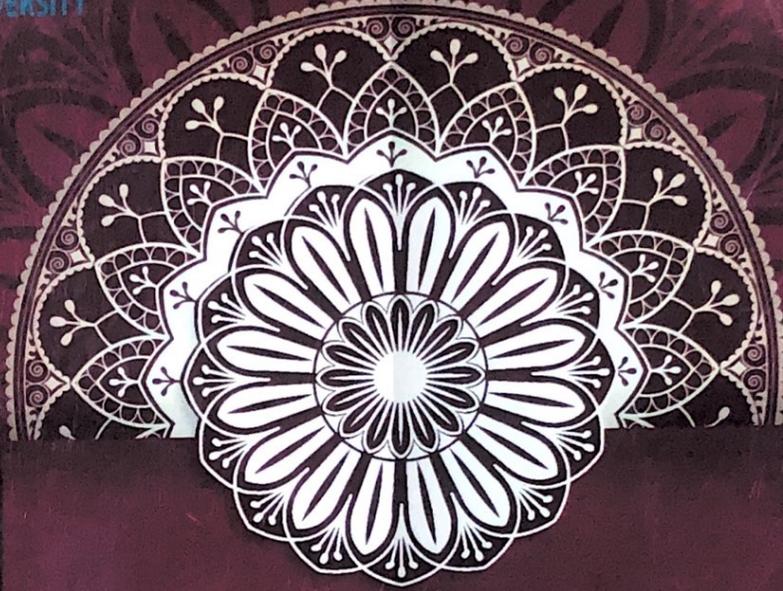




جامعة المنيا  
كلية دار العلوم



المؤتمر الدولي التاسع

الدراسات البيئية في  
العلوم الإنسانية والإسلامية  
في ضوء التسامح التكنولوجي والمعنى في

في الفترة من ٢٤ - ٢٦ مارس ٢٠١٩م

عميد الكلية .. رئيس المؤتمر

أ.د. / محمد عبد الرحمن بن يحيى

المجلد الأول



**المؤتمر الدولي التاسع**  
**الدراسات البينية في العلوم العربية والإسلامية**  
**في ضوء التسارع التكنولوجي والمعرفي**

**في الفترة من ٢٤ - ٢٦ مارس ٢٠١٩م**

**عميد الكلية .. رئيس المؤتمر**  
**أ.د/ محمد عبد الرحمن الريحاني**

**المجلد الأول**

---



## جماليات الشكل في النص ما بعد الحداثي

### يا للغرابة أنموذجاً



جامعة البصرة

كلية الفنون الجميلة

#### خلاصة البحث :

يشكل الفكر ما بعد الحداثي منعطفاً مهماً في رسم خارطة الفن المعاصر بشكل عام ، والفن المسرحي بشكل خاص ، كما جاء في المغايرة الابداعية التي شكلتها نتاجات المسرح السريالي ومسرح العبث واللامعقول ، وقد كانت المنظومة الفنية والفكرية في تلك المسارح متفاعلة بشكل كبير مع المنظومة الفكرية لتوجهات ما بعد الحداثة ، التي جاءت لتدحض فشل العقل والمنطق في تحرير الانسان وتحقيق طموحاته وترسيخ انسانيته ، وقد كرست رؤيتها في اشاعة فكرة التشظي والتعدد والاختلاف لتحارب منطق الثابت والاحادي وتبديد سلط المركز، ومن ثم كانت النصوص ما بعد الحداثية نصوصاً للمعارضة والمغايرة والثورة واشاعة فكرة نبذ السلطة .

وللأهمية التي يفرضها مشروع ما بعد الحداثة ، ولارتباطه بمرحلة ابداعية مهمة في المسرح المعاصر، فقد وجد الباحث : ضرورة دراسة واحد من النصوص التي تقع ضمن هذه المرحلة المهمة ، ألا وهو نص مسرحية ( يا للغرابة ) للكاتب العراقي د. ( مجيد حميد جاسم ) ، لما يمتلكه من امكانات المغايرة ما بعد الحداثية في انتاج الخطاب المسرحي ، وتحقيقاً لذلك ، فقد بنيت مشكلة البحث على التساؤل الاتي :

ما هي المرتكزات الجمالية للشكل في النص ما بعد الحداثي ، كما يتجلى في نص مسرحية ( يا للغرابة ) للكاتب (مجيد حميد جاسم) ؟ ، وقد تألف البحث من المباحث الاتية :

المبحث الاول : جماليات الشكل في المنظور الفلسفي والنقدي

المبحث الثاني : جماليات الشكل في الفكر ما بعد الحداثي وتمثلاته مسرحياً .  
ثم تم تثبيت مؤشرات الاطار النظري ، وتضمن الفصل الثالث (اجراءات البحث)  
واعتمد الباحث فيه المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث ، على وفق المعايير الاتية :  
١- المكان ، ٢- المهمش ، ٣- اللغة ، ٤- الشخصية ، ٥- الإرداف ، ٦- معاداة العقل  
والمنطق :

ثم توصل الباحث الى نتائج البحث واستنتاجه ، وكان من ابرزها الاتي :  
١- تتجلى جماليات الشكل ما بعد الحداثي عبر تغليب الممارسة الابداعية على  
الخطاب ، التي تكون بمواجهة مع المتلقي ، فيصبح المعطى الفني و الجمالي هو  
المرتکز الاهم والابرز .  
٢- يعد المزج سمة غالبية على النص ما بعد الحداثي ، وهو مناهض للانتقاء وذلك  
يتيح امكانية ايجاد عناصر متفاعلة مختلفة تساهم في اخراج النص من زاوية البعد  
الواحد ، وتفعيل امكانات تعدد الرؤى بديلاً عن ذلك .  
واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع .  
اولاً - مشكلة البحث :

تشكل مسارات ما بعد الحداثة افقاً جديداً في تصدير الابداع وسبل انتاج المنجز  
الفني ، بحثاً عن صيغ جديدة فاعلة قادرة على الخروج من الانماط السائدة المقفلة .  
وقد ارتبط مشروع ما بعد الحداثة في حقيقته بكل عمليات التجديد والابداع  
الفني التي اتسمت بالتححرر والمغايرة وكسر المألوف ، فصار الشكل الفني على وفق  
ذلك منتقلاً من صفة كتابة المغامرة الى صفة مغامرة الكتابة ، ومن ثم برز العمل  
الترجسي ، الذي يتأمل وسائله الانتاجية بقوة فصار التوجه المسرحي في صياغة  
النص مكرساً لاستعراض الاسلوب والاداء ، لا لبث رسالة بعينها ، وهو احدي علامات  
الخروج من الثابت ، واسقاط قطعية الاحكام ، وفتح ابواب القراءات المتعددة .  
وقد مثلت التيارات المسرحية الدادئية والسريالية ومسرح العبث واللامعقول ، تلك  
الامكانات ما بعد الحداثية التي اولت استاطيقا النص اهتماماً بالغاً ، فقد خرجت  
بالنص المسرحي من زاوية الكتابة المألوفة ونص القراءة - بحسب تعبير رولان بارت ،  
الى افق النص الفلسفي الاستاطيقي الذي يمثل نص الكتابة ، او ما يلتقي مع  
التحليل النصي ، فالنص المسرحي ما بعد الحداثي في زاوية استاطيقا الشكل يحتاج

## المؤتمر الدولي التاسع

### [الدراسات البينية في العلوم العربية والإسلامية في ضوء التسارع التكنولوجي والمعرفي]

الى متلقٍ قادر على اكمال فجوات النص المتعددة ، إذ يمتاز بعمقه الفلسفي واساليب مناورته الفنية المتشعبة ، لذا فهو نص من الصنف الذكي الذي يتطلب قارئاً على الدوام يساهم في انتاجه .

وبالنظر للأهمية الفلسفية والفنية التي تشكلها معطيات ما بعد الحداثة ، فقد جاء هذا البحث ليلقي الضوء على جماليات الشكل في مسرح ما بعد الحداثة ، طارحاً لسؤال البحث الاتي : ما هي المرتكزات الجمالية التي يقوم عليها الشكل في مسرح ما بعد الحداثة ؟

وقد تم تحديد نص مسرحية (يا للغرابة ) للمؤلف د. (مجيد حميد الجبوري) انموذجاً للتحليل ، للإجابة عن هذا التساؤل .  
ثانياً - أهمية البحث والحاجة اليه :

- 1- تتجلى أهمية البحث في تناوله لموضوع يعد من الموضوعات المهمة في الدراسات المعاصرة على المستويين الفلسفي والنقدي ، فضلاً عن قلة الدراسات وندرقتها في هذا الموضوع على مستوى النقد والتنظير المسرحي .
- 2- تكمن الحاجة للبحث في افادة الدراساتين في التخصص المسرحي ، عبر تعريفهم على المرتكزات الجمالية التي يقوم عليها الشكل في مسرح ما بعد الحداثة .

