الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي مسرحية (الظِلال) أنموذجاً

أ.د . محمد عبد الرضا أبو خضير
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
م. ميثم فاضل عبد الامير
مديرية تربية بابل

Counter- Binaries
And their Representations in the Iraqi theatrical message
The Play (Shadows) a Model

Prof. Dr. Mohammed Abdul Ridha Abu Khudair
University of Babylon /College of Fine Arts
Teacher Maitham Fadhel Abdul Ameer
Babylon Education Directorate
Dr.abokhother@yahoo.com
maithim.fadhil@gmail.com

ملخص البحث

اشتمل بحث (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي) ، على أربعة فصول . ضم الفصل الأول مشكلة البحث التي تمركزت حول السؤال الآتي: (ما الثنائيات الضدية ، وما هي تمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي؟) ، وأهمية البحث التي عُزِيَت إلى ضرورة دراسة (الثنائيات الضدية) ، كونه لم يحظ بدراسات سابقة ولا سيما في الحقل المسرحي ، كما أنه يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في التعرف على المغاير والمختلف لـ(الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي العراقي ، وهدف البحث: تعرُّف (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي) ، وتم تحديد الحدود: الزمانية (2010م) ، والمكانية (العراق) ، والموضوعية: دراسة موضوع (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي- مسرحية الظلال أنموذجاً) ، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين ، بالإضافة إلى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . تناول الباحث في المبحث الأول: (الثنائيات الضدية في الفكر الفلسفي) ، أما المبحث الثاني فقد تناول الباحث فيه: (تمثُّلات الثنائيات الضدية في الخطاب المسرحي العالمي) . وخَصَّص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث ، وقد شملت عرض مسرحية (الظِلال) ، من إعداد وإخراج (هيثم عبد الرزاق) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية ، واتخاذها نموذجاً في التحليل ، واعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي . وقد خلُص

الباحث في نهاية بحثه هذا إلى ذكر النتائج التي تَرَشَّحت من تحليل عينة البحث ، والاستنتاجات ، ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الثنائيات . الضدية . التمثُّل

Abstract :

The research (Counter- Binaries and their Representations in the Iraqi theatrical message) included four chapters. The first chapter included the research problem that centered around the following question: (What are Counter- Binaries, and what are their Representations in the Iraqi theatrical message?), And the importance of the research that was attributed to the refugee study (Counter- Binaries), as it did not have previous studies, especially in the theater field, as well It benefits students of fine arts institutes and colleges in identifying the different and different aspects of (Counter- Binaries) in the Iraqi theatrical discourse , The aim of the research is to identify (Counter- Binaries and their Representations in the Iraqi theatrical message), and boundaries were defined: temporal (2010), and spatial (Iraq), and objectivity: a study of the topic (Counter- Binaries and their Representations in the Iraqi theatrical message - The play Shadows a model), in addition to procedural definitions Of terms in the title of the search . As for the second chapter (theoretical framework), it included two topics, in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher dealt with in the first topic: (Counter- Binaries in philosophical thought), while the second topic was covered by the researcher in it: (Counter- Binaries and their Representations in the Iraqi theatrical message). The researcher devoted the third chapter to the research procedures, in which the research sample was defined, and it included The play(Shadows) a model , prepared and directed by (Haitham Abdel Razzaq), was chosen intentionally, and taken as a model in the analysis, and the researcher adopted the (descriptive) method in the analysis The sample, depending

on the nature of the current research. The researcher concluded at the end of this research to mention the results that filtered from the analysis of the research sample, the conclusions, then the list of sources .

Keywords: Counter . Binaries . Representations

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث

منذ أن وُجِد الإنسان على وجه الأرض كانت نظرته الى الكون والحياة مؤسسة على عدم التوافق بين نشاطه المادي كـ(قوة) بشرية ، ونشاط الطبيعة كـ(قوة) خارقة تحمل في جوهرها طاقة كامنة غير منظورة يمكن الإحساس بها عبر الظواهر الفيزيقية التي تهدد حياته باستمرار، ولذا فقد اقتصر نشاط الإنسان منذ الوهلة الأولى على مجال الإدراكات الحسية ، أي على التعامل مع المظهر الخارجي للأشياء دون أن يخطر بباله إمكانية عدم انسجام هذا المظهر مع جوهرها الداخلي . إنَّ نظرة الإنسان لظاهر الأشياء على نحو مضاد مع جوهرها في مرحلة ما قبل التاريخ ، لم تأفل مع أفول هذه المرحلة ، فمع تشكُّل الحضارات وبداية البحث الفلسفي حول حقيقة الوجود كانت الملاحظة لما وراء الظاهرة في العالم الفيزيقي هي أولى خطوات الوعي البشري الآخذ بالاستيقاظ حول حقيقة مفادها أنَّ أصل الفكر الإنساني عامةً يعتمد في نشاطه على (الثنائيات الضدية) ، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة ، وقد أملى ذلك على معظم الفلسفات: القديمة منها والحديثة بأن تتسم بطابع (الثنائية) ، فكانت تقيم تعارضاً بين الروح والمادة ، أو بين الوعي والطبيعة ، أو بين عالم القيم وعالم الواقع ، أو بين عالم المعقول وعالم المحسوس ، أو بين الذات والموضوع ، أو بين الفكر والعمل ، وضمن هذا فإنَّ وجود الأضداد هو أصل كوني متجذر في الطبيعة ، ويصدق ذلك على فلسفة التنوير في الخير والشر، إذ ترى " من الخُلْف استئصال الشر من العالم (أو حتى من الشخص الفرد) طالما أنَّ الشر هو شرط ضروري لوجود الخير"[1]. وهذا نابع بطبيعة الحال من حاجة الإنسان الى الاعتقاد الخاص بأنَّ هناك صراعاً دائماً بين قوى الخير، وقوى الشر، بكل ما تمثله هذه القوى من (ثنائيات ضدية) المتعالية منها والدانية . إنَّ هذه الرؤية الفلسفية أسهمت إلى حد بعيد في دفع الخطاب الثقافي الى النظر في (الثنائيات الضدية) على كافة المستويات: الفلسفية ، والدينية ، والاجتماعية ، والثقافية ، ولم يكن الخطاب المسرحي في منأى عن المشهد الثقافي في تصديه لهذه الظاهرة ، إذ شكل ثورة أبستمولوجية من خلال إنتاج رؤية جديدة لـ(الثنائيات الضدية) تضطلع بإبراز خصوصية الخطاب المسرحي جمالياً وفنياً . وهذا ما حَمَلَ البحث الحالي على دراسة (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي) بوصفها ظاهرة تؤشر مشكلة ، وقد حددها الباحث عِبْرَ السؤال الآتي: **(ما الثنائيات الضدية ، وما هي تمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي؟)** .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تنطلق أهمية البحث الحالي ، والحاجة إليه ، من كونه لم يحظ بدراسات سابقة ولا سيما في الحقل المسرحي ، كما أنه يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة في التعرف على المغاير والمختلف لـ(الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي العراقي .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى: تعرُّف (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي) .

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزماني: 2010م
2. الحد المكاني: العراق
3. الحد الموضوعي: دراسة موضوع (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي- مسرحية الظِلال أنموذجاً) .

خامساً: تحديد المصطلحات:

1- الثنائية (Dualism)

عرَّفها (صليبا) بالقول:" الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين . والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المُفَسِّرة للكون ، كثنائية الأضداد وتعاقبها ، أو ثنائية الواحد والمادة ، أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغوريين ، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون"[(2)]. و (الثنائية) بحسب تعريف (لالاند):" صفة ما هو مزدوج أو ما يتضمن عنصرين (...) ظهرت هذه الكلمة عند توماس هيد وقد استعملها للدلالة على العقيدة الدينية التي تقول الى جانب مبدأ الخير، بمبدأ الشر الملازم له أزلياً" [(3)].

2- الضدية (Contrary)

عرَّف (صيلبا):" الضد هو المخالف والمنافي ، ويطلق على كل موجود في الخارج مساوٍ في قوته لموجود آخر ممانع له (...) والضدان صفتان مختلفتان تتعاقبان على موضوع واحد ، ولا تجتمعان ، كالسواد والبياض (...) والفرق بين الضدين والنقيضين ، أنَّ النقيضين لا يجتمعان ولا يرتفعان كالوجود والعدم والحق والباطل ، على حين أنَّ الضدين لا يجتمعان ولكن يرتفعان" [(4)]. و (التضاد) أيضاً هو:" كون الشيئين الوجوديين متقابلين بحيث لا يكون تعَقُّل كل منهما بالقياس الى الآخر كما بين السواد والبياض" [(5)].

التعريف الإجرائي: (الثنائيات الضدية):

تقابل مفهومين أو تصورين أو موقفين متضادين في بنية النص المسرحي ، يمثِّل كلٌّ منهما طرفاً مسوغاً لوجود الآخر ومتمماً له ، وتتحدد طبيعة التضاد جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية .

3- التمثُّلات (Assimilations)

عُرِّفَ (التَمَثُّل) بأنَّه:" حصول صورة الشيء في الذهن ، أو إدراك المضمون المُشَخَّص لكل فعل ذهني . أو تَصَوُّر المِثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه" [6]. وفي المعجم الماركسي ورد تعريف (التَمَثُّل) بأنه:" التأليف الحاصل عن تفاعل الصورة الداخلية مع الواقع المُعَاد إنتاجه حيث يصبح للداخل من ثمة فصاعداً إمكانية التوجه الذاتي للقدرة على المثول أمام العقل وأخذه كمركز لكائنه العياني" [7] .

التعريف الإجرائي: التمثُّل تصور الشيء في الذهن على نحو يسمح بإدراك ما ينوب عنه ويقوم مقامه .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الثنائيات الضدية في الفكر الفلسفي:-

اهتمت الفلسفة القديمة بتفسير (الثنائيات الضدية) من منطلق أن الكون نتيجة أبدية لمعارضة اثنين ، إنَّ هذه الرؤية الفلسفية تتجاور مع فلسفة (هيراقليطس) في الأَضداد التي تقوم على مبدأ أساسي هو (الصراع) الذي يرتكز على ثنائية ضدية أزلية قوامها (الكون/الفساد) ، فجميع الأشياء ، فبحسب ما يذهب إليه الفيلسوف " تكون وتفسد بالتنازع ، أي بالصراع (...) والصراع يكون بالطبع بين الأَضداد . فالعالم مكوَّن من أضداد: مرض وصحة وخير وشر وشبع وجوع وتعب وراحة ، ولكنه المرض الذي يجعل الصحة ممتعة ، والشر هو الذي ينتج الخير، والجوع هو الذي يرغِّب في الأكل ، والتعب هو الذي يرغِّب في الراحة ، إذن فرغم وجود الأَضداد إلا أن بينها نوعاً من الوحدة " [8] . مما يعني أن هناك علاقة تكاملية بين هذه الأَضداد ، وأنَّ هذه التكاملية تضمن بدورها عملية تشكل مظاهر الوجود على وفق ثنائيات تعاقبية ، كـ(الخير/الشر، الصحة/المرض ، الجوع/الشبع) ، وتعد هذه واحدة من الخصائص التي تمتاز بها (الثنائيات الضدية) . أما الفلسفة الفيثاغورية فالمبدأ الأساس الذي تنطلق منه لتفسير أصل الوجود هو العدد ، لذا اهتمت هذه الفلسفة بدراسة الأعداد وتبيان خواصها ، إذ قسَّم الفيثاغوريون الأعداد إلى فردي وزوجي ، والحقوا العدد الفردي بـ(المحدود) لأنه لا يقبل القسمة ، مما يعني أنه (متناهي) ، والعدد الزوجي بـ(اللامحدود) لأنه يقبل القسمة باستمرار فهو (لا متناهي) ، ليتشكل من ذلك ثنائية ضدية قوامها (المتناهي/اللامتناهي) ، وهذه بدورها رشحت (ثنائيات ضدية) يشكل كل طرف منها مبدءاً وجودياً مستقلاً يقف على الضد من الآخر، وقد وردت هذه الثنائيات بشكل " قائمة بعشرة أضداد هي عماد الكون ، وهي: (1) الفردي والزوجي .(2) المحدود واللامحدود . (3) الواحد والكثير. (4) اليمين واليسار. (5) الذكر والأنثى . (6) المستقيم والمعوج . (7) السكون والحركة . (8) النور والظلمة . (9) الخير والشر. (10) المربع والمستطيل"[9]. وتمثل هذه (الثنائيات الضدية) عماد الفكر الفلسفي الفيثاغوري والمرتكز الأساس الذي تستند إليه .

ومما يبدو عليه أنَّ الفلسفة الفيثاغورية كان لها دوراً كبيراً في إثراء المدارس الفلسفية الكبرى ، ولا سيما فلسفة (أفلاطون) ، فقد اجترح ما يسمى بـ(برهان تعاقب الأَضداد) الذي يفرق من خلاله بين النفس والجسد كـ(ثنائية ضدية) لينتقل بعد ذلك الى النفس ذاتها ليستخرج منها (ثنائيات ضدية) من شأنها أن تكفل استمرارية الوجود الحقيقي (المثالي) ، الماثل في الوجود اللاحقيقي (المحسوس) ، فـ" برهان تعاقب الأَضداد يبرهن على أن النفس أبدية ، أي موجودة بعد الموت (...) فالنفس لا تموت بموت البدن أو الجسد . وملخَّص هذا الدليل أنَّ الأشياء تنتقل من ضد الى آخر (...) فالليل يولد من النهار، والنهار من الليل ، واللذة تعقب الألم ، والألم يعقب اللذة ، ومعنى ذلك أن بين الأَضداد حركة دائرية تجعل أحدهما يعقب الآخر، فإذا كان الموت والحياة ضدين كان لا بد من أن يعقب الموت حياة كما كان بعد الحياة موت وهكذا" [(10)]. استناداً الى هذا الفهم يرى الباحث أن العلاقة التي تحكم (الثنائيات الضدية) هي علاقة تكاملية شأنها استمرار دورة الحياة على نحو لا يسمح بنفور الأطراف المتضادة عن بعضها البعض ، وتعد هذه أحد خصائص (الثنائيات الضدية) في عالم (المحسوس) .

أما (ارسطو) فقد تجاوز الثنائيات الضدية التي قال بها (أفلاطون) ، لتظهر في فلسفته ثنائية أخرى متمثلة في قطبي الوجود: (المادة/الصورة) ، فلأجل تفسير الطبيعة وتغيراتها قال (أرسطو) بوجوب وجود مبدأين أساسيين: " الأول الهيولي أو المادة الأولى ، والثاني الصورة (...) وهي مبادئ بمعنى الكلمة أي إنها أولية لا مكونة من أشياء أخرى ، وإنها متضادة لا مكونة بعضها من بعض ، إلَّا أنَّ الهيولي والصورة مبدأ الماهية (...) ولما كانت الهيولي موضوعاً غير معين في نفسه ، فهي ليست ماهية ، ولا كمية ، ولا كيفية (...) ولكنها قوة صرفة لا تدرك في ذاتها ، وإنما نضطر لوضعها وندركها بالمماثلة . وأما الصورة فهي كمال أول لهذا الموضوع أو فعل أول لهذه القوة ، أي إنها ما يعطي الهيولي الوجود بالفعل في ماهية معينة (...) وباتحاد هذين المبدأين اتحاداً جوهرياً يتكون كائن واحد ، من حيث أن كُلاً منهما ناقص في ذاته ، مفتقر للآخر، متمم له ، فهما يتميزان بالفكر، ولا ينفصلان في الحقيقة"[(11)]. مما يعني أن من شروط تحقق التضاد بين طرفي ثنائية هو اتحادهما في كل واحد يسمح بتشكل الصورة النهائية أو الصورة المثلى للشيء . ولا شك أنَّ فلسفة الأَضداد وتحديد معناها في الفكر الفلسفي القديم لم تأفل مع أفول الحضارات القديمة ، فقد كان لها تأثيراً واضحاً في الفلسفات اللاحقة ، ولا سيما فلسفة (ابن رشد) ، فهو يرى أنَّ المجال الذي تتحقق فيه (الثنائيات الضدية) يكمن في انتماء طرفيها الى موضوع واحد ، وهو المعادل الفلسفي للكل أو الماهية التي قال بها (أرسطو) في معرض حديثه عن الكيفيات ، إذ يقول (ابن رشد):" كل متضادين فمن شأنهما أن يكونا في موضوع واحد ، مثل الصحة والمرض الموجودين في الجسم الحي ، والبياض والسواد الموجودين في الجسم على الإطلاق ، والعدل والجور الموجودين في نفس الإنسان (...) وكل متضادين ،

فإما أن يكونا في جنس واحد بعينه ، مثل الأبيض والأسود اللذين جنسهما القريب اللون ، وإما أن يكونا في جنسين متضادين ، مثل العدل والجور، فإنَّ جنس العدل الفضيلة وجنس الجور الرذيلة وهما متضادان ، وإمَّا أنْ يكونا هما بأنفسهما جنسين متضادين ليس فوقهما جنس مثل الخير والشر"[12]. مما يعني أنَّ من شروط تحقق التضاد انتماء الطرفين المتقابلين الى الجنس (الموضوع الواحد) بوصفه الصورة المثلى التي ترتفع إليها الأَضداد لتشكل كلاً واحداً . إنَّ الفهم المتقدم لـ(الثنائيات الضدية) يجد له مقاربات موضوعية في الفلسفة النقدية الحديثة ، ولا سيما فلسفة (ديكارت) ذات النزعة الانطولوجية ، فالنموذج الرئيس الذي اتكأ عليه الفيلسوف يرتكز في الأساس على الثنائية الضدية (روح/مادة) ، فقد" عُرِفَ ديكارت بأنه فيلسوف ثنائي وهذا يعني أنه يعتقد في ثنائية الروح والمادة ، أي عدم امكانية رد الروح الى المادة ، أو رد المادة الى الروح ، فلكل منهما طبيعته المستقلة المتمايزة (...) وقد انعكس التصور الثنائي الديكارتي على نظريته في المعرفة . إذ تمثلت الثنائية عنده في قطيعة ابستمولوجية بين اليقين العقلي وبين المعرفة الظنية المنبثقة عن تعقد العالم المادي (...) وكان الكوجيتو (أفكر فأنا موجود) هو دعامة المقال العلمي المفارق"[13].

ومما يبدو عليه أنَّ التضاد هنا لم يستق مصادره الفلسفية من ثنائية (الوحدة/التعدد) وحسب ، إذ يرتبط التقابل بين (الروح) و (المادة) بفلسفة (ديكارت) الأخلاقية ، وهذه الأخيرة رشحت بدورها (ثنائيات ضدية) تتجاور في بعدها الانطولوجي مع ثنائية (نفس/جسم) ، كـ(الفضائل الجوانية) ، و (الفضائل البرانية) ، فهو يضع الأولى في منزلة (الحقيقة) ، والثانية في منزلة (الظاهر) ، ويعادل الأخيرة بـ(الرذائل) ، من حيث إنها لا تنتمي بشكل من الأشكال الى الذات المفكرة العارفة بالحقيقة ، ومن ثم ، فهي تمثل النموذج العام للجهل في تقدير كُنْه الأشياء ، كما هو مبين في النص الآتي: " إنِّ هناك فرقاً بين الفضائل الحقيقية ، والفضائل التي ليست إلا ظاهرية ، كما أنَّ هنالك فرقاً كبيراً بين الفضائل التي تصدر عن معرفة الحقيقة معرفة صحيحة ، والفضائل التي تكون مصحوبة بالجهل أو الخطأ . والفضائل التي أسمِّيها (ظاهرية) ليست في حقيقة الأمر إلا رذائل . ولكن من حيث إنها ليست من الشيوع بقدر الرذائل الأخرى التي هي أضداد لها ، ومن حيث إنها أبعد عنها من الفضائل التي تشغل منزلة وسطى ، فقد جرت عادة الناس أنْ يقدروها أكثر مما يقدرون هذه الفضائل"[14]. إنَّ هذه الرؤية تماثل فلسفة (هيجل) في الأَضداد ، فهو يذهب " مذهب هيراقليطس في إقرار الصراع بين الأَضداد ، ولكنه يستمد من هذا الصراع جدلاً عقلياً أرفع وأعلى وأكمل لأنه يبلغ التمام ويحقق الوحدة والتكامل والادراك الذاتي أو الوعي العاقل . وذلك هو جدل الفكر" [15]. إنَّ هذا الفهم كان كفيلاً بوضع قانون لـ(الثنائيات الضدية) في فلسفة (هيجل) ، يرتكز على ثلاثية تقابلية تتسم بالطابع الجدلي ، هي: (القضية ، النقيضة ، والتأليف) ، إذ يقضي هذا القانون أنَّ " كل فكرة لها في ذاتها نفيها

الخاص الذي يجعلها تتحول الى فكرة أخرى تنفي ذاتها هي أيضاً ، فيتبين عند إذ إن هاتين الفكرتين ليستا سوى لحظتين لفكرة ثالثة تحتوي على الأوليين بحيث ترفعهما الى وحدة عُليا . وهكذا يتحقق التقدم الديالكتيكي الذي يسيِّره ما يسميه هيجل بالسالب ، فالسالب هو النقيضة ، ومنها يولد التناقض الذي يزول بنفي النفي بحيث يمتصه شمول أعلى . هذه هي الحركة الديالكتيكية التي يعبِّر عنها عادةً بالثلاثية الشهيرة: القضية ، النقيضة ، والتأليف" [16]. وإذن ، فالقضية والنقيضة يمثلان المعادل الموضوعي لـ(الثنائيات الضدية) .

ولا شك أنَّ فلسفة الاضداد لم تركن عند حدود المثالية الهيجلية وحسب ، فقد شاطرها منظوراً فلسفياً آخراً يستمد فروضه من (المادية الجدلية) التي تعتبِر نفسها فلسفة القوانين العامة لحركة الطبيعة والمجتمع والفكر البشري ولتطورها ، وتستمد (الثنائيات الضدية) مفاهيمها من هذه النظرية ، ولا سيما فكرة صراع الطبقات وائتلافها عبر ما يسميه (ماركس) بمراحل (الجدل) الثلاث ، وهي: الفكرة ، وضد الفكرة ، والفكرة المُركَّبة التي تُمثِّل الوحدة العليا ، فـ" نظرية ماركس تنحصر في أنَّ الإنسانية لا تستطيع السمو عن مرتبة الحيوانية إلا بانقسام المجتمع داخلياً الى طبقتين متضادتين وهذا الانقسام نفسه هو مقدمة للوحدة العليا . فمراحل الجدل الثلاث وهي الفكرة وضد الفكرة والفكرة المركبة تتمثل في الوحدة الأولى للمجتمع ثم انقسامه لكي ينتقل الى الوحدة النهائية فيما بعد"[17]. واستناداً الى هذه النظرية فقد أفرد (ماركس) مبدءاً فلسفياً لـ(الثنائيات الضدية) قائماً على فكرة صراع الأَضداد وتداخلها ، ففي خضم هذا المبدأ يرى الفيلسوف أن" كل ظاهرة تشتمل على طرفي تضاد ، ولا يمكن أن يظل هذان الطرفان في سلام ، فمن المُحتَّم أن يتولَّد الصراع بينهما ، وهذا الصراع بينهما لا يقضي على وحدة الشيء أو الظاهرة ، بل يفضي الى تغلب الطرف المُعبِّر عن التقدم على الطرف الآخر فيحدث التحول ، وهذا هو السبيل الى التطور"[18]. بمعنى آخر أن صراع الأَضداد هو الذي يولِّد الحركة ويبعث على التطور.

المبحث الثاني: تمثُّلات (الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي العالمي

رغم التغيرات التي طرأت على النظرية الدرامية منذ (أرسطو) وحتى الآن ، إلاَّ أنَّ النشاط الفني الدرامي لا زال محتفظاً بسمتين أساسيتين ، هما: أنَّ موضوع الدراما هو صراع يكون فيه الإنسان طرفاً ، وأنَّ هدف الدراما هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة وحسم الصراع ، إمَّا عن طريق الفصل التام بين قوى الصراع ، أو المصالحة [19]. وهاتان السمتان تشكلان منطلقاً أساسياً لتَمَثُّل (الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي العالمي ، ويمكن رصد ذلك بدءاً من الكلاسيكية القديمة ، ولا سيما مسرح (سوفوكليس) ، الذي يعد النموذج الحي للفكر الاغريقي القائم على (الثنائيات الضدية) . إذ يعالج الكاتب الدراما بواسطة فن تركيبي ماهر يلقي الضوء على بقع متباينة وأفكار كونية متضادة انطلاقاً من بؤرة مركزية تشتد اضاءتها تدريجياً حتى الوضوح

الدامغ[20]. وهذا ما يمكن تلمسه في مسرحية (انتيجوني) ، فأول ما يطالعنا ثنائية (الوضعي/الإلهي) ، فقد ذهب (سوفوكليس) إلى" الاعتقاد بأنَّ الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية لم تخلق أمس ولا اليوم ، بل هي موجودة في كل زمان ومكان دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط ، إنها قوانين موجودة في أعالي السماء ، ولم تضعها أية سلالة بشرية ولن يجرها النسيان قط (...) وغالباً ما تصطدم هذه القوانين السماوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعة ، وبالطبع تخرج الأولى دائماً منتصرة . أما الذي يعصي أمرها مثل كريون فيعرف ولو بعد فوات الأوان أنه من الأفضل السير على نهج القوانين التي وضعتها السماء الى النهاية"[21]. إنَّ هذا الضرب من التضاد دفع به (سوفوكليس) إلى متن النص ، وقد انضوت تحت مظلته (ثنائيات ضدية) أخرى ، كـ(المحبة/العداوة) و (الأسرة/الدولة) ، وهاتان الثنائيتان قد وردتا في إطار عمل درامي مؤسس على وجهتي نظر متعارضتين تمثلهما بالضرورة شخصيتان متضادتان لا تقل إحداهما أهمية عن الأخرى ، هما: (كريون/انتيجوني) ، فشخصية (إنتيجوني) في هذه المسرحية تحاول أن تكبح جميع القوانين البشرية ذات النزعة التسلطية ، في مقابل إعلاء القانون الإلهي غير المكتوب الذي يتسم بالرحمة والعدالة ، ولتأصيل هذه الفكرة آثرت (انتيجوني) أنْ تنتفض على قرار (كريون) الذي يقضي بعدم دفن أخيها (بولينيس) وفق الأصول الشعائرية ، بدعوى أنَّ هذا القرار هو نتاج العقل البشري ، وليس العقل الإلهي ، ويمكن رصد ذلك في الحوار الذي جرى بين (انتيجوني) و (كريون):

"**كريون:** (...) هل عرفتِ أن إعلاناً صدر بتحريم ذلك ؟

انتيجوني: بالتأكيد . كيف لا أعرف ذلك ؟ لقد كان الإعلان واضحاً .

كريون: ورغم ذلك جرؤتِ على تحدي القوانين ؟

انتيجوني: لأنه بالنسبة لي ، ليس زيوس ولا ربة العدالة ، التي تعيش مع آلهة العالم السفلي ، هو الذي أعلن هذه القوانين وحددها للبشر(...) وإنَّني شخصياً لا أنوي تجاهلها بسبب خوفي من غطرسة أحد البشر حتى لا أجلب على نفسي غضب الآلهة" [22].

أما مسرح عصر النهضة فقد تخطى حدود (البشري/الإلهي) ليستشرف علاقة تضاد أخرى قوامها (السلطة/الشعب) ، وهذا ما يمكن رصده في مسرحية (الملك لير) ، فقد تناول (شكسبير) هذه الثنائية من زاوية اقتصادية راشحة من ثنائية (الغني/الفقير) ، فـ" المسرحية تعج بالإشارات الى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء (...) كذلك تناقش المسرحية بصفة مستمرة فكرتين هامتين تدخلان في مجال الاقتصاد وهما الحاجة والضرورة وتطرح صورة الإنسان لهما في مختلف درجات السلَّم الاجتماعي ، فالملك لير يبدأ ملكاً وينتهي الى مرتبة أدنى من الشحاذ . وفي هبوطه هذا على درجات السلَّم الاقتصادي يتعلم إنَّ ما كان يتصور إنه ضروري لحياته كملك مرفَّه لا يمثل في الحقيقة حاجة أساسية ، بل أنَّ رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان

الآخرين من حاجاتهم الأساسية" [23]. وحديث (الملك) مع نفسه في مشهد (العاصفة) يُعد مثالاً واضحاً على ذلك:

" **لير**: اجرعي الدواء يا أُبَّهة . نفْسُكِ عَرِّضيها لِتُحسِّي ما يَحسُّه التُعساء ، لعلَّكِ تنفضِين كل فيض عنكِ لهم ، فتبدو السماوات أكثر عدلاً وقسطاساً"[24].

إنَّ (الثنائيات الضدية) في مسرح (شكسبير) لم تكن وقف على الصراع الخارجي بين القوى المادية المتعارضة ، وحسب ، فقد كان للصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات دوراً أيضاً في ترشيح (ثنائيات ضدية) أخرى يمكن تلمسها في مسرحية (عطيل) ، ولا سيما شخصية (عطيل) التي تقف على الضد من شخصية (ياغو) ، فظاهراً إنَّ الصراع بين (عطيل) و (ياغو) هو صراعاً خارجياً ، فإذا جاوزناه نجد ثمة عقل (عطيل) نفسه وما يضطرم في أعماقه من هذا النزال[25]. وقد رشح هذا النزال (ثنائيات ضدية) تمثل الشخصيتان المتعارضتان (ياغو/عطيل) معادلاً رمزياً لها ، فهما يمثلان" النقيض والنقيض في حالة من التوافق والتآلف ، البداوة والحضارة ، البسالة والنذالة ، الملاك والشيطان ، الضحية والجلاد" [26]. وتعد هذه المتقابلات نماذج مضافة لـ(الثنائيات الضدية) في المسرح الشكسبيري ، ويمكن رصد حضورها الرمزي في الكثير من الحوارات التي وردت بين (عطيل) و (ياغو) ، ويعد الحوار الآتي نموذجاً على ذلك:

"**عطيل**: يا وغد! تأكد من البرهان على أن حبيبتي بغيّ

تأكد من ذلك . أعطني الدليل المرئي .

ياغو: أرى ، سيدي أن الغيظ يلتهمه . ليتني لم أسببه لك . أتريد برهاناً؟

عطيل: أريد ؟ بل أصر

ياغو: وستحصل عليه" [27].

ولا شك أنَّ الثورة الفكرية التي حفل بها مسرح عصر النهضة ، تعد بمثابة نقطة ارتكاز لنشأة رؤية جديدة لفن المسرح في عصر الكلاسيكية الحديثة ، فالخطاب المسرحي الحديث غالباً ما كان يلجأ الى حل الصراع بين الأضداد- سواء كان ذلك على مستوى الشخصيات ، أم على مستوى الأفكار- من خلال استعراض المسائل المنطقية وفقاً لمبدأ العقل ، ويتضح هذا الفهم بنحو أدق في أدب هذا المذهب الذي يتسم بـ" هيمنة الفكر والمنطق على العواطف والغرائز، فكل شيء عنده يجري بشكل منطقي ومعقول ، ولا مجال للمصادفات والمفاجئات والمعجزات" [28]. وتعد مآسي (كورني) ، ولا سيما (هوراس) نموذجاً على ذلك ، ففي مسرحية (هوراس) يطرح (كورني) العلاقة الضدية بين (العقل والغريزة) ، ويقدمها في إطار عمل درامي مؤسس على وجهتي نظر متعارضتين تمثلهما شخصيتان متضادتان هما (هوراس/كرياس) في خطاب جدلي يقوم على اعلاء فكرة (الواجب الوطني) ، في مقابل (العاطفة) ، إذ " يستقبل هوراس النبأ في زهو وسرور، في حين أن كرياس ساءه أن يُوَجَّه لقتال أخوة حبيبته وزوج أخته . وهنا نرى كورني

يتعاطف مع هوراس الذي يسير الى غايته غير آسف ، وغير مصغ إلَّا إلى نداء الواجب طارحاً العاطفة جانباً . ويسخر من عاطفة كرياس الرقيقة التي يبديها آسفاً لاضطراره الى قتال أحبائه (...) إنَّ إعلاء شأن الوطن وإيثار مصلحته على أية مصلحة فردية مهما سمت كانت إحدى أهم الغايات التي أراد أن يحققها كورني من هذه المأساة "[29]. وضمن هذه الرؤية تقف ثنائية (العقل/الغريزة) بموازاة مع (الواجب الوطني/العاطفة) ، ومن ثم يصبح (الواجب الوطني=العقل) ، و(العاطفة=الغريزة) .

أما المسرح الرومانسي فقد استمد (الثنائيات الضدية) من المبدأ الفلسفي الذي تأسس عليه ، فعند الرومانسيين إنَّ " أسمى مهمة للأدب والفن هو تصوير الإنسان وعالمه (...) بصورة تساعد على الكشف بأعلى قدر من الجمال عن وجود اللامتناهي في المتناهي ، والمثالي في الفعلي"[30]. بمعنى أنَّ هذه الثنائيات لا تنفك تلازم بعضها البعض ، وإنْ لمْ يتحقق ذلك ، فإنَّ أي منها لا يرتقي لأنْ يصير ضداً ، وبالتأمل في ميراث المسرح الرومانسي تظهر هذه المعارضة واضحة وجلية ، ولا سيما في مسرح " فكتور هوغو v.hugo (1803- 1885) ، فقد أعطى نظرة متكاملة عن الدراما الرومانسية في مقدمة مسرحية (كروميل) التي كتبها عام 1837"[31]. فالفكرة المركزية في هذه المقدمة تكمن في (المتنافر الغريب) ، وهو حجر الزاوية لثنائيات ضدية من قبيل: (القبيح/الجميل ، المشوه/المتسق ، الشر/الخير ، الظلام/النور) ، إذ يقول الكاتب:" لقد اعترف الفن الكلاسيكي بالمتناغم والجميل فقط عالماً خاصاً به ، لكن المسيحية تفرض على الفنان أن يتعامل مع كل الحقيقة في الواقع ، حيث يتواجد جنباً الى جنب القبيح والجميل ، والمشوه والمتسق ، والمتنافر الغريب في مقابل السامي ، والشر مع الخير والظلام مع النور، فالفنان يقبل هذا العالم كما خلقه الله على تنوعه وتناقضاته" [32]. في وحدة كلية شاملة . إنَّ هذه الرؤية الفلسفية كان لها شأناً كبيراً في هيمنة (الثنائيات الضدية) على الخطاب المسرحي الرومانسي ، وتعد مسرحية (هرناني) التي كتبها (هوغو) نموذجاً على ذلك ، ففي هذه المسرحية يقدم الكاتب الشخصية ذاتها كوعاء حامل لـ(الثنائيات الضدية) ، وهذا ما يمكن رصده في شخصية (هرناني) ، وشخصية الملك (كارلوس) أيضاً ، فـ" هرناني نبيل ، سامي الأخلاق ، شهم ، يفضِّل الموت على أقل لوثة تلحق كرامته ، إلا أنه- في الوقت نفسه- زعيم عصابة أشقياء ، حاول اغتيال الملك طعناً بالخنجر. والملك مستبد ، عاتٍ ، غليظ القلب ، شديد الوطأة على الذين لا يقدِّمون له من خدمات ، إلا أنه واسع الحلم ، وافر السخاء ، خصوصاً على الذين تآمروا عليه وأرادوا قتله" [33]. فالأضداد إذن حاضرة في الذات الإنسانية ، وهي تكفل بدورها تحريك الفعل الدرامي في إطار جدلي يمثل صورة حية لما يعتمل الإنسان من صراع داخل بنيته النفسية .

إنَّ تبلور الصور الحسية لـ(الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي لم يظهر على السطح بشكل واضح وصريح إلا مع ظهور العملية الاخراجية ، فقد كان لظهور الاخراج ، وتقعيد " العملية الاخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[34]. دوراً كبيراً في تقديم رؤية جديدة للنص المسرحي في ظل تقانة اخراجية تسمح بتشييد صور فنية: سمعية وبصرية ذات محمولات فكرية يتم تأويلها من خلال نص العرض الذي يقدم على خشبة المسرح ، وقد كان لذلك دوراً في صياغة (ثنائيات ضدية) على خشبة المسرح ضمن أساليب خطاب متعددة ، ويعد مسرح (ارتو) نموذجاً على ذلك ، إذ تكمن نقطة ارتكاز هذا المسرح على ثنائية (القسوة/النشوة) ، وهما ضدان متداخلان في العمل الدرامي شأنهما تحقيق ما يسميه (ارتو) بالتطهير، فـ(القسوة):" دراما تعتمد تكتيك الصدمة القاسية ، دراما تستخدم كل فنون سحر المسرح القديم ، كي تضع المشاهد أمام جرائمه السرية وهواجسه وعداءاته ، والقصد من ذلك هو تطهير المتفرج من إحساسه بالإثم" [35]. مما يحقق في ذلك جانباً ترويحياً يدعو الى (النشوة) ، فـ" التطهير الذي يحصل في هذه الحالة هو التطهير بالمعنى الطبي للكلمة " [36]. ومن هنا جاء قول (ارتو): إنَّ مسرح القسوة لا يقوم على تعذيب وتشويه الأجساد البشرية بالمعنى الظاهري ، قدر ما يتضمن جانباً من القسوة في الهجوم على العاطفة من شأنها أن تنتزع الرغبات الحيوانية المكبوتة في الإنسان من أعمال عدوانية ومشاعر كراهية ودوافع سادية [37]. إنَّ تمثيل هذه الثنائيات في إطار درامي أملى على مسرح (القسوة) أن يستدعي القضايا والمشكلات التي تضرب جذورها في عمق الحضارة الغربية ، كما هو الحال مع عرض (غزو المكسيك) الذي يقوم على ثنائية (الفوضى/الانسجام) ، إذ يقدم هذا العرض " قضية الكولونيالية (الاستعمار الاستيطاني) ، ويعيد الحياة بطريقة وحشية قاسية الى غرور أوربا الحي دائماً (...) إنه يقابل بين الفوضى الاستبدادية التي يمارسها المستعمرون ، وبين الانسجام الاخلاقي العميق الذي يستتب بين الشعوب التي لم تستعمر بعد" [38]. إنَّ المقابلة بين الفوضى الاستبدادية والانسجام الاخلاقي تمثل المعادل الموضوعي لثنائية (المستعمِر/المستعمَر) ، وقد كان للتقنيات المسرحية دوراً مهماً في إبراز هذه الثنائيات ، ولا سيما في مشهد (اشارات الحذر) الذي يصور موقف المجتمعات الرافضة للاستعمار تحت عنوان الوصاية ، وذلك عبر الحركات الايمائية والاشارات والرموز التي يتخذها العرض لحظة انفلاق الحدث . ففي مشهد (اشارات الحذر) ، نجد " أنَّ كل شيء يرتجف ويئن كنافذة حانوت في اعصار. المنظر الذي يتحسس بقدوم العاصفة ، الأشياء ، الموسيقى ، العصي ، الألبسة الضائعة . ظلال الخيول الوحشية تمر خلال الهواء كالشهب القصية ، كالبرق في الأفق الطافح بالسراب ، حين تحط الريح على الأرض ، بإنارة متكهنة بعواصف ، غزيرة المياه" [39]. إن هذه الصور الرمزية التي وظفها (ارتو) في هذا المشهد من

شأنها صدم عقل المتلقي بحقيقة (المستعمِر) التي تنم عن (فوضى) تهدد حياة (المستعمَر) وانسجامه ، وتنذر بانحسار الحرية وتقويضها .

ومما يبدو عليه أنَّ هذا التوظيف يعد السمة الغالبة على عروض المسرح الحديث ذات الطابع الرمزي ، إذ يتم تأويل الأضداد من خلال جملة من الإشارات والرموز المكثفة التي تُملَى على المتلقي في المشهد المسرحي ، ويعد مسرح (جان لوي بارو) مثالاً حياً على ذلك ، فـ" في مسرحه يكسب بارو كل ما هو مادي وظاهري دلالة روحية ، وذلك من خلال ادماج العالم الطبيعي بإيماءات وحركات الجسد الإنساني ، وتطوير التمثيل الإيمائي (المايم) بحيث يصبح لغة جسدية شاملة يرتبط من خلالها كل عنصر من عناصر العرض المسرحي بواقع رمزي يتميز تماماً عن واقع الحياة العادية" [(40)]. لقد أفاد (بارو) من هذه التقنية في أغلب عروضه المسرحية ، ويعد العرض المسرحي الإيمائي (بينما تمددت محتضرا) مثالاً على ذلك ، ففي هذا العرض تلتقي ثنائيات من قبيل: (الظاهر/الباطن ، الموت/الحياة ، المادي/الروحي) في صورة واحدة للتعبير عن حالة (الموت) التي تكتنف عالم الطبيعة الحية متمثلاً ذلك في موت الحضارة ، حيث يستخدم (بارو) أجساد الممثلين كدلالة للتعبير عن الطبيعة الميتة في مناخ روحي ، ففي مشهد احتضار (الأم) الذي يرمز فيه المخرج الى موت الحضارة يقوم الممثلون بـ" استخدام المؤثرات الصوتية البشرية ، والايماءات الايقاعية ، فكانوا يُحدِثون مثلاً صوت المنشار عند صنع صندوق الميت ، كما كانوا يُحدِثون أصوات الطيور في مشهد الغابة " [(41)]. فالموت حاضر في الطبيعة الحية طالما أنها تكتسب بعداً مادياً خشناً . وتظهر إمارة (الموت/الحياة) جلية على جسد الممثل ببعدها الفلسفي في (مسرح الموت) الذي ارتبط اسمه بـ(تادوش كانتور) ، والذي يقوم " على فكرة الموت والدمار والمصير المفزع الذي ينتظر الانسانية" [(42)]. وقد طرح (كانتور) هذه الثنائية في عدة متقابلات ، كمعادل رمزي لإيقاع الكون والحياة ، من قبيل: (الحركة/السكون ، الكهولة/الصبا) ، ويمكن تلمس ذلك في العرض المسرحي الذي يحمل عنوان (موت الفصل الدراسي) ، إذ يؤشر هذا العرض- عبر الحركات الإيمائية الدالة والإشارات المُكَثَّفة ، والرموز المستخدمة- موت الحضارة والثقافة الانسانية في ظل مجتمع مُتَحلِّل تلِفُّه الحروب والكوارث ، فـ" هذا العرض المسرحي لا يتحدث عن موت إنسان عادي ، بل عن موت حضارة وثقافة محددتين في لحظة زمنية معينة" [(43)]. ويبرز التضاد بين (الموت/الحياة) ، أولاً، في التقابل التصوري الذي يحدثه الممثلون بين (الكهولة/والصبا) في الفصل الدراسي ، إذ يظهر الممثلون بدور المُسنِّين الذين يتحركون في سلوك صبياني بحركات تعبيرية توحي بطلب المعرفة لكن دون جدوى . هذه " الرؤية يعرضها المشهدان (الأول والثاني) من العرض المسرحي ، ففي مقاعد الفصل الدراسي الطويلة ، يجلس شخوص العرض المسرحي ، غير متحركين في حالة من السكون ، كتماثيل شمعية ساكنة ، حيث يجلس (الكبار المسنُّون/الأطفال) بوجوههم الهامدة المنتفخة مرتدين أردية

أقرب ما تكون الى أردية القبور يُصوِّبون نظراتهم نحو (اللا شيء) ، نحو الفراغ" [44]. وهنا يبرز التقابل بين الثنائيات: (الموت/الحياة) ، و (الكهولة/الصبا) ، حيث (الموت=الكهولة) و (الحياة=الصبا) ، ضمن شبكة من العلامات والرموز الادائية التي توحي بإعلان (الفصل الدراسي) عن نهايته إيذاناً بموت الحضارة حيث التفسخ المعرفي الذي ينتهي الى اللا جدوى ، وقد كان للعناصر البصرية الأخرى دوراً كبيراً في إثراء هذه الرؤية ، من ذلك مثلاً " (المانيكان): تلك (العرائس) التي مثلت لـ(كانتور) أكبر مثال حرفي لانعكاس الواقع الحياتي فاقد القيمة ، ذي سمات هشة ، وغير كاملة (...) وكأنها خلاصة الواقع ذي المرتبة السفلى"[45]. وقد كان (المانيكان) ملازماً للممثل خلال العرض لتجسيد تلك الرؤية .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:-

1. ترتبط (الثنائيات الضدية) بمبدأ (الصراع) الذي ينم عن مجاهدة تمتاز بها كل الأشياء من حيث أنها في صيرورة مستمرة ، كـ(الكون والفساد) ، و(الخير والشر) .
2. تتمثل الثنائيات الضدية في الفلسفة الرياضية بعشرة متقابلات تشكل عماد الكون وأساسه ، هي: (الفردي والزوجي) ، (المحدود واللامحدود) ، (الواحد والكثير) ، (اليمين واليسار) ، و (الذكر والانثى) ، (المستقيم والمعوج) ، (السكون والحركة) ، (النور والظلمة) ، (الخير والشر) ، و (المربع والمستطيل) .
3. تكتسب (الثنائيات الضدية) في الفلسفة العقلية طابعاً ديالكتيكياً يقوم على مبدأ الجدل العقلي بين القضية والنقيضة ، لتتشكل منهما فكرة ثالثة تحتوي على الأوليين لترفعهما الى وحدة عُليا ، كـ(الموجب والسالب) .
4. تستمد (الثنائيات الضدية) مفهومها في المادية الجدلية من فكرة الصراع الطبقي وائتلافه عبر ما يسمى بمراحل (الجدل) الثلاث ، وهي: الفكرة ، وضد الفكرة ، والفكرة المُركَّبة التي تُمثِّل الوحدة العليا للضدين .
5. يتخذ النص المسرحي من الشخصية الدراماتيكية مرتكزاً أساسياً لاستشراف (ثنائيات ضدية) تجسد المنظومة الأخلاقية للذات الإنسانية ، في إطار من العمل الدرامي القائم على الصراع بين جملة من القيم المتضادة: كـ(القسوة/الوداعة ، الحب/الكراهية ، الصداقة/العدوان ، الوفاء/التدمير، الصالح/الطالح ، البداوة/الحضارة) ، (البسالة/النذالة ، الملاك/الشيطان ، الضحية/الجلاد) .
6. تؤدي التقنيات المسرحية دوراً هاماً في استظهار الثنائيات الضدية المجردة ، من قبيل: (الفضيلة/الرذيلة ، الخير/الشر، الموت/الحياة) ، ضمن صور تشكيلية ذات دلالة تكشف عن طبيعة التعارض الفكري الذي تطرحه هذه الثنائيات ، كثنائية (الأبيض/الأسود) في الزي المسرحي والإضاءة والديكور.

7. يتقاسم الصراع الفكري بين (العقل والغريزة) ثنائيات ضدية تحمل مدلولات أخلاقية ، كثنائية (الواجب الوطني/الشرف الاقطاعي) ، ومدلولات جمالية كثنائيات: (القبيح/الجميل ، الشائه/المتسق ، الظلام/النور) .
8. يعد التوظيف (الرمزي) للأسطورة والشعيرة الطقسية البدائية في تقنيات العرض المسرحي ، أحد المرتكزات الأساسية لثنائية (القسوة/النشوة) وما يرادفها من ثنائيات ضدية أخرى من قبيل: (المستعمِر/المستعمَر ، الفوضى/الانسجام ، الحرب/السلام) .
9. تمارس (الأيقونة) في العرض المسرحي وظيفة رمزية لتجسيد أقطاب متضادة مثل: (الموت/الحياة ، الكون/الفساد) ، ضمن شبكة من العلامات والرموز الأدائية التي توحي بالتقابل والتعارض بين الأضداد ، كالتقابل بين: (الإنسان/الدمية=المانيكان ، الحركة/السكون ، الكهولة/الصبا) .

الدراسات السابقة

بعد إطلاع الباحث على الدراسات والرسائل والأطروحات والأدبيات المتعلقة بالدراسة الحالية ، لم يجد الباحث أية دراسة مقاربة أو مماثلة لموضوعة بحثه فيما يخص (الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي العراقي) .

الفصل الثالث (الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث

شملت عينة البحث عرض مسرحية (الظِلال) إعداد وإخراج (هيثم عبد الرزاق) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها نموذجاً في التحليل كون العرض المسرحي توافر على تمثلات عدة لـ(الثنائيات الضدية) أتاحت فرصة كبيرة لخوض عملية التحليل بفعالية ، فضلاً عن توفر قرص (cd) ، وقد مكَّن ذلك الباحث من مشاهدة العرض بدقة عالية .

ثانياً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة .

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي .

خامساً: تحليل العينة (مسرحية الظِلال)* [46] .

اعداد واخراج: هيثم عبد الرزاق

زمن العرض : 40 دقيقة

حكاية المسرحية

عدَّ الكاتب مسرحيته (الظِلال) عن مسرحية (الموت والعذراء) للكاتب المسرحي التشيلي (أرييل دورفمان) ، وتجري أحداثها في (العراق) ، إذ تحكي المسرحية قصة رجل يدعى الدكتور (فلاح) ينقذ حياة محامي يدعى (عادل) ، وفي اليوم ذاته يسمع (الدكتور) خبر تعيين (المحامي) في اللجنة القضائية التي نظَّمها الرئيس الجديد للتحقيق في قضايا النظام السابق ، فيأتي الى البيت ليبارك له ، ويصْدف أن زوجته التي تدعى (رفل) قد تعرضت إلى عملية خطف من قبل رجال النظام السابق قبل خمسة وعشرين عاماً ، وجرى تعذيبها واغتصابها داخل زنزانتها بطريقة بشعة على أنغام (المقام) ، وقد كان سماعها لصوت (الدكتور) في منزلها له كبير الأثر في إيقاظ المأساة التي حدثت لها في الماضي ، إذ تكتشف أنه ذات الرجل الذي عذبها واغتصبها في السجن قبل سنوات ، وعندئذ تقرر القصاص منه ، ورغم اكتشاف (المحامي) ذلك يحاول أن يعثر على حلول منطقية تستجيب لروح التسوية التي تتسم بها شخصيته ، وتنتهي المسرحية باقتراح يقدمه (المحامي) للطرفين مفاده: أنَّ مجابهة العنف بالعنف لا يحصد للبلد سوى الخراب والدمار، وعليه ينبغي أن يُقابل العنف بالسماح حتى تستمر دورة الحياة .

تحليل النص

تُمثِّل هذه الحكاية الدراماتيكية بشخصياتها الثلاث نواة لفكرة (الخير/الشر) التي يعدها الباحث الجذر الأول للثنائيات الضدية المتوالية التي تم الاشتغال عليها في المتن الحكائي للنص ، فقد رشحت الأفكار التي طرحها النص معادلة مُعقَّدة حول مفاهيم من قبيل: (الضحية والجلاد) ، و (العنف والتسامح) ، تلك الثنائيات تمثل أهم الأفكار التي حملتها الشخصيات المسرحية ، فقد كانت شخصية (الدكتور) ، ولا سيما في حبه لـ(المقام) تضفي بعداً آخراً لشخصية بدأت مزدوجة بـ(الجلاد- الضحية) ، وانتهت مزدوجة بـ(الضحية- الجلاد). لقد كان (الجلاد) في الماضي البعيد- القريب يعذِّب ضحاياه وهو يستمع الى صراخهم ممزوجاً بالصوت التراثي للمقام والذي كان مُلهماً لقسوته ومحفزاً لقسوة أشد على تلك الضحايا. والآن- وفي خضم التغير السياسي الذي ألفاه البلد- فقد صار الجلاد ضحية تُسْمع صرخاته وتوسلاته ممزوجةً بغضب عارمٍ من المرأة التي انتُهِكَت كل معالم الأنوثة فيها حتى باتت شبحاً لامرأة كانت وحسب ، امرأة تنقل تلك العذابات والاغتصابات المتكررة لشخصية جسّدها النص أكثر مما كان في العرض ، وضمن هذه الشبكة من الأحداث المتعاقبة فقد وضع المُعِد شخصياته المسرحية في علاقات تضاد تقاسمتها بشكل متعاقب ، فتارة يشتبك (المحامي/والزوجة) في علاقة ضدية تقوم على ثنائية (اليمين/اليسار) ، وتارة ثانية يشتبك (الدكتور/والزوجة) في علاقة ضدية تقوم على ثنائية (الضحية/الجلاد) وبالعكس ، وتارة ثالثة يشتبك (الدكتور/والمحامي) في علاقة ضدية تقوم على ثنائية (الفضيلة/الرذيلة) ، ويتم ذلك في صراع دائم تحركه تساؤلات طالما كانت الشخصيات

المسرحية تطرحها على نحو غير مباشر، فتظهر حيناً ، وتختفي حيناً آخراً ، وفقاً لطبيعة الموقف الدرامي الذي يحكم هذه الشخصيات ، ومفادها: كيف يمكن للضحية أنْ ترحم جلادها ؟ وكيف يمكن للجلاد أنْ يرفع يده عالياً طالباً العفو من ضحيته ؟

إنَّ هذه الرؤية التي استقاها الباحث من المبنى الحكائي للنص المسرحي يمكن تتبعها بدءاً من المشهد الذي يكشف عن هوة التعارض في الآراء بين الزوجين: (رفل/المحامي) ، ولا سيما عندما تكتشف الزوجة (رفل) أن (الدكتور) الذي حلَّ ضيفاً على بيتها هو ذات الشخص الذي قام باغتصابها في الزنزانة ، وقد رشح ذلك بدوره (ثنائية ضدية) ذات نزعة جدلية تتمركز حول (القضية/النقيضة) ، وتتمثل (القضية) هنا بالانتقام الذي تحاول (الزوجة) أن تمارسه ضد (الدكتور) لتثأر لنفسها منه ، فيما تأتي (النقيضة) متمثلة بموقف (المحامي) الرافض لفكرة (الانتقام) ، والدعوة الى التسوية عبر الحوار، وضمن هذا يمثل كل من (المحامي) و (الزوجة) في هذا المشهد نموذجاً لثنائية (الموجب/السالب) وبالعكس ، فالزوجة في موقفها الانتقامي من (الدكتور) تمثل- بحسب اعتقادها- الرأي (الموجب) ، فهي تحاول أن تثأر لشرفها الذي تم تدنيسه ، والدعوة الى التسوية في مثل هكذا موقف يعد في حسبانها أمراً عصياً على التحقق ، وهكذا يصبح رأي (المحامي) عندها في عداد (السالب) ، في حين يعتقد (المحامي) أن مبدأ التسوية أمر يصْدُق على كل المواقف والظروف كونه يكْفَل حقن الدماء ويفتح باب جديد للتسامح ، وهو الرأي الصائب (الموجب) ، في مقابل قضية الانتقام التي تمثل بالنسبة له رأياً (سالباً) ، وإنْ كان ذلك مرتبطاً بعفاف زوجته الذي دُنِّس على أيدي الطغاة ، وتؤشر محاولة (المحامي) فكَّ وثاق (الدكتور) ، من جهة ، وشروعه باتهام زوجته بأنها مريضة ودعوته لها بالتخلي عن المسدس الذي كانت توجهه صوب (الدكتور) ، من جهة أخرى ، مثالاً واضحاً على ذلك:

المحامي: (يفاجأ بأن الدكتور موثق بحبل ومكمَّم الفم يحاول أن يفك وثاقه) ما هذا ؟

الزوجة: (تصرخ وهي تحمل مسدس موجه صوب الدكتور) لا تلمسه (...)

المحامي: (بغضب) أعيدي المسدس الى مكانه .

الزوجة: إنه هو (...) لقد عرفته من صوته .

المحامي: رفل أنت مريضة .

الزوجة: لست مريضة .

المحامي: ذاكرة مشوشة لا تستطيع أن تبرهن على أي شيء من مجرد صوت .

الزوجة: إنه صوته ، هذا الصوت الذي لم يفارقني لحظة واحدة طوال كل هذه السنوات (...)

المحامي: فكي وثاقه .

الزوجة: كلا .

المحامي: أنا سأقوم بذلك .

الزوجة: (تصرخ) كلا (تطلق رصاصة في الفضاء ويعم الصمت) .

إنَّ علاقة التضاد التي غلبت على الزوجين: (رفل/المحامي) لم تكتمل دائرتها إلَّا في المشهد الذي يحاول فيه (المحامي) اقناع (الدكتور) بتلفيق اعتراف لزوجته ، وقد وضَع هذا الموقف شخصية (المحامي) في ظرف أكثر تعقيداً مما كان عليه في بداية الأمر، فقد كان نتيجة ذلك أنْ أصبح (المحامي) وزوجته في معرض اتهام من قبل (الدكتور) ، إذ قام الأخير بالاشتغال على ثنائية (الخير/الشر) ، وذلك من خلال اتهام الزوجين بأنهما كانا يلعبان دور الطيب والشرير في آن معاً ، وذلك بهدف الايقاع به ، ومن ثم قتله ، فهو يعتقد أن (المحامي) كان منذ البدء يلعب دور (الطيب) ، في حين أن زوجته تلعب دور (الشرير) ، فكلما شددت (الزوجة) ضغطها عليه ، يأتي (المحامي) للتخفيف من حدة هذا الضغط عبر الأساليب التي تم ذكرها آنفاً . إنَّ اتهام (الدكتور) للزوجين دفعه الى إثارة غضب (المحامي) ووضعه في موقف صعب أمام زوجته ، لتتصارع لديه هو الآخر ثنائية (الخير/الشر) ذاتها ، ولاسيما عندما يصرَّح (الدكتور) بأنه لو تعرضت زوجته الى ذات الموقف الذي صارت إليه زوجة (المحامي) لقام بقتل الجاني دون تردد أو رحمة ، الأمر الذي أثار حفيظة (المحامي) فيضطر الى جلب المسدس ويحاول أن يقتل (الدكتور) ثأراً لشرفه ، وعندما يصل المشهد ذروته يحاول (المحامي) الحفاظ على توازنه ويتجنب نزعة (الشر) التي غلبت عليه ليعود ماسكاً بزمام الأمور مرةً أخرى ، إذ يستعيض عن اطلاق الرصاص بضرب الاريكة التي كان يجلس عليها (الدكتور):

الزوجة: حبيبي إذا كان الدكتور يريد أن يتبوَّل ، فما عليك إلا أن تطقطق لي هكذا بأصابعك وسآتيك حالاً .

الدكتور: (يضحك) إنَّها لعبة أدوار، هي تلعب دور الشرير، وأنت تلعب دور الطيب لتجعلني بهذه الطريقة أنْ أعترف ، وحالما أعترف ، فإنك أنت وليست هي من سيقوم بقتلي ، وهذا ما سيفعله أي رجل حقيقي قاموا باغتصاب زوجته ، وهذا ما سأفعله أنا لو قام أحد باغتصاب زوجتي ، هل تعرف ماذا سأفعل ، سأقتله (يمسك بخصيتيه) .

المحامي: يصرخ بصوت عالٍ سأجلب لك المسدس وأفجر لك رأسك يا ابن العاهرة ، هذا ما يفعله رجل حقيقي ، سأتَّبع نصيحتك وأقطع خصيتيك (يتركه) .

لقد كان لهذا المشهد دوراً كبيراً في ترشيح (ثنائيات ضدية) بعضها يرتبط بالجانب الاخلاقي ، كـ(الصالح/الطالح) ، وبعضها الآخر يرتبط بالجانب الجمالي ، كـ(الجميل/القبيح) ، وقد تمثلت هذه الثنائيات في الحوار الختامي الذي توجه به (المحامي) الى (الدكتور) ، إذ قام (المحامي) بعقد مقارنة بين شخصيته وشخصية (الدكتور) من الناحية الاخلاقية والجمالية ليكشف من خلالها أن الصالح لا يشبه الا الصالح ، والطالح لا يشبه الا الطالح ، وشتَّان بين الجميل والقبيح ، فكل هذه أضدادٌ لا يمكن أن تجتمع في ذات واحدة ، ولا يمكن لها أن تلتقي في

ذات الزمان والمكان ، فهو- أي المحامي- الجميل في زمن الديمقراطية الذي تخلى عن حقه في مقاضاة القبيح الذي اغتصب زوجته في زمن الدكتاتورية ، ومن ثم ، فهو الصالح الذي عقب الطالح . ويمكن تلمس هذه الرؤية من خلال حوار (المحامي) الذي يتأسف به على كل لحظة دافع فيها عن (الدكتور) وهو يعلم أن الأخير هو الذي قام بعملية الاغتصاب وحطم حياة زوجته ، فيتجه له بعد عقد المقارنة بين شخصيتيهما ليتحقق منه كم عدد المرات التي اغتصب بها زوجته:

المحامي: (بغضب) أنا لستُ من أمثالك ، من الرجال الذين يتظاهرون بنبالتهم ، الرجال الشاذُّون ، الرجال الذين يقتلون الناس ، الرجال الذين يغتصبون النساء وهُنَّ مقيدات بالسلاسل ، أنا لست مثلك بالطبع ، أنا الأحمق ، أنا الإنسان الضعيف ، أنا الذي كنت أدافع عن ابن الزنا مثلك ، عن الذي اغتصب زوجتي وحطم حياتها ، والآن هيا قل لي كم مرة مارست معها يا ابن الزنا ، كم قل (يتحول الى زوجته) أريد أن أعرف منك ، رفل ، أنا أحبك أريد سماع ذلك منك ، ليس من العدل بعد كل هذه السنين ...

تحليل العرض

استشرف العرض المسرحي (الثنائيات الضدية) من خلال الرموز والعلامات السمعية والبصرية التي شغلت فضاءه بدءاً من المكان ، فمن خلال مشاهد العرض الأولى يُلاحِظ الباحث أنَّ المخرج أراد أنْ يخلق بيئة منعزلة للشخصيات المنكوبة التي تعرضت للجراح العميقة في الماضي ومازالت تعاني من جراحها التي لا تريد أن تندمل إلا بالقصاص من الجناة وتحقيق العدالة . إنَّ خلق عالم منعزل في فضاء العرض كان يعبِّر بشكل واضح عن تلك الأفكار، وقد أوحى المخرج الى عزلة المكان من خلال قطع الديكور التي تم اختيارها بما ينسجم وثيمة النص ، فكان على يمين المسرح (مرحاض) مكشوف للرؤية ، وخلفه ستارة ذات ألوان غامقة ، وفي وسط المسرح (أريكة) مغطاة بقطعة قماش ذات ألوان ثلاثة: (الأبيض ، الأحمر، والأزرق) ، وكان في مقدمة (الأريكة) منضدة صغيرة تحف بها ثلاثة كراسي ، وخلف (الأريكة) وضُعِت (شمَّاعة) لتعليق الملابس ، وفي عمق المسرح (قمامة) كبيرة . إنَّ تأثيث المكان بهذه الاغراض ساهم الى حد كبير في تقديم رؤية فلسفية واضحة لـ(الثنائيات الضدية) ، ففي مشهد الحلم- وهو المشهد الأول- استعار المخرج (المرحاض) لتدخل في لعبة الأضداد ، فهي تمثل (الرذيلة) في مقابل (الفضيلة) ، و (القبيح) في مقابل (الجميل) ، و (الشهوة) في مقابل (العفة) . إنَّ تصوير هذه الثنائيات- في مشهد الحلم- صيَّر من شخصية (الدكتور) أيقونة تشكل نسيجاً متوائماً مع (المرحاض) يمكن تفسيرها بـ(القبيح والرذيل) ، ففي هذا المشهد تكون الزوجة (رفل) نائمة على الأريكة ، وهي تحلم بالقبح الراسب في ذاكرتها إثر الفعل الدنيء الذي قام به (الدكتور) معها في الزنزانة ، وقد جاء تصوير هذا الحلم من خلال الوضعية التي اتخذها (الدكتور) في هذا المشهد

، فقد كان جالساً على مقعد (المرحاض) وهو نصف عاري ويمسك بيده قنينة ماء ، يأخذ منها ويمسح بفخذيه آثار الجريمة الراشحة من فعل الاغتصاب ، بينما كانت (الزوجة) تعيش حالة غثيان في نومها ، وفي الوقت الذي يبدأ فيه (الدكتور) بالانسحاب الى الظل ، وهو يحمل معه فرْد من حذاء عسكري كان بجانبه ، تستيقظ (الزوجة) وهي في حالة رعب وكأن حادث الاغتصاب قد تم للتو، وليس قبل خمس وعشرين عاماً . إنَّ تصوير (الدكتور) وهو نصف عار في مرحاض مكشوف للرؤيا ، هو تعبير رمزي لتضخم (الشهوة) في لا وعيه ، من جهة ، التي تقابل (عفة) الزوجة ، من جهة أخرى .

ورغم أنَّ المحمولات الفكرية التي حفل بها (مشهد الحلم) قد شُيِّدت على متقابلات أخلاقية وجمالية ، إلَّا أن (الثنائية الضدية) التي هيمنت على فضاء العرض هي ثنائية (الجلاد/الضحية) ، فهذه الثنائية كانت اللاَّزمة الفكرية التي شيد عليها المخرج ثنائياته الضدية الأخرى ، كتلك التي ورد ذكرها أعلاه ، ففي خضم هذه الثنائية- أي الجلاد/الضحية- قام المخرج في (مشهد الحلم) بخلق حالة توازن بين قوى الضدين (الجلاد=الدكتور) و (الضحية=الزوجة) ، وذلك من خلال اشتغاله على تقنية الاكسسوار المتمثلة بـ(الحذاء العسكري) ، الذي كان بجانب (الدكتور) وهو جالس على مقعد (المرحاض) المكشوف ، إذ قام المخرج باختزال زمن الدكتاتورية وتكثيفه لتنتقل عصا (الجلاد) منذ بدء العرض من قبضة (الدكتور) الى قبضة (الزوجة) ، وذلك عندما قام (الدكتور) بحمل فرْد من الحذاء العسكري وهو في طريقه الى الخروج ، بينما كان الفرد الآخر لا يزال باقياً في مكانه ، وعندما تكتشف (الزوجة) في المشهد الثاني- وهو المشهد الذي يستضيف فيه (المحامي) صديقه (الدكتور)- أن ضيفها هو ذات الشخص الذي اغتصب عذريتها ، تقوم بارتداء الفرد الثاني من الحذاء العسكري وتستعير المسدس الخاص بزوجها ، وبهذا تكتمل دائرة القوى بين الضدين المتقابلين: (الدكتور/الزوجة) ، وتتحول مراكز القوى بينهما لتصبح (الزوجة) هي (الجلاد) ، والدكتور هو (الضحية) .

إنَّ رمزية التضاد التي حفل بها فضاء العرض لم تكن وقف على العناصر التشكيلية: (المرحاض . الحذاء العسكري . قطع القماش) ، وحسب ، فقد وظَّف المخرج (الكراسي) أيضاً كدوال حاملة للأفكار المتضادة التي ترشحت من العلاقة الضدية بين (الزوجة) و (المحامي) ، ولا سيما في المشهد الذي يحاول فيه (المحامي) إقناع زوجته حول إمكانية الامتثال للعقل في الحكم على الجاني دون الركون الى الغريزة ، ففي هذا المشهد ترفض (الزوجة) الانصياع الى رأي زوجها وقد ساهم ذلك في اتساع هوة التعارض بين الشخصيتين ، وقد جسدا ذلك بوضعية جلوس على كراسي متخالفة في الوجهة ، ففي الوقت الذي كان فيه كرسي (المحامي) متجهاً نحو (اليمين) ، تقوم (الزوجة) بوضع كرسيها نحو اليسار، لتتشكل من هذه العلاقة المكانية دلالة رمزية تقوم على ثنائية (اليمين/اليسار) . أما (الموسيقى) التي كانت مقتبسة من فلم

(العراب) ، فقد كان التوظيف الدلالي لها ينحو بذات الاتجاه الذي اشتغلت عليه التقنيات البصرية الأخرى ، فقد جسدت (الموسيقى) في هذا العرض روح التضاد الذي غلَّف أجواء المسرحية ، إذ صورت أجواء المافيات والعصابات ، والجريمة المنظمة في جو منعزل ومتوتر تختلط فيه لذة الجلاد بألم الضحية ، من هنا جاءت موسيقى العرض بمثابة نص مواز للنص الدرامي .

إنَّ اكتمال الرؤية الفنية لـ(الثنائيات الضدية) التي جسدها العرض ، ارتهن بالعوالم الظِلالية التي خلقها المخرج من خلال استخدامه لأساليب الاضاءة واعتماده مبدأ (الضوء والظل) ، وهو المعادل الجمالي لثنائية (النور/الظلام) ، وقد جاء هذا الأسلوب في الاخراج الضوئي متناغماً مع الفكرة الجدلية لثنائية (الضحية/الجلاد) التي صاحبت العرض المسرحي منذ بدايته ، ففي الوقت الذي يحاول فيه (الدكتور) وأد قضية (الزوجة= الضحية) كحقيقة ماثلة للعيان ، تصبح (الزوجة) في منطقة الظل ، بينما يكون (الدكتور= الجلاد) في منطقة الضوء ، وفي الوقت الذي تحاول فيه (الزوجة= الضحية) أن تخلع قناع الزيف عن وجه (الدكتور= الجلاد) ، وتُظْهِر حقيقته ، تكون هي في منطقة النور، بينما يصبح (الدكتور) في منطقة الظلام ، وهكذا تستمر عملية تبديل المواقع كدلالة على تعاقب ثنائية (النور/الظلام) . إنَّ تجسيد هذه الثنائية أملى على الشخصيات المسرحية أن تكون (ظِلاً) لبعضها البعض ، تنظر مستقبلاً مجهولا يتنوع ما بين (القتل والتسامح) ، بين (الخير والشر) ، و (الحرب والسلام) .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج:-

1. هيمنت ثنائية (الخير/الشر) على المتن الحكائي للنص بوصفها قوة خفية تتحكم في الشخصيات المسرحية التي مثلت دوالاً ورموزاً للثنائيات الضدية الأخرى التي تتحرك في فضاء العرض ، كثنائية (الضحية/الجلاد) .
2. تقاسمت (الزوجة) بنزعتها الانتقامية ، و (المحامي) بنزعته المعتدلة التي تدعو الى التسوية عبر الحوار، ثنائية ضدية قوامها (اليمين/اليسار) ، وقد رشحت هذه الثنائية علاقة جدلية بين الشخصيتين تمركزت حول ثنائية (القضية/النقيضة) ، ونظيرتها (الموجب/السالب) .
3. رشحت القيم الاخلاقية والجمالية التي حملتها شخصية (المحامي) ، علاقة تعارض وتقابل بينه وبين شخصية (الدكتور) تقوم على ثنائيات ضدية يرتبط بعضها بالجانب الاخلاقي ، كـ(الصالح/الطالح) ، وبعضها الآخر بالجانب الجمالي ، كـ(الجميل/القبيح) .

4. استعار المخرج في مشهد الحلم الرمز المكاني (المرحاض) لتدخل في لعبة الأضداد ، لتمثل (الرذيلة) في مقابل (الفضيلة) ، و (القبيح) في مقابل (الجميل) ، و (الشهوة) في مقابل (العفة) .
5. اتخذ المخرج من رمزية (الحذاء العسكري) الذي تناصفه (الدكتور) مع (الزوجة) علامة دالة على توازن القوى بين طرفي ثنائية (الجلاد/الضحية) .
6. رشحت المؤثرات السمعية المركَّبة من صوت (المقام) ، وموسيقى (العراب) ثنائية ضدية قوامها (الموت/الحياة) .
7. مثلت ثنائية (الضوء والظل) المعادل الجمالي لثنائية (النور/الظلام) التي جاءت متناغمة مع الفكرة الجدلية لثنائية (الضحية/الجلاد) .

ثانياً: الاستنتاجات:-

1. تنوَّعت (الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي العراقي تبعاً لِتَنَوِّع انساق الخطاب: السياسية والاجتماعية والدينية ، فتارة تنضوي تحت لواء (الفلسفة الاخلاقية) ، وتارة أخرى تتخذ طابعاً جدلياً تتوسَّل فيه (الفلسفة العقلية) .
2. كان للفعل الحركي صوراً وأنماطَ حضور، شكلت في تناغمها مع المهارة اللغوية تفاعلاً مُعقَّداً شأنه املاء الفجوات المعجمية التي تتخلل الكلام ، وقد رشح ذلك صوراً حسية لعلاقة التضاد بين الثنائيات .
3. رغم التباين المحض لـ(الثنائيات الضدية) في الخطاب المسرحي العراقي ، إلا أنَّ الوظيفة الأساس التي اشتغل عليها لم تخرج عن كونها بحث في القوى المتضادة التي تشكل الايقاع العام للكون والحياة في إطار من التوافق والانسجام الفني على مستوى اللفظ والتركيب والصورة والحركة .
4. أزاح الخطاب المسرحي (الثنائيات الضدية) عن جذرها الكوني المطلق لتتشكل في علاقات نسبية تشي بضروب من التعارض يتقاسمها الانسان والمجتمع تارةً ، والانسان وبعضه تارة أخرى ، في إطار من العلامات اللغوية التي يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث الدرامي .

الهوامش

(1) ميخائيل آنوود: معجم مصطلحات هيجل ، تر: إمام عبد الفتاح إمام ، (الكويت: المجلس الاعلى للثقافة ، 2000) ، ص 389.

(2) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج1 ، (قم: منشورات ذوي القربى ، 1385هـ) ، ص 379- 380 .

(3) اندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: خليل أحمد خليل ، مج1 ، ط2 ، (بيروت: منشورات عويدات ، 2001) ، 306.

(4) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج1 ، مصدر سابق ، ص 754- 755 .

(5) عبد النبي بن عبد الرسول الاحمد نكري: جامع العلوم في اصطلاحات الفنون المُلقَّب بدستور العلماء ، ج1، ط2، (بيروت: مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، 1975) ، ص 313 .

(6) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج1 ، مصدر سابق ، ص 342 .

(7) جيرار بن سوسان (و) جورج لابيكا: معجم الماركسية النقدي ، تر: ترجمة جماعية ، (تونس: دار محمد علي للنشر، 2003) ، ص 475 .

(8) عزت قرني: الفلسفة اليونانية حتى أفلاطون ، (الكويت: ذات السلاسل ، 1993) ، ص 46 .

(9) أحمد أمين (و) زكي نجيب محفوظ: قصة الفلسفة اليونانية ، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية ، 1935) ، ص 34.

(10) حربي عباس عطيتو: الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي الى الفلسفة اليونانية ، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1999) ، ص 378- 379 .

(11) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية ، (بيروت: دار القلم ، ب ت) ، ص 174- 175.

(12) ابن رشد: تلخيص كتاب المقولات ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1980) ، ص 144-145.

(13) عبد الوهاب جعفر: أضواء على الفلسفة الديكارتية ، (القاهرة: الفتح للطباعة والنشر، 1990) ، ص 38 .

(14) ديكارت: مبادئ الفلسفة (القاهرة: ترجمتنا العربية ، 1960) . نقلاً عن: عثمان أمين: رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، ط2 ، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975) ، ص 36- 37 .

(15) عبد الفتاح الديدي: فلسفة هيجل ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، 1970) ، ص 95 .

(16) رينيه سرّو: هيغل والهيغلية ، تر: أدونيس العكره ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1993) ، ص 14.

(17) اميل برييه: اتجاهات الفلسفة المعاصرة ، تر: محمود قاسم ، (القاهرة: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، 1998) ، ص 97.

(18) علي عبد المعطي محمد: أعلام الفلسفة الحديثة ، ج2 ، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية ، 1997) ، ص 25.

(19) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1985) ، ص 19 .

(20) ينظر: محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ب ت) ، ص 22.

(21) أحمد عتمان: الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984) ، ص 254.

(22) سوفوكليس: انتيجوني ، تر: منيرة كروان ، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ، 2006) ، ص 112-114.

(23) نهاد صليحة: أضواء على المسرح الانجليزي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990) ، ص 69.

(24) وليم شكسبير: الملك لير، تر: جبرا إبراهيم جبرا ، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986) ، ص 89.

(25) ينظر: الارايس نيكول: علم المسرحية ، تر: دريني خشبة ، ط2 ، (الكويت: دار سعاد الصباح ، 1992) ، ص 136.

(26) فايز ترَحيينى: الدراما ومذاهب الأدب ، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988) ، ص 122.

(27) شكسبير: عطيل ، تر: جبرا ابراهيم جبرا ، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986) ، ص 149- 151.

(28) عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الادبية لدى الغرب ، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب ، 1999) ، ص 30.

(29) فايز ترحيينى: الدراما ومذاهب الادب ، مصدر سابق ، ص 165- 166.

(30) روبرت جلكنر (و) جيرالد انسكو: الرومانتيكية مالها وما عليها ، تر: أحمد حمدي محمود ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986) ، ص 138.

(31) ماري الياس (و) حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط2 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) ، ص 235.

(32) مارفن كارلسون: نظريات المسرح - عرض نقدي وتاريخي من الاغريق الى الوقت الحاضر، تر: وجدي زيد ج2 ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، 1997) ، ص 66 .

(33) فكتور هيغو: هرناني ، تر: خليل مطران ، (بيروت: دار مارون عبود ، 1975) ، ص 10.

(34) ماري الياس: المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 7.

(35) ج. ل . ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر: محمد جمول ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، 1995) ، ص 327.

(36) ماري الياس: المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 488.

(37) ينظر: شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي- دراسة تاريخية وتحليلية لتطور منصة التمثيل وما يقدم عليها من أعمال ، ط3 ، (القاهرة: دار فلور للنشر والتوزيع ، 2002) ، ص 672- 673.

(38) اريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1975) ، ص 62- 63.

(39) المصدر نفسه ، ص 65.

(40) كرستوفر أينز: المسرح الطليعي من 1892- 1992، تر: سامح فكري ، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، 1994) ، ص 182.

(41) كرستوفر أينز: المسرح الطليعي ، مصدر سابق ، ص 184.

(42) محمود أبو دومه: تحولات المشهد المسرحي- الممثل والمخرج ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009) ، ص 103 .

(43) زيجموند هبنر: جماليات فن الاخراج ، تر: هناء عبد الفتاح ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993) ، ص 282.

(44) المصدر نفسه ، ص 281 .

(45) يان كووسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور- تيار ما بعد التجريب ، تر: هناء عبد الفتاح ، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى ، 1994) ، ص 129- 130.

(46) *قُدِّمَت مسرحية (الظِلال) على قاعة المسرح الوطني عام (2010م) ، وذلك ضمن عروض الفرقة القومية للتمثيل التابعة لدائرة السينما والمسرح . المسرحية من تمثيل: (ميمون الخالدي) و (اقبال نعيم) و (فلاح ابراهيم) .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم والقواميس والموسوعات:-

1. آنوود ، ميخائيل . **معجم مصطلحات هيجل** ، تر: إمام عبد الفتاح إمام ، (الكويت: المجلس الاعلى للثقافة ، 2000) .
2. سوسان ، جيرار بن وجورج لابيكا . **معجم الماركسية النقدي ، تر: ترجمة جماعية** ، (تونس: دار محمد علي للنشر، 2003) .
3. صليبا ، جميل . **المعجم الفلسفي** ، ج1 ، (قم: منشورات ذوي القربى ، 1385هـ) .
4. لالاند ، اندريه . **موسوعة لالاند الفلسفية** ، تر: خليل أحمد خليل ، مج1 ، ط2 ، (بيروت: منشورات عويدات ، 2001) .
5. نكري ، عبد النبي بن عبد الرسول الاحمد . **جامع العلوم في اصطلاحات الفنون المُلقَّب بدستور العلماء** ، ج1، ط2 ، (بيروت: مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، 1975) .
6. الياس ، ماري وحنان قصاب حسن . **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** ، ط2 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) .

ثانياً: الكتب:-

7. ابن رشد . **تلخيص كتاب المقولات** ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1980) .
8. أبو دومه ، محمود . **تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج** ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009) .
9. الاصفر ، عبد الرزاق . **المذاهب الادبية لدى الغرب** ، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب ، 1999) .
10. أمين ، أحمد وزكي نجيب محفوظ . **قصة الفلسفة اليونانية** ، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية ، 1935)
11. أمين ، عثمان . **رواد المثالية في الفلسفة الغربية** ، ط2 ، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975) .
12. أينز، كرستوفر. **المسرح الطليعي من 1892 1992**، تر: سامح فكري (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، 1994) .
13. برييه ، اميل . **اتجاهات الفلسفة المعاصرة** ، تر: محمود قاسم ، (القاهرة: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، 1998) .
14. بينتلي ، اريك . **نظرية المسرح الحديث** ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1975) .
15. ترَحيينى ، فايز . **الدراما ومذاهب الأدب** ، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988).

16.جعفر، عبد الوهاب . **أضواء على الفلسفة الديكارتية** ، (القاهرة: الفتح للطباعة والنشر، 1990) .
17.جلكنر، روبرت وجيرالد انسكو . **الرومانتيكية مالها وما عليها** ، تر: أحمد حمدي محمود ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986) .
18.خفاجة ، محمد صقر. **دراسات في المسرحية اليونانية** ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ب ت) .
19.الديدي ، عبد الفتاح . **فلسفة هيجل** ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، 1970) .
20.ستيان ، ج. ل . **الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق** ، تر: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، 1995) .
21.سرّو ، رينيه . **هيغل والهيغلية** ، تر: أدونيس العكره ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1993)
22.صليحة ، نهاد . **أضواء على المسرح الانجليزي** ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990) .
23.ـــــــــ . **المسرح بين الفن والفكر** ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1985) .
24.عبد الوهاب ، شكري . **المكان المسرحي دراسة تاريخية وتحليلية لتطور منصة التمثيل وما يقدم عليها من أعمال** ، ط3 ، (القاهرة: دار فلور للنشر والتوزيع ، 2002) .
25.عتمان ، أحمد . **الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً** ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984) .
26.عطيتو، حربي عباس . **الفلسفة القديمة من الفكر الشرقي الى الفلسفة اليونانية** ، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1999) .
27.قرني ، عزت . **الفلسفة اليونانية حتى أفلاطون** ، (الكويت: ذات السلاسل ، 1993) .
28.كارلسون ، مارفن . **نظريات المسرح - عرض نقدي وتاريخي من الاغريق الى الوقت الحاضر**، تر: وجدي زيد ج2 ، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، 1997) .
29.كرم ، يوسف . **تاريخ الفلسفة اليونانية** ، (بيروت: دار القلم ، ب ت) .
30.كووسوفيتش ، يان . **مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب** ، تر: هناء عبد الفتاح ، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى ، 1994) .
31.محمد ، علي عبد المعطي . **أعلام الفلسفة الحديثة** ، ج2 ، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية ، 1997)
32.نيكول ، الارداييس . **علم المسرحية** ، تر: دريني خشبة ، ط2 ، (الكويت: دار سعاد الصباح ، 1992) .
33.هبنر، زيجموند . **جماليات فن الاخراج** ، تر: هناء عبد الفتاح ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993) .

ثالثاً: النصوص المسرحية:-

34.سوفوكليس . **انتيجوني** ، تر: منيرة كروان (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة ، 2006) .
35.شكسبير، وليم . **الملك لير**، تر: جبرا إبراهيم جبرا ، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986) .
36.ـــــــــ . **عطيل** ، تر: جبرا ابراهيم جبرا ، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986) .
37.هيغو ، فكتور. **هرناني** ، تر: خليل مطران ، (بيروت: دار مارون عبود ، 1975) .