التمايز الجمالي في (ايقونولوجيا) النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً

أ.م.د. محمد عبد الزهرة محمد

جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

الملخص:

يسعى البحث إلى التعرف والكشف عن حقيقة التمايز الجمالي في ايقونولوجيا النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً للدراسة والتحليل ، لأن تطور الأجناس الأدبية والتداخل فيما بينها من أهم المواضيع في النظرية النقدية من ناحية التداخل النصي والايقونولوجي ، في استحداث الشكل النوعي وبذلك يكون للشكل الفني المصور والتمايز الجمالي من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها وتقويمها ودراستها من خلال تداخل خصائصها النوعية ، فأن معرفة الجنس الفني الجديد تعكس إدراك التطور الفني والجمالي والنصي باختلاف تطور الأذواق. وكان قد نظر إلى النص – شأن أي عمل فني- في إطار هذه الشعرية الكلاسيكية، بوصفه محاكاة للواقع، أكان واقعا مثاليا (المثل الأخلاقية) أو واقعا طبيعيا. فيما بعد، ومنذ العصر الحديث ، لكن بقدر ما شكل هذا الحضور الذي أصبح مطلقا للعرض ، باعتباره بؤرة للمعنى ، في جميع أشكال التعبير الفني تقريبا، نتاجا لنظام معرفي جديد ، بهذا ذهب البحث الى السؤال الاتي : ما هو التمايز الجمالي في ايقونولوجيا النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً للدراسة والتحليل . مما يلعب التمايز الجمالي دوره في اختزال المعنى الفني الى المتعة الذاتية وبتحديد سمات الشخصية وخصائصها في دائرة الصراع الذي يميز الوعي الجمالي للمشاهد والمؤلف عن عوالمهما المنظورية وهكذا ظهر التمايز الجمالي بين نوعين من الجمال : جمال حر يمنع من إدراج أي مفهوم بما يجب أن يكون عليه الشيء ، وهو جمال قائم بذاته لهذا الشيء ، منزه من أي غاية وهو ما هو روائي اخباري في الجنة تفتح أبوابها متأخرة.

الكلمات المفتاحية: (التمايز الجمالي، النص المسرحي).

Aesthetic differentiation in the iconology of contemporary Iraqi theatrical text (Paradise opens its doors late) as a model

Dr. Muhammad Abdel Zahra Muhammad

University of Basra/ College of Fine Arts/ Department of Dramatic Arts

Abstract:

The research seeks to identify and reveal the truth of aesthetic differentiation in the iconology of the contemporary Iraqi theatrical text (Paradise Opens Its Doors Late) as a model for study and analysis, because the development of literary genres and the interaction between them is one of the most important topics in critical theory in terms of textual and iconological overlap, in the development of the qualitative form and thus it is The pictorial artistic form and aesthetic differentiation have a normative, descriptive and interpretive importance in analyzing, classifying, evaluating and studying texts through the intersection of their qualitative characteristics. Knowledge of the new artistic genre reflects the awareness of artistic, aesthetic and textual development according to the development of tastes. He viewed the text - like any work of art - within the framework of this classical poetics, as a simulation of reality, whether it was an ideal reality (moral ideals).. Or a natural reality. Later, and since the modern era, but to the extent that this presence, which became absolute for display, as a focus of meaning, in almost all forms of artistic expression, was the product of a new cognitive system, the research thus approached the following question: What is the aesthetic differentiation in the iconology of the Iraqi theatrical text? Contemporary (Paradise opens its doors late) is a model for study and analysis.Aesthetic differentiation plays its role in reducing artistic meaning to subjective pleasure and by identifying personality traits and characteristics in the circle of conflict that distinguishes the aesthetic awareness of the viewer and the author from their perspective worlds. Thus, aesthetic differentiation emerged between two types of beauty: free beauty that prevents the inclusion of any concept as it should be. The thing, which is a self-contained beauty of this thing, free from any purpose, and it is a news story about Paradise opening its doors late.

Keywords: (aesthetic differentiation, theatrical text).

الفصل الأول : الإطار المنهجي .

١. مشكلة البحث :

كان المسرح ولا يزال النموذج المرئي الذي يَفْضُل فيه المعقولُ المحسوسَ ، ويرتفع فيه الروحي على المادي . وبما أن الكلمة هي التجلي للمطلق ، فقد كانت االبدايات في الفن المسرحي للنص على المرئي . إذ يمكن للعمل الفني التراجيدي ، حسب أرسطو، أن يتحقق في القراءة وحدها ، ولا يمكن أن يفهم ويعاش بواسطة النص فقط ، بوصفه عملا أدبيا . ومن هنا سيطر النص وسبق في وجوده العرض (المرئي) الذي يمكن أن يحينه بمقتضى ماهو جائز لا بمقتضى الضرورة . لذلك كان الحضور المادي اسبق في هذا المسرح ، إذ تجلت مادية الكلمة في اللغة المنطوقة بالمقام الأول . فالمسرح كان بالمصطلح أداء خطابيا منتجا من قبل الذات الناطقة . وكان قد نظر إلى النص بوصفه محاكاة للواقع ، أكان واقعا مثاليا أو طبيعيا. فيما بعد، ومنذ العصر الحديث ، لكن بقدر ما شكل هذا الحضور الذي أصبح مطلقا للاداء ، باعتباره بؤرة للمعنى ، في جميع أشكال التعبير ، وهو نتاجا لنظام معرفي جديد ، بهذا ذهب البحث الى السؤال الاتي : التمايز الجمالي في ايقونولوجيا النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً للدراسة والتحليل .

٢.أهمية البحث والحاجة إليه :

أ. يسعى البحث إلى التعرف والكشف عن حقيقة التمايز الجمالي في ايقونولوجيا النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً للدراسة والتحليل ، لأن تطور الأجناس الأدبية والتداخل فيما بينها من أهم المواضيع في النظرية النقدية من ناحية التداخل النصي (الايقونولوجي) واستحداث الشكل النوعي ، فأن معرفة الجنس الفني الجديد تعكس إدراك التطور الفني والجمالي والنصي باختلاف تطور الأذواق.

ب . كما يسهم هذا البحث في توخّيه سد بعض النقص في الدراسات المسرحية المتخصصة حول مفهوم التمايز الجمالي في الدراما ، فإنه يضع في متناول الباحثين والنقاد بحثا يشتمل على مصادر ونتائج مفيدة .

٣. هدف البحث :

يسعى البحث لتحقيق الأهداف الآتية :-

١. يهدف البحث إلى الكشف عن ماهية التمايز الجمالي (الايقونولوجي) من باب مقاربة الشكل الفني المجرد من تداخل الأجناس الأدبية في أطار اندماج الأنواع أو أشكال من أنواع أو تحويرها بما ينتج نوع جديد .

٢.كما يهدف إلى رصد التمايز الجمالي الناتج عن التداخل ألصنفي (الايقونولوجي) في النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً للدراسة والتحليل .

٤. حدود البحث:

الحدود المكانية : العراق .

الحدود الزمانية : ١٩٩٥ م .

الحدود الموضوع : التمايز الجمالي في الايقونولوجيا النص المسرحي العراقي المعاصر (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) انموذجاً للدراسة والتحليل .

