إنتاج العلامة في العرض المسرحي التجريبي (مسرحية الميت الحي أنموذجا)

*د. عمر عبدالسلام هندر

▪ **الملخص:**

يتميز العرض المسرحي التجريبي بقدرته الكبيرة على الإنتاج الدلالي لكل علامات العرض التي يتم إخضاعها للتجريب المعملي الساعي لاستنطاقها بشكل متجدد ومغاير للسائد والمألوف بحثا عن أشكال جديدة للصورة المسرحية، وكذلك بحثا عن طرق متجددة للتعبير والتأثير، ويأتي كل ذلك في إطار التنافس مع وسائل الاتصال الفنية الأخرى وفي إطار حركة التطور المستمر للفن المسرحي، ويسعى هذا البحث من خلال الإشارة إلى هذه القدرات الدلالية إلى التأكيد على أهمية الاتجاه إلى التجريب لإنتاج عروض تلبي تطلعات المتلقي.

▪ **المقدمة**

منذ ظهور العرض المسرحي في الحضارة الإغريقية وازدهاره في القرن السادس قيل الميلاد وحتى هذه الألفية الثالثة، حافظ المسرح –كشكل فني–على وجوده بالرغم من عديد العقبات التي واجهته وانتشر إلى مختلف الحضارات الإنسانية التي استوعبته في منظومتها الثقافية حتى صار جزءا منها.

*عضو هيئة تدريس كلية الفنون والأعلام، جامعة طرابلس، ليبيا

إن استمرارية المسرح في عصرنا الحالي يعني أنه تعامل بالضرورة مع العديد من المتغيرات الحضارية واستفاد منها في تطوير العرض المسرحي على مستوى الشكل والخطاب ، ولعل لجوء صناع العرض في المسرح الحديث الى التجريب من أهم العوامل التي ساعدت على هذا التطور، حيث تحول التجريب من فعل مستتر في الممارسة المسرحية التقليدية الى ضرورة وفعل قصدي مع نهايات القرن العشرين، فعل يهدف الى تطوير قدرات العرض المسرحي على مخاطبة المتلقي خاصة في ظل التطور التقني لمختلف وسائل الاتصال وطغيان الثقافة البصرية التي أصبحت السمة البارزة لعصرنا الحالي ، ولقد كان هدف أغلب الاتجاهات التجريبية هو تطوير خطاب العرض المسرحي وإثراء قدراته الدلالية وفي هذا الإطار يندرج سؤال هذا البحث الذي يقول: كيف يتم إنتاج العلامة في العروض المسرحية التجريبية؟

- **الأهداف:**يهدف هذا البحث الى تحقيق الآتي:

1. الكشف على القدرات الدلالية لعلامات العرض المسرحي التجريبي.

2. التعرف على آلية الإنتاج الدلالي في العروض التجريبية.

- **الأهمية:**تكمن أهمية البحث في النقاط التالية:

1. الكشف على تميز وثراء الإنتاج العلاماتي في العروض التجريبية وقدرتها على تطوير خطاب العرض المسرحي والمحافظة على استمراريته وتطويره.

2. البحث مهم للمكتبة العلمية في هذا المجال الذي يعاني من نقص واضح على مستوى الدراسات والبحوث الأكاديمية.

- **عينة البحث:**

تتمثل عينة البحث في العرض المسرحي (الميت الحي) للمخرج (محمد العلاقي) الذي قدمه سنة 1993م وقد تم اختيار هذه العينة بشكل قصدي لعدة أسباب أهمها أن هذا العرض يعد نقلة نوعية على مستوى الإنتاج المسرحي الليبي لريادته في الاتجاه التجريبي واحتوائه على كل مقومات العرض التجريبي وأيضا لأن هذا العرض لم يحض بالدراسة الكافية.

مفاهيم ومصطلحات:يتعرض البحث الى مجموعة من المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالبحث وهي على النحو التالي:

1. العلامة sign:جاءت في معجم المسرح لـ(باتريس بافيس) عن علم الدلالات المسرحية(semiology of theatre): يطلق مصطلح السيميولوجيا (علم الدلالات) على علم الرموز وتعتبر السيميولوجيا المسرحية طريقة لتحليل النص والعرض وتعنى بالتنظيم الشكلي والحيوي وإقامة عملية دالة عن طريق المتمرسين في المسرح وكذلك الجمهور(بافيس2015، ص481)، ويضيف أيضا عن مجالات السيميولوجيا بأنها: "تهتم بطريقة إنتاج المعنى وذلك على مدار العملية المسرحية التي تبدأ من قراءة النص من قبل المخرج حتى مرحلة التلقي لدى المشاهد" (بافيس، 2015، ص481)وقد أورد (دانيال تشاندلر) في معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات أن العلامة singهي: " أية وحدة ذات معنى يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل أو تنوب عن شيء آخر غيرها هي نفسها، وتوجد العلامة في شكل مادي (فيزيقي) مثل الكلمات والصور والأصواتوالأفعالوالأشياء، وأحيانا ما يعرف هذا الشكل المادي أو يوصف على أنه وعاء للعلامة أو أداتها الخاصة sing vehicle".(دانيال تشاندلر2002، ص197)أما (كير إيلام) فيرى أن السيمياء" علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع وتعنى كذلك بعمليات الدلالة (signification) وعمليات الاتصال (communication) أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامة (systems)

والكودات(codes) التي تعمل في المجتمع والرسائل (messages) الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها".(كير ايلام1992، ص5)

2. العرض المسرحي performance: يعرف العرض المسرحي بأنه:"فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة الى أصوات وحركات"(جوليان هيلتون، 1994، ص 15)ويعرف ايضاً بأن "العرض المسرحي الذي يشاهد أو يرى مركب من عدة عناصر أو من عدة فنون لكن هذا التركيب في متناغم بل إن توازنه ينهض على الانحلال أي انحلال كل عنصر (فن) وذوبانه ليشكل في النهاية مع بقية العناصر (الفنون) كلا واحدا" (معلا، 2004، ص5)

3. المسرح التجريبي Experimental Theatre: جاء في معجم مصطلحات المسرح والدراما عن التجريب التعريفات التالية:"تجريبي: أسلوب فني يهدف الى الكشف عن وسائل مختلفة ومبتكرة وكذلك عصرية لتقديم الدراما " (محمود كحيلة، 2008، 97)، وورد أيضا " المسرح التجريبي: هو المسرح الباحث عن أساليب مبتكرة لتقديم العرض المسرحي".

