الفرضية الحتمية للفعل المشهدي في عروض المسرح العراقي

The Deterministic hypothesis of the scenic action in Iraqi theatre performances

أ.م.د. عمر محمد جنداري
A.M.D. Omar Mohammed Jandary
جامعة الموصل/ كلية الفنون الجميلة
omarjandary@uomosul.edu.iq

ملخص البحث:

يتعرض البحث الى مفهوم الحتمية كمذهب فلسفي يفترض ان لكل ظاهرة سبباً لقوانين ثابتة تؤدي إلى نتائج حتمية لأحداث سابقة، إذ ينتقل البحث لدراستها على الفعل المشهدي في بنية العرض المسرحي سواء كانت حتمية قدرية، أو اجتماعية تتحكم عواملها في مصير الشخصيات، أو حتمية نفسية تتحرك فيها وفق صراعات داخلية غير واعية تقودها إلى نتائج لا مفر منها، وكأنها في حالة انعدام للإرادة الحرة تسيطر عليها قوى خارج عن تحكمها تتلاعب بمصيرها وتمارس سطوتها عبر الفعل المشهدي، ومن ذلك ضمن (الفصل الأول) مشكلة البحث التي تمحورت في التساؤل التالي: كيف تسهم الفرضية الحتمية في تشكيل الفعل المشهدي للعرض المسرحي العراقي؟ تلاها أهمية البحث والحاجة اليه، وهدف البحث، ليختتم الفصل بتحديد اهم المصطلحات، وقد جاء (الفصل الثاني) بمبحثين عني الأول بدراسة (الفرضية الحتمية– المفهوم والأبعاد الفلسفية والنفسية والاجتماعية) ودرس الثاني تمظهرات الفرضية الحتمية في المسرح: مقاربة تحليلية، تلى بعد ذلك أهم المؤشرات، أما (الفصل الثالث) فقد تضمن مجتمع البحث وعينته المتمثلة بعرض مسرحية (ميت مات) لعبد النبي الزيدي تأليفا واخراجاً، ليأتي بعد ذلك (الفصل الرابع) مستعرضاً النتائج ومناقشتها ليختتم البحث بالاستنتاجات وصولاً لإحالات البحث وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الفرضية، الحتمية، الفعل، المشهدي.

Abstract

The research addresses the concept of determinism as a philosophical doctrine that assumes that every phenomenon has a cause for fixed laws that lead to inevitable results of previous events. The research then moves to study it on the scenic action in the structure of the theatrical performance, whether it is a predestined determinism, or a social determinism whose factors control the fate of the characters, or a psychological determinism in which they move according to unconscious internal conflicts that lead them to inescapable results, as if they are in a state of lack of free will, controlled by forces outside their control that manipulate their fate and exercise their power through the scenic action. From this, within (Chapter One), the research problem, which is centered on the following question: How does the deterministic hypothesis contribute to shaping the scenic action of the Iraqi theatrical performance? This was followed by a discussion of the importance and necessity of the research, its objectives, and a definition of key terms. Chapter Two comprised two sections: the first examined the

concept of determinism, exploring its philosophical, psychological, and social dimensions; the second explored its manifestations in theater through an analytical approach, followed by key indicators. Chapter Three presented the research population and sample, which consisted of a performance of the play "Dead Matt" by Abdul Nabi Al-Zidi, both written and directed by him. Chapter Four presented and discussed the results, concluding with the research findings, references, and a list of sources.
Keywords: Hypothesis, Determinism, Action, Scenery

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تقوم فكرة الفرضية الحتمية على أن هناك ترابط سببي يتحكم في سير الأحداث بما فيها الخيارات البشرية حيث يؤدي كل حدث إلى اخر بطريقة غير قابلة للتغيير كنتائج وفقاً لسلسلة من العلاقات السببية التي تقيد الإرادة الحرة، ومن ذلك استندت هذه الدراسة على مفهوم الفرضية الحتمية في المسرح من خلال تحليل جذورها الفلسفية واشتغالاتها الإنسانية، اذ ارتكزت هذه الفرضية على أن شخصيات المسرحية تتحرك وفق دوافع نفسية واجتماعية تتحدد مسبقاً لتجعل نهاياتها حتمية، مما يعني أن مشهدية العرض التي تتجلى فيها الحتمية لا وجود فيها لحرية الاختيار الحقيقي للشخصيات بل هناك قوى خارجية تتحكم في مصيرها، إذ تتمظهر سيطرة الفرضية الحتمية سواء كانت (نفسية، اجتماعية، فلسفية) على الفعل المشهدي كأحد عناصر العرض المسرحي والتي تتكأ على مبدأ أن معظم الأحداث تتبع قوانين لا يمكن تغييرها، لذلك كانت الحتمية في المسرح من القضايا الجدلية ومن العناصر التي أثرت في تطور الدراما عبر مختلف العصور، إذ ساهمت في تشكيل الحبكات الدرامية وإبراز الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات فضلاً عن عكس تعقيدات الواقع، ومن ذلك صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

كيف تسهم الفرضية الحتمية في تشكيل الفعل المشهدي للعرض المسرحي العراقي؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليطه الضوء على مفهوم الفرضية الحتمية وتحديد أبعادها النظرية، ومن ثم رصد وتحليل نموذج مختار من عروض المسرح العراقي للكشف عن حضور الحتمية في فعلها المشهدي، كما تنطلق تلك الأهمية من الحاجة لوجود مقاربة قضية فكرية وفلسفية تتصل بجوهر خطاب العرض المسرحي، لا سيما في ظل التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي يشهدها المجتمع العراقي المعاصر، كما يفيد العاملين في حقل التنظير والاخراج المسرحي وآليات الافادة من العلوم المجاورة في تطوير العرض المسرحي لتوليد قراءات متعددة ومفتوحة للنص والعرض معاً، من خلال الكشف عن الآثار الفكرية والفلسفية لهذه الفرضية مع إبراز الحاجة إلى إعادة التفكير في أساليب الإخراج والتلقي بما يسهم في إثراء الدراسات المختلفة ويعزز حضور المسرح العراقي كفضاء منفتح على التساؤلات والاحتمالات والرؤى الاخراجية المتنوعة.

هدف البحث:

يهدف البحث الى تعرف الفرضية الحتمية للفعل المشهدي في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث:

الحد الزماني: ٢٠٢٢

الحد المكاني: العراق/ بغداد/ مسرح الرافدين (مهرجان بغداد الدولي للمسرح الثالث).

حدود الموضوع: دراسة الفرضية الحتمية للفعل المشهدي في عروض المسرح العراقي.

تحديد المصطلحات:

الفرضية (لغة):

يعرف الرازي الفرضية لغة على انها: "(فرض) الله علينا كذا و(افترض) أي أوجب والاسم (الفريضة). وسمي العلم بقسمة المواريث (فرائض) وفي الحديث (أفرضكم زيد) و(الفريضة) أيضاً ما فرض في السائمة من الصدقة."[١] وقد جاءت كلمة الفرضية في معجم اللغة العربية المعاصرة على أنها "ج فرضيات: ١ رأي علمي لم يثبت بعد، افتراض على سبيل الجدل (كان قانون الجاذبية فرضية ثبت صحتها- هذا يثبت خطأ فرضيتك) ٢ فكرة يؤخذ بها في البرهنة على قضية أو حل مسألة."[٢]

الفرضية (اصطلاحاً):

يعرف صليبا (الفرضية) على أنها "فكرة أو قضية يأخذ بها الباحث في بداية برهانه على احدى المسائل، وتطلق في العلم الرياضي على الأوليات والمسلمات والأوضاع والتعريفات التي يستند اليها العالم في البرهان على احدى القضايا... أما في العلوم التجريبية فالفرضية تفسير مؤقت لحوادث الطبيعة، ينقلب بعد الاختبار التجريبي الى تفسير نهائي." [٣] أما الموسوي فيعرفها على أنها "قضية أو فكرة يقوم عليها اقتراح أو تجريب الباحث لإثبات صدق وصحة برهانه. أو هي حقيقة ممكنة تعلق اثباتها بالدليل، فهي خطوة تمهيدية للقانون العلمي، وفكرة تقوم كوسيلة لتفسير الواقعات، وعلى هذا المنوال المتقدم يجري البحث العلمي والتفكير الفلسفي، والملاحظة والتجربة تحددان بتإيديهما القوانين العلمية بهدف تحويلهما الى قانون، ومن هنا تم التعبير عن المفهوم العلمي الذي يمكن الاخذ به وتجربته بالفرضية (العملانية).[٤]

الفرضية (اجرائياً):

قضية يتبناها الفنان المسرحي كأداة توجيهية لضبط أهداف العمل المسرحي، وصياغة مخرجاته الدلالية وفق رؤية فكرية أو اجتماعية محددة وصولاً للغايات المطلوبة.

الحتمية (لغة):

جاء تعريف (الحتمية) في معجم اللغة العربية المعاصرة على انها "١ أسم مؤنث منسوب الى حتم ضرورة/ نتيجة حتمية. ٢ مصدر صناعي من حتم: وجوب ما لا مفر منه (أخذ يدعو الى الوحدة العربية مؤمناً بحتميتها)."[٥]

الحتمية (اصطلاحاً):

يعرف عبد المنعم الحفني (الحتمية) بأنها "من الحتم وهو القضاء، تقول حكم بكذا، أي قضى به وحكم، والحتمية ترادف الجبرية، غير أن الحتمية اصطلاح محدث وكان ظهوره في مجال الفلسفة ألصق منه في مجال الدين، وبفضله الكثيرون وخاصة في مجال العلم. واللفظ الفرنجي ظهر لأول مرة في الفلسفة الألمانية وخاصة عند لابينتيس، وانتقل منها الى الفلسفة الفرنسية."[٦] ويرى الحفني بالحتمية بأنها "وجهة النظر التي تقول بأن لكل حدث جملة شروط، فإذا توافرت فلا يمكن إلا أن يقع هذا الحدث ولا شيء غيره." [٧] أما أندريه لالاند فيجد الحتمية عبارة عن "مذهب فلسفي يرى أن كل أحداث الكون، ولا سيما الأفعال البشرية، مترابطة ارتباطاً، تكون فيه الأشياء ما تكونه في لحظة معينة من الزمن، بحيث لا يكون لكل لحظةٍ من اللحظات السابقة أو اللاحقة، سوى حالة واحدة ووحيدة، متوافقة مع الأولى. " [٨]

الحتمية (اجرائياً):

منهج تفسيري لظواهر مختلفة في إطار من الشروط والقوانين التي تنظم أفعال و ردود الشخصيات كمحصلة مسبقة للمستقبل، تحكم علاقاتها وتضبط مساراتها وتستشرف تطورها في سياق تسلسل درامي مترابط بما يفضي إلى نتائج سببية تتيح تحليل أبعاده الفكرية ومرتكزاته الفلسفية في العرض المسرحي.

