمة، وهذه الدوائر المتداخلة بمثابة مرايا مقعرة ومتداخلة عمقت التجويف/ التعميق المسرحي.

ثم كانت الوسيلة التقنية الثانية وهي استعانة (سعد الله ونوس) بتكنيك الأصوات، والذي به جعل كل صوت وموقفه من حدث هروب (سنا) وكأنها مرايا متجاوزة تزيد من مردود التعميق المسرحي بتقنية تكنيك الأصوات.

ومن ناحية ثالثة استعار (سعد الله ونوس) وسيلة الراوي ممثلة في دور (الحفيد) في إدارة الحكى والحوارات، ثم دور (الأراجوز) وهو أنموذج آخر للراوي الشعبي الذي احتفظ بكل تقاليده المتوارثة، حتى أن (الأراجوز) هدم ثنائيات (الممثل/ الجمهور) عندما انفتح بالحكي والتمثيل على جمهور الحاضرين ودعاهم للمشاركة، وكأنه وصل وصلأ فنياً الدائرة الثالثة والرابعة بالدائرة الأولى (مسرح الحياة) مما زاد الحبكة المسرحية بقوة مضاعفة، وليؤكد على شكلنة البناء الدائري.

وبقى القول إن (سعد الله ونوس) قدم مسرحيته عبر مستويين للوعي (الوعي + اللاوعي الشخصي)، وتعدد مستويات الوعي يعزز تقنية تكنيك الأصوات ومراياها المتجاوزة من ناحية، ويعزز المرايا المتداخلة والمقعرة من ناحية أخرى، ولاسيما أنه أتاح فرصاً كثيرة للحوارات الداخلية (المنولوجات)، والتي كانت مع الحوارات الخارجية مساعدة على تجسيد التجويف والتعميق للنص المسرحي.

وتود الباحثة الإشارة أن (التعميق المسرحي) له وسائل فنية عديدة

تقنيات التعميق المسرحي ووسائله الفنية مسرحية الأيام المخمورة أنموذجاً تطبيقياً

ليست فقط ما تم اكتشافه من خلال تحليل هذه المسرحية، واعتقد أن تحليلاً
وظائفياً لمسرحيات أخر سيوقفنا، ويعرفنا بوسائل وتقنيات فنية أخرى
تساعد على التحقيق الأمثل لإيجابيات التعميق المسرحي في النص
المسرحي المقروء.

سادساً- خاتمة البحث:

فى سياق مستحدثات الميتماسرح، تناولت الباحثة ظاهرة التعميق المسرحي وتقنياتها الفنية، وجاءت الدراسة فى إطارين: الإطار النظري الذى رصد وناقش التدقيق الاصطلاحي والتطور التاريخي للظاهرة، ثم الإطار التطبيقي على مسرحية (الأيام المخمورة) ل(سعد الله ونوس)، وهذا الجزء التطبيقي جاء دعماً لأهمية ظاهرة التعميق، ثم للبحث عن وسائل الظاهرة وخصائصها البنائية، واستعانت الباحثة بالمنهج التاريخي فى الإطار النظري، وقد توصلت الباحثة إلى بعض النتائج العلمية المهمة، أذكر منها:

أولاً- فكرة التعميق للنص الأدبي تراثية قديمة تمثلها الليالى العربية ب(ألف ليلة وليلة) وقد تطور استخدامها مع الميتماسرح بتقنيات ووسائل بنائية جديدة.

ثانياً- توصلت الباحثة إلى أن مصطلح (التعميق) هو الأكثر دلالة على الظاهرة الفنية المدروسة بعد أن ناقشت الباحثة الترجمات المقترحة للظاهرة نحو (التجويف- التغير- الاندماج- الفجوة...).

ثالثاً- عدم القناعة بتعميم ما يسمى بشعرية الميتماسرح، وشعرية التأويل. رابعاً- تحديد الخصائص البنائية لظاهرة التعميق المسرحي.

خامساً- من خلال الجزء التطبيقي اكتشفت الباحثة أن تقنية المسرح داخل مسرح ليست هى الشكل الوحيد لظاهرة التعميق النصي، وأن هناك وسائل وتقنيات أخر تساعد على التعميق للنص المسرحي منها (تكنيك الأصوات، والتمسرح، والترهين المسرحي، وإعادة توظيف خيال الظل والراوي والأراجوز من خلال الراوي الشعبي).

وتوصي الباحثة بأهمية تواصل الدراسات التطبيقية بحثاً عن الوسائل الفنية والأخرى التقنية التي تساعد على تعميق النص المسرحي فنياً، ولاسيما مع نصوص المسرح التجريبي، لاستكمال الرصد التاريخي لهذه الظاهرة الفنية المهمة في نصوص أدبنا العربي المسرحي المعاصر.