٥. تحديد المصطلحات :

١. التمايز الجمالي : هو اتجاه فلسفي ، يرى ((أن الخبرة المسترشدة بالوعي الجمالي تتجاهل عناصر العمل الفني من ناحية غرضه ووظيفته ، ومعنى مضمونه ، وتجرده من كل عناصر المضمون ، وتنظر إلى العمل من حيث وجوده الجمالي فحسب ... وهو التجريد للعمل الذي يتم فيه تميز البعد الجمالي عن كل العناصر الأخرى ، ويسمى هذا التجريد بالتمايز الجمالي))[١] (حسن ، ٢٠٠٩ ، ص٨) ، ويرتبط التمايز الجمالي بمبدأ التجانس والتباين وهو ((مبدأ التجانس الذي وضعه (كانت) .. أن يكون بين المفاهيم الخاصة بشيء مشترك وهذه الصفة المشتركة تصنفها تحت نوعي مشترك))[٢] (ويودين ،، ١٩٧٤ ، ص١٠٠). وتقوم اغلب

النظريات الحديثة عن على المبدأ القائل بان الفن غاية في ذاته ، وان الجميل كشيء جميل له قيمة مطلقة ولا يعبر ببساطة عن قيمة لغاية أخرى . ولعل (شلنغ) يقدم مثالاً حياً على صياغته الاصطلاحية الفن للفن .. هذه النظرة التي تركز جل اهتمامها على الجانب الشكلي للعمل الفني وخصائصه الجمالية ، وتجرده عن عالمه وأي مضمون معرفي وأخلاقي يمكن أن يحمله اسم الوعي الجمالي المجرد .)) و التعريف الاجرائي التمايز الجمالي : وهو التداخل ألصنفي الناتج عن تمازج الانواع الادبية في النص المسرحي العراقي المعاصر .

الايقونولوجيا : هو القدرة على الترميز داخل الاشكال الفنية ، مما تنبغي تنوبه إلى أننا لا نتفق مع أصحاب الكتابة من جانب تقريبهم مفهوم langue بـ(لغة) ومصطلح (langage) بـ(لسان). ذلك أن المفهوم الأول يناسبه (لسان)، بما أن اللسان يختلف من قوم لقوم - ومنه قوله تعالى: (واختلاف ألسنتكم وألوانكم) ، والمصطلح الثاني تناسبه لفظة (لغة)، وبالتالي أنها ترتبط بقدرة الفنان على الترميز في تداخل الاشكال و الاجناس الفنية والادبية . وهو ما يتفق مع البحث .

الفصل الثاني - الاطار النظري :

التمايز الجمالي للاشكال والرموز في (الايقونولوجيا)

يشكل الفن البعد الايقونولوجي ، وخصوصا في الشكل المسرحي ، فهو جزءا محورياً من الحضارة ، ولذلك تسري عليه تاريخيتها ، وتحكمه اشتغالات النظرية المعرفة السائدة في كل مرحلة من التاريخ . لذلك تتجلى الانصهارات المعرفية في النظريات الفنية والممارسات النقدية ، ويتردد التمايز الجمالي في صدى السائد داخل كل فعل في أرجاء الفنون المسرحية ، وينعكس معناها في ذاته . فإن البحث في ماهية الفن وغايته وتصنيفه .. ليس فناً ((وإنما هو فلسفة أو بمعنى أدق فرع من الفلسفة العامة ، يختص بفلسفة الفن وقد سمي علم الجمال الاستيطقا ، وهو يحتوي الأساس النظري من النقد الفني أو النظرية النقدية للفن)) . (الطاهر ،٢٠٠٣ ، ص٢١) [٣] ومن الأسئلة التي يبحثها علم الجمال ؟ ما هو الفن ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن ؟ ما هو الدور المشترك الذي تقوم به كافة الفنون رغم اختلافها وتمايزها الجمالي ؟ وعلى

ذلك فان علم الجمال يبحث في قيم الجمال المتعلقة بقيمة الفن ومقاييسه ونظرياته ، وفي الذوق الفني ، والإحكام التقويمية التي تنصب على الإعمال الفنية . مما نجد العديد من المفاهيم المقدمة لتحديد طبيعية الفن وماهيته ، تختلف باختلاف العصور والظروف . فان الجمال ينحصر عند كثير من الفلاسفة في البحث في ظواهر الفن ولا تتجاوز ذلك إلى ما سواه من نشاطات الإنسان ، ولكنها عند آخرين لا تقف عند حدود الفن ، وإنما تتخطاه إلى كل شيء جميل ((فالجمالية بالتالي ، لا تستهدف الفن فحسب، بل تتعداه إلى الطبيعة، وبصورة عامة ، إلى جميع كيفيات الجمال))[٤] (هويسمان ، ١٩٨٣ ، ص ١٩٦٩). فالجمال كما يكون في الفن يكون في مصدر الفن الإنسان والطبيعة ، فان والإدراك الجمالي لا يرقى إلى درجة الفلسفة إلا عندما يتهيأ للفنان رؤية جمالية للفن تستند على رؤية فلسفية شاملة للوجود ، وهذا ما طرحه (جيروم ستولنيتز) في كتابه (النقد الفني) حول طبيعة الارتباط بين الفن والجمال إذ يقول : فتحت عنوان الفن نود إن نعرف ما الذي يميز الإعمال الفنية من الموضوعات غير الفنية ، وما الذي يميز الفن الجميل بوجه خاص . ولكن كيف يرتبط الفن بما هو جميل ؟ فلنقل في البدء انه ليست كل الأعمال جميلة . ففي استطاعتنا جميعاً .أن نتصور إعمالا ليس لها طابع مميز أو إعمالا قبيحة بمعنى الكلمة . وفضلاً عن ذلك فان هناك أعمالا جذابة أو مثيرة ولكننا لا نميل إلى تسميتها بالجميلة . عندما تكون هذه الأعمال محدودة النطاق ، وليست لها قيمة طاغية ، نصفها بأنها لطيفة أو مبهجة ... كذلك فان هناك أعمالا فنية يبدو أن صفة الجميل محدودة جداً بالنسبة إليها . تلك هي الأعمال الفنية الهائلة والشامخة بحق ، مثل مسرحية (الملك لير) لشكسبير ... هكذا فان من حقنا أن نستنتج أن فئة الأعمال الفنية ليست هي ذاتها فئة الموضوعات الجميلة . كما حدد (ستولنيتز) الفرق بين الفن والجمال في استعمالات الدارسين مما جعل الفن هو إنتاج موضوعات، بالابداع البشري ، ولذلك يسمى المنتوج عملا فنيا في بعده الايقونولوجي . أما الجمال فإنه يشير إلى جاذبية الأشياء وقيمتها .[٥] (سولنيتز ، ١٩٨١ ، ص٢٩-٣٤) وكما تطور البحث الجمالي في ماهية الفن من باب انه محاكاة أو تقليد ، فمنذ عهد (أفلاطون وأرسطو) أخذت نظرية المحاكاة تتشكل في صور عدة ((.. من إبداع فني يحاكي الظاهرة بدقة .. إلى إبداع فني يقوم