الفصل الثاني: الإطار المنهجي

المبحث الأول: الفرضية الحتمية– المفهوم والأبعاد الفلسفية والنفسية والاجتماعية

تتعدد كلمة (الحتمية) التي ترد بمعاني متعددة، ففي اللغة العربية تتراوح بين معاني منها: القضاء والحكم، والحكم القابل للتفاوت، وما لا يمكن إسقاطه، والشيء الخالص، والشيء الثابت، كذلك تتخذ (الحتمية) دلالات متعددة تبعاً للمجال العلمي أو الفلسفي الذي يستخدم فيه، فعلى سبيل المثال يرى أنصار الحتمية العلمية أنها تعبر عن الارتباط الضروري بين النتائج والمقدمات، وارتباط الأسباب بالمسببات، وان الحتمية هي كل حدث يقع من حيث المبدأ يخول له البقاء في هذا الطريق دون أن يحدث عليه شيء من تعديل؛ أي ان هذا المعنى يقوم على جملة من الإحداثيات الفيزيائية، كما يذهب دارسو العلوم الفيزيائية الى اعتبار الحتمية مبدأ ثابت في الكائنات الحية، وفي أجسام الجماد على حد سواء وهي تحدد شروط وجود كل ظاهرة تحديداً مطلقاً.[٩] كما يؤكد ابن رشد على وجود الحتمية والسببية لحدوث الظواهر والأشياء وإدراك الموجودات بأسبابها "فمن رفع الأسباب فقد رفع العقل وابطل العلم إذ أن العلم ما هو إلا معرفة الأشياء بأسبابها." [١٠] وما المعرفة التي يتوصل إليها الانسان إلا نتاج التجربة التي يخوضها، والتي ترتبط بالتأمل العقلي الحاصل لحل المشكلات التي تواجهه، وتمر بمرحلة الاحساس أولاً والتخيل ثانياً وهي حقيقة حسية تصل إليها ذات الإنسان لينطلق منها ذلك التصور الذهني الحسي ثم تتجرد لتصبح حقائق ذهنية [١١] .

ويمكن النظر إلى الحتمية بوصفها رؤية فلسفية وعقيدة علمية شاملة تسعى إلى تفسير جميع الظواهر ضمن إطار منظم قائم على علاقات سببية دقيقة، إذ تفترض الحتمية أن كل ظاهرة أو حادثة تخضع لقوانين طبيعية ثابتة لا تحيد عنها بحيث لا يعد الحدث سوى حالة خاصة من نظام كلي تحكمه قوانين عامة، ويقرر

دعاة الحتمية أن لكل حادثة شروطا محددة متى ما توافرت لزم وقوعها على نحو حتمي، وتتباين أشكال الحتمية باختلاف ميادين تطبيقها فهي في جوهرها تفترض نظاما عقليا منظما للأحداث يربط عناصر الظواهر بعلاقات سببية تجعل كل عنصر مرتبطاً بسابقه ولاحقه ضمن سلسلة منطقية.(١٢) ومن ذلك نجد ان الفرضية الحتمية تنسب الى الحتم كامتداد لمفهوم القضاء والحكم والتي ترى بأن الأسباب تؤدي الى النتائج نفسها، وفكرة تلك الفرضية هي فكرة وجود نظام ثابت لظواهر العلاقات مثل الحتمية الأخلاقية التي عند سقراط وأفلاطون، فهي "المبدأ القائل بخضوع الأشياء موضوعياً لمبدأ العلية وللقوانين الضرورية، ومعنى ذلك ببساطة ان الاحداث تترابط فيما بينها وفق قوانين موضوعية، وأن هذه القوانين قد تحدد عناصر الحدث وتعطي إمكانيات التنبؤ الدقيق به، وقد تحدد أيضاً درجة (عدم تحدد) أحداث وامكانيات التنبؤ الاحتمالي." (١٣)

ومن العوامل التي أدت إلى تعقيد النزاع حول الحتمية التي تفترض أن الضرورة كامنة في طبيعة الظواهر ذاتها بوصفها نتاجاً للعلاقات الداخلية، هو ما يسمى السببية والقدرية، إذ "طمح العلم الحديث منذ ولادته الى الاستعاضة عن الفلسفة القديمة الغائية بفلسفة سببية يسوغها التحليل الموضوعي للواقع، وعلى رغم النجاحات الكبرى تبين ان هذا الطموح غير قابل للتحقيق وهو يستلزم على الاقل قسمة العالم الى عالمين، والبديل الوحيد كان تبني تفسير غير انطولوجي للحتمية ويمثل ذلك تراجعا خطيرا. ولكن العلم لا يستطيع الاستغناء عن فلسفة مؤثرة وما زالت السببية تقوم بهذا الدور ولو تنكرت على هيئة حتمية علمية كانت ترجمتها الرياضية سلسله متواصلة من الإخفاقات." (١٤)

أما القدرية فهي حصيلة مظهراً من مظاهر العلم الإلهي والمتجلي في القضاء الفاعل في الوجود، والتقدير المحكم لمقادير الأشياء التي تعكس مشيئة الله وإرادته، ضمن إطار العلاقة بين العلة والمعلول وآليات إدراك العقل لهذه العلاقة كأساس لتنظيم الوجود وتفسيره "سواء العلم في مرتبة الذات، أم العلم في مرتبة الفعل كما يعتقد الحكماء تسمى قضاء إلهياً بحكم كونها مؤثره في وجود و إيجاد الأشياء، وتحكم بوجود الأشياء، والأشياء بموجبها تتوفر على الضرورة والحتمية، وكذلك العلم الإلهي (أو مرتبة من العلم الإلهي) تسمى قدراً بحكم انتساب حدود الأشياء ومقاييسها إليها، من هنا فالقضاء الإلهي العلمي عبارة عن العلم الإلهي الذي يكون منشأ لحتمية وضرورية الأشياء. والقدر العلمي عبارة عن العلم الذي يكون منشأ لحدود ومقاييس الأشياء" (١٥) وتمحض لنا القدرية اعتقادنا بأننا أفراد أحرار بل كائنات عاجزة عن تبديل مصيرها، وأن كل وضع يعيشه العالم يستلزم وجوده وضع سابق.

ان المنهج العلمي فيفترض مبدأ الحتمية كأساس لفهم الظواهر الطبيعية والإنسانية، رغم أن إثباته بشكل قاطع يظل إشكالية فلسفية كبرى تعود جذورها إلى صياغات الفيلسوف الإنجليزي (ديفيد هيوم) الذي تفهم الحتمية في بعض سياقاتها بعدها إنكاراً للإرادة الحرة ورفضاً لمفهوم الاختيار، إذ تفترض أن الأفعال الإنسانية خاضعة بدورها لقوانين الحتمية التي تحدد مسارات السلوك، وقد ساهم عدد من العلماء والفلاسفة أمثال: (بيكون، وغاليليو، وديكارت، ونيوتن، واسبينوزا، فضلاً عن فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر) في ترسيخ الأساس العلمي والفلسفي لمفهوم الحتمية وتطويره، إذ يرى البعض ان الحتمية ترادف الجبرية التي ترى أن الضرورة

مفروضة من مبدأ أعلى متعال يسير الأحداث وفق مشيئته، وقد تطورت دلالات الحتمية لتشمل أنماطاً متعددة منها: الحتمية الميكانيكية التي استمدت جذورها من فيزياء نيوتن ولابلاس، وحتمية القوة والنقاط المادية وصولاً إلى حتمية المجال عند فرادي وماكسويل، وظهرت كذلك أشكال متنوعة مثل الحتمية اللاهوتية، والحتمية العلمية، والحتمية الفيزيائية، والحتمية النفسية، والحتمية التاريخية فضلاً عن الحتمية المتطرفة والحتمية المعتدلة. (١٦)

وهناك أيضا حتمية البناء الفني المجرد او الشكل الخالص في الفلسفة الحديثة والذي يعتبر الفيلسوف الالماني (عمانوئيل كانت) احد منظريها والذي يرى بأن الجمال يصبح من تجليات الفكر وهو في النتيجة الحتمية جمال معبر عن الروح المطلق يفوق الجمال الطبيعي، معتبراً أن الإنسان بينما يكون مقيداً وغير حر في الحياة الواقعية فإنه في الفن وحده يتحرر من الحتمية في الطبيعة، ولا يكون حراً إلاّ في لعبة الجمال الحرة. (١٧) إذ يركز على مكانة العقل من الإبداع الفني والذي يلعب دوراً فاعلاً في تشكيل صياغته الجمالية لأن "مهمة الجمال حسب رأي كانت، تعبيد الطريق أمام سيطرة العقل وملكة الأوامر الحتمية."(١٨)؛ أي ان قرار قبول أي باعث امام العقل او رفضه يتوقف عليه بمعزل عن أي اكراه خارجي، لكن وعلى الرغم من ذلك يمكن القول "ان الحتمية في أبسط أشكالها هي الإقرار بان الأشياء والظاهرات مقيدة سببياً أو محددة بعلل طبيعية... الحتمية مرتبطة بتقدم المعرفة العلمية، أنها ليست مبدأ فطرياً قبلياً بالمعنى (الكانتي) أو ضرورة عقلية كما يرى هيغل بل مكسب من مكاسب الفكر الإنساني وثمرة من ثمار حواره مع الطبيعة، واكتشافه لبعض قوانينها.(١٩)

ان الأبحاث التجريبية التي اختبرت مبدأ الحتمية وفرضيتها السببية لدى العالم الفيزيائي وعالم الفلك الفرنسي (بير سيمون لابلاس) أمتازت "بثلاثة عناصر اولها الاقتناع –الميتافيزيائي– بوجود حتمية اجمالية في الطبيعة وبالبنية السببية لهذه الحتمية، وهو اقتناع مرتبط بإمكان الادراك الامثل للعالم؛ والعنصر الثاني هو التأكيد المرتبط بهذه القناعة بإمكان التنبؤ استناداً الى القوانين الرياضية، والعنصر الثالث هو الاختزال الميكانيكية. اما نظرية الاحتمالات التي تطورت تطوراً حقيقياً من خلال دراساته، فقد كانت اداة لا غنى عنها ومفضله لمعرفه قوانين الطبيعة، ولكنها لم تكن كثيفه من الناحية الأنطولوجية." (٢٠) اذ أكد لابلاس من خلال تلك النظرية بأن الظواهر الكونية تخضع لقوانين سببية صارمة لا تقبل التبدل أو الصدفة مقترحاً ما أسماه (علم المصادفات والاحتمالات) وتحليلها كحساب نسبة احتمال ظهور حدث غير مؤكد ثم حساب التوقعات المرتبطة به، منطلقاً من تعريف المصادفة والاحتمال بوصفهما تعبيرين عن حدود معرفتنا بأسباب الظواهر، فالمصادفة لا تحوي بحد ذاتها على اية حقيقة انها ليست الا تعبيرا عن جهلنا للطريقة التي تترابط بها الاجزاء المختلفة لظاهرة ما، او لطريقة ارتباط هذه الظاهرة مع باقي العالم الطبيعي، ومفهوم الاحتمال يبرز هذا الجهل في حين يمثل الاحتمال أداة منهجية لتقليله، ومن منطلق إيمانه الراسخ بالحتمية أسس لابلاس النظرية التحليلية للاحتمالات بوصفها وسيلة لتعميق الفهم العلمي وكشف الأسباب الكامنة خلف الحوادث مؤكداً أن دراسة الاحتمال تسهم في تقوية المعرفة بقوانين الطبيعة وتعزيز الإدراك العقلاني للعالم، لذلك وجب ان ننظر الى الحالي للكون على أنه نتيجة لحالته السابقة، وسبب لحالته القادمة، وإذا كان هذا الفكر واسعاً الى الحد الذي يسمح بتحليل المعطيات، وتشميل حركات الأجسام الموجودة في الكون، كبيرها وصغيرها في صياغة واحدة، فأن

هذا الفكر لن يجد أي شيء غير حتمي، وسيكون المستقبل والماضي ماثلين أمام عينيه. [٢١] لقد أرسى لابلاس لمفهوم الحتمية إطار رياضي يصاغ في سياق الميكانيك، والذي عد مثال على الحتمية بمعناها القائم على إمكانية التنبؤ اعتماداً على الحسابات والقوانين الرياضية، إذ تفترض هذه الحتمية أن الأسباب تؤدي بالضرورة إلى النتائج ذاتها مما يستلزم على الأقل ضمان التطابق التام في القيم الخاصة بكل من المتغيرات المترابطة والتي تبتعد عن النظرية التقليدية لاحتمالات الظواهر التي يعطى لها من البدء الاحتمال مثل لعبة الوجه والقفا على سبيل المثال.