الإطار النظري للبحث

- **أولا / مدخل لسيمياء المسرح**

تعود أصول علم السيمياء الى الحضارة اليونانية التي شهدت اهتمام فلاسفتها بالعلامات ودلالاتها، ولكن السيمياء كعلم لم تتبلور إلا في بدايات القرن العشرين بعد أن قدم عالم اللسانيات السويسري (f.de Saussure) دراساته حول هذا العلم الذي أطلق عليه اسم السيميولوجيا أو علم العلامات " وأدى عمله الى اعتبار اللغة نظاما من نظم العلامات sign system صورت فيه العلامة اللغوية بدورها على أساس ثنائي كدال signifier ومدلول signified أو (صوت وصورة) و(مفهوم)"(آلين استون وجورج سافونا، 1996، ص16)وبالتوازي مع Saussure وعلى ذات القدر من الأهمية تذكر جهود الفيلسوف الأمريكي (ch.s.peirce) والذي صنف العلامة الى أنواع ثلاثة هي:

1. العلامة الايقونية (icon): وهي علامة تقوم العلاقة فيها بين الدال والمدلول على مبدأ التشابه مثل الصورة الفوتوغرافية.
2. العلامة المؤشرية (index): وتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة سببية مثل الدخان الذي يحيل على النار.
3. العلامة الرمزية (symbol): وفيها تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة عرفية أو اتفاقية. (نواري سعود 2011، ص11–12)ومن أهم الدراسات في مجال سيمياء المسرح والدراما تذكر جهود منظري (حلقة براغ) مثل دراسة (~Zich) الذي "أكد على ضرورة الربط بين الانساق غير المتجانسة والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح" (ايلام، 1992، ص12) كما أنه رفض القول بتفوق النص المكتوب، ويحيل هذا القول الى جوهر عملية الإخراج في المسرح المعاصر الذي يعطي أهمية كبرى للخطاب البصري والجمالي في مواجهة المتلقي.

أما (mukarovsky) فقد أهتم بمفهوم البنية التي عرفها بأنها " جملة عناصر لها توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار وتبدو وحداتها وكأنها جملة من التناقضات الديالكتية" (أدمير كوريه، وآخرون 1979، ص14) ويناقش mukarovsky من خلال هذا القول مجموع العناصر المكونة للعرض المسرحي، المختلفة في بنيتها الذاتية والمتوحدة في ذات الوقت في بنية العرض الكلية، ويضيف mukarovsky " أنالتراتب الهرمي، الرضوخ والتفوق المتبادلان للعناصر– الذي هو فقط تعبير عن الوحدة الداخلية للعمل الفني– هو في حالة دائمة للتجمع من جديد وأثناء هذه العملية تلك العناصر التي تحتل الصدارة مؤقتا لها أهمية حاسمة في تقرير المعنى العام للبنية الفنية" (كوريه وآخرون 1979، ص14)، وهو يطرح هنا مبدأ هاما من المبادئ التي جاءت بها مدرسة براغ وهو (التصدير– foregrounding) ويقابله في المصطلحات الإخراجية (التأكيد) والذي يعني إبراز العنصر المهم في الصورة المسرحية.

ومن المبادئ الأخرى لمدرسة براغ مبدأ (السميأة semiotization) الذي قدمه (p.bogatyrev)والذي يشير الى اكتساب العناصر الفنية للعرض خصائص وصفات لا تتوافر لها خارج منظومة العرض بل اكتسبت هذه الصفات فوق خشبة المسرح بفعل قابليتها على التحول بما فيها الممثل نفسه. (كوريه وآخرون 1979، ص66)

وقد أشار(Umberto eco) الى مبدأ الدلالة بالإيحاء الذي طرحه bogatyrev أيضا والذي أشار فيه الى القدرة الإيحائية التي تمتلكها عناصر العرض فوق دلالاتها الحقيقية وأورد مثال الممثل الذي يؤدي دور شخص جائع ممسكا بقطعة خبز في يده ، فالخبز هنا دلالة على الفقر. (ايكو 1989، ص210)

ومن الجهود المهمة في سيمياء المسرح نظام العلامات الذي اقترحه (T.kowzan) والذي صنف فيه العلامات الدرامية الى أنساق مجمعة بحسب طابعها البصري أو السمعي (كارمن2001، ص96) كما هو وارد في الجدول(1):

الجدول(1) تصنيف العلامات عند تاديوش كوفزان

1.الكلمة 2.النغمة Tone	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3.المحاكاة 4.الايماء 5.الحركة	تعبير جسدي			المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)

6.المكياج 7.تصفيف الشعر 8.الملابس	مظهر الممثل الخارجي			المكان	
9.الإكسسوار 10المناظر 11.الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ماهو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
12.الموسيقى 13.المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (خارج الممثل)

- **ثانيا / العرض المسرحي والتجريب**

العرض المسرحي بشكله الحالي ما هو إلا نتاج تراكم حضاري وثقافي امتد لآلاف السنين، مر خلالها بالعديد من المحطات والمؤثرات المهمة وتبقى المحطة الأبرز هي (ظهور المخرج) في آواخر القرن التاسع عشر كشخصية مستقلة ومسؤولة عن تقديم وتنظيم العرض المسرحي منهيا بذلك المرحلة التي سبقته والتي تعددت وتنوعت مهام الإشراف على العرض فيها بين المؤلف تارة وبين الممثل الأول تارة أخرى.