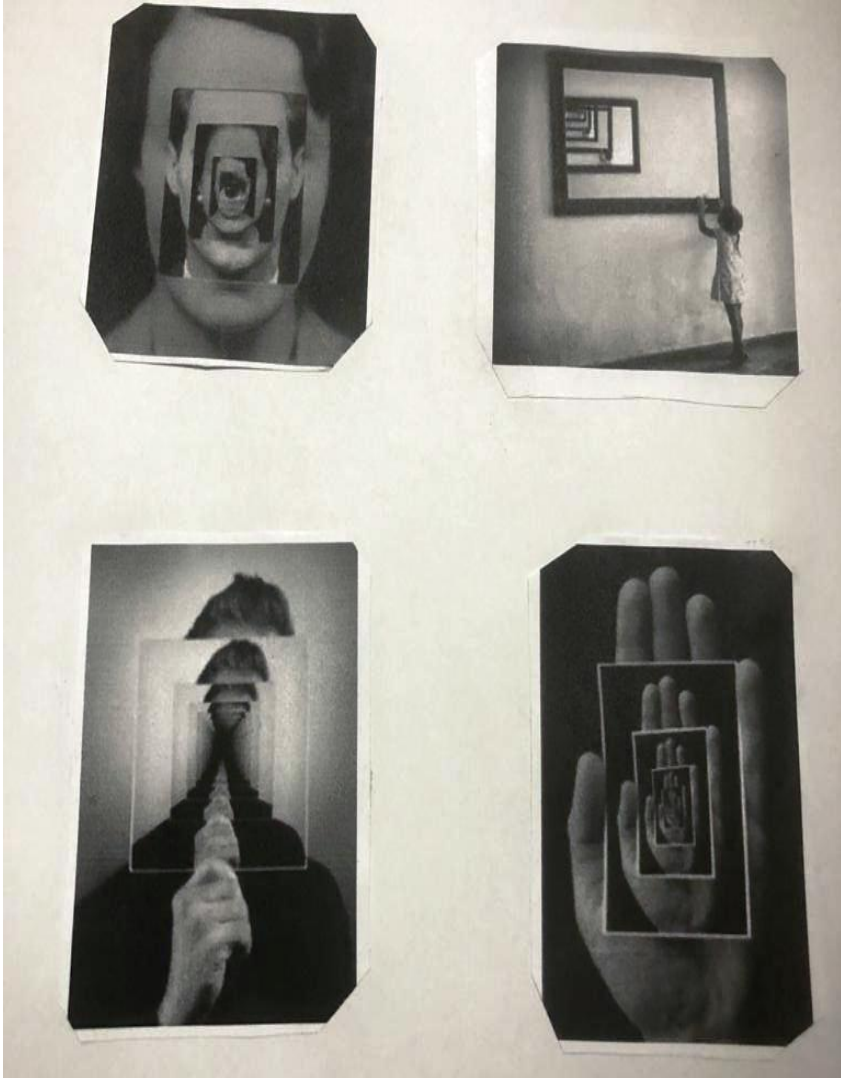
* * *

سابعاً- ملحق الدراسة:

(مجموعة لوحات مصورة للتعميق الفني)



تقنيات التعميق المسرحي ووسائله الفنية مسرحية الأيام المخمورة أنموذجاً تطبيقياً



ت

ثامناً- المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر:

١- ونوس، سعد الله، (الأيام المخمورة)، www.akhawia.net.

ثانياً- المراجع:

٢- إدريس، يوسف، (الفرافير) ط١٩٧٧، ٥، القاهرة: مؤسسة هنداوي،

سى آى سى.

٣- بن زيدان، عبدالرحمان، (خصائص التجريب فى المسرح العربى)

١٩٩٧ المغرب- مكناس: مطبعة سندي.

٤- التلاوي، محمد نجيب:

= (الصوت والصدى. دراسة تأثير الليالى فى الرواية العربية

المعاصرة) ١٩٩٠، القاهرة: دار حراء بمصر.

= (وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية)، ط٢٠٠٠، ٢،

سوريا- دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٥- الحكيم، توفيق (الصفقة) ١٩٥٦، القاهرة: مكتبة مصر

٦- الصغير، المسكين (البحث عن رجل يحمل عينين) ١٩٩٣، الدار

البيضاء: منشورات مركز المسرح الثالث للبحوث والدراسات

الدرامية.

٧- عاشور، نعمان (فجر المسرح المصري) ١٩٨٦، القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب.

٨- علوش، سعيد (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، بيروت: دار

الكتاب اللبناني،- و الدار البيضاء: سوشبرس

٩- فتحي، صفاء (إرهاب) ١٩٩٩، المشروع القومي للترجمة ١٢٧،

القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة بمصر.

١٠- يوسف، حسن (المسرح والمرايا)، موقع اتحاد كتاب المغرب

www.unecma.net.

ثالثاً- الدوريات والمجلات العلمية:

١١- الخضيرى، جمال (جمالية التعبير فى المسرح

المغربى) ٢٠١٠ مارس، طنجة الأدبية.

١٢- شحاته، حازم (مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله

ونوس) ١٩٩٧، القاهرة: مجلة فصول، مجلد ١٦ السنة ١٩٩٧.

١٣- الكفاط، محمد، (التجريب ونصوص المسرح) ١٩٨٩، مجلة

آفاق عدد ٣ .

رابعاً- المراجع الأجنبية:

١٤- Patric Pavis, Dictionnaire du theatre P.٢٤٣.

خامساً- المواقع الإلكترونية:

١٥- www.unecma.net.

١٦- www.akhawia.net.