يستدل مما سبق بأن الوضع الراهن للكون الحالي ما هو إلا نتيجة حتمية لوضعه السابق، وأن المستقبل امتداد لهذا النسق السببي الذي يجعل الإنسان نفسه خاضعاً لتأثير الأحداث السابقة رغم وهم الاستقلالية، مما يظهر "ان ما يحدث في الطبيعة يحدث بموجب ضرورة طبيعية فإن انتصار مبدأ الحتمية كموقف نظري شامل ومتماسك لم يتم قبل القرن الثامن عشر ميلادي وذلك بعد أن ساد الاتجاه إلى تقديم صورة آلية عن العالم مؤيدة بمنجزات ومبادئ علم الميكانيك، ومن هنا عبارة الحتمية الميكانيكية (الآلية) التي تتضمن قبل كل شيء تسويغاً عقلياً لإمكان التنبؤ العلمي أو التوقع الدقيق." [٢٢] الأمر الذي جعل العديد من المفكرين يطلقون مصطلح (ما بعد الحديث) للإشارة الى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، والتحول من المجتمع الصناعي الى مجتمع المعرفة والمعلوماتية، او مجتمع (ما بعد التصنيع) الذي ظهرت فيه المنظمات الضخمة والشركات عابرة القارات والمجتمعات التي سادت فيها التكنولوجيا والالكترونيات والتحول من المعرفة النظرية الى التطبيقات العلمية التكنولوجية او ما نطلق عليه (الحتمية التكنولوجية) والتي ساعدت في تحول العالم الى قرية كوكبية. [٢٣] لقد أدت التحولات التكنولوجية في المجتمع إلى إعادة تشكيل قيم الإنسان المعاصر الذي تخلى عن كثير من قيمه التقليدية، وأصبح خاضعا لمتطلبات التكيف الاجتماعي الحتمي الذي فرضته أنماط الحياة الحديثة في سعيه لإشباع حاجاته المادية تخلى خلالها عن حريته في الاختيار الحر، وأصبح يساير أنظمة وقيماً مفروضة عليه لمعالجة مشكلاته اليومية الأمر الذي أسهم في تعزيز مشاعر الإقصاء وفقدان المعنى لديه.

وفي سياق متصل يتبنى علم النفس بوصفه علماً قائم على الفرضية الحتمية ضمن نسق علمي خاضع لقوانين السببية التي تتحكم في العالم الداخلي للإنسان، فتنظر في كل الدوافع وتتداول في امرها حتى يأتي القرار بالتحرك الذي ينتهي بالتنفيذ او بالامتناع النهائي "الحتميات التي يصادفها الفعل في المجال الفكري، ربما لا تكون حتميات منطقية دائماً؛ إذ قد تكون نفسية بعامة، أو وهمية بخاصة، كما نلحظ ذلك في أحلام اليقظة والتداعيات النفسية الحرة." [٢٤] وبمعنى اخر هناك تلازم ما بين سلوك الفعل الإنساني وحريته المحتومة "ان الحرية توأم الحتمية في الفعل؛ وليست نقيضاً لها...وان الحرية والحتمي تظلان متلازمتين في الفعل. وهنا لا بد لنا ان نفهم الفعل بمعناه الأشمل، أي من حيث هو نظر وعمل؛ لأن النظر فعل، شأنه شأن العمل. حتى اذا بينا ذلك انتقلنا الى تحليل الفعل في سبيل بيان أوليته بالنسبة الى كل من الحرية والحتمية."[٢٥] ولقد صور لنا العالم النمساوي (سيجموند فرويد) الشخصية الإنسانية ساحة معركة تتصارع فيها قوى الهو والانا كأمر حتمي لا مفر

منه؛ اذ ان (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) ما هي الا أسماء لحتميات نفسية تتحرك وفقها الشخصيات في صراعات داخلية غير واعية تقودها إلى نتائج لا مفر منها، وفي بعض الاحيان يكون مصدر قلق الإنسان وآرق وجوده مرتبط بقوى غيبية تسيطر وتتحكم فيه، اذ شكلت ثنائية الحياة والموت حتمية وجودية ومصيرية تجلت في مشكلة المصير والمعنى الوجودي والتي "اثارت من الرهبة والخوف بقدر ما كانت تثيره الظواهر والأحداث الغامضة في حياته، إذ انها ظاهرة ضاغطة على الوجود الإنساني برمته وليس على الفرد فقط، والواقع ان معظم الأساطير كانت تتضمن رموزاً والغازاً وتفسيرات لظاهرة الموت، كمصير حتمي للإنسان."[٢٦] إذ تناولت الدراسات الأنثروبولوجية المتخصصة في علم الإنسان هذه الظاهرة كتجسيد للوعي الإنساني بحتمية الموت بعده عنصراً جوهرياً في تشكيل وجود الإنسان ومعناه؛ أي إن إدراك الفرد لحتمية الموت يفضي إلى وعيه بالحياة في إطار مواجهة النهاية المحتومة، وتعد الأساطير التي تناولت فكرة العالم الآخر، إضافةً إلى كونها تأملات بدائية في نهاية الوجود محاولات لصياغة إطار دلالي يبدد المخاوف الوجودية للإنسان حتى وإن كان هذا الإطار أقرب إلى المفارقة منه إلى الواقع وذلك من خلال ما تنتجه من تصورات وصياغات مركبة تنتقي المألوف والممكن للتعبير عن اللامألوف واللاممكن.[٢٧]

أسفرت العلاقة الجدلية بين حتميتي الحياة والموت احد مظاهر الوعي الإنساني الذي تجلى كنمط من التفكير الميثولوجي، والذي يعمد التعبير بلغة الخيال والمجاز التي تستدعي مفردات وتحور فيها وفقاً لثقافة وعقائد وواقع المجتمع مثله مثل المصريون القدماء الذين تصورا بأن الحياة الإنسانية تتماثل مع المسار اليومي للشمس التي ترسل أشعتها للحياة طول اليوم، ثم تغرب في المساء، فالإنسان يولد كما تولد الشمس في الصباح ويعيش حياته الأرضية ثم يموت معها، فالتماثل المفترض يكون بمثابة نهاية المطاف، فالإنسان يواصل الحياة بعد الموت في عالم خارج نطاق حواسه كحتمية منطقية يبعث مرة أخرى إلى حياة مجددة [٢٨]

ومن جهة أخرى ولا سيما في حقل النقد الاجتماعي نجد الفرضية الحتمية قد اضافت الى الأدب والفن بصورة عامة عناصر خارجة عنه، يفترض بأنها صانعة لحتميته مثل: "الحتمية الميكانيكية التي ترى أن القاعدة الاقتصادية هي المحددة لطبيعة البنية الفوقية الفكرية والإبداعية، تلك الحتمية التي رفضها ماركس مؤكداً دور الوعي في تغيير البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية متعددة المحاور، التي تقول بوجود نسق أو بناء تتشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية، الأمر الذي دفع الباب لتعدد المناهج والنظرات النقدية وتداخلها مثل البنيوية والسيميولوجيا والأسلوبية ...إلخ." [٢٩] وهكذا تنتج الممارسات الاجتماعية للأفراد البنى الاجتماعية التي تحتويهم فيما بعد، وبتلك الممارسات الاجتماعية الثورية يمكن قلب هذه البنى بالذات، فالمادية الديالكتيكية علم يقوم بكشف أعم القوانين لتطور العالم المادي، وان الماركسية حتمية بقدر ما تؤكد ان هذه التحولات اساس القوى الإنتاجية المعاصرة تستحيل اعادة ادخال الاقطاعية أو شيوعية جماعات صغيرة مكتفية ذاتيا من المنتجين أو المستهلكين، انها حتمية بمعنى ان الثورات الاجتماعية التقدمية غير ممكنة الا اذا نضجت داخل المجتمع القديم الشروط المادية المسبقة والقوى الاجتماعية التي تسمح بخلق تنظيم اجتماعي اعلى وارقى. [٣٠]

ويعد هذا الطرح الموجز لسمات الحتمية وقوانينها الفرضية نسيجا خاصا يمكن من خلاله فهم المتغيرات السيكولوجية والسوسيولوجية للأفراد وحتميتهم، فهي تمثل وجهاً من اوجه الفرضيات في البناء الاجتماعي والنفسي، بعدها ذات تأثير على حياة الفرد بما في ذلك المعتقدات الدينية عن الحياة والموت وارضاء الآلهة وتقديسها فضلاً عن القوى الخارقة واللامرئية الموجودة في الكون والتي تقف وراء الظواهر، فالهرب من فكرة الحتمية فيما يتعلق باختيارات البشر تجعل أقدارهم محسومة، اذ "يمتد تسلسل الحتمية هذا إلى ما قبل مولدنا؛ فكل فكرة خطرت ببالنا، وكل خيار اتخذناه كان محسوماً من قبل أن نولد، لقد وقعنا في قبضة عالم ميكانيكي لا يرحم... كل الاختيارات هي أحداثاً تقع في دماغنا، فربما كانت تحدث على نطاق كبير بما يكفي لأن تصبح معها قوانين اللاحتمية غير منطبقة عليها، اذا كانت الأحداث العقلية هي أحداثاً دماغية، فربما كانت تخضع بالفعل لنظام حتمي لا محالة قائم على السبب والنتيجة." [٣١] وحتى وان كان هناك من ينادي بالانتقال من الحتمية إلى اللاحتمية والإيمان بحرية الإرادة بدل القول بالحتمية المطلقة، وان الإنسان حر الإرادة لا تحدده أي حتميات مسبقة مثل الاتجاه الوجودي، الا ان مسلمات أو محددات أشبه بالقيود لا يستطيع الانسان الفرار من انغلاق حتميتها سواء في الماضي أو الحاضر وحتى في المستقبل على اعتبار ان معظم حوادث العالم لاسيما أفعال الانسان مرتبطة ارتباطاً محكماً بعضها ببعض.