إن ظهور المخرج (دوق ساكس مينجن) وتوليه المسؤولية الكاملة على عملية العرض وضع الأسس والقواعد الأولى لجماليات إخراج العرض المسرحي من خلال تنسيق وصياغة كل العناصر الداخلة في تركيب العرض وفق نسق ورؤية فكرية وجمالية موحدة.

ولقد تنوعت الاتجاهات الإخراجية بعد ذلك بين اتجاهات واقعية وأخرى مناقضة لها ، وتعد تجربة المخرج والمنظر (Stanislavski)من أبرز التجارب التي اعتمدت على عنصر (الممثل) كعلامة أساسية من علامات العرض المسرحي ، وقد ركز من خلال منهجه على أهمية الصدق والمعايشة الوجدانية للدور من خلال الاستعانة بأدوات الممثل الذاتية كالخيال والذاكرة الانفعالية وغيرها ، وتعد نظريته في فن التمثيل الركيزة الأساسية التي استندت عليها العديد من التجارب والنظريات اللاحقة سواء بالتأسيس عليها أو مناقضتها والتي تفترض بالضرورة التأسيس عليها أيضا وإن كان ذلك بالاختلاف.

ومن أهم التجارب اللاحقة تجربة (مايرهولد) الذي اعتبر أن "المشاهد هو المكون الأهم في نظريته عن المسرح الشرطي ، المتفرج المشارك بخياله في استكمال المشهدية المسرحية معتمدا على مايقوله العرض المسرحي من إشارات وتلميحات ورموز وبالتالي يكون باستطاعته أن يكون صورة عامة متكاملة ويستطيع أن يلتقط فكرة وهدف العرض المسرحي" (مايرهولد 2011، ص12) ما يعني أن الاهتمام الأكبر في تجربة (مايرهولد) كان بالعلامات البصرية أو عنصر الصورة المسرحية في مخاطبة المتلقي، وفي ذات السياق تندرج تجربة (جوردون كريج) والذي كان مستعدا للذهاب ابعد من ذلك عندما فكر في الاستغناء عن عنصر الممثل ،العلامة الأساس والجوهر في العرض المسرحي واستبداله بالممثل الدمية أو (السوبر ماريونيت) حيث قال :"إنني أؤمن بالوقت الذي سنكون فيه قادرين على خلق أعمال فنية في المسرح دون استخدام المسرحية المكتوب ودون استخدام الممثلين" (بابليه وآخرون 2005، ص177)

المخرج (اودلف آبيا) اهتم هو الآخر بجماليات الصورة المسرحية وركز بشكل خاص على عنصر الإضاءة كعلامة بارزة ومؤثرة على الممثل والمتفرج على حد سواء " ويعد آبيا المصدر الرئيسي الذي استقى منه المخرجون التركيبيون مبدأهم المسرحي فعاصر التركيبة الشاعرية التي صاغ منها عروضه كالتشكيل والضوء والموسيقى والحركة صارت المرتكز الرئيسي لدى معظم المخرجين فيما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى يومنا هذا ". (أبودومة2007، ص48)

وبقراءة مغايرة لكل علامات العرض المسرحي أسس المخرج (جاك كوبو) لتجربة مسرحية تعتمد على الممثل بشكل أساسي فمسرحه "مسرح مفتوح وبسيط لحد مدهش دون أضواء قاعدة الخشبة ودون برواز للمسرح والديكور مستخدم بحرص واقتصاد والجو الملائم لكل مسرحية يمكن خلقه تقريبا عن طريق الإضاءة وإضافة عنصر أو اثنين من العناصر الضرورية " (ايفانز 2000، ص88)، وقد شكلت هذه الرؤية مرتكزا للعديد من التجارب المسرحية اللاحقة مثل تجربة (بيتر بروك) الذي أسس فلسفته المسرحية (المساحة الفارغة) على تجربة جاك كوبو الذي يقول :"من أجل العمل الجديد الذي تحققه لنا منصة عارية" (ايفانز ، 2000، ص89)

ولتأثيث هذه المنصة اعتمد (كوبو) على الممثل بشكل أساسي واهتم بتزويده بتقنيات (الكوميديا دي لارتي) وكذلك التعبير الصامت والرقص، كما أن تأثير (كوبو) يبدو واضحا في تجارب كل من (جرولفسكي) و (باربا) التي تنتهج أسلوب المسرح الفقير.

أما بالنسبة لتجربة المخرج (انتونين ارتو) فقد دعى الى تفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في اللاوعي الإنساني من خلال الاحتفال والرقص الطقسي، كما قام بتنظيم فضاء العرض من خلال توحيد المساحة بين مساحة العرض ومساحة التلقي، الأمر الذي خلق حميمية غير مسبوقة في الاتصال المسرحي.