بعملية خلق من جديد مستوحاة من خلق الطبيعة .. إلى صياغة تمثل الواقع بحيث يراد من الأثر الممثل للواقع أن يشابه النموذج الذي أوحى به .. إلى إعادة صياغة لقطاع الحياة على أسس جديدة تتصل بموقع المبدع وموقفه وزاوية رؤيته ووعيه وفكره الفسلفي)) [٦] (ياغي ، ١٩٨٤، ص٢٥) وبهذا تكون أولى الإجابات حول ما هو الفن ؟ هي نظرية المحاكاة ، فقد قامت حول هذه نظرية على مر العصور مجموعة من الدراسات والتفسيرات والتأويلات أغنت النظرية وعمقتها ووضحت جوانبها أكثر مما كشفت عن تناقض هذه الدراسات ، فحين قرأ أرسطو (الملك اوديب) لسوفوكليس ((قراءة اختراق ومحاورة .. أحس بأنها مأساة مكتملة البنية الفوقية .. فمضى يستنطقها ليستقي منها قواعد ه النقدية في المأساة اليونانية ... ومنها أدرك إن المسرح محاكاة وإعادة صياغة للحياة بإبعادها من جديد في إيقاع معين يماثل الإيقاع الموسيقي .. له بداية وله وسط وله خاتمة))[٧] (ياغي ، ١٩٨٤، المصدر نفسه ، ص٢٦) أي أن هذه المحاكاة الأرسطية عرفت القياس الفني وهو ميزان العلاقة الداخلية للتكوين الأدبي أو الفني وهو ((يشمل ... علاقات الأجزاء الصغيرة بعضها بالبعض ، كما يعتبر الأساس للمعيار المتوازن بين عناصر الشكل والمضمون ويظهر القياس الفني في الإيقاع ، وفي التوازن ، وفي التعادل))[٨] (عيد ،١٩٨٧، ص٢٦٠) وبذلك يعد المعلم الأول (أرسطو) من المبشرين للقياس الفني في تراثه النقدي حيث اعتبر الجمال خصائص من التوازن والتعادل بين عناصر العمل الفني . فان بناء أي عمل فني أو أدبي ، أنما هو ثمرة لامتزاج الايقونولوجيا والمعنى وتكافؤ الشكل والموضوع بشرط أن تتوفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية ، وما يهم بهذا الخصوص هو الشكل الفني أو الجمالي ، فعلى مر عصور الفن والأدب عرف الشكل ضرورة لا يمكن تجاهلها في أي فرع من فروع الفن ، فهو الحصيلة الجمالية لتفاعلات ((جزئيات المضمون وحيوية خلاياه ، كلما كان مضمون العمل الفني مرتبطاً بخط أساسي ، يلعب دور النغمة الرئيسية ، وبقية الخطوط تلعب دور التفريعات والتنويعات الجانبية ، التي تجسد الخط الأساسي وتبلوره – ساعدنا هذا على أخراج الشكل بالأسلوب الجمالي ، الذي يمنحه شخصيته المميزة .. وعلى الرغم من اختلاف الأدوات باختلاف الفنون))[٩] (راغب ،١٩٩٦ ص٢٤٦) –

فان الهدف النهائي لها كلها يتمثل في الشكل الفني الجميل المميز لذلك أن الشكل هو الذي يمنح العمل الفني معناه من خلال التتابع المستمر بين مراحله حتى النهاية . وكما يرى (هربرت ريد) أن الفن هو((محاولة لخلق أشكال ممتعة... تشيع إحساسا بالجمال ، وإحساسنا بالجمال يشيع حينما نكون قادرين على ان نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي ندركها))[١٠] (غزوان ،٢٠١١ ، ص٩٥) . فان لغة الشكل يقع عليها نظر الفنان صاحب التكوين يستلهم منها المناسب لفنه ، القادر على تحقيق المضمون ، وهو ما يعطي لكل شكل خصائص ذاتية محددة عبر المنظومة الايقونولوجية ، ومن المهم بهذا الخصوص أن نذكر بأن (كانت) تبنى النزعة الشكلية التي بلورت نقطة التحول الأساسية بالنسبة للعلوم الإنسانية ، فقد جعل الخبرة تتجاهل عناصر العمل الفني من ناحية الغرض والوظيفة ، ومعنى المضمون ، وتجرده من عناصره ، وأصبح ينظر إلى العمل من حيث وجوده الجمالي الخالص . وبذلك ظهر التمايز الجمالي من أجل استقلالية الاستيطقا على يد (كانت) فانه يميز بين نوعين من الجمال : ((جمال حر يمنع من إدراج أي مفهوم بما يجب أن يكون عليه الشيء ، وهو جمال قائم بذاته لهذا الشيء ، منزه من أي غاية .. أما إذا كان يستجيب لغاية أخرى ... فإننا نكون إزاء نوع آخر من الجمال ، اقل حرية ، واقل صفاء ، وهو الجمال التابع الذي يفترض غاية تحدد ما يجب أن يكون عليه الشيء))[١١] (معافة ، ٢٠١٠ ، ص ١١٣) وبهذا يكون الشكل في الجمال الحر غير خاضع إلى أي اعتبار للتدخل عقلي ، كالموسيقى الخالصة والزخرفة ، وهي أشياء جميلة في ذاتها ، بينما يكون الجمال التابع مرتبط بغاية مثل فن العمارة التي تنطوي على غاية عملية ، ولاشك أن الخاصية المميزة للشكل الفني تضعنا أمام تصنيفات أو أنواع أو أساليب أو وسائل تعبير ، ومن المعروف أن لكل فن لغته الخاصة في التعبير ، وهذه اللغة تتغير وتتبدل . كما يعتريها التطوير والتحوير من فن إلى آخر ، لذلك فإن تطور الإشكال الفنية في الأدب ((يتفسر من خلال استمرار التجديدات الأدبية الأكثر تلاؤماً، ومن خلال زوال الأشكال غير الملائمة، ومن خلال الصراع بين الأشكال المتجاورة... هكذا يعرف الأدب ليس فقط مراحل تطور، ولكن أيضاً مراحل تراجع وتقهقر، من جراء اختلاف الخصائص ، أي بحسب رأي (هيربر سبنسر) الانتقال من التجانس