المبحث الثاني: تمظهرات الفرضية الحتمية في المسرح: مقاربة تحليلية

تفترض الحتمية بأن أفعال الشخصيات وتطور الأفعال المشهدية محكومة بقوى فعل العوامل النفسية أو الاجتماعية التي تتحكم بها القدرية الأمر الذي يوجه ثيمة العمل المسرحي في مسار محدد سلفاً، فالفن بصورة عامة يعيد للإنسان صلته بالواقع لكنه يبقى أسير واقع صعب التغيير؛ أي ليس انعكاساً للواقع بل تعبيراً عن واقع الإنسان الداخلي بكل أبعاده فـ"الفن لدى فرويد نتيجة للغريزة لا العقل، وهو محكوم بالحتمية لا الحرية، ومقيد باللاشعور لا الوعي، وهو هروب إلى عالم الحلم واللعب، وابتعاد عن تغيير الواقع، ولهذا فإن الإنسان بالتالي لا يتحكم في إنتاجه بل إن إنتاجه هو الذي يسيره."[٣٢] لذلك تنطلق الفرضية الحتمية من أن العلاقة بين الفن والعلم علاقة تبادلية حتمية لا تعارض فيها، إذ ينتج كل منهما الآخر ويطوره، فالجمالية الفنية تضفي أبعاداً إبداعية على المنجزات العلمية بينما تحدث التقنيات العلمية المتطورة تحولات جذرية في البنى الفنية وأشكالها، فالتحول الفني حتمي بفعل سعي المعرفة نحو التطور لكنه يختلف عن التحول العلمي؛ فالأخير يرتبط بالكم التقني مثل: (الأدوات، الأعداد، وسرعة الإنجاز)، بينما يعيد التحول الفني تشكيل الرؤى الجمالية والأساليب والتوجهات كسائر وسائط التعبير وهكذا يحرك التقدم العلمي الجانب التقني للفن، بينما يولد الجانب الرؤيوي أنماطاً فنية جديدة تعيد تعريف العمل الإبداعي في كليته، هذه التفاعلية تؤكد أن التطور الفني ليس اختيارياً بل نتيجة حتمية لتلاقح العقل العلمي والإبداع الجمالي. [٣٣]

يأتي هذا الدور مع ازدياد وعي الانسان وتطور أنماط الحياة برز دور المسرح وأهميته في وجوب وضع خاصية كمحطة فنية يستطيع من خلالها الانسان فهم ماهيته ومراقبتها بشكل أعمق أثناء قيامه بفعل أو نشاط

"ويتخيل ما يمكنه ان يصـــير اليه. انه يدرك اين هو، وأين لا يوجد، ويتخيل أين يمكنه أن يذهب. وهكذا تخلق علاقة ثلاثية بين الأنا المراقب، و الأنا داخل الموقف، واللا أنا (أي الآخر) ... ويســـمح له هذا التعرف الذاتي المكتسـب بهذه الطريقة بأن يصـبح فاعلاً (أي مراقباً) معتمداً على فاعل آخر (ذلك الذي يفعل)، أي يسـمح له بتخيل تنويعات على فعله وبدراسـة بدائله. ويسـتطيع الانسـان ان يرى نفسـه أثناء فعل الرؤية وأثناء فعل الفعل وفعل الإحســـاس وفعل التفكير."[٣٤] وبالتالي يعتمد تطور الحدث الدرامي على مختلف تلك التحولات والتغيرات وصولا للذروة التي كانت على شكل قواعد عمل أرسطو على تحديدها في كتابه فن الشعر، والذي بين من خلاله القواعد التي يجب ان يسـير عليه كتاب المسـرح لتكون هذه المبادئ معياراً حتمياً لصـياغة النص المسـرحي لا سـيما عند الاغريق الذي تجلت رؤيتهم للحتمية بحبكات اتكأت على التحول والتعرف كأجزاء أسـاسـية في عملية البناء الدرامي، لأن التحول حســـب ارســـطو هو "تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه، على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية. "[٣٥]

كما ســاهمت بعض الفلســفات القديمة في ترســيخ دور الحتمية لاســيما القدر وارتباطه بالمعتقد الديني وبالتالي انعكاس فرضـيته على المسـرح، فعلى سـبيل المثال "أثرت الرواقية على التفكير الديني الروماني بثلاث طرق... أولاً كان في الأفكار الرواقية حول الحتمية ما شـجع على الأيمان بالقدر، وبطريقة غير منطقية بالخطأ أيضـاً، الأمر الذي كان شـائعاً بالحضـارات الشـرقية، وثانياً أدخلت الرواقية عنصـرا روحيا على التفكير الديني وذلك بقولها: أن الروح الإنسانية هي جزء من النفس الكلية للعالم وتشاركها القداسة نفسها، وثالثاً: ترتب على ما سبق ظهور مضامين أخلاقية جديدة. "[٣٦] ويمكن أن نلمس أثر الحتمية كوجه اخر للقدر في شخصيات المسرح الاغريقي الذي أعتمد على فكرة الحتمية القدرية من خلال شـخصـياته التراجيدية العاجزة عن تغيير مصـيرها، إذ نجدها "تخضـع خضـوعاً تاماً الى حتمية القضـاء والقدر، وان الانسـان ضـعيف امام ارادة الآلهة، وضـعيف امام قوتها، فالقدر عند اســـخيلوس انما هو تلك القوة العليا التي تناط بالآلهة والتي تتدخل من الخارج وتفرض ارادتها على الاشـياء وتوجهها كيفما تشـاء رغم ارادة الانسـان. "[٣٧] كذلك في مسـرحية أوديب ملكاً لسـوفوكليس عندما تجسدت الفرضية الحتمية من خلال الصراع بين الإنسان والقدر، فممحاولات أوديب للهروب من نبوءة قتله لأبيه والزواج من أمه تقوده في النهاية إلى تحقيق النبوءة نفسها، لذلك القدرية هنا ليست سوى "حتمية حدوث، تفرضـه قوة فوق – طبيعية، تخرج عن طبيعة الأشـياء، وتظهر (قدرية البطل) في خضـوعه إلى قوة خارقة في الأعمال الميثية، إذ يلعب القدر دوراً هاماً في سـير الأحداث والتعليم على الصـراع اليائس بين البطل المأسـاوي، والقوى الغامضة التي تدفعه نحو النهاية الفاجعة." [٣٨]

ان تجلي الفرضية الحتمية في شخصية البطل المأساوي جعلت منه رمزاً للمقاومة الوجودية لقدره بإصرار وشـجاعة، فعلى الرغم من خسـارته الظاهرية إلا أنه ينتصـر بقيمه الإنسـانية وتمسـكه بمبادئه وشـرفه وعقيدته الدينية، فعلى سبيل المثال "تدفن انتيجونا أخاها وتتبع قواعدها، وليس قواعد المجتمع ولكنها تواجه القانون، جان دارك تحترق، ومقاتل مسيحي مستعد أن ينقذ حياتها من أجل عقيدتها، الحتمية التي دفعت أنتيجونا هي عقيدة في اتباع قوانين الآلهة، وليس قوانين الرجال، فهل يجب أن يقفوا في طريقها، إنها مجبرة كفرد." [٣٩] وان كانت

الحتمية مفروضة من الخارج في التراجيديا الاغريقية نجدها تنبثق من داخل الشخصيات نفسها في عصر النهضة لاسيما في مسرحيات شكسبير المأساوية مثل ماكبث أو هاملت الذي جعله تردده غير قادر على تغيير مسار الأحداث؛ لأن حتميته مولودة من تردده كانسان مسير وليس مخير، لذلك شكلت القرارات الأولى لتلك الشخصيات مسار الأحداث نحو مصير محتوم للصراع النفسي والتكويني للبطل "وهذا الاستعداد النفسي للوقوع في الخطأ هو الذي يؤدي بالبطل الى مصيره التراجيدي وبالتالي فأن الخطأ التراجيدي عند شكسبير هو خطأ ارادي، الا ان شكسبير يلبس هذا الخطأ الارادي ثوب القدرية بأن يضع البطل نفسه في موقف لا يمكن ان يتحاشاه، ولا يجد أمامه سوى سبيل واحد للسلوك هو الذي يحدد له مصيره المأساوي، وهنا يصبح القدر في داخل البطل وليس خارجه."[٤٠] فالموقف الحتمي الذي يضع البطل نفسه نتيجة لارتكابه خطأ مصيري معين تتدافع تبعاته في سلسلة من الأخطاء كفرضية لاحقة لتطور الصراع، وتلك المعطيات تؤكد ان شكسبير قد كسر قاعدة المدرك العام من معطيات دينية واخلاقية وسياسية ليناقش المستقبل في ضوء نتائج الحاضر مبرهناً بأن الحقيقة والوجود لا يأتيان إلا عن طريق الإنسان الذي يصنع حياته بنفسه مواجهاً حتمية قدره والسلطة المهيمنة عليه، و"ان حتمية الهلاك المحتوم في كل شيء وليس ثم شيء قادر على الصمود في وجهها غير الحركة التي لا تنقطع، حركة الصيرورة، حركة التصاعد من دون توقف من الادنى الى الاعلى وهذه الفلسفة ماهي الا انعكاس لهذه الحركة في الدماغ المفكر، ومن ثم الديالكتيك هو علم القوانيين العامة للحركة، سواء في العالم الخارجي ام في الفكر البشري[٤١].