وتبقى تجارب المسرح المعاصر كتجربة (بيتر بروك) و(جيرزي جروتفسكي) و(اوجينيوا باربا) الأساس والمنطق لما سمى بالمسرح التجريبي وترتكز جميعها على منطلقات فكرية واضحة وتعتمد على

العمل المختبري لصناعة وتنظيم العرض المسرحي حيث أسس (بروك) المركز الدولي لأبحاث المسرح والذي عمل من خلاله على تطوير أداء الممثلين بالارتجال والتمارين الجماعية ، كما ركز على البحث في طبيعة العلاقة بين الممثل و الجمهور وذلك بالبحث عن فضاءات عرض غير تقليدية، وفي ذات الاتجاه أسس (جروتفسكي) معمله المسرحي والذي سعى من خلاله الى تطبيق نظريته حول المسرح والمسماة بـ (المسرح الفقير) والتي يعترف فيها بتأثره بنظرية ستانسلافسكي ويقر بأنها شكلت منطلقا لتجاربه حول فن التمثيل بالإضافة الى تجارب مايرهولد وتأثره كذلك بتقنيات الممثل في المسرح الشرقي (جروتفسكي 1989 ، ص16–18)، ورؤية المسرح الفقير ببساطة تقوم على مبدأ الاستغناء عن معظم عناصر العرض والاكتفاء بالممثل القادر على أداء وظائف العلامات الأخرى – المستغنى عنها – من خلال جسده

ولقد سار (اوجينيو باربا) على نهج استاذه (جروتفسكي) والذي قال عنه "إذا كان هناك من استطيع أن أقول عنه أستاذي ومعلمي فهو جروتفسكي فقد علمني حرفتي وما تزال نظرياته الأساسية وخطواته العملية ووعيه المهني تمثل تحديات بالنسبة لي (ايفانز 2000، ص255)، ولقد اهتم (باربا) بالارتجال ومحاولة تطوير العرض المسرحي ، كما اهتم بالبحث في كافة الجوانب المتعلقة بالمسرح وأسس (المعهد العالمي لأنثروبولوجيا المسرح).

إن الإشارة الى أهم تجارب المسرح التجريبي لا يلغي بالضرورة العديد من الاتجاهات والتجارب الإخراجية الأخرى فالتجريب أصبح ملمحا أساسيا من ملامح المسرح المعاصر وهو ما تعكسه العديد من المهرجانات المتخصصة في التجريب المسرحي في مختلف دول العالم، وليس من قبيل المبالغة القول بان التجريب يقود معركة (الوجود المسرحي) خصوصا في ظل التطور التقني الرهيب لمختلف وسائل الاتصال والتواصل في عصرنا الحالي.

- **تحليل العرض**
- **مدخل**

(الميت الحي) عرض مسرحي أنجز بشكل معملي في سنة 1993 من قبل المخرج (محمد العلاقي) ومجموعته التي اسماها (مجموعة العمل المسرحي) وقد عرض أولا في مدينة بنغازي في مهرجان الفنان (محمد ابوشعالة سنة 1993م) ثم عرض في ذات السنة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ومهرجان قرطاج المسرحي بتونس، كما أعيد تقديم العرض وبفريق مغاير من الممثلين في سنة 2003م، وقد لاقى عرض (الميت الحي) أصداء إيجابية واسعة وذلك للحداثة والجدية التي ظهر بها ، ومن ابرز ما قيل عنه ما ذكره (عرنوس) احد ابرز المخرجين والأكاديميين المهتمين بالتجريب في جمهورية مصر العربية حيث قال بعد مشاهدته العرض في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي: "المسرحية تجسد التفكير المسرحي المتقدم على الساحة الليبية وجاءت بشكل جديد وغريب عن المسرح ، قصة لها دلالات ورموز ناتجة من الإطار فهي تجريب في الزمن والدلالات والرموز" (صحيفة الشمس 1993، ص7)، وأضاف عن عمل المجموعة ككل: "هذه الفرقة التي تحت أي مسمى كانت رضيت أم لم ترضى فإن عملها هو هدف ووظيفة المختبرات في بحثها عن مفردات تعبير غير موجودة". (صحيفة الشمس، 1993، ص7)كما قال الممثل والمخرج (مصطفى طلبة): "شخصيا اعتبر هذا العمل حجر الأساس للحركة المسرحية الحديثة في ليبيا"، (صحيفة الشمس، 1993، ص7)، وعن المخرج (محمد العلاقي) كتب الناقد (نجيب نجم) قائلا: "ليس هناك شك في انه ضرب مثلا أمام كوكبة المخرجين من جميع أنحاء العالم في أيام قرطاج على كفاءة ومقدرة المخرج الليبي العالمية"، (نوري عبد الدائم 2013، ص385)كل هذه المعطيات والشهادات إضافة الى المعايشة الفعلية لهذه التجربة والوعي بمدى أهميتها الفنية كانت محفزا على إعادة قراءة وتحليل هذه التجربة المسرحية، وستتم هذه القراءة التحليلية وفقا للمنهج السيميائي بالاستعانة باستمارة (باتريس بافيس) الخاصة بتحليل بنية العرض المسرحي، (أوبرسفيلد، ص 175) وفقا للمحاور التالية:

1. مناقشة عامة للعرض:

أول ما يواجه المتلقي عند دخوله الى قاعة العرض هو لوحة تشكيلية ضخمة تستقر في أعلى منتصف خشبة المسرح وتبدو مرتفعة عن السطح قليلا، وتصور اللوحة التشكيلية وجه امرأة ليبية ترتدي الملابس التقليدية مع خطوط تشكيلية توحي ببعض المباني في العمق وسماء زرقاء تزين أعلى اللوحة، وقد حرص المخرج على أن يتأمل المتفرج هذه المفردات ويستوعبها قبل البداية الفعلية للعرض.يبتدئ العرض بظهور الشخصيات من خلال اللوحة التي تتمدد لتكشف لنا عن شخصيات الشاب والشيخ والرجل والفتاة ، وهي شخصيات تعبيرية تتقدم في حذر الى هذا الفضاء الحي الواسع والمختلف تماما عن فضاء اللوحة الجامد والضيق، حيث يسعى كل منهم الى اكتشاف محيطه كل بحسب اهتماماته، ثم يكتشف الجميع وجود التابوت الذي يضيق المساحة أمام اللوحة فيتجادلون حول إزاحته والمكان المناسب لنقله إليه، ويصطدم الشاب بمعارضة الشيخ في حوار محمل بالدلالات السياسية والفلسفية عن اليسار وعن اليمين بكل ما يحملانه من معاني، وبعد اتفاقهم يضعون التابوت واقفا على يسار اللوحة ، ويشرعون في محاولة الإجابة على تساؤل الفتاة عن ماهية القصة؟ وتتصاعد حكاياتهم المتنافرة لتصل الى درجة الفوضى المعبرة وليست الفوضى الاعتباطية فالتداخل المدروس بين الحكايات شكل الحكاية المعبرة التي ينشدها المخرج، وتصرخ الفتاة رافضة لهذه الفوضى ويعبر الشاب عن رفضه للعودة الى الإطار وتتوجه أنظار الرجل الى الفتاة ويبدأ في مطاردتها ومحاولة النيل منها ويكشف الشيخ عن وجهه الآخر حيث يتحول لباسه في لحظات الى لباس أوروبي ويزيح العمامة عن رأسه وعندما يمسك الرجل بالفتاة يخرج الميت من تابوته ويتقدم في حركات آلية ويجبر الشخصيات على العودة الى عالم الإطار متجاهلا رغبات الشيخ ومحاولاته للتقرب منه، وبعد دخول الشخصيات يتقدم الميت نحو الجمهور ويكشف عن وجه باك، وتظهر في الاثناء من اللوحة مجموعة أياد تلوح بحركات تعبيرية متوعدة موجهة رسالة مباشرة للجمهور بأن هناك الكثير في انتظارهم، وبعد أن يرجع الميت الى تابوته تنزل لوحة أخرى فوق اللوحة الأولى تحتوي على عينين كبيرتين محملة كالعادة بالعديد من المضامين والرسائل المشفرة الموجهة مباشرة للمتلقي.العرض بشكل عام تميز بانضباطية ودقة كبيرة في التناغم الحركي والتوقيت المثالي لكل فعل أو حركة من كل عناصر العرض سواء الممثلين أو باقي العناصر التقنية، فحتى

لحظات الصمت كانت مدروسة بدقة وساهمت بشكل كبير في ضبط إيقاع العمل، وهذا راجع بشكل كبير الى كونه إنتاج معملي منذ اللحظة الأولى.

2. السينوغرافيا:

يمكن القول إن العرض قد بني أساسا على تصور سينوغرافي محدد يتمثل في اللوحة التشكيلية الضخمة التي ستنبثق منها الشخصيات وهي الفكرة الأساس التي تولد منها العرض بكل عناصره، وقد أشار المخرج الى توليه مهمة تصميم السينوغرافيا والإخراج إضافة الى كونه صاحب فكرة العرض، وقد انعكس هذا بشكل واضح على العرض من خلال التناغم والانسيابية والجمالية التي ميزت كل العناصر وانعكاس كل ذلك تلقائيا على عملية الإنتاج الدلالي لهذه العناصر.

ولقد اكتسبت السينوغرافيا في هذا العرض ملامح حداثية جديدة على ذائقة المتلقي و ساهمت في إضفاء نوع من الغرابة والخيالية على مكان الأحداث وزمانها وساعدت بذلك على تنويع مداخل الإنتاج الدلالي للعمل ، فتنوع الفضاء مثلا ساهم في تعدد العلامات المرسلة الى المتلقي ،حيث يواجه عند دخوله الى قاعة العرض بفضاء اللوحة التشكيلية وصورة المرأة الليبية بزيها التقليدي وسط زخارف متنوعة وسماء تتنوع الوانها بين الأزرق والرمادي والأبيض،ويأخذ وقته في تأملها واستيعابها ووضع تصوراته وقراءاته استعدادا لربطها مع باقي عناصر العرض وهو هنا ينتج دلالاته الخاصة بحسب أفق توقعاته وبحسب مرجعياته الثقافية والفنية ، ثم يكتشف عند بداية العرض أن هذا الفضاء (فضاء اللوحة) ليس فضاء جامدا كما جرت العادة بل هو فضاء حي متحرك ومليء والحكايات والدلالات وهنا نشير الى نقطة في غاية الأهمية وهي أن الإنتاج الدلالي للسينوغرافيا وحدها كعنصر من عناصر العرض التجريبي لم يتوقف بالرغم من أن اللوحة مثلا كجزء من هذه السينوغرافيا هي كتلة ثابتة طيلة فترة العرض، ولكنها متغيرة باستمرار في ذات الوقت بفعل عناصر العرض الأخرى كالممثل وغيره وبفعل قدرتها على التوليد الدلالي.وفي مقابل فضاء اللوحة هناك فضاء التمثيل أو فضاء الأحداث الذي تتحرك

فيه الشخوص وقد عمل المخرج على أن يكون متنوعا باستمرار، وهو فضاء يحتوي فضاء آخر داخله يتمثل في جزء آخر من السينوغرافيا وهو التابوت / فضاء الميت وعالمه، حيث يعمل هذا التنوع المكاني في فضاء العرض على تكثيف الإنتاج الدلالي الموجه للمتلقي الذي يسعى باستمرار للربط بين المفردات المنظرية المتقابلة (اللوحة – التابوت).وقد حرص المخرج على استخدام نمط معين من الألوان في كل عناصر العرض يستند الى ألوان (الأزرق – البني – الأبيض – الرمادي – الأحمر) وذلك لإضفاء وحدة جمالية للسينوغرافيا وكذلك للمساهمة في عملية الإنتاج الدلالي لهذه العناصر.

3. نظام الإضاءة:

الإضاءة كعلامة ابتدأ عملها بمجرد دخول الجمهور وقبل البداية الفعلية للعرض حيث ساهمت في تأطير اللوحة التشكيلية وعزلها عن المحيط وتقديمها للمتلقي كلوحة في معرض فني، وقد استمر هذا التأطير حتى بداية العرض الفعلية حين تضافرت معها علامة الموسيقى قبل بداية الشخصيات في الظهور والتحرك من خلال اللوحة حيث ساهمت في إنتاج معاني الخروج والاكتشاف من خلال توسيع مجال حركة الشخصيات وتسليط الضوء تدريجيا على محيط اللوحة.