إلى الاختلاف، أو أيضاً، كما يقول (هيجل) فكرة الاختلاف التدريجي للمادة الأولية البسيطة.))[١٢] (شيفر ،٢٠٠٥ ، ص٤٣) لذا فإن قانون التطور الفنون والآداب هو قانون التميز التدريجي الذي يتطلب الانتقال من التجانس إلى الاختلاف ، وما بين التجانس والتباين يظهر التمايز الجمالي في مستوى التطور الداخلي للأجناس الأدبية والفنية ، فيقول (أرسطو) ((إن أصل التراجيديا يعود إلى شعر الدثرامب ، ويعود أصل الكوميديا إلى الأغاني التي تدور حول الذكر وبعد ذلك يضيف أرسطو ... تطورت التراجيديا شيئاً شيئاً منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التي بدا للكتاب أن يضيفوها . ثم توقفت التراجيديا عن التغير بعد أن مرت بتحويرات كثيرة ، وذلك حينما اكتمل نموها))[١٣] (ويليك ، ١٩٨٧ ، ص٣٠) إن كل إنجاز فني يبدأ فطرياً ثم يتولاه الإنسان عبر عصور بالصقل والإجادة والتحسين ، ثم قد تطرأ عوامل تدعو إلى اختفائه أو دمجه في فنون أخرى، وهذا ما يعكس التداخل في الأجناس الفنية وتطور أصنافها عبر العصور ، وبذلك تعددت الأشكال ذات المضامين الفنية التي يأخذ فيها كل مضمون شكلاً خاصاً به ، وهو ما جاء منسجماً مع متطلبات الواقع ، والظروف التاريخية نفسها ، لذلك يمكن القول إن الجنس الأدبي أو الفني الذي يزاوج بين أجناس متغايرة هو من ابرز منجزات الحداثة ، وأن ظهور كل نتاج جديد إنما هو تلاقح بين أجناس مختلفة. فإذا بحث الإنسان في ماهية الفن وغايته .. بحث في تصنيفه فنظر إلى مظاهره الطبيعية ((الشعر ، الغناء ، الموسيقى ، الرسم ، التمثيل ، الريازة (وربما زاد على ذلك فيما بعد السينما) فرأى إن يصنفها على ما يربط بعضها ببعض من صفات جامعة ، فجعل الفن ثلاثة أقسام فهو – مرة سمعي كالموسيقى والغناء والشعر وبصري كالرسم والنحت والريازة ، سمعي – بصري كالرقص والتمثيل، ومرة زمني (لما يقتضي من إيقاع) كالرقص والموسيقى والشعر ، مكاني (يشغل حيزاً – بلاستك – تشكيلي) كالرسم والنحت والريازة ، زمني – مكاني كالتمثيل ويضاف إليها السينما وتنعت بالفن السابع))[١٤] (الطاهر ، المصدر نفسه ، ص٢٠) ومن الملفت للنظر انه على الرغم مما أحدثته السينما من ثورة على المستوى الفني ألقت بظلالها على المستويين الثقافي والاجتماعي ، فان قلة من الفلاسفة هم الذين نظروا إليها بعين الاهتمام قبل إن تتطور إلى فن مستقل ، وكان ((ينظر إليها لفترة ليست

بقصيرة على أنها فن دخيل أو مزج لمجموعة من الفنون في قالب واحد))[١٥] (احمد ، ٢٠١٢ ، ص ٢٦٩) لكن الواقع إن السينما حققت وثبات في النصف الثاني من القرن العشرين بحيث أنها أصبحت فناً يفرض نفسه ، وليس هذا فقط بل أصبحت هي فن تتوق إليه باقي الفنون رغبة في محاكاته والاستفادة من أدواته عبر وسائل الاتصال الأخرى . وهذا ما يؤكد مقولة (برجسون) ((إن العالم مكون من عدد لانهائي من الصور المتحركة وهذه الصور قابلة للتشكيل اللانهائي وفقاً لكل رائي وتكون النتيجة هي إن عالم الأشياء قابل للامتداد والتجدد اللامحدود))[١٦] وهذه القابلية في التشكيل الصوري الايقونولوجي بحسابات الزمن لها انعكاساتها على استخدام ما يطلق عليه (السيناريو) (احمد ، ٢٠١٢ ، المصدر نفسه ، ص٩٠) في الدراما الحديثة حيث تدل الكلمة على النص المكتوب الذي تستند عليه مادة الحكي في التأليف والإخراج ، وهو مخطط العمل المرتبط بتطور الحدث في البنية الدرامية ، وبالتالي أنه تطور من الأدب المسرحي في المجال ألصنفي للدراما ، بعد أن مر بتحويرات وتغيرات كثيرة . عن طريق التجديدات التي أضافها المؤلفين عبر التاريخ . وفي المسرح الحديث ، وضمن التوجه نحو تقليص دور الكلمة أو الحوار في المسرح لصالح العرض ومكوناته ، وضمن الرغبة لإعطاء دور أكبر إلى ردود الأفعال التذوقية ، صارت هناك عودة لاستخدام السيناريو كبديل عن النص المسرحي أو الأدبي ، وهذا ما نراه في بعض أشكال المسرح المحترف ، وكذلك في عروض التي يتقلص فيها دور الكلمة إلى الحد الأدنى لإبراز الصورة المرئية والحركة (الايقونولوجي) كما في مسرحية (نهاية اللعبة) (صومائيل بيكت) التي تشكل فيها إرشادات التأليف الجزء الأكبر من النص أو تشغل النص بأكمله كما في مسرحية (فصول بدون كلمات). وقد تغيرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجية أو التأليفية في المسرح المعاصر ، وبرز اتجاه ضمن الكتابة المسرحية يعتمد الإكثار من التفاصيل على حساب نص الحوار ، حتى صارت تعادل الوصف في النص الروائي أو السينمائي ، ولدرجة صار يبدو معها أن الحدود بدأت تمحو الأجناس الأدبية .وفي العادة يتكون النص المسرحي من شقين الأول الحوار والثاني الإرشادات المسرحية ، يعد الأول نصاً أساسياً لما يتسم به من إبعاد فنية وتقنية وجمالية والثاني ثانويا أو موازياً له يعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه

الخطاب المسرحي ، وهو ما تذهب إليه الباحثة الفرنسية (آن أبو سفيلد) حين ترى أن النص المسرحي ((يتركب من جزأين متمايزين ، لكنهما متداخلان هما : الحوار والتعيينات / الإرشادات ، وإذا كان الحوار أهميته من حيث كونه الملفوظ داخل بناء الانجاز المسرحي ، فأن لنص التعيينات كذلك أهميته الجمالية والدلالية في الوقت نفسه ، من حيث كونه مفتاح التأسيس السينوغرافي مادام يحمل أشارات الأمكنة وخصوصيتها وأسماء الشخوص ، وما دام يؤسس سياق التواصل))[١٧] وهناك بعض من الآراء التي تقلل من أهمية النص الموازي أو الثانوي (الايقونولوجي) ، وتؤكد على نص الحوار لكن يبقى ((الخطاب المسرحي تلتقي داخلة مجموعة من الأنواع الخطابية لعل أبرزها النص الدرامي والعرض))[١٨] (شكير ، ب ت ، ص٨).ومن هنا يلاحظ إن بعض كتاب المسرح أو الأدباء يربطون هذه الإرشادات بالخشبة مما يدل على أنهم يتخيلونها ، وإنهم يوجهون نصوصهم إليها ، فهم يخاطبون بنصهم الإرشادي المخرج والممثل بل القارئ كي يتخيل النص ممثلاً على الخشبة ، وهو يهدف إلى تسهيل تحويل النص إلى العرض ، إما البعض الآخر فترتبط ارشادته بالواقع ، مما يجعل نصه موجهاً للقارئ بالأساس ، ومما يجعل متخيل النص حدثاً في الواقع ، ومما يقربه إلى إرشادات السيناريو على صعيد السينما والتلفزيون . وتقول (ان أوبر سفليد) ((نستطيع دائماً أن نقرا نصاً مسرحياً وكأنه لا مسرحي . ليس هناك في النص المسرحي ما يمنع من قراءته كرواية من اعتبار الحوار روائياً ، واعتبار الإرشادات المسرحية وصفاً . نستطيع دائماً أن نحول المسرحية إلى رواية ... كل شيء يمكننا أن نصنع منه مسرحاً))[١٩] (أوبر سفليد ، ب ت ، ص٢٣) هنا يتبين أن القراءة في مستوياتها المتعددة تمنح النص الدرامي تحولات وانتقالات من نوع إلى آخر ومن فن إلى آخر . وكذلك اختيار الإشكال للتعبير عن العمل الفني ، هذا يدخلنا إلى مفهوم (شكل مفتوح وشكل مغلق) وهما إطاران يسمحان بمعايير جديدة في النص المسرحي . وقد سمح تطبيقه بطرح قراءة جديدة لتاريخ المسرح كما في كتاب (بيتر زوندي)(نظرية الدراما الحديثة) وهو ما وسع هامش التصنيف إلى ما يتجاوز مفهوم الأنواع المسرحية والإشكال المسرحية في الايقونولوجيا ، وبفهم جديد لأسلوب البناء المسرحي . وان التميز بين شكل مفتوح وشكل مغلق يصب في رؤية جديدة للمسرح كرستها