ومثل تلك المضامين أسهمت في اثراء المدخلات المعرفية لتطور الخطاب المسرحي ككيان ثقافي مواز لفكرة القدر أو الحتمية بدءاً من الحقبة الإغريقية مروراً بسيطرة الكنيسة التي رأت بالكتاب المقدس أمر حتمي لابد منه في شتى المجالات، وصولاً الى عصر النهضة الذي نادى هو الاخر في بداياته بحتمية العودة الى استلهام نصوص الاغريق والرومان، لكن الامر لم يستمر طويلاً حتى ظهرت مختلف المدارس أو التيارات المسرحية تنوعت في مناهجها وطرائق طرحها مثل: الرومانسية، الواقعية، الطبيعية، التعبيرية ، الرمزية...الخ، لذلك فإن الفرضية الحتمية التي فرشت ظلالها على تلك التيارات المختلفة، لا سيما الواقعية التي تقر أن الواقع قد استوطن في كل شيء منذ زمن طويل، وأن أي تيار يظهر ويبرز فهو لا بد ان يأتي يوم ويعود الى روافده الحتمية، فملامحها موغلة في خطاب معظم الكتاب والمخرجين المسرحيين مما يكشف عن مدى ثقافتهم الاجتماعية والفنية، فهي قدر جوهري يفرض نفسه على الإنسان كما يفرض الجسد حاجته إلى الروح، لكن الاختلاف هنا بأنها ليست حتمية ساكنة، بل متفجرة تنبثق من تاريخ يفرض هيمنته على الحياة، فكما أن الإنسان محكوم عليه بالتفكير فهو محكوم وبشكل حتمي بأن يعيد تشكيل عالمه عبر ثقافةٍ ما، لأن "الثقافة هي ثقافة الحتمية، وفيها يفترض أن الأفراد يتشكلون ويتحركون بفعل قوى بيولوجية أو اجتماعية في كل الأمور الجوهرية الخارجة عن السيطرة أو حتى إمكانية الاختيارات الأساسية للأفراد المتأثرين بهذه القوى"[٤٢]

حتى الحداثة تشكل امتداداً جدلياً للماضي إذ لم تقطع الصلة به لأنها ترى فيه حصيلة ضرورية للتطور التاريخي، إذ يتشكل الجديد كنتيجة حتمية لتفاعل القديم مع التحولات الزمنية فالتجدد الحضاري والثقافي لا ينشأ

من العدم بل يخضع لقانون التراكم التاريخي الذي يجعل من الماضي شرطاً وجودياً لولادة الحديث، على اعتبار ان المادية التاريخية "مذهب حتمي فموضوعته الاساسية تؤكد ان الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي الاجتماعي وتاريخ المجتمعات الإنسانية قابلة للتفسير وليس عرضاً أو اعتباطاً."(٤٣) ومن ذلك لا تعني الحداثة قطيعة مع الماضي أو مجرد استنساخاً له، بل هي تعبير حتمي عن استمرارية ديناميكية تفرزها ضرورات التكيف مع المتغيرات البيئية والاجتماعية في إطار عملية جدلية تنتج عنها صيغ حياتية متطورة، وهذا لا ينكر بأن يكون لإنسان الثقافة الحديثة توجهات وسلوكيات يكتسبها عن طريق التعليم والتلقين حتى وان كانت تعارض الطبيعة، فمن خلال منظور الأنساق النظرية تطرح الحتمية كاستجابة للتحولات الابتكارية في مجتمع شديد التعقيد، اذ يتفاعل النسق النفسي الفردي مع الإكراهات البنيوية الناتجة عن الانزياح المستمر بين الحياة الشخصية والأفق الاجتماعي؛ بمعنى آخر كيف تتجلى الذات الفردية في أنساق التفاعل سواء في المختبر الرمزي للمسرح كفضاء تجريبي للاتصال أو في الحياة الاجتماعية ضمن مجتمع الأنساق المعقدة باعتبارهما مجالين منفصلين، في المقابل توجه الاستثمارات الفردية والجماعية نحو المؤسسات الاجتماعية التي تخلق بيئات منظمة عبر آليات التضمين والقواعد الإرشادية يفسر هذا جزئيا الانزياح نحو مركزية حياة العمل في مجتمعات الرفاهية، حيث توظف المسارات المهنية كواجهات للتقدم الاجتماعي بينما يحمل البطالة دلالات الضغط النفسي والاغتراب، وعندما يحاصر الفرد بهذا الانزعاج البنيوي المستمر تتحول رغبته في التغيير والتعبير عن الفردية إلى دافع لأفعال متعمدة، وهو ما يمكن تمثله دراماً في العرض المسرحي عبر صراع الشخصيات بين الحتمية وإرادة التحرر. (٤٤)

لقد شهد القرن العشرين تحولات جذرية في بنى الفكر والمعرفة الأمر الذي أعاد تشكيل رؤية الانسان ومغايرة مسلماته العقلانية مما انعكس بدوره على ماهية الفعل المشهدي ومرتكزاته الفنية في العرض المسرحي، ورغم هذا التحول ظلت فكرة القدر المحتوم هاجس يطارد ذلك الفعل في العديد من العروض التي تظهر محاولات الشخصية اليائسة للهروب من قدرها، لأن أي محاولة للهروب تؤدي إلى تحقيقه بعدها الدافع الذي يحقق ذلك القدر حتماً على مصير الشخصيات، وبما أن الفعل المشهدي في سياقه الشمولي يعد العنصر المحوري في بنية العرض المسرحي لما يشمله من أفعال جسدية ولفظية وصور سينوغرافية متعددة تتكامل جميعاً لتطوير مشهدية العرض وتوصيل المضامين الفكرية والوجدانية إلى الجمهور، وفي هذا الإطار يبرز مسرح اللامعقول بوصفه نموذج يعبر عن تحولات ذلك القرن حيث غاير هذا المسرح من مفهوم الحتمية التقليدية بتبنيه حتمية العبث وفرضيتها نحو اللامعنى، فالحتمية هنا ليست قوة خارجية بل حتمية متأصلة في بنية وجود الإنسان الحديث، ففي مسرحية "في انتظار غودو استمرارية الانتظار من دون جدوى، اذ يبحث كتاب مسرح اللامعقول عن معنى جديد وإمكانيات جديدة للوجود الإنساني، وعن أخلاقيات وشجاعة جديدة يواجه بها الإنسان عزلته في عالم يرونه عبثاً، وأنهم لا يخافون من العقل بل هم على صدام مع عصر قد خلا من العقل، لأن الإنسان عندما يدرك عبث وجوده وعدميته يموت وهذا ما كتبه (كامو) قائلاً بأن عبث وجوده وعدميته، وفراغ حياته ووحدته، وحتمية موته

يسبب مثل هذه الأفكار يموت الكثيرون منهم غير قادرين على تحملها، ويؤدون بحياتهم بأنفسهم، أما الشباب فيحولون هذه الأفكار إلى أجمل." [٤٥].

وان كان منطق الحتمية يبدو في تعارض وتناقض ظاهري مع الطرائق التقليدية والأشكال التجريبية للعرض المسرحي، إلا أن قدرية الموت كفكرة وجودية تجلت بالفرضية الحتمية التي واكبت المسرح عبر عصوره المختلفة، وإذا ما انتقلنا إلى المستوى التطبيقي وسلطنا الضوء على الأفعال المشهدية لبعض المخرجين العالمين لوجدنا بأن المخرج البولندي (تاداوش كانتور ١٩١٥-١٩٩٠) قد أوجد بثيمة الموت والدمار والعنف والماضي وتداعياته على الحاضر ثيمات متوالية لرؤية حتمية تمنح الفعل المشهدي في عروضه المسرحية شرعيته ووجوده لا سيما فكرة الموت، حتى انه قام بتدوين ذلك في كتاب يحمل عنوان مسرح الموت، إذ "تزامن هذا الكتاب مع ازدياد هيمنة فكرة الموت على أعمال كانتور، ومع اتجاهه إلى السيرة الذاتية، وتداعيات الماضي والذاكرة، ويتضح هذا في مسرحية الطبقة الفانية، التي حققت شهرة عالمية عام ١٩٧٥، ثم مسرحية فيلوبولي، فيلوبولي عام ١٩٨٠، ومسرحية فليمت الفنانون عام ١٩٨٥، وآخر مسرحياته لن أعود أبداً عام ١٩٨٨، واليوم عيد ميلادي عام ١٩٩٠، التي عرضت عام ١٩٩١ بعد موته." [٤٦] وقد أتسمت أغلبية تلك العروض بإيمانها بالحتمية نافية حرية الإرادة الإنسانية، مؤكدة ان أفعال الانسان محكومة بقوى خارجة عن إمكانية اراداته مثل الموت الذي جسد تلك الحتمية كحقيقة مطلقة لا مفر منها تدخل الانسان في دوامة لا مفر منها.

أما المخرج الإنكليزي (بيتر بروك ١٩٢٥-٢٠٢٢) فقد سعى الى توحيد المجتمع العالمي من خلال حتمية الثقافة للفعل المشهدي في المسرح، ففي رؤيته تشكل الثقافة إطار حتمي لا فكاك منه عبر التجربة الإنسانية "وقد شغل بيتر بروك بقضية توحيد المجتمع العالمي، ومن ثم ضرورة السعي الى اكتشاف الخبرات الإنسانية المشتركة بين الثقافات المختلفة، رغم تباينها الحضاري والثقافي والاجتماعي، مما يمكن معه تحويل العمل المسرحي إلى عمل تنويري من خلال التداخل الثقافي." [٤٧] ومثله مثل بروك أشتهر المخرج الإيطالي (أوجينيو باربا ١٩٣٦- ١٩٨٠) "بدعوته نحو مسرح ثالث، أراد تعرف النشاطات المسرحية وشبه المسرحية التي تقام في مناطق مختلفة من العالم ولا تجد لها مجالاً للشهرة، والانتشار والترويح. وشبه ذلك المسرح أشبه بالأرخبيل الملئ بالجزر المشتتة التي تحتاج إلى رابط يربطها ألا وهو مبدأ تلاقح الثقافات. [٤٨] لذلك يجد بأن الظروف الاجتماعية والاسقاطات السياسية ومختلف التفاعلات الاستعمارية تؤدي إلى تفكك الروابط الثقافية بفرضها أخلاقيات مهيمنة على حساب إقصاء المنظومة الاخلاقية النظيرة مما جعل الصدام بينها أمراً حتمياً، اذ عملت الآليات العسكرية على ترسيخ هذه الحتمية عبر ممارسات ممنهجة أظهرت بأن لا حرية الا في ظل سلطة، وان السلطة ذات حضور حتمي حتى وان كانت تحت مسمى الحرية أو الثقافة، لذلك يجد باربا بأن على الممثل ان يستعمر جسده وان يطلق جميع طاقاته النفسية والعقلية وصولا الى حرية الفعل المشهدي والذي يعد محركا أساسيا لتطور الحتمية قائلاً: (إن الاستخدام الاجتماعي لجسدنا هو بالضرورة نتاج لثقافة معينة، فهو ثقف واستعمر، ولهذا يعرف فقط تلك الاستخدامات والمنظورات التي ربي من أجلها، ولكي يجد شيئاً آخر يختلف

عن ذلك ينبغي أن ينفصل عن نماذجه، عليه أن يتوجه بحتمية القدر نحو شكل ثقافة جديدة، ويستعمر نفسه بها، لكن هذا النوع من الانتقال يجعل الممثل يكتشف حياته واستقلاليته وفصاحته الجسدية." (٤٩)