وقد اعتمد المخرج بشكل واضح على الإضاءة في توجيه انتباه المتلقي من خلال تأطير الشخصية أو الفعل طيلة زمن العرض حتى المشاهد الأخيرة حيث عاد الى إظلام محيط اللوحة تدريجيا بعد دخول الميت الى تابوته مع ترك لمسة ضوئية على التابوت واللوحة في إنتاج مستمر للمعنى مفاده أن الأحداث ممكن أن تتكرر وأن هناك من يترصد باستمرار في مقابل اللوحة وهو معنى متخم في حد ذاته بالدلالات الاجتماعية والسياسية والفلسفية ، كما ساهمت الإضاءة في عملية إنتاج المعنى من خلال الألوان المستخدمة لتأكيد معاني الحلم والاكتشاف في محيط اللوحة أو لتأكيد معاني الثورة والرفض حينما رفض الشاب العودة للإطار، وكذلك مع الرجل لتأكيد نزعاته الحيوانية ومع الميت لتأكيد

معاني القمع والدموية التي تحملها هذه الشخصية، كما ساهمت الإضاءة من خلال انسيابية حركتها في تأكيد وتدعيم الإيقاع العام للعرض المسرحي.

4. المكملات المسرحية:

المكملات تم استخدامها بشكل محدود في هذا العرض، ولكنه استخدام مكثف وفي محله وضمن عملية إنتاج المعنى وليس استخداما اعتباطيا أو لمجرد الاستخدام، وقد لجأ المخرج الى هذا العنصر في موضعين فقط، الأول مع شخصية الشيخ الذي يقوم بإخراج كتاب من جيبه ووضعه على التابوت بعد أن تمت إزاحته من أمام اللوحة وهي جملة بصرية تولد العديد من الدلالات عن الفكر الذي تحمله هذه الشخصية وتساهم كذلك في عملية الإثراء الدلالي للعرض، كما لجأ المخرج الى استخدام السوط الذي تحمله شخصية الميت مساهما بذلك في تأكيد دلالات القوة والتسلط عند هذه الشخصية ومساهما كذلك في تعرية مشاعر الخوف المتولدة من الشخصيات والتي يؤكدها الرجل بقوله (هذا مش كلام .. شفتوا السوط اللي في ايده؟) في تعليقه على رفض الشاب العودة للإطار.

5. الملابس والمكياج:

اعتمد المخرج على عنصر الملابس في تكثيف عملية الإنتاج الدلالي ، وقد لجأ الى استخدام قطع الملابس في التعريف بكل شخصية والإيحاء بمكنوناتها الداخلية بالاستناد الى باقي العناصر، حيث يعتمد المخرج على مبدأ التكامل والتضافر في إنتاج العلامة ، فشخصية الرجل مثلا ترتدي ملابس محلية الملامح تتمثل في (الزي التقليدي الليبي) ولكنه حرص على أن تكون الملابس قصيرة على الشخصية وهي صورة عندما تتضافر مع عنصر المكياج المتمثل في الشوارب الطويلة (الشنب) ومع أداء الممثل في سياق النص تنبئ بشكل واضح عن انتهازية هذه الشخصية ورغباتها الحيوانية المكبوتة.وقد ارتدت الفتاة بدلة بملامح طفولية ملونة بالأبيض والأزرق ومزينة باللون الأحمر، يرتفع أحد جوانبها قليلا، مع شرائط حمراء على شعرها، بالإضافة الى جوارب بيضاء طويلة تتناسق مع اللباس،

وهي علامات تفسر بين البراءة والحلم، في حين يفسر اللون الأحمر على قلته كدلالة على ملامح الأنوثة الوليدة لدى الفتاة والتي أصبحت بسببها مطمعا في عيون الآخرين، ولا تتوقف الدلالات عند هذا الحد فالفتاة بدورها تتحول الى مصدر للعديد من الدلالات المفتوحة أمام المتلقي.

وتبقى النقطة الأبرز في عنصر الملابس تلك الديناميكية الواضحة في ملابس الشيخ والشاب، فالشيخ بمجرد أن يقلب معطفه ويغير من هيئة عمامته يتبدل في لحظة الى مظهر شخصية ارستقراطية أوروبية وهذا إنتاج دلالي واضح لعلامة الملابس يقوم مقام العديد من العلامات النصية التي نحتاج إليها لإنتاج مثل هذه الجملة، وكذلك الحال مع شخصية الشاب عندما يخلع قميصه الأزرق ويلقي به على الأرض مبرزا القميص الأحمر تحته في إشارة واضحة على الأحلام التي ألقاها على الأرض وعلى روح الثورة والرفض لدى فئة الشباب، وقد تميزت ملابس شخصية الميت بملامح عسكرية من خلال النياشين الغريبة التي يحملها على كتفه مدعمة بالحذاء العسكري الذي يرتديه والسوط الذي يحمله في يده وغرابة حركته وآليتها في تعميق غرابة هذه الشخصية وغموضها وهي عملية تساهم بدورها في الإنتاج الدلالي للمعنى من خلال بحث المتلقي المستمر عن إجابات وتفسيرات لفك غموض هذه الشخصية وقراءتها.

أما بالنسبة لعنصر المكياج فقد تم استخدامه لتأكيد رمزية هذه الشخصيات ودلالاتها الجمعية من خلال القناع الأبيض الذي يغطي وجه كل الشخصيات، باستثناء الميت الذي كان يحمل قناعا فوق القناع، حيث يتسم القناع الأعلى بنوع من الغرابة والحيوانية المخيفة، في حين يشير القناع الأبيض المباشر على الوجه الى ملامح باكية لهذه الشخصية، وهي دلالة تنفتح كما غيرها على العديد من التفسيرات والتأويلات.

6. التمثيلي:

انعكست طبيعة العمل التجريبية وطريقة إنتاجه المختبرية على أداء الممثلين، فجاء بلمسة جمالية ونبرة إيقاعية مميزة بالرغم من محلية الجملة النصية، وابتعد كثيرا عن التقليدية السائدة في

مستفيدا بشكل واضح من تنوع بين الإيمائي والمنطوق، ومستفيدا في ذات الوقت من عملية التدعيم الدلالي من باقي عناصر العرض.

وقد تميز بتناغم جماعي واضح تبين من خلال التوقيتات المضبوطة والتزامن في أداء الحركات الإيمائية الجماعية، والسبب الأبرز في هذا التناغم هو في كون الممثل مساهما منذ البداية في إنتاج العلامات النصية ومن ثم علامات العرض الكبرى من خلال التدريبات المستمرة والقيام بعمليات الإضافة والحذف البناء بزمن كاف قبل خوض عملية العرض.

وقد قدم هذا العرض مجموعة متميزة من طلبة وخريجي معهد جمال الدين الميلادي، منهم الفنان (عبد الحميد التائب) الذي أدى شخصية الرجل وتميز بجهورية صوته وبتلك اللمسة الساخرة التي كان يؤدي بها الشخصية معمقا بذلك معاني الانتهازية والشهوانية لدى هذه الشخصية، وقد أدى شخصية الشاب الفنان (محمد عثمان) الذي عمل على تأكيد علامات العرض الأساسية من خلال تقديم الشخصية بطابع رومانسي حالم ومستعد للثورة في ذات الوقت، كما أدى شخصية الشيخ

الفنان (جمال زائد) الذي تميز بأسلوبه في تقديم شخصية الشيخ المتلون ومتعدد الأوجه، وقد أدت شخصية الفتاة الفنانة (عائشة عثمان) وقد تميزت– بالرغم من المساحة الحوارية الضيقة–في تفاعلها مع باقي الشخصيات وفي التعبير الجسدي وحافظت على تركيزها طيلة فترة العرض.أما بالنسبة لشخصية الميت فقد أداها الفنان (محمد العجيلي) والذي قدم جهدا مميزا من الناحية البدنية لهذه الشخصية التي تعتمد على التعبير الحركي، كما تميز بكثير من الانضباط وبتركيز انفعالي مهم، خصوصا وأن الدور يتطلب وجوده في التابوت الموضوع أمام اللوحة قبل بداية العرض بربع ساعة على الأقل، وبشكل عام فقد تميز الممثلون بلياقة بدنية واضحة وبتناغم في ساعد بشكل كبير على تميز هذا العرض التجريبي.

7. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

الموسيقى كانت من العلامات البارزة والمميزة في هذا العرض، وهذا راجع الى أنها موسيقى مؤلفة خصيصا لهذا العمل من قبل الفنان (محمد المشاط) الذي واكب بدوره تكون العمل منذ بداياته الأولى فجاءت موسيقاه معبرة عن فكرة العمل ومتناغمة مع كل العناصر، وداعمة بشكل كبير لعلامة الممثل في تعبيره الانفعالي والحركي، وقد تميزت الموسيقى بطابع تعبيري حديث يبتعد عن الجمل اللحنية التقليدية وساهمت هي الأخرى في إثراء عملية الإنتاج الدلالي للعرض، أما بالنسبة لعنصر المؤثرات فكان استخدامه مقتصرا على تدعيم حركة فتح باب التابوت حيث استخدم المخرج مؤثرا لفتح الباب مع صرير مخيف اثناء خروج الميت.

8. إيقاع العرض:

يعتمد نجاح أي عمل درامي على نجاح إيقاعه في زمن العرض، وهذه النقطة تحديدا كانت من نقاط القوة في عرض الميت الحي، فالأحداث متتابعة وفق نسق لا يترك فرصة للمتلقي للابتعاد عن متابعة الحدث الدائر وماساهم في تقوية الإيقاع العام للعرض هو طبيعة العمل المختبرية التي مكنت الممثلين من ضبط إيقاع الفعل الدرامي بدقة وكذلك تقوية التعبيري والانفعالي باستمرار.

والإيقاع لا يقتصر فقط على في زمن العرض بل يمتد ليشمل كافة العناصر الأخرى كالموسيقى التي عملت من خلال إيقاعها الداخلي كضابط للأداء التعبيري والحركي للمثلين، وكذلك الألوان التي اتسمت بتناغم في كل عناصر الصورة المسرحية، كما لجأ المخرج الى استخدام الصمت المطبق في تنويع الإيقاع وتجديده هنا يجب أن نشير الى أن لحظات الصمت هي لحظات تم التأكيد عليها في الإرشادات التعبيرية داخل النص وكانت من أعلى الإرشادات المنصوص عليها كما أشرنا سابقا وهو ما يعني أن الصمت بدوره يعمل بشكل مدروس في عملية إنتاج المعنى لهذا العرض.

9. تفسير خط القصة في:

العرض يروي قصة خيالية بملامح واقعية تدور حول مجموعة من الشخصيات تقرر ترك عالم اللوحة الجامد الذي تعيش فيه، والخروج الى العالم الواسع خارج اللوحة حيث تسعى الى اكتشاف محيطها الجديد، وحيث تتقاطع مساراتهم وتتواجه أفكارهم وعندما تحل الفوضى ويقرر البعض عدم العودة الى اللوحة يفاجئهم الميت بخروجه من التابوت ويجبرهم على العودة الى داخل اللوحة، وقد تبنى العرض خيارات دراماتورجية ذات طابع تجريبي ومختبري صرف تقوم على البناء التدريجي للحبكة بواسطة الممثلين وبرؤية فكرية واضحة من المخرج منذ تشكل الفكرة الأولى للعرض.