ثالثاً - هدف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن المرتكزات الجمالية للشكل ما بعد الحداثي في نص مسرحية (يا للغرابة ) للمؤلف (مجيد حميد جاسم الجبوري)  
رابعاً - حدود البحث :

- 1- حدود الموضوع : تجريبية الشكل في النص ما بعد الحداثي - يا للغرابة انموذجاً .
- 2- حدود المكان : العراق .
- 3- حدود الزمان : ٢٠١٣ .

## خامساً - تحديد المصطلحات :

## ١- الجمالية :

الجمال لغة من الفعل الثلاثي (جَمَل) و ((الجمال) الحسن وقد جَمَل الرجل بالضم (جمالاً) فهو جَمِيل والمرأة جَمِيلَة و (جملاء) أيضا بالفتح والمد<sup>(١)</sup> . ويعرفه (الاند) في موسوعته الفلسفية مبيناً أن (الجمال) : (( اسم علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع<sup>(٢)</sup> . ويعرف (الجمال الفني) بحسب (كانط) بأنه (( تمثيل جميل لشيء ما<sup>(٣)</sup> . في حين ترد كلمة (جمالية) في اليونانية القديمة بمعنى (( وعي الذات الاستبطاني أو الادراك بالترابط<sup>(٤)</sup> . كما وتُعرف ضمن المنظور الحديث بأنها (( نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، للانتاج الادبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته .. وترمي (النزعة الجمالية) ، الى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الاخلاقية<sup>(٥)</sup> .

واستناداً إلى التعاريف السالفة يحدد البحث التعريف الإجرائي لـ (الجمالية) بأنها: الانتقال بالشيء من صورته الحياتية الواقعية أو حياته القائمة في مخيلة الفنان إلى أفق تصورات الفن وتمثلاته ووضعه ضمن اطر من العلاقات الجديدة التي تكسبه صفة الجمال وان كان في أصله الواقعي ليس جميلاً .

٢- الشكل : يعرفه (ابن منظور) بقوله : " الشُّكْلُ ، بالفتح: الشَّبْه والمثْل ، والجمع أشكالٌ وشُكُولٌ ؛ (...) والشُّكْلُ المَثْل ، تقول: هذا على شَكْل هذا أي على مثاله . والمُشَاكَلَةُ : المُؤَاظَمَةُ ، والمُشَاكَلُ مثله . والشَاكِلَةُ : الناحية والطَّرِيقَةُ والجَدْبِيلَةُ . وشَاكِلَةُ الإنسان: شَكْلُهُ وناحيته وطريقته"<sup>(٦)</sup> .

ويعرّف (الشكل) اصطلاحاً على انه " طريقة التعبير عن الفكرة ، او الاسلوب والمبنى ، في مقابل المعنى والفكرة التي تراد الابانة عنها"<sup>(٧)</sup> . وفي ضوء ما تقدم يُعرّف (الشكل) اجرائياً بأنه : الاسلوب او الصيغة التي يكيف بها الفنان المسرحي افكاره ومبتنياته ليجعلها دالة على ذاته الفنية ، منسجمة ومؤثرة في ايصال رسالته الفنية .

٣- النص : يعرفه (ابن منظور) بقوله: " نص الرجل نصاً إذا سألته عن شيء حتى يستنهي ما عنده ونص كل شيء منتهاه"<sup>(٨)</sup> . والنص يمكن أن يكون أيضاً : " منطوقاً او مكتوباً ، نثراً او شعراً ، حواراً او مونولوجاً ، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد

حتى مسرحية بأكملها ، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة ، طوال يوم ، في لقاء هيئة (...) إن النص وحدة دلالية ، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص ..<sup>(٩)</sup>.

٤- ما بعد الحدائي :

يُعرفُ (جان فرانسوا ليوتار) ما بعد الحدائي بأنه " ما يسمح بأن يبرر ما لا يقبل العرض في العرض ذاته ... وما ينقب عن تصورات جديدة ، ليس من أجل الاستمتاع بها ، لكن من أجل الاحساس بشكل جيد على انه يوجد ما لا يقبل العرض "<sup>(١٠)</sup> . وفي طرح اخر ، يذهب (ليوتار) الى القول بان : " المحاولة (Les essais) montaigne ما بعد حدائي ، وأن الشذرة L'Athenaeum حدائية "<sup>(١١)</sup> .

وفي ضوء ما ورد من تعاريف ، فإنه بالإمكان تحديد التعريف الاجرائي الاتي :

النص ما بعد الحدائي : هو النص الذي يكون على الصعيد المسرحي حاملاً لإشكاليات يتلازم معها احساس كبير بوجود الممتنع عن البوح به ، او ما لا يمكن تقديمه ، وهو نص يتسم بوسائله المغايرة التي تعلن عن روح المحاولة والمغامرة .

## الفصل الثاني ( الاطار النظري )

المبحث الاول : جماليات الشكل في المنظور الفلسفي والنقدي

تسجل مبادرة الاهتمام بالشكل اولى منطلقاتها مع (أرسطو) فهو أول من بادر إلى معالجة موضوع الشكل بمنهجية جديدة بعد أن كان الشكل لدى (أفلاطون) لا يعني الشكل المجرد الموجود في عالم الواقع عالم الأشياء الملموسة والمحسوسة وإنما ذلك الشكل الذي من صنع المثال الأول وكل الأشكال الأخرى تقليد في مظهرها للمثال الأول الذي لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال محاولة التخلص من الجسد المادي والالتصاق بالجوهر الذي يقود في النهاية إلى الشكل الأمثل في حين أن (أرسطو) عمل في فلسفته على وضع مقابلة بين الصورة والمادة وتوصل إلى أن أي كائن أو أي شئ مؤلف من أجزاء عدة لا يمكن أن يكون جميلاً ما لم تكون أجزائه منسقة وفقاً لنظام ما ، و متمتعة بحجم لا اعتباطي . فالجمال لا يمكن أن يتحقق إلا بالنسق والمقدار<sup>(١٢)</sup> .

اذ يقول أرسطو: " لا يمكن لكائن أو لشيء مؤلف من أجزاء متعددة أن يحوز الجمال إلا إذا انتظمت هذه الأجزاء في نظام معين ، وان الحجم لا يمكن ان يكون اعتباطاً لأن الجميل يقوم على الضخامة وعلى النظام"<sup>(١٣)</sup> . وحقيقة الأمر انه منذ (أرسطو) لم يكن ينظر إلى الفن كوسيلة معرفية متميزة بقدر أن يكون هذا الفن أثراً متميزاً ، ولذا لم يكن (أرسطو) يهتم إلا بالمشاكل التقنية التي تؤدي إلى صناعة شئ جميل وعن الأدوات والطرائق التي لا بد من استخدامها لصنع الحبكة والتحويلات والاستعارة<sup>(١٤)</sup> .

وهذا الرأي يعزز بشكل واضح مدى الاهتمام الذي يسبغه أرسطو على الشكل عبر صور الانتاج المختلفة في مضمار الكتابة التراجمية . وقد ذهب (شيللر) فيما بعد الى تأكيد ذات الرأي الذي جاء به (أرسطو) حينما اقر أن العمل الفني هو شكل من المستطاع تأمله وإدراكه . فما يقوم به الفنان في سياق التجريب هو أبداع شكل وهذا الشكل المبدع هو ما يدركه المتذوق ، ومن خلال ذلك يكون الشكل مبدعاً ومدركاً في الوقت ذاته<sup>(١٥)</sup> . وتتفق ( لانجر) معه أيضاً في هذا الأمر بوصفها لـ ( الشكل ) بانه : صاحب السيادة فمن خلاله فقط يتم التعبير عن الوجدان البشري ، فالضئ إنما "يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لا بد وان يكون معبراً ، وما يعبر عنه هو الوجدان

البشري<sup>(١٧١)</sup>. ومن جانب آخر ترى (سوزان لانجر) أن الشكل هو "الوحدة في التنوع (unity invarity) أو الوحدة العضوية. هذه الوحدة التي تتحقق عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضرورياً.. بحيث لا يكون العمل متضمناً أي عنصر ليس ضرورياً على هذا النحو. ويكون كل ما هو لازم موجوداً فيه"<sup>(١٧٢)</sup>.

وعلى هذا الأساس تكون صيغ التجريب واعية مسبوكة تجمع بين شرطي الاكتشاف والمغامرة، والتخطيط والضبط، وبالنتيجة يكون مساعها تحقيق صيغ الجمال بصورتها المطلقة التي لا تخلو من تعبير وفكر وهدف، لذلك نظرت (لانجر) إلى صيغ التجريب الفني من زاوية التمييز بين الأشكال الفنية، وغيرها من الأشكال الأخرى التي لا ينتجها الفن، فوجدت أن (الأشكال) "إما أن تكون تجريدات فارغة، أو أنها تحوي مضموناً، ولهذا فإن الأشكال الفنية تعد أشكالاً من نوع خاص، ولها معنى (import) خاص، إنها أشكال معبرة منطقياً أو ذات معنى، إنها رمز لوضوح الوجدان"<sup>(١٧٣)</sup>. إن ما يعطي للشكل في العمل المسرحي هيمنته وتأثيره المباشر في إثارة الجمال ارتباطه المباشر بلذّة البصر. فهي أشد اللذات تأثيراً، والدليل على هذا الأمر أن فكرة الجمال كانت قد نشأت لدى الإنسان من خلال بعض المعطيات البصرية. وأن الخبرة الجمالية قد ارتبطت بالإدراك الحسي. ولذلك فقد أصبحت كلمة (شكل) مرادفة لكلمة جمال<sup>(١٧٤)</sup>.

وتتبدى النزعة التجريبية الشكلية بتحديد واضح عبر طروحات (اورتيجاي جاسيت) التي تمنح صياغة الشكل المرتكز الأساس في التعبير عن الصيغ الخاصة والأفكار المؤثرة التي يتبناها العمل الفني وهو يمارس الحيات التام عن الالتصاق بالواقع، إذ "يرى أن من العبث أن نحاول البحث في العمل الفني عن موضوعات ومعاني مستمدة من حياتنا اليومية وأن اللذة التي تستمد من التعرف على أعمال أو أحداث أو شخصيات في المسرح أو التصوير ليست في الواقع هي اللذة الجمالية الحقيقية. فالفن الحديث يركز الاهتمام على الخصائص الموضحة للقيم الجمالية في العمل الفني ويخلصه من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية"<sup>(١٧٥)</sup> ومن ثم تشكل القيم الجمالية المرتبطة بهيمنة الشكل وتجريبية إنتاجه قاعدة أساسية

للمغايرة والتبني لمفردات تعبيرية جديدة قادرة على استنطاق الواقع في سبل تتجاوز المعتاد والمألوف .

ولقد توافقت مع ما جاء به (جاسيت) من طروحات ، أفكار (كلييف بل) في النظر الى الشكل ، فعلى حد قول الأخير "إننا لكي نتذوق عملاً فنياً لا نحتاج لإحضار أي شئ معنا من الحياة ولا أن نستحضر معرفة أو أفكاراً خاصة بأحداثها ولا انفعالات خاصة بها لان الفن ينقلنا من عالم النشاط العادي إلى عالم التسامي الاستطقي فنظل بمنأى عن شواغل الحياة" (٢١) .

ويعد (جورج سانتيانا) من المساندين للأفكار التي تؤمن بأهمية الشكل في العمل الفني فعلى حد قوله "إذا كان مفهوم البناء ... مفهوماً أساسياً من مفاهيم الجمال ، فما ذلك إلا لان كل موضوع لابد من أن يتخذ شكلاً .. أو صورة ..، وإلا لما كان في وسعه مطلقاً أن يؤثر في أنفسنا ، وإنا .. يشكل .. أحاسيسنا . وليست أهمية .. الأسلوب .. أو . الطراز ... في العمل الفني سوى مجرد تعبير آخر عن أهمية .. العنصر الشكلي .." (٢٢) .

وانطلاقاً من القيمة التي يحددها (سانتيانا) للشكل في العمل الفني فإنه يفسر ما يتمخض عن رؤية العمل الفني من سرور بما يحدث من تناظر في الأشكال وهذا التناظر يعبر في حقيقة الأمر عن الإحساس بالتكافؤ والاقتصاد نتيجة لما يحدث من توترات عضلية تقوم بها العين عندما تدرك الأشياء . وجمال الشكل إنما يتحقق من تركيب كل موضوع جمالي على حدة (٢٣) .

وفي الوقت الذي ازدرت به النظريات الجمالية المثالية المحسوس والجمال الحسي . فإن (سانتيانا) يرى العكس في تأكيد على أن العنصر الحسي (المادي) هو الدعامة الأولى في الجمال والركيزة الأصيلة التي يقوم عليها كل تأثير فني بمجرد ما يختفي العنصر المادي من أي موضوع جمالي فإن مردود ذلك أن يكون الانفعال الصادر عن هذا الموضوع سطحيًا (٢٤) . فمن المؤكد أنه " مهما علت القيمة الفكرية في العمل الفني فإنها لا تكفي وحدها لكي تكون عملاً فنياً ، فما لم تصنع الأفكار والأحداث في قالب معين كالقصة و المسرحية أو القصيدة ، وما لم تكتمل من حيث الشكل فإنها لا تصبح عملاً له قيمة" (٢٥) .

ويتضح مدى التطورات التي طرأت على النظرة إلى الشكل في العمل الفني في "منذ عشرينات هذا القرن سادت نظريات الشكليين في الفن ، فاقترص النقاد على الاهتمام بالعناصر الشكلية وراء العمل الفني بحيث اقتصر النقاد على البحث في طريقة تنظيم الأصوات والألوان أو تطورات الأحداث في الدراما ، فكان هذا هو المقصود عندهم بالصورة " (١٣) ومن ثم وضع الشكلانيون في عملية تجريب الشكل مجموعة من الضوابط أو التقنيات ، التي من شأنها ان تثير فاعلية الشكل وتعطي القدرة على كشف مكنونه الجمالي ، كما وانها تتيح امكانات دراسته وفهم معطياته الجمالية ، فجاء تأكيدهم على تقنية التجريب : وهي ان تُنزع الالفة من الشكل وشحنه بطاقة تأملية تبعده عن الاستهلاك والذوبان في التقليدية ، واكدوا على اطالة امد الادراك من خلال تقنيات تتحقق في الشكل عبر : (القطع) و(الاطالة) و(الابطاء) ، وذهبوا في تجريبهم الى ايلاء (الحبكة) كل التركيز والاهتمام ، برؤيتهم الى ان القصة في حقيقتها ليست سوى مادة خام ، وان حقل التجريب يرتبط بالحبكة لانها الصياغة والابتكار الذي يتحكم بصياغة تلك المادة وتحديد هيئتها وصيغ ابداعها الجمالية .

المبحث الثاني - جماليات الشكل في الفكر ما بعد الحدائي وتمثالاته مسرحياً

ان ابرز معالم التجريب على مستوى الشكل في الفكر ما بعد الحدائي تتجلى في نص واضح . تكشف عنه الترسيمة التي ثبتها الناقد الامريكي (ايهاب حسن) ، وقد اجري فيها مقارنات فاعلة ما بين (الحداثة) و ( ما بعد الحداثة ) ، فالمتمعن في هذه الترسيمة - وعلى صعيد الشكل - سيجد ان (حسن) اوجد المتغير الآتي :

ما بعد الحداثة

الحداثة

الشكل (متصل ومقفل) ← اللا شكل (متقطع ومفتوح) (١٤)

وعندما يثبت (حسن) اللاشكل ، فانه لا يعني نفي وجود الشكل ، ولكنه يعني عدم انغلاق الشكل بصورة ما ، فهو شكل مرن لا يتأسس على رابطة سببية بل على

متناقرات ، اي انه يقوم على فكرة (الإرداف\*) التي يتمحور الشكل ما بعد الحدائى من خلالها ، فاذا كان النص الحدائى ، يعمل على ربط البنية بالبنية والحدث بالحدث على وفق سببية ترابطية ، فان النص ما بعد الحدائى ينفي كل ذلك ليجمع بين شتات ومتناقرات تلغى اي سببية او منطقية جامعة لها . وتوضح هذه المعالم في مسرح اللامعقول ، فليس هناك في نصوص هذا المسرح " حبكة مسرحية وحدث وبداية وعقدة ونهاية ، فهي تبدأ في الغالب عند نقطة متعسفة وتبدو وكأنها تنتهي أيضاً بشكل اعتباطي أو تعسفي<sup>(٢٨)</sup> .

وكذلك نجد (حسن) يؤكد على هيجينة الشكل ما بعد الحدائى ، وعدم ضبطه ضمن تصور محدد لأنه شامل لتركيبات غير متجانسة ، لذا فان المرحلة الذكورية (الحدائية) في التصنيف ما بعد الحدائى قد ازاحتها ( الخنثوية ) :

#### ما بعد الحدائة

#### الحدائة

متعدد الاشكال / متخنت<sup>(٢٩)</sup>

تناسلي / ذكوري

ولعل المستهل ما بعد الحدائى المسرحي قد تبدى ضمن تجريبية شكلية مهمة في نص مغاير قدمه (غيوم ابولونير) هو نص مسرحية (نهذا تريزياس) وفيه اشتغال مثير للخنثوية ، ما بين الجمع بين مواصفات انثوية وذكورية ، تتأس حتى عبر التسمية التي تتماثل مع الصفة المتغيرة من اطارها الانثوي الى اطارها الذكوري فمن (تريزا) الى (تريزياس) ، فالتخلي عن الشديين واطلاقهما في الهواء على شكل بالونين ، وانبات اللحية والشارب ، وتصريح الشخصية على انها ، تشعر بفحولتها من رأسها حتى اخمص قدمها :

<sup>١١</sup> ترييز : ليست لحيتي هي التي تنبت بل شاري أيضا ( تربت على لحيتها وتفتل شاريها وقد نبنا فجأة ) يا للشيطان اشعر بانى حقل من القمح ينتظر منجل الحصاد الألي

(في مكبر صوت) احس احساساً شديداً بالذكورة

\* الإرداف : ( هو اتباع الجملة بالجملة او الكلمة بالكلمة من غير اداة ربط تصل ما بينهما او تفسر العلاقة بينهما . والإرداف هو عكس الربط الأداةي أو الربط بالأدوات )) ، سيمون مالباس ، ما بعد الحدائة ، ترجمة : د. باسل المسالمه ، الطبعة الأولى ( دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٢ ) ص ٢١ .

انا فحل خيل

من الرأس إلى أخمص القدم

ها انا قد أصبحت ثوراً<sup>(٣٠)</sup>.

كل ما سلف لا ينفي الصفة الخنثوية التي بقيت ملازمة ، والتداخل بين ما هو  
ذكوري وما هو انثوي الذي بقي عالقاً ، بفعل انجاب الشخصية وهي على هذه  
الشاكلة الذكورية لـ (٤٠٠٤٩) من الاطفال<sup>(٣١)</sup>.

وما بعد الحداثة على وفق هذا المنطلق تؤسس الى فكر خاص ومتميز في التعامل  
مع الشكل واطلاق جمالياته في اعلى مستوياتها ، إذ " تشير البادئة post في  
مصطلح postmodrenisme في الانكليزية والفرنسية ... الى ترك الاطار أو  
النموذج paradigm السابق عليها"<sup>(٣٢)</sup>. ولكن هذه البادئة لا تعني التوقف " عند  
العلاقة الزمنية ولكنها تتجاوزها للعلاقة الفكرية"<sup>(٣٣)</sup>.

وقد اجتاحت ما بعد الحداثة في اطارها الجمالي ميادياً واسعة ، وقد تبنت  
صيغها الفكرية عبر مشروعات متنوعة " تترد في خطاب الهندسة المعمارية ، والفنون  
المختلفة ، والعلوم الانسانية ، وحياناً الفيزياء ، كما انها لم تقتصر على المؤسسات  
الاكاديمية ، بل نجدها ايضاً في الخطاب الشعبي ، وعوالم السياسة والاقتصاد ،  
واليديا ، وصناعات الترفيه ، كذلك شاعت في لغة الاساليب الشخصية للحياة ،  
مثل طريقة طهو ما بعد حداثة ، ومطبخ ما بعد حداثة ... إلخ"<sup>(٣٤)</sup>. إن التأطير  
والثوابت كانت ديدناً للمشروع الحداثي ، وهذه السمات لا تتوافق مع المشروع  
التجريبي في انفتاحه وطلبه المستمر للتحديث والمغايرة والتطلع الى التجديد ، لذا  
كانت ما بعد الحداثة حاملة لمحركات التجريب بقوة فائقة ، فقد تبنت " خطاباً  
رافضاً للكلي ومكرساً النسبي واليومي ، مقابل الحتمي والتاريخي ، متحرر من الزمن  
الخطي ، وهادم التمايزات بين الاجتماعي والثقافي ، وداحض ومهشم الحدود  
الفاصلة بين الحقول المعرفية ، كمحاولة لإقصاء السياسات وحيدة الجانب ، وكرد  
فعل لتشظي المجتمع الراهن وتصدعه"<sup>(٣٥)</sup> وانتشار الفوضى بشكل لا يمكن السيطرة  
عليه والكشف عن علله وبواعثه ، وبصدد ذلك يقول (صموئيل بيكيت) : " ليست  
الفوضى المنتشرة في الوجود من اختراعي ، وفرصتنا الوحيدة في التجدد ان نفتح

اعيننا ونرى الفوضى ، تلك الفوضى التي لا يستطيع إنسان أن يتلمس أي معنى وراءها " (٣٦) .

ومن ثم صار الشكل ما بعد الحدائي يمتاز بالمرونة عبر تداخل الفنون والغاء التصنيفات ، وذوبان الاستقلالية، إذ ان الشكل في النص ما بعد الحدائي يسعى الى تصدير صورة المغاير ، والتجريب يسعى في هذا الشأن الى تأسيس خطاب جديد لا يهتم بنقل الاشياء بل الكشف عما هو خفي فيها ، وهي نظرة مغايرة ومخالفة للخطاب الحدائي ، ففي رأي لـ (دولوز) : " لا ينبغي لتاريخ الفلسفة اعادة ما يقوله فيلسوف ما ، بل قول ما يضمه بالضرورة ، أي ما لا يقوله وهو مائل مع ذلك فيما يقوله " (٣٧) .

وقد جاء الفكر الفلسفي للشكل ما بعد الحدائي متصدرا بمعطيات مختلفة لاثبات المغايرة التجريبية عبر بلورة دافعية يتسيدها جانب اللعب لتشكيل استا تطبيقيا جديدة للشكل ما بعد الحدائي وعبر ذلك " تشظت الممارسات والاحكام الجمالية الى نوع من القصاصات الجنونية المملوءة بأنواع لا تحصى من المداخل الملونة التي لا رابط بينها ، ولا يجمعها إطار محدد عقلاني " (٣٨) . وانسجاماً مع هذا التفكير جاءت نصوص (يونسكو) متبعة لاسلوب المسرح السريالي ، اذ ارتكز الشكل ما بعد الحدائي في هذا المضمار عبر الحفاظ " على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لا تمت إلى الواقع بصلة ، وتنتمي اساساً إلى عالم الكوابيس " (٣٩) .

وقد كانت هذه النزعة المتناقضة ، اللاعقلانية ، التي تمثلها الشكل ما بعد الحدائي متفاعلة بشكل كبير مع فلسفة (نيتشه) إذ " كان طبيعياً أن يلجأ نيتشه الى الفن بوصفه الميدان البديل الذي تغيب عنه مفاهيم الحقيقة والعقل والضرورة ، وبوصفه منتجاً للزيف والوهم ، وقد قام نيتشه بنقل مفهوم الوهم من الميتافيزيقا إلى الفن ليتحول الى مفهوم جمالي " (٤٠) .

لقد جاء الشكل ما بعد الحدائي لا ليثبت الحقيقة ، بل ليخوض معها في صراع لا يقبل الحسم ولكي يرفض قيود التقنين والثابت والمطلق وليعلي من شأن النسبي بوصفه صفة رئيسة لدينامية اللعب والاستمرار ، وجذوة للتمرد ، ومحاربة التمرکز ، وقد انعكس ذلك في التجريب الفني للشكل ما بعد الحدائي ، اذ يتضح فيه انعدام

الشخصية المتفردة ، تلك التي تمثل بؤرة العمل ، بل ان الذات اللا متعينة بمطلقها هي التي صارت تمثل الشكل الهلامي المتصدر في هذه الاعمال ، وقد كان ذلك واضحاً في ما بعد الحداثة المسرحية ، إذ ان " مسرح ما بعد الحداثة ، اجهز على الإنسان ولم يعد هو المركز " (١١) . ولقد كانت الحاجة في هذا الامر اساسية في تأسيس " تكتيكات الصدام وانتهاك الاستمراريات المتوقعة " (١٢) .

وبذلك ضمن هذه المعطيات برزت سمات تمتاز بعموميتها في النص الفني ما بعد الحداثي ، هي ان هذا النص على الاغلب الاعم يكون ملتبساً يشعر معه المتلقي "بالصعوبة والغموض وعدم التحديد ، نص لعوب ، يصعب الامساك به ، او تحديد معناه لدرجة يشعر معها القارئ ان المؤلف يتعمد اللبس في حد ذاته " (١٣) .

وعلى الأرجح ان هذا الغموض واللبس ، وانعدام التحديد ، ادوات مناهضة في الشكل ما بعد الحداثي في محور تحديه للقمع والتسلط المنبعث من وهم الحقيقة المطلق ، إذ " يرى فلاسفة ما بعد الحداثة أن الواقع المتشظي ، الذي تحكمه فكرة الصيرورة ، لا مكان فيه لمفهوم الحقيقة ، كما ان مفهوم الحقيقة من المفاهيم السلطوية التي توظف دائماً لخدمة فئة بعينها " (١٤) . وامام هذه المتاهة التي تنظر الى الحقيقة المتسلطة نظرة عدائية ، تبنى مسرح العبث عند (بيكيت ) في شكله المنسجم مع تطورات الفكر ما بعد الحداثي تقديم " شخصيات منبوذة ، لا منتمية ، لفظتها الحياة ، وهو يضع هذه الشخصيات في صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادي والمعنوي " (١٥) .

ومعاداة السلطة يشكل منعطفاً مهماً في انتاج الشكل ما بعد الحداثي ، ولاسيما ضمن التوجه الجديد والتجريبي الذي يعيد النظر في انتاج اللغة بوصفها اداة القمع والتسلط وسبل تجديد انتاجه بمواصفات مختلفة ، وقد اثبت ذلك (جيل دولوز) وهو يحدد عوامل الارتباط بين اللغة والسلطة ، وقد اوجد ان البناء اللغوي المستقر يمارس دوراً سلطوياً ، وان اللغة في حقيقتها لم تصنع من اجل الاعتقاد بها ، بل لكي يتم الخضوع لها ، وثمة علاقة وثيقة بين انتاج المعنى والقوى التي تهدف الى الاخضاع (١٦) . لذا يتضح لدى القارئ بشكل مستمر ، معاداة اللغة في الشكل ما بعد الحداثي الذي تبناه مسرح العبث واللامعقول ، وقد اكد (ارتو) الذي هو احد

الاقطاب المؤثرين في هذا المسرح على هذه الفكرة ، من خلال نبذه للغة وتأكيده على عجزها ، وضرورة التخلي عن استبدالها<sup>(٤٧)</sup> .

ان عوامل الاستنكار للسلطة ومقاومتها ونقدها في الشكل ما بعد الحدائي . تجلت عبر مناهضة احادية الخطاب ، والاهتمام بتفكيك الخطاب السلطوي ، في تصدير متعمد للتعددي وتحرير المعنى ، وبعث عوامل السخرية بوصفها مهيمنات قادرة على استنكار مبدأ الحقيقة القارة ، وقد كان الخطاب على لسان الحيوانات واحداً من الوسائل المستثمرة في تحقيق هذا اللون من الترميز والسخرية .

ومن هذا المنطلق ايضا جاءت طروحات (فوكو) لتعطي اضافة نوعية اخرى في تحديد شكل الخطاب المقاوم للسلطة ، والذي يمثل في تفاصيله حالة الحضور المثلى في بعض الجزئيات الحاضرة في الشكل ما بعد الحدائي ، متمثلاً " في جماعات المهمشين ، والجماعات الإثنية ، والملونين ، وحتى الشواذ جنسياً ، فهذه الجماعات تحدث خرقاً في النظام ، وفي القواعد ، لان القوى المسيطرة تسقطها دائماً من حساباتها"<sup>(٤٨)</sup> .

ويذهب (فوكو) في موضع آخر الى الاشارة للعلاقة الجامعة بين انواع الخطاب والممارسات السلطوية الداعمة لها ، وهو يشير في هذا الموضع الى اماكن بعينها تمتاز بالممارسة السلطوية " كالسجون ودور العبادة ، والمستشفيات ، والجامعات ، والمدارس ، وعيادات الطب النفسي ، فكلها امثلة على المواقع التي تمارس فيها اشكال القمع والقهر ، وكل موقع من هذه المواقع له استراتيجية للقمع تختلف عن الموقع الاخر"<sup>(٤٩)</sup> .

لذا يلاحظ ان النص ما بعد الحدائي ، غالباً ما ينفي هوية المكان ، او انه يختار اماكن لا تمت الى الحياة الانسانية بصلة ، اولاً - لكي يظهر هامشية الشخصيات وخروجها عن اطار الشخصيات المعتادة ، وثانياً - لكي يتحرر من سلطة المكان وارتباطه باي مؤسسة قمعية ، لذا على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية (نهاية اللعبة) لـ (بيكيت) يُحشر كل من " ناج ونل في صندوق للقمامة وهما بين الفينة والاخرى يطلبان تريدهما او قطعة من البسكويت"<sup>(٥٠)</sup> ، وتصبح علاقتهما بالمكان علاقة مبهمة ، ويبقى المكان عصي على التشخيص .

ما أسفر عنه الاطار النظري

وقد تحدد بما هوأت :

- ١- المكان : إذ تبرز جمالية الشكل على صعيد المكان بوصفه قيمة معادية لخطاب السلطة يعكسها النص ما بعد الحداثي ، في تمرد على استحضار المكان ومجافاته ، والغاء هويته المعهودة ، وهو في هذا الامر يتساوق مع الفكر ما بعد الحداثي ، الذي يتبناه (فوكو) في تبيان له خطاب السلطة وارتباطه باماكن ومؤسسات مثل : السجون ، دور العبادة ، المستشفيات ، والمدارس ، والجامعات .
- ٢- المهمش : يتجلى الشكل الجمالي في النص ما بعد الحداثي في استحضار المهمش بوصفه قيمة ثورية تمثل اللا منتمي ، والآخر يمثل مرتكزا في فلسفة (فوكو) و (جيل دولوز) ، عبر تصدير الذوات المنبوذة من المهمشين ، او الملونين ، والجماعات الإثنية ، والشواذ جنسياً ، وهؤلاء يمثلون صوت الحرية بوصفهم خارجين عن حسابات السلطة ، وقد ركن الشكل التجريبي في النص ما بعد الحداثي الى ترسيخ تلك الذوات المهمشة
- ٣- اللغة : تمثل منعظاً جمالياً مهماً في صياغة الشكل في النص ما بعد الحداثي ، وهي معادية للبناء اللغوي المستقر بوصفه تمثيلاً لمضاعفة التسلط والهيمنة ، لذا يمتاز الشكل اللغوي بشيوع اللعب بالمفردة ، ونسف بنيتها القارة . وتعتمد تفتيت اللغة ، او مزجها بمتنافات متعددة ، وخلق الفجوات العميقة .
- ٤- الشخصية : يذهب الشكل في النص ما بعد الحداثي ، الى سحق معالم الشخصية ، وطرحها ضمن تركيبات هجينة ، تجمع ما بين متنافات متعددة حيوانية وانسانية ، ذكورية وانثوية ، رجولية وخنثوية ، نقية ومشوهة ، واضحة وضبابية .
- ٥- الإرداف : وهو يمثل في جمالية الشكل في النص ما بعد الحداثي عملية الحاق البنية بالبنية والفكرة بالفكرة دون رابط منطقي ، وهو يرتبط برؤية ما بعد الحداثة الى الواقع بوصفه تشظيا مستمراً ، فهو محكوم بفكرة الصيرورة اللامنطقية ، وان الحقيقة ، او التماسك ، او السببية ، لا محلها لها فيه .

- ٦- معاداة العقل والمنطق : تكشف جمالية الشكل في النص ما بعد الحدائي عن معاداة العقل والمنطق ، لان النص يتشكل من اللاتجانس واللاتآلف ، وهو مشروع بحث مفتوح عن الذات الانسانية ازاء متحركات شتى تعمل على تعزيز فكرة الالغاء لها ، ويلتقي هذا الطرح مع فلسفة نيتشه عبر استحضار المتنافرات والانفتاح صوب تداخل المفردات والاشكال في النص .
- ٧- الإفراط بالفراغ : وهو جزء مهم يكشف عن جمالية الشكل ما بعد الحدائي في النص ، ويتبلور عبر اشكال الفجوات ومساحات الصمت التي يعج بها النص ، وتحولات الافعال لدى الشخصية دون عليّة ومنطق وتبرير .

المؤتمر الدولي التاسع  
الدراسات البنينة في العلوم العربية والاسلامية في ضوء التسارع التكنولوجي والمعرفي ]  
الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث (المنهج الوصفي التحليلي) في تحليل عينة البحث .  
ثانياً- عينة البحث :

- اختر الباحث عينة بحثه قصدياً ، وذلك للمبررات المثبتة في ادناه :
- 1- انتماء النص في اسلوب كتابته الى تيار العبت واللامعقول .
  - 2- اتساق النص مع مؤشرات الاطار النظري ، وامكاناته في تحقيق اهداف البحث .
  - 3- مطابقة النص للمعطيات الفكرية والفنية المثلة للشكل ما بعد الحدائي ، التي افرزها الاطار النظري .

ثالثاً : أداة التحليل:

سوف يقوم الباحث بتحليل عينة بحثه على وفق المعايير الاتية :

- 1- المكان ، 2- المهمش ، 3- اللغة ، 4- الشخصية ، 5- الإرداف ، 6- معاداة العقل والمنطق .

رابعاً: تحليل العينة

تحليل مسرحية (يا للفرابة )

في هذا النص هناك فضاءات واسعة للاشتغالات التجريبية التي ينتجها الشكل في النص ما بعد الحدائي ، هذا النص الذي تتسم ما بعد حدائيته باستيفاء الكثير من شروطها ، فالنص ينتمي الى تيار اللامعقول ، والملاحظ على تجريبية الشكل ما بعد الحدائي فيه ، الاشتغالات الاتية :

المكان بوصفه شكلاً جمالياً :

يعادي النص صفة الحضور الثابت للمكان ، اذ يعبر المكان في النصوص الحدائية عن مرتكزات متعددة ( الاب ، الادارة ، المالك ، المسؤول ، المهيمن بشكل عام ) ، والنص عبر نفي المكان ، يسعى الى تحطيم السياق المؤسساتي للمكان ، وتحويل الفضاء المكاني من لازمته المعهودة في فرض السلطة والتكبير وممارسة الاضطهاد ، وخلق الحرية الشخصية ، الى فضاء افتراضي يؤسسه فضاء التجريب ، ويجرده من كل تبعيات تنتمي الى طوق الواقع المؤسساتي ، لذا سيتكشف لاحقاً عبر سياق التحليل

(١٠٧)

( كيف ان الشخصيات تمارس نوعا من اللعب )، لذا فان الملامح المكانية التي يحددها النص تعتمد علاقات متنافرة بمقدورها تبديد سطوة المكان او تحديد هويته ، او اقامة ادنى علاقة انتماء بينه وبين الشخصيات ، وكما يأتي في وصف المؤلف للمكان: " صحراء قاحلة ... كثبان على مد البصر ... ريوه ترتفع وسط المسرح ... يستلقي عليها الاول ... بينما الثاني يدور حوله ، وحول المسرح في حركة قلق غير مستقرة ... الأول يعبت بالرمال وكأنه يرسم أشياء عليها ، وقد تبعثرت حول مجلسه : ادوات طبخ ، قناني فارغة ، احذية متهترئة " (٥١)

مما يتضح في الحوار اعلاه ، النفي الواضح للمكان ، اذ ان الصحراء القاحلة والكثبان التي على مد البصر ، تنفي صفة التعيين المكاني وتدخله في سياق اللا محدد ، ووجود الشخصيات في هذا المكان يسجل علامة اللامنتمي ويضفي سمة مضاعفة لنفي علاقة الشخصيات بالمكان ، يضاف لذلك وجود ادوات الطبخ ، في مكان من المستحيل ان يكون منتمياً لها ولصفتها الحضورية ، والامر نفسه الذي يدلل عليه وجود الاحذية المتهترئة ، لان في ذلك ما يشير الى مرور زمن طويل ، وهذا ما يعزز علاقات التنافر بين وجود هذه الشخصيات لفترة طويلة في هذا المكان ، وعبر ذلك يصبح انعدام سلطة المكان جانبا واضحا من جوانب تحرر الشخصيات من سلطته التي لو تمثلت عبر سياقاتها المعتادة لكان مصير الشخصيات الموت المحقق ، ان هذه المباعده ما بين صفة المكان وامكانية وجود الشخصيات فيه ، تمثل جانبا مهما في الغاء سلطة المكان ، ونفي صفة الثابت :

الصحراء ————— الموت

الى صفة جديدة غير معهودة :

الصحراء ————— الحياة

المهمش بوصفه شكلا جمالياً

يتضح عبر فوضوية الشخصيات في نص يا للغرابة ، وطبيعة وجودها ضمن اطار لا محدد مكاني وزماني ، انها شخصيات خارج الزمان والمكان ، انها مجرد افتراضات لا تدلل على حضور وتأثير في محيطها ، الذي هو في اساسه يعاني من سمة (اللاتحديد) ولذا فان هامشية الشخصيات تدرك من عدم تأثيرها في صنع قرار له مجراه وخصوصيته وتأثيره :

" الثاني : (( بعد عدة دورات ... يصرخ مستبشراً )) وجدتها !!

الأول : (( ببرود )) من ؟

الثاني : (( بحيوية )) الفكرة ...

الأول : أية فكرة ؟

الثاني : الفكرة التي نبحث عنها منذ ثلاث سنين !

الأول : ما هي ؟

الثاني : (( بحيوية أكثر )) نأكل !!

الأول : ماذا نأكل ؟

الثاني : نأكل طعاماً<sup>(٥٢)</sup>

يتضح مما جاء في الحوار اعلاه ، ان الشخصيات عبر نمط تفكيرها تعاني من خلل

عقلي ، وربما الشطر الاخير من الحوار ، يدل على هذه الصفة بكل قوة

نأكل ؟ .... ماذا نأكل ؟ .... نأكل طعاماً

وهذه الاسئلة البديهية التي تتبادلها الشخصيات ، وارتباطها بفكرة تبحث عنها منذ

ثلاث سنين ، لا تدلل الا على جنونها ، وفي ذلك ما يتسق وصفة المهمش ما بعد

الحدائي .

معاداة العقل والمنطق :

ضمن مجرى ما تصدره الشخصيات من افكار في نص مسرحية (يا للغرابة) يتكشف

السعي الواضح من المؤلف الى تذويب الروابط العقلية ، وهو بذلك يكشف امكانات

دحر المنظومة العقلية ( الغاء سلطة العقل ) وهذا ما يجعل شخصياته متحررة جدا

في افكارها واستنتاجاتها التي لا تمس الجانب العقلي ، وفي ادناه مراحل التفكير التي

تصدرها الشخصيات ، وستكشف في تسلسلها عن انعدام اي رابط منطقي بينها :

١- الفكرة الاولى : (الأكل) وهي الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ ثلاث

سنين<sup>(٥٣)</sup> .

٢- الفكرة الثانية : ( النوم ) وهي الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ خمس

سنين<sup>(٥٤)</sup> .

- ٣- الفكرة الثالثة ( التمثيل) وهي الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ تسع سنين (٥٥).
- ٤- الفكرة الرابعة ( الحضر) الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ ثلاث سنين (٥٦).
- ٥- الفكرة الخامسة (الثروة) الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ عشرين سنة (٥٧).
- ٦- الفكرة السادسة (حضر القبور) الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ مائة سنة (٥٨).
- ٧- ( الفكرة السابعة ( انشاء القباب) الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ ثلاثة الاف سنة (٥٩).
- ٨- الفكرة الثامنة (لعبة التخيل) الفكرة التي تبحث عنها الشخصيات منذ مائة قرن (٦٠)

ان هذه الافكار المتنافرة ، التي تصدرها الشخصيات واقترانها بازمته متنافرة ، تكشف عن طبيعة واضحة في معاداة العقل ، واشاعة المتناقرات الفكرية في النص .

#### الاردا ف :

ان انتقال الشخصيات على هذا النحو من فكرة الى فكرة ومن فعل الى فعل اخر ، وتفكك العلاقات الجامعة بين :

الشخصية - المكان

الشخصية - طبيعة الفعل

الشخصية - الزمان

الفكرة - - - - - الفكرة

الفعل - - - - - الفعل

الحوار - - - - - الفعل

كل ذلك يعزز من جانب (الإرداف) ما بعد الحدائي بوصفه شكلا تجريبيا في النص ، فلليس هنالك رابط منطقي يجمع بين الشخصية والمكان ، او الشخصية والزمان ، او بين الفعل والفعل بشكل عام ، او بين القول والفعل ، او بين الفكرة وما يتلوها من فكرة اخرى ، ويعد الغاء السببية والمنطق ، واشاعة الاردا ف المصطنع بين

هذه العناصر انفة الذكر ، من اولويات الشكل التجريبي في النص ما بعد الحدائي ، ويمكن خلع هذه الصفة العامة على مجمل نص مسرحية (يا للغراب)<sup>١٣١</sup> .  
اللعب :

ابرز ما يحزر النص من عوامل احباطه وسوداويته ، اعتماده على عامل اللعب الذي يمثل بحضوره لفاعل احد اشكال التجريب المهمة في النص ما بعد الحدائي ، والشخصيات على الدوام لا تبتر حلولاً وانما تمارس لعباً ، يضي روح المفاجأة والمتعة للنص ، ويكسر احتمالات التوقع والرجحان ، ويجعل ينتهي بتلك الصفة المهمة التي يتبناها النص ما بعد الحدائي ( اللانهاية) او كما تسمى ضمن هذا السياق بـ (العمل المؤدى) او (اللامكتمل) وهو غالباً ما يفضي الى نهاية مفتوحة لا يحسم امرها ، وهذا هو الملاحظ في نص مسرحية يا للغراب اذ يُقدّم نهاية مفتوحة بعد ان تتدرج عوامل اللعب عبر تناقل الافكار المتنافرة الى مرحلة (لعبة التخيل) ثم (لعبة الغناء) :

" الثاني : اسمع اذن اغنية ستدخل السرور الى نفسك (ينعق كالغراب .. غناؤده  
عبارة عن اصوات مبهمه .. لا يفهم منها شئ .....

هو .. هو .. هو .. هو .. هو .. هو هو

يا .. هو هو .. ها ها .. يا يا ... هيهي .. هي .. هي . لد .. لد

ها .. هه .. هي .. غرغر .. هه .. ها .. غر " <sup>١٣٢</sup> .

تكشف المراحل التي تنتقل فيها الشخصية من لعبة الى اخرى ، عن لون من اللعب والمرح ، وهو يرسخ الى نوع من التمرد على مجريات الواقع والتحرر من اي شكل من اشكال السلطة .

لذا يتضح ان هذه الاغنية تستمر بصورتها المبهمه هذه ، لتعلن الشخصيات عن  
عبارة اخيرة تتضمن الاتي :

" ( معاً ) ملاعين هؤلاء الممثلين .. يسدلون الستارة كي يرغموا الجمهور على  
التصفيق <sup>١٣٣</sup> .

وعبر ذلك تأتي حتى هذه العبارة نفسها باطار لعبي . لا يتصل بما سبقه من  
اغنية مبهمه الكلمات . ومن ثم لا يفضي النص عن نهاية ويترك التساؤلات قائمة

متواصلة ، ما هي الفكرة التي كانت تبحث عنها الشخصيات ، لسنوات وقرون -  
كما اعلنت في حواراتها السابقة- والكشف عن فنية النص - بحسب العبارة  
الاخيرة - اعلاه .

واعلانه الصريح من خلال هذه العبارة وما سبقها من معطيات لعبية عن ممارسته  
لمغامرة كتابة ، لا كتابة مغامرة ، وهو المعهود في النصوص ما بعد الحداثية ، كل  
ذلك جاء مسانداً في كشف خاصية العمل المؤدى (اللامكتمل) الذي اختتم به نص  
مسرحية (يا للفرابة) .

النتائج :

- ١- تجلى المكان في نص (يا للفرابة) بوصفه شكلاً جمالياً، امتاز في تحرر الشخصيات من الروابط المنطقية، وفسح مساحة متحررة في خلق علاقات تجريبية جديدة، منحت المفردة المكانية في النص (الصحراء) بعداً جديداً في بلورة السمة ما بعد الحداثية للنص في تخطيه للثابت .
- ٢- اتضح في نص مسرحية يا للفرابة عوامل كسر الروابط المنطقية للنظام العقلي عبر اشكال متعددة يطرحها المؤلف على صعيد تشظي الافكار وتنافر الحوارات، وتناثرها في سلسلة غير متصلة، تسعى الى تهشيم اللوغوس بشكل متواصل .
- ٣- تجلى اللعب بوصفه شكلاً جمالياً، في نص مسرحية (يا للفرابة) عبر صور مختلفة تتمثل بنوع من الممارسة المرحية التي تسعى الى تحقيق فكرة الفعل لأجل الفعل، والتفكير لأجل التفكير، وهي تعلن عن شكل تجريبي يقوم على التمرد والرفض .
- ٤- يتضح على الشخصية وبروزها على مستوى الشكل الجمالي في نص (يا للفرابة) افتقارها لصورة المهيمن، وتغلغل صورة المهمش الذي لا يعطي الشخصية ملمحاً واضحاً على الصعيدين الفكري والانفعالي، وما يطفئ على الشخصية انها تؤدي دوراً مبهماً لإنسان ما غير مكشوف المعالم والمحددات .
- ٥- برز على صعيد جمالية الشكل في نص (يا للفرابة) استثمار الشكل المتقطع والمفتوح، عبر تركيبات غير متجانسة على مستوى البث الفكري الذي يحتكم لحوارات متقطعة متناثرة، وانتقالات فكرية تخلو من الترابط والمنطق، ويشكل وجود (الريوة) النامية، اضافة ضاغطة اخرى في تعزيز الشكل التجريبي، الذي يدفع في تعميق جانب (الإرداف) في جمع البنى والافكار وترادفها دون رابط منطقي .

## الاستنتاجات:

- ١- يجال في الشكل الجمالي في النص ما بعد الحدائي فكرة المباشرة والتصريح ، ويبتكر انظمة تقوم على المرونة والاتساع بفعل الشكل اللعبي الذي يحل بديلا عن المقصدية الملازمة للشكل الحدائي .
- ٢- يتجلى الشكل الجمالي ما بعد الحدائي عبر تغليب الممارسة الابداعية على الخطاب ، التي تكون بمواجهة مع المتلقي ، فيصبح المعطى الفني و الجمالي هو المرتكز الالهم والابرز .
- ٣- يعد المزج سمة غالبية على النص ما بعد الحدائي ، وهو مناهض للانتقاء وذلك يتيح امكانية ايجاد عناصر متفاعلة مختلفة تساهم في اخراج النص من زاوية البعد الواحد ، وتفعيل امكانات تعدد الرؤى بديلا عن ذلك .

**المؤتمر الدولي التاسع**  
**[الدراسات البيئية في العلاج العربية والإسلامية في ضوء التسارع التكنولوجي والمعرفي]**

الهوامش:

- (١) محمد بن ابي بكر الرازي المصدر السابق نفسه ، ص ١١١ .
- (٢) اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفة : معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية ، تعريب : خليل احمد خليل ، مج ١ ، ( بيروت : عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠٠٨ ) ، ص ٣٦٧ .
- (٣) شارل لالو ، مبادئ علم الجمال " الاستطابقا " ، ترجمة : مصطفى ماهر ، مراجعة وتقديم : يوسف مراد ، ( القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠ ) ، ص ١٣ .
- (٤) د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ، ط١ ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة رقم (٣٤٩) ، ١٩٩٠ ) ، ص ١١ - ١٢ .
- (٥) د. سعيد علوش ، المصدر السابق ، ص ٦٢ .
- (٦) ابن منظور ، لسان العرب ، الباحث العربي . <http://www.baheth.info/all.jsp?term> . ١٠ نيسان ، ٢٠١٧ .
- (٧) جبور عبد النور ، المعجم الادبي . الطبعة الثانية ( بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ ) ، ص ١٥٤ .
- (٨) ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد السابع . الطبعة الأولى ، ( بيروت : دار صادر ، ب . ت ) ، ص ٩٨ .
- (٩) محمد خطابي ، لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب . الطبعة الثانية ، ( الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦ ) ، ص ١٣ .
- (١٠) جان فرانسوا ليوتار ، في معنى ما بعد الحداثة . ترجمة : السعيد لبيب ، مراجعة : د. عبد العلي المعزوز . ط١ ، ( بيروت : ال . المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٦ ) ، ص ٦٥ .
- (١١) المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .
- (١٢) ياسر عيسى الياسري . تعبيرية الشكل في الدراما ، [http://www.zahwa.net/view\(٢\).htm](http://www.zahwa.net/view(٢).htm)
- (١٣) ينظر : المصدر نفسه .
- (١٤) دني هويسمان ، علم الجمال . ترجمة : ظافر الحسن . الطبعة الرابعة ، ( بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ) ، ص ٢٨ .
- (١٥) ينظر : غيورغي غاتشف ، الوعي والفن : دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة : د. نوفل نيوف ، مراجعة : د. سعد مصلوح ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٩٠ ) ، ص ٣٨ .

- (١٦) ينظر: راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، الطبعة الأولى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ١٩٨٦)، ص ١٤.
- (١٧) المصدر السابق نفسه، ص ١٢.
- (١٨) راضي حكيم، مصدر سابق، ص ١٤.
- (١٩) ينظر: د. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨)، ص (٢٠) المصدر نفسه، ص ١٧.
- (٢١) د. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦)، ص ٨٠.
- (٢٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٦٥.
- (٢٣) راجع: د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص ٧١.
- (٢٤) المصدر نفسه، ص ٦٩.
- (٢٥) د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩)، ص ٢٠.
- (٢٦) د. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ص ٤٨.
- (٢٧) Ihab Hassan : paracriticisms :seven speculations of the times : (urbana ,IL: university of Illinois press , ١٩٧٥ , and " The culture of postmodernism , " Theory , culture and society , vol, ٢ , no. ٣ (١٩٨٥)
- نقلًا عن: ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ترجمة: د. محمد شيا. ط١، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥)، ص ٦٥.
- (٢٨) ينظر: المصدر نفسه، ص ٤٦.
- (٢٩) كمال فهمي، الفلسفة والمسرح، ط١، (الدار البيضاء: افريقيا الشرق، ٢٠١٤)، ١٣١.
- نقلًا عن: ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، المصدر السابق نفسه، ص ٦٦.
- (٣٠) جيوم ابوتينير: نهذا تريزياس، لون من الزمن، ترجمة وتقديم: د. نادية كامل، مراجعة: يحيى حقي، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٩)، ص ٣٢ - ٣٣.
- (٣١) المصدر نفسه، ص ٤٦.
- (٣٢) د. بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ط١، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠١١)، ص ٢٢.
- (٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٢.

Hassan , from postmodrenisme to postmodernity ;the Local\Global (٣٤'  
.context.p ٧١

نقلا عن بدر الدين مصطفى ، ص ٢٥ .

(٣٥) د. بدر الدين مصطفى ، فلسفة ما بعد الحداثة ، ص ٢٦ .

(٣٦) توم . إف . درايفر ، ملامح الادب الروائي عند صاموئيل بيكيت ، في كتاب : إستنطاق النص .

ترجمة : د . محمد درويش ، ط١ ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠١٢ ) ، ص ٥٠٩ .

(٣٧) المصدر نفسه ، ص ٢٧ .

(٣٨) ديفد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٢٩ .

(٣٩) د. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، ط١ ، ( القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ ) ،

ص ١٠٤ .

(٤٠) د. بدر الدين مصطفى ، فلسفة ما بعد الحداثة ، ص ٤٥ .

(٤١) د. شاكر عبد العظيم جعفر ، مظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي ، ط١ ،

عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ ) ، ص ١٩٢ .

(٤٢) ديفد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣٩ .

(٤٣) د. بدر الدين مصطفى ، فلسفة ما بعد الحداثة ، ص ٣٢ .

(٤٤) المصدر نفسه . ص ٢٩ .

(٤٥) د. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

(٤٦) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

(٤٧) ينظر : عبد الفتاح قلعة جي ، المسرح الحديث : الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل ، ( دمشق

: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠١٢ ) ، ص ١٢١ .

(٤٨) المصدر السابق نفسه ، ص ٤١ .

(٤٩) المصدر نفسه . ص ٤١ .

(٥٠) عبد الفتاح قلعة جي . المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٥١) د. مجيد حميد جاسم ، مسرحية : يا للغرابية ، في كتاب : ثلاث مسرحيات : في الغرفة .

يا للغرابية الصدى ، ط١ ، ( دمشق : دار نينوى . البصرة : دار الفنون والاداب للطباعة والنشر .

٢٠١٣ ) ، ص ٤١ .

- (٥٢) المصدر نفسه ، ص ٤١ .  
(٥٣) ينظر: المصدر نفسه ، ص ٤١ .  
(٥٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٤٣ - ٤٤ .  
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .  
(٥٦) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥١ .  
(٥٧) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥٧ .  
(٥٨) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٦٥ .  
(٥٩) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٦٧ .  
(٦٠) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٧٢ .  
(٦١) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٤١ - ٨٢ .  
(٦٢) المصدر نفسه ، ص ٨١ .  
(٦٣) المصدر نفسه . ص ٨٢ .

المؤتمر الدولي التاسع  
[الدراسات البيئية في العلوم العربية والإسلامية في ضوء التسارع التكنولوجي والمعرفي]  
مصادر البحث ومراجعته

أولاً - المعاجم والقواميس :

- (١) ابن منظور . لسان العرب . المجلد السابع . الطبعة الأولى ( بيروت : دار صادر ، ب.ت ) .
- (٢) ابن منظور ، لسان العرب ، الباحث العربي ، <http://www.baheth.info/all.jsp?term> ، ١٠ نيسان ، ٢٠١٧ .
- (٣) علوش ( د. سعيد ) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . الطبعة الأولى ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥ ) .
- (٤) عبد النور ( جيور ) . المعجم الادبي ، الطبعة الثانية . ( بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ ) .  
ثانياً - الكتب :
- (٥) ابراهيم ( د. زكريا ) . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . ( القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٨ )
- (٦) جعفر ( د. شاكر ) عبد العظيم . تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي .  
الطبعة الاولى ( عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ ) .
- (٧) حكيم راضي . فلسفة الفن عند سوزان لانجر . الطبعة الأولى . ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ) .
- (٨) خطابي ( محمد ) . لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب . الطبعة الثانية . ( الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦ ) .
- (٩) درايفر ( توم ) . اف . ملامح الادب الروائي عند سامونيل بيكيت . في كتاب : استنطاق النص .  
ترجمة : د. محمد درويش . الطبعة الاولى . ( بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠١٢ ) .
- (١٠) صليحة ( د. نهاد ) . التيارات المسرحية المعاصرة . الطبعة الاولى ( القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ ) .
- (١١) غاتشف غيورغي . الوعي والفن : دراسات في تاريخ الصورة الفنية . ترجمة : د. نوفل نيوف .  
مراجعة : د. سعد مصلوح ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٠ ) .
- (١٢) فهمي كمال . الفلسفة والمسرح . الطبعة الاولى . ( الدار البيضاء : افريقيا الشرق ، ٢٠١٤ ) .
- (١٣) قلعة جي ( عبد الفتاح ) . المسرح الحديث : الخطاب المعرفي وجماليات التسكيل . ( دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠١٢ ) .

- (١٤) ليوتار (جان) فرانسوا . في معنى ما بعد الحداثة . ترجمة : السعيد لبيب . مراجعة : د. عبد العلي المعروز ، الطبعة الاولى ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠١٦) .
- (١٥) مطر (د. أميرة) حلمي . مقدمة في علم الجمال . القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع . (١٩٧٦) .
- (١٦) ===== . فلسفة الجمال . (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) .
- (١٧) مالباس (سيمون) . ما بعد الحداثة . ترجمة : د. باسل المسائله . الطبعة الأولى (دمشق : دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٢) .
- (١٨) مصطفى (د. بدر الدين) . فلسفة ما بعد الحداثة . الطبعة الاولى . (عمّان : دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ٢٠١١) .
- (١٩) هويسمان (دني) . علم الجمال . ترجمة : ظافر الحسن . الطبعة الرابعة . (بيروت ، منشورات عويدات ، ١٩٨٣) .
- (٢٠) هارفي (ديفيد) . حالة ما بعد الحداثة . ترجمة : د. محمد شيا . الطبعة الاولى . (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٥) .
- (٢١) Ihab Hassan : paracriticisms : seven speculations of the times ( urbana , IL: university of Illinois press , ١٩٧٥ , and " The culture of postmodernism , " Theory , culture and society , vol, ٢ , no. ٣ (١٩٨٥) .

## ثالثاً - المجلات :

- (٢٢) عبد الفتاح (هناء) . " أصول التجريب في المسرح المعاصر " . مجلة فصول . (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ) العدد الاول . المجلد الرابع عشر ، ١٩٩٥ .
- (٢٣) وصفي (هدى) . التجريب في المسرح المصري . مجلة فصول . (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ) العدد الاول . المجلد الرابع عشر ، ١٩٩٥ .
- رابعاً- النصوص :
- (٢٤) ابولينير (جيوم) . نهادا تريزياس ، لون من الزمن . ترجمة وتقديم : د. نادية كامل . مراجعة : يحيى حقي ، ( الكويت : وزارة الاعلام ، ١٩٨٩) .
- (٢٥) جاسم (د. مجيد) حميد . مسرحية : يا للغرابية . في كتاب : ثلاث مسرحيات : في الغرفة ، يا للغرابية الصدى . الطبعة الاولى . (دمشق : دار نينوى ، البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ، ٢٠١٣) .