وبالانتقال الى المخرج البولندي (جيرزي جروتوفسكي ١٩٣٣- ١٩٩٩) نجد ان الفرضية الحتمية لديه تتمثل في الفعل الجسدي الذي يؤديه الممثلون على الخشبة بدوافعه وانفعالاته وأفكاره الخفية، بسمات الشخصية وحالاتها النفسية التي تعبر عن صيغ باطنية ووجدانية فضلاً عن المرجعيات الطقسية والدينية، فالمنهج الذي يتبناه مبني على "أن الوجود الإنساني في جوهره هو وجود عام وشامل، ومن ثم فأن أي تجسيد حقيقي لردود الأفعال النفس- جسمية اللاواعية سيرتبط بشكل تلقائي بمفهوم الأنماط الأصلية عند يونج، وعلى وجه الخصوص بتلك الأوضاع والتشكيلات التي تنشئ بها المنحوتات القديمة أو الدينية، وهكذا فإن تحويل هذه التصورات والمقولات إلى واقع يضمن لنا وجود تعبير حقيقي عن العقل الباطن، كما يضمن لنا تحول الممثل بشكل فعلي الى تجسيد حي للأسطورة." (٥٠) ويؤكد جروتوفسكي على ان المسرح بالرغم من محاولات تحديثه فأنه يعود في جوهره الى حتمية الطقوس، "فالمسرح لكي ينهض بوظائفه لا بد له من العودة إلى جذوره الأصلية التي انطلقت من الطقوس، وذلك حتى يصل إلى تحرير الطاقة الروحية للمشاركين في العرض المسرحي." (٥١) وبناء على ذلك يجد بان المسرح عبارة عن طقس دنيوي يعمل على توحيد المجتمع، ويمكن النظر الى عروضه المسرحية باعتبارها تجسيدات حتمية متعددة المصادر تنبثق من خلالها مصادر التجربة الإنسانية "من خلال التقنيات الجسدية المرتبطة بنزعات دينية مختلفة، بل ونزعات غير مسيحية، وغير غربية على وجه الخصوص مثل اليوجا (في الهند)، والتصوف (في الاسلام)، والشامانية (عند هنود أمريكا الشمالية)، وطائفة زن البوذية، والتي اهتمت بفنون الحرب، من خلال التقنيات الجسدية المرتبطة بتلك النزعات جميعاً وصل جروتوفسكي إلى ما أسماه (مسرح المصادر)، والذي لا يرتبط بأي صورة من الصور بالعرض المسرحي. بدلاً من ذلك أختص هذا المسرح بالبحث في تلك الأنشطة التي تعود بنا إلى مصادر الحياة والى الادراك الأولى المباشر، والى الخبرة العضوية والمباشرة بالحياة، أي تلك الأنشطة التي تعود بنا الى الوجود، والى الحضور." (٥٢) منطلقاً عبر تنظيراته وتطبيقاته المسرحية من الحتمية المادية للجسد كأساس لبناء الفعل المشهدي في العرض المسرحي، معتمداً على الإمكانات المهارية لأداء الممثل وقابليات جسده المتنوعة التي تتيح له البحث في عوالم الطقس والميتافيزيقيا العلاجية، إذ يخضع جسد الممثل عند جروتوفسكي لنظام شفرات يحدد بمجموعة من العلامات الصوتية والجسدية تصدر من أعماق الأنسان وخياله الجمعي، فالممثل لديه القدرة على أن يعوض بجسده عن كل حوامل العلامات المستخدمة في العرض، وذلك بالاعتماد على أسلوب الذاكرة الجسدية بتشكيلاتها وايماءاتها المختلفة والتي تحل محل اللغة المنطوقة.(٥٣) وبهذا حيد جروتوفسكي عناصر العرض المساندة لجسد الممثل فارضاً عليه حتمية التعويض عبر استثمار واستغلال طاقات جسده بدلاً عن ذلك النقص.

أما المخرج الأمريكي (بيتر شومان ١٩٣٤- ٢٠٢١) فقد سعى إلى إضاءة الجانب المعتم في الإنسان ساعياً الى مواجهة الحياة بصدق من دون أقنعة، إذ يجد بان المسرح ليس "مكاناً للتجارة حيث تدفع وتحصل على شيء ما نظير ذلك. يقول شومان أن المسرح شيء مختلف (أنه أشبه بالخبز والدمى- انه ضرورة. أن

المسرح شكل من أشكال الدين)، وتأكيداً لاهتماماته الأخلاقية والسياسية يؤمن شومان بوجود رؤية دينية وشاعرية وهذا شيء نادر في عالم المسرح التجريبي نفسه تختار البعث والخلاص رموزاً رئيسيه لها." (٥٤) وندرك من ذلك المبدأ فعالية التشبث بحتمية الذات كقوة محورية تعمل على نقل العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني الى وظائف يتحول فيها الواقع الى صيرورة لأفعال مشهدية تفترض صور وافكار تتلائم مع طرق التعبير والفرضيات المتعددة، فمسرح الخبز والدمى يذكرنا كتجسيد ملموس "بالقيم الأزلية البسيطة ويحثنا على الرجوع إليها. المسرح ضرورة مثل ضرورة الخبز، فهو يوجه الموعظة ويخلق طقساً يدعو للثقة بالنفس؛ حيث يحاول الممثلون أن يرفعوا حياتهم الى مستوى النشوة ونقاء الأفعال التي يشاركون فيها، وفي معظم عروضه يؤكد هذا القصد بتقديم الخبز للمتفرجين بشكل طقسي." (٥٥)

ان تمظهر الفرضية الحتمية كان حاضراً في بنية العرض المسرحي حتى مع تنوع وتعدد الاتجاهات والأساليب الفكرية والفنية التي تناولت المنجز المسرحي إلا إن أياً منها لم يهمل دورها، فالحتمية وسيط أساسي يستكشف به المخرج تجربته الفنية لأدراك نوع من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الإنسانية والتي تترجم كأفعال مشهدية على خشبة المسرح، فالإيمان بان العالم تحكمه قوانين ثابتة تعكس ضرورة تلك الفرضية داخل سلسلة من الاحداث، وما هذا الأتساع الا نتيجة حتمية للتطور الفاعل في النسيج المعرفي عبر آليات الفكر والوعي الأدائي فضلاً عن القصدية المنظمة لمعظم المخرجين الذين عمدوا الى ولادة فعل مشهدي يتبنى من قريب او بعيد الفرضية الحتمية، إذ اشارت الحتمية في العرض المسرحي إلى سيطرة مجموعة من العوامل سواء كانت (نفسية، اجتماعية، بيولوجية، أو فلسفية) على مصير الشخصيات، لذلك ينظر إلى تلك الفرضية على أنها انعكاس لقوانين الطبيعة الثابتة أو المصير الذي لا يمكن الهروب منه.

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري:

١- تقوم الفرضية الحتمية على أن الأحداث تتوالى وفق نسق ضروري في إطار سلسلة من العلاقات السببية التي ساهمت في طرح قضايا حول مفهوم الحرية والإرادة، مما جعل المسرح فضاء للحوار الفلسفي العميق.

٢- تسهم الحتمية في إضفاء عمق لشخصيات المسرحية عبر استقصاء تشابك القوى الداخلية والخارجية والاشتراط المتبادل في مصيرهما والتي تتنوع ما بين الفلسفية والطبيعية والفكرية مما ينعكس على شكل ومضمون الفعل المشهدي.

٣- يعتبر الفعل المشهدي القوة الدافعة لأحداث الفرضية الحتمية في العرض المسرحي من خلال تجسيد سلسلةٍ من الأحداث والمواقف المترابطة التي تتدفق لتشكل ثيمة العرض.

٤- يشترط الحدث وفق مبدأ الحتمية وجود أسباب مشروطة تتواشج ما بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية ينعكس فيها الماضي على الحاضر ويؤثر في المستقبل.

٥- تعبر معظم العروض المسرحية عن الموقف الفكري الخاص في حتمية الموت، والحزن الإنساني على فقد القيم فضلاً عن عدم الشعور بالأمان.

٦- تستند الفرضية الحتمية على غياب مركبي المكان والزمان وانعدام الغاية، وغالباً ما تكون ثيمة العرض مغلقة ومحددة، حيث تتطور الأحداث بشكل حتمي نحو نتيجة لا مفر منها.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

لقد تم اختيار مجتمع البحث الحالي من العروض المسرحية العراقية المشاركة في مهرجان بغداد الدولي للمسرح في دورته الثالثة للفترة من٢٠ إلى ٢٨ تشرين الأول ٢٠٢٢ والتي قدمت على المسرح الوطني، ومسرح الرشيد، ومسرح الرافدين والتي كانت (٦) عروض أختارها الباحث كنماذج مختارة من عينة البحث وحسب الجدول الاتي:

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	قاعة العرض
١	طلقة الرحمة	محمد مؤيد	محمد مؤيد	المسرح الوطني
٢	خلاف	مهند هادي	مهند هادي	مسرح الرشيد
٣	٢٥ ريختر	علاء قحطان	علاء قحطان	مسرح الرافدين
٤	ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	مسرح الرافدين
٥	4:48	سارة كين	مهند علي	مسرح الرشيد
٦	انا وجهي	عواطف نعيم	عواطف نعيم	مسرح الرافدين

ثانياً: عينة البحث:

لجأ الباحث الى الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث والمتمثلة في عرض مسرحية (ميت مات) وفقاً للمسوغات الآتية:

١- تباينت عروض مجتمع البحث من حيث الفرضية الحتمية فاختار الباحث هذه العينة لأنها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث.

٢- تسنى للباحث مشاهدة العينة في وقتها فضلاً عن توفرها على قرص مدمج ساهم في تحليلها بدقة وتأني.

٣- كرســـت هذه العينة وفق منظومة العروض الجديدة وهي نتيجة حتمية للتغيرات التي حدثت في العراق والتي فتحت المجال أمام مختلف الرؤى الاخراجية.

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة وذلك لملائمته لعينة البحث.

رابعاً: أداة البحث:

أقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، ومشاهدة العرض بوصفها المعايير التحليلية في تحليل الفرضية الحتمية.

خامساً: تحليل عينة البحث:

عرض مسرحية (ميت مات) تأليف وإخراج: علي عبد النبي الزيدي.

تحليل العرض:

تدور احداث المسرحية التي قدمت على مسرح الرافدين في بغداد حول موضوعة القدر الحتمي لانتظار الإنســـان للخلاص، وما بين جدلية الموت والحياة التي تشـــابه إلى حد بعيد دورة الولادة والموت في صـــورتها الحتمية والعدمية وذلك من خلال شـخصـيتي (غودو ومولاي) التي تسـنح لهم فرصـة اللقاء داخل مكان مجهول ليبحثا عبثاً عن مســتقبل غائب وغير موجود، تخلل هذا العرض جدل فلســفي يكمن في طياته العدم الذي تمثل في الصمت واللا حركة والترقب حد الملل لمجيئ المخلص في اغلب أجزاء العرض التي لا تمثل زمكانية معينة، لتكتشـف تلك الشـخصـيتين في نهاية العرض بأنهما مجرد تمثالين سـيتم نقلهم الى المتحف بأوامر من الجهات الرسمية العليا، ومثلها مثل شخصيتا مسرحية (في انتظار غودو) لصامويل بيكيت يطول انتظار شخص لا يأتي أبداً، مما يعكس فكرة أن الإنسان محاصر في واقع لا يستطيع تغييره ولا كسر قيوده أنه مجرد أداة في يد القدر، الأمر الذي يخلق شعوراً بالعجز الذي يشكل جزء من قدر الانسان المحتوم الأمر الذي يضع حرية الإرادة موضع مساءلة وشك.