10. النص معروضا:

النص الدرامي التقليدي يختلف كثيرا عن نص عرضه بالرغم من أنه مصدر العلامات الأساسية للعرض، ولكن في نص الميت الحي سنجد أن النص المعروض يحمل الكثير من علامات العرض الأساسية لأن إنتاجه كعلامة جاء من خلال تكامل إنتاج علامات العرض الأخرى، وهذا راجع الى طبيعته التجريبية التي تجعل منه نصا مفتوحا ومتجددا بتجدد عرضه.

11. الجمهور:

استقبل عرض الميت الحي بترحاب ودهشة كبيرين عند عرضه لأول مرة في مهرجان الفنان الراحل محمد أبوشعالة بمدينة بنغازي سنة 1993م، وذلك لأسلوبه الجديد على الساحة المسرحية الليبية، وقد عده أغلب النقاد والمهتمين بالشأن المسرحي في ليبيا علامة تحول فارقة في مسيرة العرض المسرحي الليبي، وقد نال استحسان الجمهور الذي وجد نفسه مشتركا هو الآخر في عملية الإنتاج الدلالي لاعتماد العرض بشكل كبير على عنصر الصورة في بناء الخطاب الموجه للمتلقي.

12. التدوين الفوتوغرافي والسينمائي للعرض:

تقنيا يتداخل التدوين الفوتوغرافي والسينمائي حول هذا العرض الذي يبتدئ بصورة فوتوغرافية تتمثل في اللوحة التشكيلية وينتهي كذلك بشكل فوتوغرافي يتمثل في لوحة العيون التي تغطي اللوحة الأصلية، وبين هذه الصور يمكن تدوين مشهدية العرض بالتوافق مع تقسيمه المقترح الى لوحات ثلاث، مع التنويه الى غنى الصورة المسرحية وتجددها المستمر طيلة زمن العرض، ومن أهم الصور التي تبقى في الذاكرة هي تلك الصورة الفلسفية التي تتمثل في الميلاد والخروج من اللوحة ثم صور النهاية والعودة إليها، بالإضافة الى صورة الفوضى المنظمة والتداخل الحواري المدروس بعناية في لوحة الحكايات.

13. ما هو الذي لا يمكن وضعه في شكل علامات:

لا يوجد في بنية العرض وكل عناصره مالا يمكن تفسيره أو اختزاله الى علامات لأن المخرج اعتمد في الأساس عند صياغة عرضه على عمليات الترميز وعلى الاستنطاق الدلالي لكل علامات العرض المسرحي.

14. الخلاصة:

عرض الميت الحي للمخرج الراحل (محمد العلاقي) من العروض المهمة التي اشتغلت بشكل مكثف على عملية الإنتاج الدلالي من خلال إخضاع عناصر العرض المختلفة للتجريب الهادف الى صياغة خطاب مسرحي جديد على مستوى الشكل والمضمون، ويمكن القول بأن كل العلامات الداخلة في تركيبة العرض تكتسب قدرات دلالية أكبر بفعل التوظيف المتجدد لها بشكل يغاير توقعات المتلقي الذي يدفع باتجاه التفكير وتحفيز وعيه الجمالي في مواجهة خطاب العرض ومن ثم إنتاج تأويلاته ودلالاته الخاصة لهذا الخطاب.وإجابة على تساؤل البحث نشير إلى أن إنتاج العلامة في العروض التجريبية يتم عبر آلية تعتمد على التفكير والبناء والتفكيك المستمر لكل مفردات ومكونات الصورة المسرحية طيلة فترة بناء العرض، كما نشير الى أن اتساع القدرات الدلالية لهذه النوعية من العروض يأتي بفعل مبادئ التجريب التي لا تسلم بالوظيفة التقليدية لكل علامة من علامات العرض فتتسع بذلك

المساحة المتاحة للاشتغال الدرامي ، كما أن كثافة الإنتاج الدلالي والجمالي المتولد من خطاب العرض التجريبي تبقى من أهم الدوافع المحفزة للاتجاه الى هذا النوع من العروض وذلك لقدراتها على استقطاب المتلقي لفضاءات العرض المسرحي.

▪المراجع:

1- باتريس بافيس، معجم المسرح، ت. ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015، ص481

2- دانيال تشاندلر ،معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ،ت.شاكر عبدالحميد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، 2002 ، ص197

3- كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، ت . رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص5

4- جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ت . نهاد صليحة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994، ص 15

5- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى، دمشق، 2004، ص5

6- محمود كحيلة، معجم مصطلحات المسرح والدراما، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص97

7- آلين استون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ت. سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1996، ص16

8- نواري سعود، محاضرات في علم الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص11-12

9- كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص12

10- مجموعة مؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، أدمير كوريه ، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1979، ص14

11- امبرتو ايكو، سيمياء العرض المسرحي، مجلة الفكر العربي، معهد الانماء العربي، عدد55، يناير 1989، ص210

12- ماريا دل كارمن، سيميولوجيا العمل الدرامي، ت. خالد سالم، اكاديمية الفنون، القاهرة، 2001، ص96
13- فيزفولد مايرهولد، محاضرات في الإخراج، ت. مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2011، ص12
14- دينيس بابليه، ادوارد جوردون كريج، ت. جمال عبدالمقصود، وزارة الثقافة، القاهرة، 2005، ص177
15- محمود أبودومة، تحولات المشهد المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص48
16- جيمس روس ايفانز ، المسرح التجريبي، ت. فاروق عبدالقادر، هلا للنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص88
17- نفس المرجع السابق ، ص89
18- جيرزي جروتفسكي ، نحو مسرح فقير، ت. سمير سرحان، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، 1989، ص16-18
19- صحيفة الشمس، العدد الصادر بتاريخ الخميس 6 ربيع الثاني 1403 و.ر، ص7
20- نوري عبدالدائم، ليبيا مائة عام من المسرح، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ط1، 2013، ص385
21- آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح، ت. مي التلمساني، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1996، ص 175