الفلسفة الألمانية بعد (كانت) وعلى الأخص كتابات (هيجل) في علم الجمال ، تقوم هذه الرؤية على مبدأ العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون وقدرة الشكل على التعبير ، كما أنها ارتبطت برفض القوالب الجاهزة في الكتابة المسرحية ، أي الشكل المحدد بقواعد تسبق الكتابة . لابد من الإشارة في هذا المجال إلى تأثير دراسات الألماني (برتولت بريشت) بين شكلين هما الدرامي / الملحمي و المسرح الأرسطي / والمسرح اللاأرسطي [٢٠] (اليأس و قصاب ، ١٩٩٦ ، ص٢٨٤) هذا التميز بين شكل مفتوح وشكل مغلق عبر التاريخ ، هو إطار توصيفي للتمايز الجمالي في البنية المسرحية الحديثة . وفي هذا الاتجاه يبرز ((تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، أي حصر قيمة العمل الأدبي – كما هو ظاهر – في الشكل الفني وحده ، بحيث أن هذا العمل يستمد قيمته الجمالية من الأسلوب ، ولا تتدخل العناصر الأخرى في صياغة هذه الجمالية))[٢١] (قصاب ،٢٠٠٧ ، ص ٩٠) أي أن قيمة كل عمل مسرحي تتمثل في عناصر صياغته بين الإشكال المغلقة أو المفتوحة ، ولابد أن يتميز احدها جمالياً عن الآخر . كما نرى أن هناك إلغاء للحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية وسيناريو الدراما المعاصرة ، وكذلك هو الحال في التداخل الحاصل بين الشكل المغلق والشكل المفتوح وهكذا يدخل المسرح الى الايقونولوجيا جمالياً . وبما أن النص يتحكم فيه مبدأ التداخل النصي وإعادة الصياغة ، و تعدد المراجع التي يستدعيها الكاتب من حيث الجنس الفني والتصنيف. فان موضوع التمايز الجمالي في الأشكال الدرامية ، يثير أسئلة مهمة في ماهية الفن والنقد الأدبي ، وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما .

ما أسفر عنه الإطار النظري

١. ان صميم التمايز الجمالي في الايقونولوجيا هو التداخل الصنفي بين الاشكال والاجناس الادبية وتطورها الذي لايقف متجردا عن أي اعتبار خارجي ، فهو لا يعني القطيعة بين النص وترميزات الانواع الادبية الاخرى .
٢. يختزل الحدث المسرحي معناه الايقونولوجي في الوعي الجمالي للمتلقي وخطابه الذي يخرج الشكل من دائرة الذاتية الى الموضوعية بالانفتاح على الاخر .

٣. يلعب التمايز الجمالي دوره في اختزال المعنى الفني الى المتعة الذاتية في الايقونولوجيا النص وبتحديد سمات الشخصية و خصائصها في دائرة الصراع الذي يميز الوعي الجمالي للمشاهد والمؤلف عن عوالمهما المنظورية .

٤. ان الحس المشترك لقيم المجتمع هو التاريخ والتراث في بنية الحكاية الممسرحة التي تمثل حفظاً للذوق العام ، فالعمومية و التشاركية اللتان يتمتع بهما الذوق ما هما الا انعكاس للظروف الاخلاقية والسياسية لاي مجتمع في الواقع الايقونولوجي .

٥. ان الايقونولوجيا الحوار والمشاركة هو اللغة والفكر التي تعبر وتدل وتشير عن طريق صياغة الكلمات الممسرحة ، لكنها تعتمد ما يؤدى بفلسفة الجسد الذي يتيح الى التلاعب الحر بالملكات .

الفصل الثالث : إجراءات البحث:

يتضمن الفصل الثالث استعراضا للإجراءات التي أخذت لغرض تحقيق هدف البحث من خلال ما يأتي : مجتمع البحث. عينة البحث . أدوات البحث . طريقة البحث .

١.مجتمع البحث : يتألف مجتمع البحث من نصوص مسرحيات (فلاح شاكر) التي كتبها في العراق ١٩٨٧ مسرحية (ألف قتيل وقتيل) .و (ألف رحلة ورحلة) عرضتا في القاهرة . ١٩٩٠ مسرحيته (ألف أمنية وأمنية) ١٩٩١ (قصة حب معاصرة) ١٩٩٣ (العقاب والجريمة) ١٩٩٥ (مائة عام من المحبة) ١٩٩٩ (تفاحة القلب) ١٩٩٩ (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) ٢٠٠٠ (أكتب باسم ربك) ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٢ (ليلة محمد الزرقطوني) في ضوء ما توصل له من مؤشرات في الاطار النظري .

٢. عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لأسباب الآتية : ١. وجود التمثلات للتمايز الجمالي في نص مسرحية ((الجنة تفتح أبوابها متأخرة)) المختار .

٢.توافر القراءة التحليلية و التفسرية على وفق التمايز الجمالي في نص مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) ومع توافقات مع ما توصل إليه الإطار النظري من مؤشرات لتكون ممثلة لمجتمع البحث .

٣. أدوات البحث : توصل الباحث إلى ما أسفر عنه الإطار النظري من نتائج ، وأخذ تلك النتائج معيارا لتحليل العينات من خلال استخدام الباحث الأدوات الآتية : ١. استخدم الباحث المعايير والمؤشرات التي توصل أليها البحث في المشكلة والإطار النظري . ٢. الوثائق من الكتب والدوريات من الرسائل الجامعية . ٣. الخبرة الشخصية للباحث .

٤. طريقة البحث : أستخدم الباحث الطريقة التاريخية فيما عرضه في الإطار النظري ، أما طريقة تحليل العينات ، فقد أستخدم الباحث الطريقة الوصفية التحليلية للتوصل إلى النتائج .

تحليل نص مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) [١] فلاح شاكر

الرواية المسرحية :

تدور سردية احداث المسرحية عن قصة (أسير) يعود الى منزله بعد سنوات من التغيب بعد تتبع الخط الروائي ، ولكن عند عودته يتبين له أن أول من ينكر وجوده زوجته في هذه الحياة التي غادرها مجبراً ، ومن ثم عاد اليها بصورة قدرية ليجد زوجته في بعدها الروائي المتمايز درامياً ... اي أنها تتنكر اليه وتنفي وجوده ، لالأنها لم تعد تستميل له ، او تحب رجل آخر ، انما لأنها لم تعد تعرفه كما تقول في النص (أنت لست زوجي) ويجيبها الاسير (الى هذا الحد غيرني الاسر) وهذا هو الخط الدرامي والروائي معاً الذي تأسست عليه محور المسرحية ، وتناولت العديد من قضايا الواقع العراقي ابان حكم النظام السابق ، مما كان النص يموج بالافكار الوجودية والايديولوجية والرومانسية التي عرضها الكاتب جميعاً دفعة واحدة بأعتبارها سبباً ومسبباً مركزياً

[١] نص مسرحية (الجنة تفتح ابوابها متاخراً) ، فلاح شاكر ، مخطوط بيد الكاتب ، حصل عليه الباحث بعد مشاهدة المسرحية سنة ١٩٩٩، بغداد : مسرح الرشيد .

للحدث الروائي الرئيسي الذي تتمحور حوله وفيه المسرحية وباطار الشعر والسرد بوسيط المسرح التعبيري . لان صميم التمايز الجمالي في الايقونولوجيا ، هوالتداخل الصنفي بين الاشكال والصور الروائية والجنس الشعري والدرامي وتطور من الداخل الى الخارج و الذي لايقف متجردا عن أي اعتبار خارجي ، فهو لا يعني القطيعة بين النص والانواع الادبية الاخرى في انتاج الاثر الفني هذا .

تحليل النص :

ان القياس الفني (الايقونولوجي) في تراثه النقدي اعتبر الجمال خصائص من التعادل بين عناصر العمل الفني . فان بناء أي عمل مسرحي ، أنما هو ثمرة لامتزاج الايقونولوجي والمعنى وتكافؤ الشكل والموضوع بشرط أن تتوفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية ، أن هذا مانطلق عليه بنية الحدث الروائي والمسرحي في (الجنة تفتح أبوابها متأخرة)عبر تجليات العوز ووالواقع المر وفقدان الامل والياس ، حيث لغة الشعر ممزوجتاً باصناف ادبية متنوعه في واقع تراجيدي لايقونولوجيا المجتمع العراقي ... مما اخذ البعد الصوري والروائي يتمايز عن الوان الفنون الاخرى في النص ، وفعل القص يتجه نحو بعض الاسرى العائدون الى منازالهم ، حيث يسألون عن اماكنهم وازمنتهم التي اصبحت في طي النسيان ، فكل حرب لها ثمن على اجساد مواطنيها ، وهي خسارة لكل الاطراف ،و كابوس يرقص على الفقراء ... وها هو الاسير يبدأ برحلة المجهول داخل بلده بصورة ايقونية ..فيتذكر (فلاش باك) ... ما بين مدينة وازقتها .. والشارع الذي تركه بعد الحرب ، ليجد باب منزله الذي نفى وجوده ايضاً ونكره مثلما رفضت (زوجته) معرفته ، او تصر على انها لم تعد تعرفه مطلقاً وان الاسر جعله رجل اخر .

((المرأه : بل أنت لست زوجي

الاسير : الى هذا الحد غيرني الاسر (مع نفسه)

المرأ ة : تسألني الى هذا الحد غيرني الاسر ، اني لي ان اعرف وانا لم اشاهدك من قبل

الايسير : (يصفق لها) يا لها من قدرة اول ما تريننني بعد الاسر تمزحين معي ..

)) النص المسرحي ص٢

وما يهم بهذا الخصوص هو الشكل الفني (الايقونولوجي) أو الجمالي في (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) ، فعلى مر عصور الفن والأدب عرف الشكل ضرورة لا يمكن تجاهلها في أي فرع من فروع الفن ، فهو الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزئيات المضمون الواقعي وحيوية خلاياه ، كلما كان مضمون العمل الفني مرتبطاً بخط أساسي ، يلعب دور النغمة الرئيسية في البعد الروائي الايقونولوجي، وبقية الخطوط تلعب دور التفريعات والتنويعات الجانبية ، التي تجسد الخط الأساسي وتبلوره مسرحياً ، مما ساعد هذا على أخراج الشكل الدرامي بالأسلوب الجمالي ، الذي يمنحه شخصيته المميزة بين الرواية المصورة والشكل المسرحي داخل النص .. وعلى الرغم من اختلاف الأدوات باختلاف الفنون فان الهدف النهائي لها كلها يتمثل في الشكل الفني الجميل المميز لذلك أن الشكل هو الذي يمنح العمل الفني معناه من خلال التتابع المستمر بين مراحله حتى النهاية . لقد رحل بنا الكاتب في مسرح الدواخل النفسية الذي تتمايز فيه القدرة الفلسفية والشعرية والروائية في الان واحد وهو يوظف فيها الخزين الصوري (الايقونولوجي) في حالة من الشعور الجمعي للأحداث التي أنتجت واقعاً من القبح والخذلان الانساني ، وهو ما أستبدلته اوضاع الحياة المرة من ورد يعطر الحياة الى أشواك تمزق أحشاء الانسان ، من لايملك رغيف خبز ..

(الاسير : انتم تخونونني .. انت لست زوجتي

أهكذا تكون مملكتي بيتي تسكن حديقتنا الاشواك ..؟

... أين الورود التي رشفت دمي .. لكي تصبح حمراء .

وانت ، لم تعودي زوجتي اهكذا استقبل بعد كل هذه السنين) النص المسرحي ص٢

وكما نرى أن االمسرح الايقونولوجي هنا خلق أشكال ممتعة... تشيع إحساسا بالجمال ، وإحساسنا بالجمال يشيع حينما نكون قادرين على ان نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي ندركها من الحرب والجور والظلام فهذه الحياة البائسة (روائياً) حيث لم يعد الزوج يعرف أن كان منزله أم لا . و(الزوجة) والتي تغيرت ونفت وجود زوجها ، في صورة من العنف الاسري ، فالشكل الايقونولوجي رسم جغراقية الماساة للانسان العراقي وويلات الحروب التي يعاني منها هذا الفرد ، هنا هو هيئة التي يتخذها العمل المسرحي في (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً وخاصاً وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني . فان لغة الشكل يقع عليها بؤرة نظر الكاتب صاحب التكوين يستلهم منها المناسب لفنه ، القادر على تحقيق المضمون الواقعي ، وهو ما يعطي لكل شكل خصائص ذاتية محددة اي أن لأسلوب فلاح شاكر التراجيدي الذي اخذ يوظفه لكشف فضائح النظام السابق ، كان من أجل تحريك المظالم التي يمر هذا الاسير بصورة ايقاع شعري مندفع نحو الامام ، وهذا ما دفع الى استخدام طاقة الترميز للواقع ايقونولوجي ، فقد تم التحول التراجيدي بشكل الدلالي من خلال تساؤل عن مجرى سير الاحداث و (فلاح شاكر) يقدم لنا اهتيار قرار الحرب وخسائرها الفادحة التي مزقت العراقيين وغيرت مجتمع باكمله ، حتى تغيرت وجوه الناس و لم تعرف بعضها البعض .

((الاسير : تغيرت ام اتغير وعزائيل يتنزه بانفاسي ...

ليلة أسري كافية أن تغير أشكال كل الناس ،

لم لا أتغيروأنا الحي الوحيد وسط الآف الجثث ولا صوت ... ولا حتى آهة جريح ..

اين امضي ؟ وفي كل اتجاه اتعثر بالجثث لم لا اتغير

المرأه : أحس بحبك لكنك لست أنت

الاسير : لست أنا ... وما ذنبي أن كانت الحرب تهدي الاطفال شوارب بيضاء ..

كلنا عميان

بلهاث القلب نهتدي الى بعضنا)) النص المسرحي ص٦

يختزل الحدث المسرحي في الجنة تفتح أبوابها متأخرة معناه في الوعي الجمالي للمتلقي وخطابه الذي يخرج الشكل من دائرة الذاتية الى الموضوعية بالانفتاح على الاخر . في الطرح الروائي للعنف الدموي في قرار الحروب واثرها على المجتمع ومعاناة الانسان العراقي أبان الحروب لا نفع منها ، مما تسبب في غياب الزوج والى وكثرة الارامل و المفقودين والعديد من أسرى الحرب التي أبعدت رب العائلة عن وزوجته التي عاشت حالة من العزلة والوحدة ، وعدم انجاب أطفال حيث تناول الكاتب تداولية الصور في بعدها الايقونولوجي كما أن الحرب قد استغرقت سنوات طوال وتغيرت الازمنة فيها ، فاخذت تاكل دواخل الوجود الانسان ، وأوقفت عجلة الزمن في المستقبل لأنها اكلت نصف السرير الذي يشير اليه الكاتب بانه بداية الوجود والمستقبل المعتمد على أمل . وهنا يقدم لنا الكاتب التمايز الجمالي للايقونولوجي في الحوار في مشهد اللوحة الثانية نجد الاسير ممد على السرير كالجثة ، المراة تجلس اسفل السرير

((الاسير : أنا لا أتذكر بأن لي أولاداً

المرأه : لأنك أسرت قبل أن ... ؟

الاسير : أن ماذا ؟

المرأه : ليس لنا أولاداً لأن الحرب أكلت نصف السرير

الاسير : كان من الممكن أن ننام على نصفه الآخر

المرأه : لكنك أسرت قبل أن نتناصف السرير)) النص المسرحي ص١٣

ان لغة الشكل المسرحي شعرياً جعلت خبرة الكاتب يضمن الايقونولوجياً في صور العمل الروائي من ناحية الغرض والوظيفة ، ومعنى المضمون ، ويجرده من عناصره ، وأصبح ينظر إلى العمل الدرامي من حيث وجوده الجمالي الخالص . وبذلك ظهر التمايز الجمالي بين نوعين من الجمال : جمال حر يمنع من إدراج أي مفهوم بما يجب أن يكون عليه الشيء ، وهو جمال قائم بذاته لهذا

الشيء ، منزه من أي غاية روائية اخبارية في الجنة تفتح أبوابها متأخرة لذلك ربط الكاتب موضوعة الاطفال بموضوعة الحرب وأستمراريتها

((الاسير : سيكون لنا أطفالاً ..... وألا ..... كيف ستستمر الحروب)) النص المسرحي ص١٣

حيث رسم لنا الكاتب معادل موضوعي (الاسر والموت).. وهي احدى الصور الايقونولوجي في النص من خلال طرح فكرة (الموت و الحياة) في ازمنة متوقفة لاحياة فيها .. وانسان جامد لا روح فيه ، لايعرف معنى الامل في الحياة وهذه الحالة شبيهة بالموت الايقونولوجي .

((الاسير : الاسر أسوأ من الحرب ، لقد سرق مني أجمل أيامي،

تلك الايام التي قضيتها في الجبهة

حالماً بالأجازة لأعود اليك ، لأعود لأشياء نسيتها منذ موتي ...

أعني أسري)) النص المسرحي ص١٨

بينما يكون الجمال التابع مرتبط بغاية عملية ، ولاشك أن الخاصية المميزة للشكل المسرحي تضعنا أمام تصنيفات أو أنواع أو أساليب أو وسائل تعبير ، ومن المعروف أن لكل فن لغته الخاصة في التعبير ، وهذه اللغة المسرحية تتغير وتتبدل . كما يعتريها التطوير والتحوير من فن إلى آخر ، لذلك فإن تطور الإشكال الفنية في الأدب المسرحي المقترن مع البعد الصور الروائي ، وهو بدوره جعلنا في اطار(الايقونولوجيا) في هذه المسرحية ، وهنا ينتقل بنا الكاتب من العلاقة مابين (الاسر والموت)، الى حقوق المرأة العراقية التي أكلتها سنوات الانتظار ، في طرح معاناة المراة من خلال ويلات العنف الدموي المتولد عن الحروب .

((المرأه : فجرت ذئب أنوثتي .. وكالحمل ساقوك الى الاسر

الاسير : نفذ عتادي

المرأه : لم لم تمت وتعود الي شهيداً فأرتاح من أنتظاري ..))

وفي بعد روائي (ايقونولوجي) اخر يقدم الكاتب حالات من الشعور الانساني المهزوم من ويلات الحروب واثمانها على المجتمعات ، ومنها الحصار الاقتصادي الذي كان يمر به الانسان العراقي وتردي الاوضاع المعيشية وما رافق ذلك من انتشار الجهل والتخلف والفقر في ضوء حكم استبدادي شمولي ويظهر ذلك جلياً من خلال حوار (ايقونولوجي) في النص المسرحي شخصية الاسير مع (يوسف حارس المدرسة)

((الاسير : أستاذ يو .... عمي يوسف ؟

يوسف الحارس : حارس المدرسة

الاسير : لكنك

يوسف الحارس : أشبه المدرس ... الجوع جعلنا كلنا متشابهين .)) ص٢٢

وهنا يلعب التمايز الجمالي للايقونولوجيا في مسرحية الجنة تفتح أبوابها متأخرة دوره في اختزال المعنى الفني الى المتعة الذاتية وبتحديد سمات الشخصية للحارس و خصائصها في دائرة الصراع الذي يميز الوعي الجمالي للمشاهد والمؤلف عن عوالمهما المنظورية . فالأنسان بين هول المجاعة و ارض أكلت جثثاً لاتعد ولاتحصى ، كما زادت وتعددت المقابر التي تحوي شهداء الحروب ، كل ذلك اختزال في الصورة الايقونية المعروضة في النص ، وهنا يصف القبور اكثر من الاحلام ، ويقدم السؤال الجمالي ان الحروب ليست في الجبهات وانما بين الاهل والاحبة وفقدان الابناء .

((الاسير : يصرخ ..... رباه .. لم القبور أكثر من الاحلام

....

الحارس : وهل تظن أن القتال كان في الجبهات فقط

الاسير : أن لم يكن أين أذاً

الحارس : في الشمس

الاسير : الشمس))

الاسير : رباه

الحارس : وكبريائي الذليل يتوسل بالرغيف ..

يارغيف كن عافية .. كن قمحاً لا شعيراً)) ص٢٤

وفي بعد صوري اخر ممزوج بالشعر والتراجيديا والفلسفة نجد ان الحس المشترك لقيم المجتمع في التاريخ والتراث في بنية االروائية الممسرحة التي تمثل حفظاً للذوق العام ، فالعمومية و التشاركية اللتان يتمتع بهما الذوق ما هما الا انعكاس للظروف الاخلاقية والسياسية لاي مجتمع . فقد ظهر في النص مشهد حارس المدرسة أمام مشهد موت ولده صدبق الاسير ، مما يقود مناجاة في النص باتجاه الله بشكل صوفي مما فقد السيطرة على نفسه ، يصرخ بأسم الله لأنه يشعر أن الرب قد تخلى عنه .

((الحارس :يا الله لم تركت أبنك في الحصار .. أستغفرك .. ما أقرب الكفر

من كفن جاء في غير أوانه .. أحمد .. وحامد .. و. و. و أننا نموت يا الله

فهل كان حساب عزرائيل أن يموت عشرون مليون في ساعة ..؟ رأفتاً به

أرحمنا ... أللهم أجعل حجارة السجيل رغيفاً .. أللهم نسألك بعض جنتك في

جحيمنا الأرضي ... فأي جنة أن كان الصدر يرضع جوعاً)) ص٢٥

ان الحوار (الايقونولوجي) والمشاركة هو اللغة والفكر التي تعبر وتدل وتشير عن طريق صياغة الكلمات الممسرحة عن بعدها الصوري والروائي ، لكنها تعتمد ما يؤدى بفلسفة الجسد الذي يتيح الى التلاعب الحر بالملكات . ففي لوحة المسرحية الاخيرة تشير المرأه بأن ساترها قد أنهار، فالزوج كان ستراً وساتراً لها . وهذا ما يؤكد ان مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) لكاتبها (فلاح شاكر) هي خاتمة القرن العشرين في المسرح العراقي ، بعد التمايز الجمالي الحاصل بين مكونات الايقونولوجيا ، مما جعلت الكاتب يتمكن من رسم جغرافية الواقع العراقي من جراء ويلات الحروب . وبذلك اننا نستطيع دائماً أن نقرا نصاً مسرحياً وكأنه لا مسرحي . ليس هناك في النص المسرحي ما يمنع من قراءته كرواية من اعتبار الحوار روائياً ، واعتبار الإرشادات المسرحية وصفاً . نستطيع دائماً أن نحول المسرحية إلى رواية ... كل شيء يمكننا أن نصنع منه مسرحاً هنا يتبين أن القراءة في مستوياتها المتعددة تمنح النص الدرامي تحولات وانتقالات من نوع إلى آخر ومن فن إلى آخر . وكذلك اختيار الإشكال للتعبير عن العمل الفني ، وبعد سنوات الألم الحاره وعذابات الاشتياق التي أفرغت العقول وأدارتها الى غير مكاناتها ورغم مرارة الاشتياق ولهفة الحلم الذي مر به الزوج الاسير والزوجه الاسيرة التي عاشت كل مأسي الحرب من يأس وحرمان وشوق ولهفة وعوز وغيرها من الامور التي خلفتها الحروب ..قرر الزوجين أن ينسوا كل ما دار في سنوات الظلام سنوات الحرب ويتزوجا من جديد .. وقد أعطى المؤلف جرعتاً من الامل لقتل اليأس (المرأه : لننسى كل ماحصل .. لنعد الى أسبوعنا الاول من زواجنا ، لنبدأمن جديد)

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

١. يتوفر فعل القص الصوري والروائي ، المؤسس على الافادة من هذا التمايز الجمالي في الايقونولوجيا مسرحية (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) ، فقد تم تقديم احداث المضمون الدرامي من خلال التنظيم الصوري والروائي والشعري بتداخل الاجناس .

٢. ظهور التمايز الجمالي (الايقونولوجي) في الحوار بين شخصية (الاسير وزوجته والحارس) الذي ساعد بعد الروائي والصوريعلى اكساب الاعراف المسرحية جمالياً .

٣. ظهور التمايز الجمالي من تشويه المكان والزمان في الاحداث الروائية بعد اختزال الحدث وخلخلة تنظيم الشخصيات ايقونولوجيًا (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) .

٤. تمكن الكاتب من مسرحة القص في نظام المشهد المسرحي بطاقة الحوار الشعري مما اضاف سياق جمالي اخر للايقونولوجيا الصور .

ثانياً :استنتاجات البحث :

من خلال النتائج ومناقشتها مع هدف البحث ومؤشرات الإطار النظري توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :

١. ان العلاقة بين اللسان الروائي بصرياً والنص المسرحي ، ليست علاقة قائمة على اساس تاثير وتاثر فحسب ، بل هي علاقة تبادل خبرات قبل كل شيئ في اليات (الايقونولوجيا) و التداخل بين الفنون الذي يظهر التمايز الجمالي لهذا النص المسرحي .

٢. ظهر التمايز الجمالي لايقونولوجيا الصور في النص المسرحي بين نوعين من الجمال : جمال حر يمنع من إدراج أي مفهوم بما يجب أن يكون عليه الشيء ، وهو جمال قائم بذاته لهذا الشيء ، منزه من أي غاية وهو ما هو روائي اخباري في الجنة تفتح أبوابها متأخرة

التوصيات والمقترحات :

الاهتمام بالدراسات والبحوث التي تسلط الضوء على التمايز الجمالي في النصوص المسرحية ، لكن من زاوية القراءة السوسيولوجية وتعميقها بنظريات مغايرة .

قائمة المصادر والمراجع :

[١] د. ماهر عبد المحسن حسن : جادامر : مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفسلفية عند جادامر ، ط١ (بيروت : التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩) ص٨ .

[٢] الموسوعة الفسلفية ، روزنتال ويودين ، ترجمة : سمير كرم ومراجعة : د. صادق جلال العظم و جورد طرابيشي ، ط١ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤) ص١٠٠.

[٣] علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، ط١(دبي : مؤسسة السلطان بن علي العويس الثقافية ، ٢٠٠٣) ص٢١ .

[٤] علم الجمال ، دني هويسمان ، ترجمة : ظافر الحسن ، ط٤ (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣) ص ١٩٦ .

[٥] ينظر : جيروم سولنيتز ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة : فؤاد زكريا ط٢ (القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٨١ ، ص٢٩-٣٤)

[٦] د. عبد الرحمن ياغي ، في النظرية النقدية : نحو حركة نقد أدبي راسخة (عمان : الدار العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤) ص٢٥ .

[٧] د. عبد الرحمن ياغي ، المصدر نفسه ، ص٢٦ .

[٨] د. كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، ط١ (تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٧) ص٢٦٠.

[٩] د. نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي (القاهرة دار نوبار للطباعة ، ١٩٩٦) ص٢٤٦ .

[١٠] د. عناد غزوان ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، ط١ (عمان : دار دجلة للطباعة ،٢٠١١) ص٩٥ .

[١١] هشام معافة ، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادمير ، ط١ (الجزائر : منشورات الاختلاف ، ٢٠١٠) ص ١١٣ .

[١٢] جان ماري شيفر ، ما الجنس الأدبي ، ترجمة : د . غسان السيد (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب) ص٤٣ .

[١٣] رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة : د محمد عصفور (الكويت : سلسلة العالم معرفة ، ١٩٨٧) ص٣٠ .

[١٤] د. علي جواد الطاهر ، المصدر نفسه ، ص٢٠ .

[١٥] د. بدر الدين مصطفى احمد ، فلسفة الفن والجمال ، ط١ (عمان : دار المسيرة للنشر والتوزيع ،٢٠١٢) ص ٢٦٩ .

[١٦] المصدر نفسه ، ص٩٠ .

[١٧] عبد المجيد شكير عن آن أوبر سفليد ، قراءة المسرح ، ترجمة : منى التلمساني (القاهرة : أكاديمية الفنون : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ب ت) ص٨.

[١٨] محمد فراح ، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي : نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي ، ط١ (الدار البيضاء : مطبعة النجاح الجديدة ، ٢٠٠٠) ص٤٠.

[١٩] آن أوبر سفليد ، قراءة المسرح ، ترجمة : منى التلمساني (القاهرة : أكاديمية الفنون : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ب ت) ص٢٣.

[٢٠] راجع : د ماري اليأس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦) ص٢٨٤ .

[٢١] د. وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث : رؤية اسلاميه، ط١ (دمشق : دار الفكر ، ٢٠٠٧) ص ٩٠ .