تطرح الفرضـية الحتمية في هذا العرض بطريقة وجودية حيث تبدو الشـخصـيات محاصـرة بواقع مغلق لا معنى له، واقع مغيب لمركبي المكان والزمان وانعدام الغاية الذي أعتمد المخرج على تفســيرها من خلال أفعال دوافع وصـراع شـخصـياته وهم يبحثان عن ذاتهم وهويتهم، اذ جمع هذا العرض بين البسـاطة الصـورية والعمق الدلالي بطابع فلســفي تأملي أعتمد فيه على ديكور بســيط لكراســي الانتظار والتي من خلال الشــخصــيتان الجالستان عليها نجد منطق سببي للأحداث بالتدريج، لا وجود لكسر قيود المجتمع لأنهم وجدوا أنفسهم محكومين في مكان أكثر قتامة يوحي بعوالم ذات دلالات حتمية، خشـبة مسـرح تحيطها الظلمة وإضـاءة خفيفة مركزة على الشـخصـيتين، و هذا ليس سوى تمثيل بصـري لفعل مشـهدي لعالم دنسـته البشـرية وأفقدته نقائه، وهذا هو الإطار

الوجودي الذي اختاره المخرج ليكون تمهيدا لرحلة شخصيات عرضه المسرحي بحثا عن معنى لوجودهما، يبدأ العرض بصوت (بلاور هواء) ومع تدرج الإضاءة يظهر على الخشبة شخصية ثالثة بملابس (عامل) وهي تقوم بنفض الغبار عن شخصيتين مثبتين فوق الكراسي أشبه بتمثالين بشريين وهي ترتدي ملابس رثة أحدها تحمل مظلة ممزقة، والاخرى باقة من الزهور الذابلة كرمزين لبلادة الأمل والجمال الذابل، الشخصيتين تبدو ساكنة وغير قادرة على الحراك، ينخفض صوت البلاور تدريجياً مع انسحاب شخصية العامل من الخشبة تاركاً صورة العرض البصرية ممتزجة بالغبار مع حالة السكون، وهذا الفعل المشهدي يوحي بأن كل حدث هو نتيجة حتمية لحدث أو فعل آخر يسبقه داخل سلسلة سببية.

وقد عمد المخرج المسرحي لكسر جمود عامل الزمن المتوقف بالموسيقى التي تجوب المكان المعطل معلنة كسر السكون لا سيما مع بداية حوارات الشخصيتين وهما يتبادلان المعنى الوجودي أو المغزى من الحياة كمحاولة لإيجاد نظام عقلاني للكون ومن عليه بتسلسل منطقي وهو ما منح العرض عمقاً فلسفياً متعدد الدلالات التأويلية والتي تدرك ذهنياً كضرورة حتمية لخاصية الانتظار وتبعاتها على النفس والابتعاد عن ضرورات الحياة من خلال مختلف الأفعال المشهدية التي وظفها المخرج من خلال أداء الممثلين كأنين الشخصيات وتشنج ايماءات وجوههم فضلاً عن حركاتهم المضطربة والتي شكلت جميعها بنية جدلية ينعكس فيها الماضي على الحاضر كدلالات لاختلافات وتفسيرات الذات لمستقبل غير مكتمل المعالم، ومن ذلك تصارع الشخصيات من أجل التغير من الحتمي الى المحتمل بانتظار شخصية المخلص والذي دلل على المعاناة وتعب وثقل السنين والتعذيب والانتظار الذي تحمله تلك الشخصيتان في دواخلهم والتي عكست حتمية الموت بتسلسل منطقي لا فكاك منه، والتي تجسدت من خلال بطئ الحركة سواء بالقدم او اليد أو بالحوارات فقد استوحى المخرج من هذه الحتمية لاستحضار معاني الموت ودلالاته، فلا مهرب ولا حماية من الموقف الفكري الخاص في الموت فهو المصير الحتمي الذي ينتظره الإنسان والذي هو في حقيقة الأمر رهين تلك الفرضية المحتومة، ويصور لنا الفعل المشهدي في هذا العرض صورة للجسد الإنساني بمواجهة مباشرة مع العالم وهو يستنزف كل طاقاته تدريجياً حتى ينتهي به المطاف بأن يكون وجهاً لوجه أمام جدلية الحياة والموت الذي يبدد كل محاولاتهم في الهروب من الواقع، ليبرز من ذلك مفهوم الانتظار كمعادل مفاهيمي وتطبيقي للحتمية في تحريك أحداث العرض، وقد أعتمد المخرج أيضا على (الهدوء، والكلام المفاجئ) بوصفهما أفعال مشهدية تعمل كقوة دافعة لتحقيق أحداث الفرضية الحتمية في معظم جوانب العرض، وما الصمت هنا الا تحول مقصود في الفعل المشهدي من حالة التوتر والانفعال إلى حالة الهدوء والسكون كتشكيل دلالي رمزي يعبر عن الاستسلام للمصير، لقد سعى هذا العرض الى نوع أعمق من الحقيقة لا من خلال بحث الشخصيتين عنها بل عن طريق توقفهما عن السعي خلفها فهي ليست هدف يدرك بل نتاج لمختلف التحولات الحتمية للأشياء لينتهي العرض في مشهد تجلس فيه الشخصيتان وهي تنتقل ما بين الضحك الهستيري والهدوء وهذا التناوب يعكس ذروة الحدث لاسيما عندما تقرر شخصية (غودو) الموت مسنداً رأسه على ساق (مولاي) في تشكيل جسدي يعلن أقصاء وجودهما المشترك والذي يتزامن

مع دخول العامل بآلته الكهربائية مكرر نفس الفعل الذي قام به بداية العرض وهو ينفض الغبار عنهما كتماثيل عفى الزمن عنها تنفيذاً لأوامر عليا هذه المرة.

ان المخرج حين استبعد اعادة بناء شخصياته فانه قد استعان بالمنظومة المكانية للمتحف في نهاية العرض لتحل محل الشخصية عن طريق فتح انفاق لحتمية الحدث عبر سلسلة من الأفعال المشهدية المتناقضة التي تحصل على قيمها الداخلية من الخارج، فنجد هذه الشخصيات تنزوي تحت خطابها المكاني (الكراسي) معلنة موقفها تحت تأثير وجودها في رحم التناحر كتقييد ديناميكي يحد من فعلها داخل حبكة دائرية تبدأ بالصمت والاستيقاظ على غبار وتنتهي باليأس والموت وغبار يتواشج مع الظلام مبيناً من ذلك بأن ثيمة العرض مغلقة والفعل المشهدي محدد، إذ تطور الأحداث بشكل حتمي داخل منطق سببي نحو نتيجة لا مفر منها، كذلك أظهر العرض بأن الشخصيات مسيرة بحتميتها القدرية فهي لا تنجح في تغيير مصيرها المحتوم و لا كسر الدائرة المغلقة في انتظار المخلص من دون جدوى فضلاً عن الاغتراب النفسي الذي تعيشه ظاهرة من خلال ذلك بأن الحياة ذاتها قد تكون مجرد حتمية عبثية لا يستطيع الإنسان فهمها أو تغييرها تبعث شعورا بتناقض لا حل له بين ما هو حتمي و ما هو مشروط بتعذر الكمال في القول وبضرورته، وتتأكد الفرضية الحتمية من خلال ادراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد وثنائيات متنافرة تمثل كلية العالم المتضاربة تجسدت كفعل مشهدي متعدد المستويات تطورت فيه الأحداث بشكل حتمي نحو نتيجة لا مفر منها، لقد أثبت هذا العرض أن الإرادة مجرد وهم وأن الحياة قد تكون بلا معنى لكن البشر مجبرون على الانتظار القسري.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها:

١- تجسدت الفرضية الحتمية كوسيط تواصلي بمضامين فلسفية رمزية عاطفية عبر الفعل المشهدي حيث تجسد ذلك في ظهور المقاعد الثابتة وقلّة الحركة تعبيراً عن عجز الشخصيات عن التحكم الكامل في مصائرها؛ فهي فاقدة لحرية الإرادة وخاضعة لظروف نفسية واجتماعية تدفع بها نحو مسار محتوم.

٢- تبنى مخرج العرض الفرضية الحتمية لإظهار رؤية فكرية شمولية للفعل المشهدي مبرر بأن لكل حدث أو فعل نتيجة حتمية لسابقه، وهو ما تجلى في تتابع الأحداث المتلاحقة والتي أظهرت الشخصيات محاصرة في دائرة مفرغة لا تستطيع الهروب منها، لأنها عاجزة عن الفكاك من حتمية مصائرها.

٣- تجلت الفرضية الحتمية في بنية الفعل المشهدي من خلال حركة الشخصيات المحملة والمشبعة بالصمت والثقل بدلالات مأساوية تنقل بصورة شعورية إلى المشاهد لا كفاصل بين مشاهد العرض بل لنقل حالة العجز المصيري، ومن جهة أخرى تمثلت هذه الحتمية في حوارية الممثلين التي نقلت بدورها الحالات الشعورية بعمق.

٤- اكتسبت الحتمية ملامحها الأساسية من طرح قضايا حول المصير المحتوم لذلك ظهرت الشخصيات مقيدة بواقعها غير مدركة لمصيرها ومن دون فرصة كبيرة للتحرر.

٥- عبر العرض عن فكرة الموت كأداة استخدمتها الشخصيات لمحاولة إضفاء طابع فكري يتصف بالحتمية عبر سلسلة من المسببات بتسلسل منطقي تحت مبدأ العلة والسبب وصولاً الى نتيجة محتومة.

٦- تمظهرت الحتمية المغلقة في شخصيتي (غودو ومولاي) من خلال خضوعهما لعوامل خارجة عن إرادتهما تتصرف بناءً على تكوينها النفسي وانقيادها لقيود الزمان والمكان المغيبة، كما وعززت التكرارية في سلوكهما انطباع العجز عن اتخاذ قرارات حرة لتعميق الإحساس بمصير محتوم يفتقر إلى المعنى.

الاستنتاجات:

١- تعالقت الفرضية الحتمية مع ظهور مدارس جديدة مثل المسرح الطبيعي والواقعي والرمزي، مما أثر على أساليب الكتابة والإخراج المسرحي.

٢- ان تأكيد الفرضية الحتمية في نتاجات المسرح العراقي تمثل استدلالاً جمالياً وبنائياً لحتمية الطابع التعبيري للصورة المنجزة.

٣- الفرضية الحتمية قائمة على مسلمات مختلفة مثل القدرية والجبرية والسببية والإرادة الحرة والمسئولية الأخلاقية.

٤- تشكل البيئة والمجتمع قيوداً صارمة على الفرد مما يجعله غير قادر على التحكم الكامل في مصيره، فالإنسان قد يبدو حر الإرادة لكنه في الواقع خاضع لظروف متعددة تجعله يسير في طريق محتوم.

٥- تولد الفرضية الحتمية حالةً من الترقب تعمل على تحفيز الجمهور لتتبع المصائر المحتومة للشخصيات والتي تقع ضحية صراعاتها الداخلية وانهيارها النفسي مما يعمق تجربتهم الإدراكية والعاطفية.

احالات البحث

١. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٩)، ص ٤٣٩.

٢. احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد ٣، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨)، ص ١٦٩٣.

٣. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ص ١٤٣.

٤. رحيم أبو رغيف الموسوي: الدليل الفلسفي الشامل، ج٢، (بيروت: دار المحجة البيضاء، ٢٠١٣)، ص ٤٥٣.

٥. احمد مختار عمر، مصدر سابق، ص ٤٤٢.

٦. عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ص ٢٧٦.

٧. عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص ٢٧٦.

٨. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول A-G، ط٢، (بيروت- باريس: منشورات عويدات، ٢٠٠٢)، ص ٢٦٨.

٩. ينظر: فايقه محمد جاد زيدان، الحتمية والسنن الإلهية- عرض وتحليل، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، المجلد الخامس، العدد ٢٦، ص٩٥٧- ٩٦٠.

١٠. ابن طفيل، حي ابن يقضان، تحقيق احمد امين، (مصر: دار المعارف، ١٩٦٢) ، ص٥٤.
١١. ينظر: ابن رشد: كتاب النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٠)، ص٧٨.
١٢. ينظر: رحيم أبو رغيف الموسوي: الدليل الفلسفي الشامل، ج١، (بيروت: دار المحجة البيضاء، ٢٠١٣)، ص ٤٤٥-٤٤٦.
١٣. إسماعيل المهدوي: الحتمية والعلم الحديث، مجلة الفكر المعاصر، القاهر، العدد٢، ا يونيو ١٩٦٥، ص ١٤.
١٤. آمي داهان دالمديكو وجانلوك شابير: الفوضى الحتمية، تر: هاني حداد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢)، ص ٢٥٨.
١٥. محمد حسين الطباطبائي: أصول الفلسفة و المنهج الواقعي، مصدر سابق، ص٧٤٩-٧٥٠.
١٦. ينظر: رحيم أبو رغيف الموسوي، مصدر سابق، ص ٤٤٦- ٤٤٨.
١٧. عز الدين أسماعيل: الاسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، ط٣، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦)، ص٥٣.
١٨. عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر،١٩٨٥)،ص ٦٩.
١٩. عبد الوهاب عبود: مفهوم الحتمية ودوره في البناء العلمي، مجلة الاتحاف، تونس، السنة العاشرة- العدد ٥٨- ١٩٩٥، ص ٨.
٢٠. آمي داهان دالمديكو وجانلوك شابير، مصدر سابق، ص ٣٧٨.
٢١. ينظر: آمي داهان دالمديكو وجانلوك شابير، مصدر سابق، ص ٣٦٦- ٣٧٦.
٢٢. عبد الوهاب عبود: مفهوم الحتمية ودوره في البناء العلمي، مجلة الاتحاف ، تونس، السنة العاشرة- العدد ٥٨- ١٩٩٥،ص ٨-٩.
٢٣. ادوارد لوسي سمث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: محمد فخري خليل، وجبرا إبراهيم جبرا، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٩٥)، ص١٩٢.
٢٤. تيسير شيخ الأرض، محاولة لفهم الحرية والحتمية، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، السنة السابعة عشر، العدد ٢٠٣، القاهرة، كانون الثاني (يناير)١٩٧٩،ص ٥٧
٢٥. تيسير شيخ الأرض، مصدر سبق ذكره، ص٤٠-٤١.
٢٦. يوسف الحوراني: البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٧)، ص٢٨٦.
٢٧. ينظر: علي الشامي: الفلسفة والإنسان، ط١،(بيروت: دار الإنسانية،١٩٩١)، ص٣١-٣٤.
٢٨. تشرني ياروسلاف: الديانة المصرية القديمة ،تر : احمد قدري ،(القاهرة: هيئة الآثار المصرية ،١٩٥٢)، ص١١٦-١١٨ .
٢٩. سامح مهران: تجارب معاصرة في المسرح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٣١)، ٢٠٢٤)، ص ٣
٣٠. ارنست ماندل: مدخل الى الاشتراكية العلمية، تر: غسان ماجد وكميل داغر، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠)، ص٩٦.
٣١. داميان كوكسومايكل ليفين: السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى، تر: نيڤين عبد الرؤوف، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨)، ص ١٤٩.
٣٢. مجاهد عبد المنعم مجاهد : فلسفة الفن الجميل، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع،١٩٩٧)، ص٤٧ .
٣٣. ينظر: محمد جلوب الكناني: حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص١٤٠.

٣٤. أوجستو بوال: منهج أوجستو بوال في المسرح، تر: نورا أمين، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧)، ص ١٣.
٣٥. أرسطو طاليس: فن الشعر ، تر: ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧)، ص ١٢٢ .
٣٦. الحسيني الحسيني معدي: الأساطير اليونانية والرومانية، (القاهرة: كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص١٧٣.
٣٧. سعد عبد العزيز: الاسطورة والدراما، (المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٦٦)، ص ٣٣ .
٣٨. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت: دار الكاتب اللبناني ،١٩٨٥)، ص١٧٤.
٣٩. جانيك زاتوفسكي: نظرية الدراما تورجيا، تر: أحمد عبد الفتاح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي/ ٣٠، ٢٠٢٣)، ص ١٩٠- ١٩٨.
٤٠. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بلا ت)، ص٣٦.
٤١. علي عبد المعطي محمد: اعلام الفلسفة الحديثة، ج٢، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية-جامعة الإسكندرية، ١٩٩٧)، ص٢٠-٢١.
٤٢. زيجونت باومان: ليونيداس دونسكيس: الشر السائل، تر: حجاج أبو جبر، (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٨)، ص١٧٥.
٤٣. ارنست ماندل، مصدر سابق، ص ٩٥.
٤٤. ينظر: جانيك زاتوفسكي، مصدر سابق، ص ١٩٠- ١٩١.
٤٧.مجموعة من النقاد: دراسات في الأدب والمسرح، تر: نزار عبود، ط٢ (حمص: دار المعارف، ١٩٨٨)، ص ١٨١. وينظر: يوجين يونسكو: مسرحيات طليعية، تر: شفيق مقار ، مسرحيات عالمية، (القاهرة : الدار القومية للطباعة، وزارة الثقافة ، ١٩٦٦)، ص١٣- ١٤.
٤٦ بيتر بروك وآخرون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تر: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠)، ص٢٩٨.
٤٧. مدحت الكاشف: المسرح والإنسان- تقنيات العرض المسرحي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص ٤٧.
٤٨. سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٢٢)، ص ٣٣٩.
٤٩. عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث- الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب (سلسلة الدراسات (١١)، ٢٠١٢)، ص ١٧٢.
٥٠. كريستوفر اينز، المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر: سامح فكري، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦)، ص٢٩١.
٥١. يحيى سليم البشتاوي: مدارات الرؤية- وقفات في الفن المسرحي، (عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠٢١)، ص١٤
٥٢. كريستوفر اينز، مصدر سبق ذكره، ص٣١٠- ٣١١.
٥٣. ينظر: مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة: أكاديمية الفنون- دراسات ومراجع-٤٤) ، ص ١٠٠- ١٠١.
٥٤. جيمز رووز افنر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٧)، ص ١٧٩.
٥٥. سامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص ٢٩٩.

المصادر:

- ابن رشد: كتاب النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٠).
- ابن طفيل، حي ابن يقضان، تحقيق احمد امين، (مصر : دار المعارف، ١٩٦٢).
- احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد ٣، (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٨).
- ادوارد لوسي سمث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: محمد فخري خليل، وجبرا إبراهيم جبرا، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،١٩٩٥).
- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧).
- ارنست ماندل: مدخل الى الاشتراكية العلمية، تر: غسان ماجد وكميل داغر، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠).
- إسماعيل المهدوي: الحتمية والعلم الحديث، مجلة الفكر المعاصر، القاهر، العدد٢، ا يونيو ١٩٦٥.
- آمي داهان دالمديكو وجانلوك شابير: الفوضى الحتمية، تر: هاني حداد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢).
- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول A–G، ط٢، (بيروت– باريس: منشورات عويدات، ٢٠٠٢).
- أوجستو بوال: منهج أوجستو بوال في المسرح، تر: نورا أمين، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧).
- بيتر بروك وآخرون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تر: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠).
- تشرني ياروسلاف: الديانة المصرية القديمة، تر: احمد قدري، (القاهرة: هيئة الآثار المصرية ،١٩٥٢).
- تيسير شيخ الأرض، محاولة لفهم الحرية والحتمية، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، السنة السابعة عشر، العدد ٢٠٣، القاهرة، كانون الثاني (يناير)١٩٧٩.
- جانيك زاتوفسكي: نظرية الدراما تورجيا، تر: أحمد عبد الفتاح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي/ ٣٠، ٢٠٢٣).
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).
- جيمز رووز افنر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: انعام نجم جابر، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٧).
- الحسيني الحسيني معدي: الأساطير اليونانية والرومانية، (القاهرة: كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).
- داميان كوكسومايكل ليفين: السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى، تر: نيڤين عبد الرؤوف، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨).
- رحيم أبو رغيف الموسوي: الدليل الفلسفي الشامل، ج١، (بيروت: دار المحجة البيضاء، ٢٠١٣).
- رحيم أبو رغيف الموسوي: الدليل الفلسفي الشامل، ج٢، (بيروت: دار المحجة البيضاء، ٢٠١٣).
- زيجونت باومان: ليونيداس دونسكيس: الشر السائل، تر: حجاج أبو جبر، (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠١٨).
- سامح مهران: تجارب معاصرة في المسرح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٣١)، ٢٠٢٤).
- سامي عبد الحميد: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٢٢).
- سعد عبد العزيز: الاسطورة والدراما، (المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٦٦).

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت: دار الكاتب اللبناني ،١٩٨٥).
- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بلا ت).
- عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث- الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب (سلسلة الدراسات (١١)، ٢٠١٢).
- عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠).
- عبد الوهاب عبود: مفهوم الحتمية ودوره في البناء العلمي، مجلة الاتحاف، تونس، السنة العاشرة- العدد ٥٨- ١٩٩٥.
- عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر،١٩٨٥).
- عز الدين أسماعيل: الاسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، ط٣، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦).
- علي الشامي: الفلسفة والإنسان، ط١، (بيروت: دار الإنسانية،١٩٩١).
- علي عبد المعطي محمد: اعلام الفلسفة الحديثة، ج٢، (القاهرة: دار المعرفة الجامعية- جامعة الإسكندرية، ١٩٩٧).
- فايقه محمد جاد زيدان، الحتمية والسنن الإلهية- عرض وتحليل، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، المجلد الخامس، العدد ٢٦.
- كريستوفر اينز، المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر: سامح فكري، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦).
- مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع،١٩٩٧).
- مجموعة من النقاد: دراسات في الأدب والمسرح، تر: نزار عبود، ط٢ (حمص: دار المعارف، ١٩٨٨).
- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٩).
- محمد جلوب الكناني: حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.
- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان- تقنيات العرض المسرحي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨).
- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة: أكاديمية الفنون- دراسات ومراجع-٤٤).
- يحيى سليم البشتاوي: مدارات الرؤية- وقفات في الفن المسرحي، (عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ٢٠٢١).
- يوجين يونسكو: مسرحيات طليعية، تر: شفيق مقار، مسرحيات عالمية، (القاهرة: الدار القومية للطباعة، وزارة الثقافة، ١٩٦٦).
- يوسف الحوراني: البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨٧).