الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي

The representations other in Iraqi theatrical play techniques

أ.م.د. علاء جبار مشكور

جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة

Assistant Professor Dr. Alaa Jabbar Mashkoor
University of Babylon/College of Fine Arts
aalfrayji@gmail.com

أ.م.د. شيماء حسين طاهر

Assistant Professor Dr. Shaymaa Hussein Taher
University of Babylon/College of Fine Arts
Fine.shamaa.hussan@uobabulon.edu.iq

ملخص البحث

يختص البحث الحالي بدراسة الأبعاد الجمالية لتمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي، حيث يرتكز العرض على منظومة علاماتية في تشكيل الجانب الفني والجمالي بالإضافة إلى الجانب الوظيفي التي تقود المتلقي عبر عملية إدراكية جمالية مقصودة لفهم ما يبثه العرض من رسائل بصرية وسمعية وحتى شمية، فيأتي الفصل الأول ليطرح مشكلة البحث التي لطالما انشغل الفكر البشري بمسألة الأنا والآخر والهوية التي يتقاسمها الاثنان حيث نجد أن الأنا فاعلة مثقلة بحضور الآخر،وان تحقق وجود كل منها مرتبط بفعالية الآخر وحضوره. فهو موجود وفاعل منذ القدم يحرك الصراع الأزلي بين الأنا في قبول الآخر والتفاعل معها، وعندما نقر أن لكل (أنا) (آخر) خاص بها فأننا نجد ان الصراع يمتد لداخل الأنا حيث الأنا والآخر يتعاقبان على الشخص نفسه وفق هذا الترتيب بين لحظة وأخرى فتارة الأنا فاعلة وتارة الآخر فاعل في تعاقب ديناميكي، ان هذا الموضوع تجذر منذ بدايات المسرح وحتى يومنا

هذا، أي لا يكاد يخلو عمل مسرحي من هذه الثنائية بكل عناصره، أما أهمية البحث في تصديه لتمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي مفاهيمياً وجمالياً. وان الحاجة إليه هي تسليط الضوء على مفهوم الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

الكلمات المفتاحية: التمثلات، الآخر، التقنيات المسرحية.

(Abstract)

The current research concernsby studying the aesthetic dimensions of representationsof the other in theatrical presentation techniques, the theatrical performance is based on a system of signs in shaping the artistic and aesthetic aspects in addition to the functional aspectsWhich leads the recipient through an intentional aesthetic perceptual process to understand the visual, auditory, and even olfactory messages that the display broadcasts.The first chapter presents the research problem that has always preoccupied human thought with the issue of the ego and the other and the identity that the two share, where we find that the ego is active and burdened by the presence of the other.The realization of the existence of each is linked to the effectiveness and presence of the other. It has been present and active since ancient times, stimulating the eternal conflict between the ego in accepting and interacting with the other.When we acknowledge that each “ego” has its own “other,” we find that the conflict extends within the ego, where the and the other alternate over the same person according to this arrangement from one moment to the next,Sometimes the ego is active and sometimes the other is active in a dynamic sequence.This topic has been rooted since the beginnings of theater until the present day, that is, almost every theatrical work is not devoid of this duality with

all its elements. As for the importance of research in confronting the representations of the other in theatrical presentation techniques conceptually and aesthetically. The need for it is to shed light on the concept of the other and its representations in Iraqi theatrical presentation techniques.

Keywords: representations, the other, theatrical techniques.

أولاً مشكلة البحث

لطالما انشغل الفكر البشري بمسألة الأنا والآخر والهوية التي يتقاسمها الاثنان، حيث نجد الأنا فاعله مثقلة بحضور الآخر وثقله وان تحقق وجود كل منها مرتبط بفعالية الآخر وحضوره، وهذا جوهر الرؤية الكلية المختزلة للعالم، كما أنه يمثل المنظومة العالمية للثقافة، فالآخر موجود منذ القدم يحرك الصراع الأزلي بين الأنا في قبول الآخر، وحينما نقر أن لكل (أنا) (آخر) خاص بها فأن (الأنا) تمثل (الآخر) بالنسبة للآخر الخاص بها، فالأنا والآخر يتمثلان في الوعي في علاقة طردية، فكلما زاد الوعي زاد الإحساس بالأنا والآخر، كما أن الإنسان ذاته يحمل في داخله المغاير في الماهية أو المناقض لما الظاهر منه، فهو في الوقت نفسه الأنا والآخر، حيث بالضرورة يحمل كلا منا قيما ومفاهيماً متنوعة ومتناقصة، فَجبل الإنسان على الخير غير أننا نجده لطالما تصرف وتحرك وفق عكس تلك السجية. واقصد سجية الخير التي هي الأساس والنواة التي تخلق مع الإنسان، بل أننا نجد ان الأنا والآخر تتعاقب على الشخص نفسه وفق هذا الترتيب بين لحظة وأخرى فتارة الأنا فاعل وتارة الآخر فاعل في تعاقب ديناميكي ، والمسرح حاول التصدي للصراع الاجتماعي والثقافي بين الأنا والآخر مختزل بأقدم معادلة الخير والشر، هذا الموضوع تجذر في المسرح منذ نشأته وحتى يومنا هذا بل لا يكاد يُخرج عمل مسرحي ما، دون حضور هذه الثنائية بقوة، لأن المسرح يقوم على هذا الصراع كموضوع محوري، وإبراز (الآخر) من مهماته إبراز (الأنا) وما تعانيه من صراعات وتعيشه، أي أن المسرح يعد انعكاسا عن الآخر في تقييمه وتعبيره في تناوله للأنا. إن علاقة الأنا بالآخر هي علاقة مرتبطة في المسرح بشكل أكثر قوة مما في الواقع، أي ان الغير (الآخر)يعد عنصراً مهماً للانا لا يمكن الاستغناء عنه لإنتاج الصراع الدرامي، حيث يعد جون بول سائر وجود الآخر ضروري لوجود الأنا بوصفه ذاتا حرة متعالية، فالأنا لا يكون (أنا) أبدا إلا إذا حضر أمام ذاته حضوراً مباشرا وان هذه الثنائية (الأنا) و(الآخر) تشكل معيارا مغايرا عندما

ينظر (الآخر) بصفته (أنا) و(الأنا) بصفته (آخراً)، هنا سوف يظهر الاختلاف بين الشخص الذي لا يتفق بآرائهِ حول شيء معين مع الشخص الآخر. ويبقى هذا الاختلاف قائم حتى يتم التوقف عند نقطة تسهم في التوصل إلى حل نهائي يؤدي إلى اتفاق أو تقارب الآراء كافة أو جزء منها لإرضاء جميع الأطراف بصورة توافقية، فالآخر تقابله الأنا وتتحقق به والاثنان يتمثلان بالوعي من هنا وتبعا لما تقدم تتلخص مشكلة البحث في التساؤل التالي:

ما هي الأبعاد الجمالية لتمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي العراقي؟

ثانياً/ أهمية البحث والحاجة إليه

تنبع أهمية البحث من خلال تناوله الآخر وتكوينه لدى الفرد، فإنه لا ينشأ بمعزل عن الأنا (الذات) ومفهومه للأنا (ذاته) الكائن الذي يرتكز وجوده على التماهي وعلى البحث عن هويته من خلال كل ما يحدث له منعكساً على الآخر ومنه، فالآخر بمثابة تقويم للأنا (لذاته) من خلال الآخرين، حيث يقوم الإنسان بعملية تقويم لذاته وللآخرين وللعالم الذي يعيش فيه، ثم هو يضع لنفسه في ضوء هذه العمليات أهدافاً ليحققها ثم يسعى إلى ذلك السلوك الذي يرى أنه يحقق هذه الأهداف دون إنكار ما للآخر أو الغير المتميز عن (الأنا) أو (الذات)، أي هو كل ما ليس أنا سواء كان هذا الآخر ذاتاً فردية (أنت)، أو كان ذاتاً جماعية بشقيها، كالذات الجماعية التي تنتسب إليها ذات الفرد وهي (نحن)، أو الذات الجماعية المقابلة للجماعة التي تنتمي إليها ذات الفرد، وهي آخر الآخر (هم)، والتي إما تكون ذاتاً جمعية صديقة أو ذاتاً جمعية عدوة، ومن هنا تتضح أهمية البحث في تصديه لتمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي مفاهيمياً وجمالياً.

أما الحاجة إليه

تتلخص في تسليطه الضوء على مفهوم الآخر وتمثلاته والكيفية التي تعامل معها مصمم التقنيات من اجل إبراز دور الآخر في صراعه مع الأنا في تقنيات العرض المسرحي العراقي، في محاولة الوصول إلى نتائج علمية وعملية من خلال هذه الموضوعة وبالتالي رفد المختصين بروافد علمية وإبراز أهمية الآخر للمتلقي.

ثالثا هدف البحث

يهدف البحث الحالي في تعرف الجماليات التي انتجتها تمثلات الآخر في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

رابعاً حدود البحث

الحد المكاني: العراق.

الحد الزماني: 2022.

الحد الموضوعي: دراسة الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

خامساً/ تحديد المصطلحات

الآخر: لغة

بالفتح أحد الشيئين وهو اسم على افعل، والأنثى أخرى، والآخر بمعنى غير كقولك رجل آخر وثوب آخر، وتصغير آخر أو يخر والجمع بالواو والنون، ومعنى آخر شيء غير الأول. (ابن منظور، بلا، 39).

هو أحد الشيئين وهو اسم على وزن افعل والأنثى أخرى إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل من كذا ألا يكون إلا في صفة وجاء في أخريات الناس أي في أواخرهم. (الرازي، بلا، 138).

اصطلاحا"

اسم خاص للمغاير بالشخص وبعبارة أخرى اسم للمغاير بالعدد وقد يطلق على المغاير في الماهية أيضا. (التهاني، 1862، 67).

صورة أو شعور يتحدد فيه شعور الذات بذاتها وتتفاعل الذات وتزداد رغبتها عبر الامتزاج به الحلول أو بما يرمز إليه أي انه وقفة الذات أمام الآخر باختلافه الثقافي والحضاري، هي وقفة مشيعة بالقلق فهي تبحث عن المختلف أملا في الوصول إلى الكمال أو الأنموذج الأمثل. (المالكي، 2007، 15).

ما يختلف عن معايير المؤسسة التي تميز الجماعات الاجتماعية كوجود خاص، وبصورة أخرى هو الوضعية التي يكون فيها وجود مختلف عن الذات. (المزروعي، 2007، 37).

هو بنية لغوية رمزية لاشعورية تساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدلية بين الذات والمقابل لها وهو من يطلق عليه (الآخر). (البازعي، 2008، 37)

إجرائيا": -

صورة أو شعور بقصد أو بدونه تجعل من وجود الأنا (الذات) شيئاً ممكناً، متفاعلة في معادلة تقع على طرفها الآخر في حركة مستمرة.

تمثلات: لغة

مثل كلمة تسوية، يقال: هذا مثله ومثله، كما يقال شبيهه وشبهه بمعنى ... تمثيل منه أو ندعه لكم وتمثل منه، كتمثيل، يقال: امتثلت من فلان امتثالا أي اقتصصت منه. (ابن منظور، بلا، 133،134). المثل: الشبه والفرق بين المماثلة والمساواة ان المساواة تكون بين المختلفين بينما المماثلة تكون بين المتفقين في الجنس، لان التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين، أي انه يسد مسده. (الزبيدي، 379-382)

اصطلاحاً

التمثل: هو حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه،وتمثل الشيء تصور مثاله أي تخيله تخيلاً حسياً، وتمثل المثلث تصور ماهيته ونوعه. وتقول أيضاً مثل الشيء صورهِ أو استعاد صورته. (صليبا، 1982، 342).

مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر. (مدكور، 1980، 54).

تحول ينطلق من المختلف إلى المماثل، من الآخر إلى الذات. (لالاند، 2007، 101).

إجرائياً:الصورة الذهنية التي يرسمها الشكل الخارجي المقصود على هيئته المدركة في ذهن المتلقي.

الفصل الثاني/الإطار النظري

المبحث الأول: ماهية الآخر

لطالما كانت ثنائية الأنا والآخر من أهم الثنائيات التي شغلت الفكر الإنساني بوصفها مشكلة فكرية وفلسفية وعلى وجه الخصوص المعادلة الوجودية، فتعددت الآراء واختلفت النظرة إلى هذه الثنائية فمنهم من انتصر للانا بوصفها المركز وجعل من الآخر الهامش، ومنهم من قال ان الآخر لا يقل أهمية عن الأنا، بل انه رَفع من شأن الآخر وحد من سلطة الأنا من خلال منظور تفاعلي تواصلي أخلاقي بعيدا عن الإقصاء والتهميش والتمركز، مما خلق منطقة نزاع فلسفي فكري بين الأنا والآخر لما للذات من أهمية قصوى فاشترطت مجموعة شروط لقيام تلك العلاقة بين الأنا والآخر وهو ما يحاول البحث الحالي فك شفرات تلك العلاقة بداية في هذا المبحث من خلال تناول الآخر من المنظور الفلسفي والنفسي والاجتماعي وعلاقته بالأنا، فبدأ (هويس) في فلسفته التحليلية بأن على الإنسان أن يتنازل ويحول حقه الطبيعي في استخدام قوته الخاصة بطريقته الخاصة ليحافظ على حياته ... ولكنه لا يتنازل عن حقه الطبيعي بلا مقابل بل أن يحصل على فوائد أكبر. (رمزي، 1988، 46).

أي أن يحصل الإنسان (الأنا) مقابل حقه الطبيعي الذي تنازل عنه بإرادته على حقوق مدنية أخرى يكفلها له المجتمع المدني (الآخر)، ومن أهمها حقه في حياة أمنة، ولأجل تحقيق الأمن في المجتمع، يجب أن تكون السلطة (الدولة) هي الجهة العليا فيه، وهي التي تخطط وتحكم البلاد والمجتمع ولا يحق لشخص آخر أو السلطة أخرى التدخل أي أنه يؤكد على وجود " قوة عامة تدافع عنهم وتحميهم من إيذاء بعضهم لبعض وتؤمن لهم حياتهم وصناعتهم وممتلكاتهم وثمرات أرضهم وهنا يرى (هويس) في فكرة تنازل الفرد عن حقه ومنحه إلى آخر (واحد) يحكمهم ، إذ تصبح كل أحكامه ملزمة له بوصفه (أنا) ، أي أن الأنا تتنازل للآخر شرط ان يوفر لها كل متطلباتها. بينما يربط (سبينوزا) بين الفضيلة وحرية الفرد، فالفضيلة لديه هي "أن تجعل الإنسان (الأنا) حراً مستقلاً، والانا الحرة تفعل ما تشاء طالما أنها تتماشى مع (الآخر) الذي أشار إليه بالمجتمع ككل. (الحفني، بلا، 240،241).

يرى (جون لوك) بان لكل إنسان (الأنا) حقوق طبيعية مطلقة لا يخلقها المجتمع (الآخر) وإنما تولد مع الإنسان إذ أن الطبيعة لديه تقوم على أساس الحرية. فالأنا لديه هي المتحكمة بنفسها إذ تمتلك حرية مطلقة مقابل الآخر، فلكل (أنا) حقوق خاصة حتى وان لم يكن معترف بها في الواقع أي أن لكل (أنا) هدفاً مثالياً يبقى معلقاً إلى أن تسمح الظروف بتحقيقه، فالحرية الطبيعية للإنسان هي إن يكون متحررا من أي قوى فائقة على الأرض، وإلا يكون تحت إرادة أو سلطة فرد.(رمزي، 1988، 51،52).

لذلك فهو ينبذ مبدأ السلطة أو التسلط على الإنسان، إذ يؤكد بأن " ليس هناك سيادة طبيعية لأحد على آخر. ويشمل (لوك) في كلامه هذا حتى السلطة الأبوية فلا يجوز للأب التسلط على أبنه وإنما كلما مطلوب منه هو تربيته وجعله أنساناً حراً، فهي " واجب طبيعي أكثر منها سلطة لذا يعتقد (لوك) إن جميع أبناء المجتمع متساوون في حرياتهم وعقولهم، فالإنسان لديه لا يتحدد بأي قوة خارجة عنه كما انه ساوى بين كل الإفراد ويلغي كل الفوارق الطبقية التي من شأنها إن تميز بين فرد وآخر، فجميع الإفراد أحرارا ومتساوون بالطبيعية. (كرم، بلا، 151).

بينما ينطلق (جان جاك روسو) من أن الإنسان قد أنفصل عن طبيعته الخيرة من خلال الحياة في وسط اجتماعي مصطنع وليس من خلال السقوط. (كرم، بلا، 60).

فهو يعتقد أن الإنسان قد تعرض إلى " الانفصال عن خصائصه الفطرية الطبيية ليس بسبب الأنام التي ارتكبها، بل نتيجة لوجوده في ظروف غير إنسانية. (النوري، 1979، 34).

أي ان الأنا إنما تتنازل تنازلا كاملا للآخر المتمثل بالمجتمع دون تحفظ. (روسو، بلا، 91).

والمقصود هنا أن (الأنا) لا تتنازل عن حقوقها الطبيعية فقط وإنما تعمل على تسليم نفسها بالكامل للآخر (الجماعة) التي هو من ضمنها، لأجل تحقيق سلطه جماعية تسود فيها المساواة الكاملة، بينما يجعل هيغل من العلاقة بين الأنا والآخر تنطلق من سعي الأنا للتحكم بمصيرها دون تأثير للآخر عليها مرة ومرة أخرى تتأثر بالآخر وتتفاعل معه، لأنها تسعى بوصفها ذاتا لتشكيل العالم طبقا لمقاصدها وأهدافها، ولكنها في نفس الوقت موضوع يتحدد طبقا للصورة التي يرسمها الآخرون له.(رمزي، 1988، 78،79).

فالأنا هنا تواجه مشكلة متأصلة في وجودها بين كونها قوة مبدعة تسعى لتحقيق ذاتها، وبين كونها موضوعة تتأثر وتتشكل من خلال الآخر، فهذا الصراع ما بين الأنا والآخر يقوم عندما لا تتعرف الأنا على ذاتها في هذا العالم ويمكنها تجاوز هذا الاغتراب عن ذاتها عندما يصبح. العالم جزء منها حينما تتحول (الأنا) إلى (الآخر). (عبد المنعم، 1985، 33)

إذ يرى أن علاقة (الأنا) بالبنية الاجتماعية علاقة وحدة كاملة ثورية،وتلقائية، ويمكن أن تنشأ ذلك صراعات، وهذه الصراعات تسفر عن عودة (الأنا) إلى ذاتها، وتكف عن

التطابق مع البنية الاجتماعية وتصل إلى قصر تطابق ذاتها على الشخصية وسماتها هي، فتحقق فرديتها المنتمية،بهذا الشكل تصبح علاقة (الأنا) بالآخر. (شاخت، 1980، 98 وما بعدها).

بينما يؤكد (كيركيجارد)، إن (الأنا) عندما تحاول البحث عن ذاتها ومعرفتها فهي تحتاج إلى قوانين وهذه القوانين هي(الإرادة،والهوى) فكلمة (الهوى) يعنى بها الإرادة التي تولد عند الإنسان الوجودي من رؤيته للتناقض بين المتناهي واللامتناهي. كما تتولد من عدم اليقين أو بعبارة أخرى إن الإنسان عندما ينظر إلى التناقض بين (الأنا) و(الآخر) سوف يتولد لديه هذا الهوى الذي يجعله دائماً في بحث عن ذاته. (العشماوي، بلا، 82).

ويجد (سارتر) ان الانفعال ضرباً من الوجود الإنساني، وهو حالة شعورية داخلية (الأنا) وهذه الحالة الشعورية مرتبطة بموضوع خارجي (الآخر)، وقد تناول (الأنا) في علاقته بالعالم الخارجي (الآخر) من خلال (الجدل) الذي ربطه (سارتر) بالإنسان وجعله جدلاً إنسانياً " إن الإنسان موجود مادي يعيش في وسط مادي، إلا أنه موجود يريد باستمرار أن يؤثر في المادة بالمادة ليستحدث تعديلاً في النظام الكوني. (الحفني، بلا، 231).

فالانا عند (سارتر) هو الذي يقف مواجهاً للآخر، والفرد ذات، إذن فالذات الإنسانية يقابلها العالم الخارجي والغير، فالوجود لدى (سارتر) هو وجود الذات وينشأ عن ذلك حالة نفسية تجعل الأنا تتخلى عن حريتها ويدعها في حالة كمون فهو يعني ان معايشة الفرد لذاته كشيء وليس كذات من خلال وساطة آخر فالأنا متحققة كونها ناتجة عن نظرة الآخر لها، إذ يعيش الفرد حالة صراع بينه وبين الآخر الذي يتسلط عليه، والذي ينظر إليه على انه شيء أو موضوع، لا بوصفه ذاتا حرة لها قدراتها، وإنما بوصفها ذاتا لها خصائص مفروضة عليها. (شاخت، 1980، 281).

بينما يفترض (فرويد) وجود جهاز نفسي يتكون من (الأنا الأعلى - الأنا – الهو)،فـ (الأنا) تمثل جانب الوعي، و (الهو) هو (مجمل الغرائز الموجودة في اللاوعي)، و (الأنا الأعلى) يمثل الرقيب الذي يعمل على الحد من هذه الغرائز. ونجد هذه الأقسام نفسها في حالة تصارع داخل النفس البشرية بين متطلبات الإنسان نفسه ورغباته، وبين عالم الواقع الذي يعيش فيه، ففي أغلب الأحيان يجد الإنسان دوافعه وأفكاره لم تحظ بتأييد المجتمع، بسبب سلسلة من المعوقات والمحرمات والعقوبات تفرض على الذين يخالفون هذه الأوامر بوصفها دافعا للسيطرة على سلوك الإنسان داخل

المجتمع.وبذا نجد (فرويد) يؤكد الاغتراب باعتباره سمة مستأصلة في وجود الذات وفي حياة الإنسان، إذ لا سبيل مطلقاً لتجاوز الاغتراب بين الأنا والهو والانا الأعلى، ولا مجال مطلقاً لإشباع كل الدوافع الغريزية. (رمزي، 1988، 286،287).

إذن فهناك حالة صراع مستمر بين كبت الغرائز وبين إطلاق العنان لها ، فـ(الأنا الأعلى) يعمل على كبت هذه الأفكار والدوافع المتعارضة مع مبادئ المجتمع وقوانينه وإرسالها إلى للاشعور، أما الأفكار المقبولة تذهب إلى الشعور وهذا يعمل الإنسان على التعبير عنها بكل حرية ، ولكن الأفكار غير المقبولة نجدها تذهب إلى اللاشعور بشكل إجباري ، من جهة الآخر ندى (فرويد) العقل، ففي رأي) فرويد) ان العقل السليم هو الذي يحررنا من السلطة التي تفيدنا وبذلك يؤسس سلطتنا الذاتية أي بمعنى ان الآخر السلطوي يمكننا القضاء عليه والتحرر منه، غير ان الآخر هو أيضا مرتبط بالأنا فهي في علاقتها بالذات لابد ان تمر بالآخر الشبيه والذات لابد لها في علاقتها بالأنا إلا ان تمر بنفس المحطة وهكذا تتكون علاقة خطابية للتماهي ما بين الآخر وذاته وما بين ذاته والآخر. (حسب الله، 2004، 123).

في ضوء ذلك يؤكد(فرويد) أن السلوك الإنساني مدفوع للحصول على أهداف معينة فإذا أحيطت هذه الدوافع أو منعت أدت إلى انهيار الإنسان بسبب صراعه مع العالم الخارجي. مما يؤدي في نهاية الأمر إلى اغترابه والانعزال عن باقي أفراد جنسه بسبب التعارض معهم. وينطلق (اميل دوركهايم) من منطلق اجتماعي، نتيجة للصعوبات التي يواجهها الفرد يسبب التوزيع غير المتكافئ، للإمكانيات، إذ يشير إلى مصطلح الانومي، الذي يعني به فقدان المعايير، وقد تضمنت نظريته في الأنومي العلاقات بين الأهداف الثقافية والوسائل الاجتماعية وكي يؤدي عدم الاتساق بينهما، في حالات اجتماعية معينة وينسبها إلى حالة من الانومي. (رمزي، 1988، 296).

وقد شرح (دوركهايم) الحالات التي يعاني منها الفرد بوصفه (الأنا) أثناء التحولات التي تحدث في المجتمع بوصفه (الآخر)، موضحاً الأسباب التي تصيب الأنا (بالالنوميا) والتي تؤدي إلى عجزه وظهور حالات الانتحار، إذ يقول إن انعدام تكامل الفرد (الأنا)، كفرد مع المجتمع(الآخر)، بحيث يصل الأمر لبعض الأفراد إلى أن يجدوا أنفسهم عاجزين عن الاستجابة أو الخضوع لأية سلطة غير تلك التي تصدر منهم هم أنفسهم ، في هذه الجماعة مما يدفعهم إلى الانتحار ، لذا نجد المجتمع (الآخر) بصورة مستمرة يحاول فرض نوع من الضوابط التي تحد من انفعالات الفرد (الانا) وتطلعاته فمثلاً في حالات الرفاهية تزداد معها تطلعات (الأنا) ، لذلك يعمل (الآخر)

على فرض هذه الضوابط لكي يحول من دون شقاء النفس وهذه الضوابط متمثلة بالضوابط الأخلاقية لأنها تسمو فوق كل ما هو مادي وذاتي. (السيد، 1986، 18).

ينطلق (ماركس) في فلسفته عن طريق تحديد طبيعة الإنسان وطبيعة العمل، فالإنسان لديه هو موجود اجتماعي كما هو موجود فردي، والإنسان لا يتوافق مع الطبيعة الأساسية حين تنقصم علاقته النوعية مع الآخرين أي انه ينظر إلى (الآخر) من خلال الصراع الطبقي الذي يتم بين فئتين رئيسيتين في المجتمع من حيث علاقتهما بالإنتاج الاجتماعي. أي بين طبقة تقوم بالإنتاج وأخرى تسيطر على هذا الانتاج، وبالتالي يصف هذه العلاقة الثنائية بين (الأنا) المسيطرة و(الآخر) المضطهد، علاقة ليست هي سوى تاريخ كل المجتمعات، ليست سوى تاريخ صراع الطبقات. الحر والعبد، الشريف والرعاع النبيل والفن - رب العمل والحر في كلمة واحدة المضطهدون، وهم في تعارض وتناقض دائم تنتهي أمام التحول الثوري للمجتمع بمجمله وأما بالقضاء على الطبقتين المتصارعتين. (روشيه، 2002، 60).

المبحث الثاني: الأخر في تقنيات العرض المسرحي العالمي

ينطلق اندريه انطوان في مسرحه من خلق ببيئة منزلية صرفه وفي غرف مؤثثة بما يوجد داخل المنزل، فالديكور أحد العناصر التي تجسد أبعاد تلك البيئة ويصر على عدم استخدام الديكور نفسه في أكثر من عمل واحد، واستخدم الإضاءة المناسبة لليل والنهار. كما كان يستخدم الإكسسوارات والأزياء والموسيقى الحقيقية على المسرح، فالمكان يجب أن يكون البيئة التي شكلت لحياة الأحداث عند الشخصيات فأصبحت البيئة هي التي تقرر حركة الشخصيات وليس الشخصيات هي التي تقرر البيئة ومن خلال المنظر المسرحي وحركة الممثل داخله ركز (انطوان) على عنصر الإبهام في العرض المسرحي إلى حد الذي كان يخدم بعض العناصر الواقعية الحية ليضعها على خشبة المسرح، من هنا فإننا نجد أن العلاقة بين الأنا والآخر هي نقل حرفي لما عليه في الواقع دون تدخل من قبل الفنان الذي أراد أن يضعها على المسرح كما هي. (طابور، 1990، 164).

بينما يقترب المنظر المسرحي لدى ستانسلافسكي من الواقع أراد من الديكور أن يحدد حركة الممثل، كما استخدم الإضاءة، فأصبحت قادرة على تصوير الظواهر الطبيعية والتأثيرات النفسية المفرد والمجتمع، فضلا عن استخدام الموسيقى في تحقيق الواقعية من خلال الموسيقى الحية التي استخدمها في اغلب أعماله المسرحية بما يحقق له في عروضه الأجواء الخارجية من أجل الوصول إلى الدقة المتناهية في العرض

المسرحي وأبرزها، وتعريفها إلى المتلقي لتجسيدها على المسرح، معتمدا في ذلك على الممثل الجيد والمنظر المسرحي الواقعي. وتعد مسرحية (طائر النورس) لمؤلفها (تشيخوف) كمثال للاتجاه الواقعي الذي أخرجها (ستانلافسكي) والتي تكشف عن الجذور النفسية والشخصية بدقة وعن واقعها الرائد، وبذلك فأننا نجد ان العلاقة بين الأنا والآخر هي تركيز لما هي عليه في الواقع، حيث حاول الفنان إبراز أهم الصراعات التي تنشأ بين الأنا والآخر. (عطية، 1996، 22،23).

أما ابيا وكريج فقد نقلا العلاقة بين الأنا والآخر إلى مستوى آخر يعد بالرموز والشفرات، حيث ادخلا الرمز على العرض المسرحي، وأولياء أهمية كبيرة، واستندا عليه في التكوينات والكودات المسرحية، مما زاد من فعالية الرمز في اختبار عقل المشاهد، وكان جل اهتمامهما، ان يتحول المسرح من فعل خطابي إلى فعل، صوري، فانطلق أبيا من عنصري الزمان والمكان. اعتماداً على حركة الممثل مخضعاً إياها لقانون الموسيقى والفراغ المسرحي بمستوييه الأفقي والرأسي لتقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسي، عليه فقد عبرت الموسيقى والإضاءة عن المظاهر كافة. (جاسم، بلا، 2).

وساند كريج آبيا في طروحاته، إذ ان المشاهد عند كريج يلم بالأحاسيس العامة من خلال القيم الرمزية والتشكيلية فيستخدم كريج التوليفة الجديدة للتقنيات المسرحية للغور إلى ما وراء الواقع أي رمز الشيء لذاته، أن المسرح بالنسبة له يكشف عن جمال الحياة الأسرة وليس الجمال الخارجي للعالم فحسب بل الجمال الباطني للحياة ومعناها[1]، في العروض المسرحية يستحضر الفنان صورة من العقل الباطن، باستخدام تفاصيل المنظر المسرحي كافة، التي يغلب عليها الانطباع، إذ يكون الواقع بمثابة إسقاط نفسي للشخصيات، شكل الضوء الجزء الأكبر فيها، فتكون له القدرة على إثارة دخائل المشاهد بالمعنى المطلوب منه، فالرمز يعتمد دائماً على تلخيص المعنى في المرئيات، أما عن طريق الترجمة المباشرة للموضوعات، أو عبر تكوين أشكال معينة على مساحات مسطحة تربطها علاقات إيقاعية متوافقة متدرجة، والرمز فيها قد يكون رمزاً معنوياً - كخلق حالة من الرهبة أو العظمة أو الفخامة بوساطة الستائر، أو خلق حالات نفسية معينة عبر الإضاءة الخافتة وظلالها - أو رمزاً مادياً - كوضع شجرة لترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل وهكذا. (جاسم، بلا، 2).

اعتمد فيسفولدمايرهولد على الاسلبة والتي تعنى أن تبرز جميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين أو ظاهرة معينة وتصوير ملامحها الخبيثة المتميزة التي تتواجد في الأسلوب الضمني لعمل فني ما يمكن ان يحقق وظيفة من خلال الخيال

فقط، ومعنى ذلك أن العمل الفني يجب الا يحمل الى حواسنا كل شئ دائما، وانما يكتفي بتوجيه قدرات التخيل لدينا وهو بذلك يتيح للمتلقي تحليل علاقته بالآخر عن طريق اطلاق العنان لخياله في كشف ما هو حبيه، حيث عليه أن لا ينسى لحظة واحدة انه أمام ممثلين يؤدون أدوارهم، وانما امام هؤلاء سالة ملفين أي انه يناضل ضد الواقعية الإيهامية. (مليكة، 1966, 181،182).

يدعو (ارتو) في تجاربه الى مسرح يعري بقسوة الصراعات المتأصلة في اللاوعي الانساني الجماعي، إذ قام مسرحه على الشكل والحركة والاضاءة، ويستبدل بالكلمات (البلاغة الحركية) هنا يظهر الفرق بين مسرح العلم الذي أراده السرياليون و (مسرح القسوة) في تركيز ارتو على اللاوعي الجماعي، بدل اللاوعي الفردي الذاتي للفنان حيث يعزز ما للآخر من سطوة وحضور ورغب أرتو بتصوير هذا اللاوعي الجماعي بالأسطورة، بدلاً من الاحلام والرؤى الفردية، وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة أكدت السريالية قصور المنطق والعقل الواعي، وقدمت العلم واللاوعي ثم الاسطورة ركائز أساسية في إدراك حقيقة النفس البشرية، مؤكدة أن حياة ثرية داخل النفس، مليئة بالأضداد والمتناقضات. (مايرهولد، 1979، 80).

اما بيتر فايس فانه يضع متلقيه أمام تقارير حقيقية لموضوعات سياسية او اجتماعية، حيث يتحقق مسرحه في سياق الطبقة العاملة والفئات التي لها اطار سياسي او اجتماعي، مما يجعل متلقيه في صراع مباشر مع الآخر المتمثلة بالسلطة بكافة أشكالها وأنواعها إذ إنه بذلك يؤكد الواقع. (جاسم، بلا، 60،61).

بينما نجد كلا من بريخت وبسكاتور ينقلان متلقيهم الى مستوى آخر، حينما جعلا حكما حيادياً فاعلاً في تبني صراعاته مع الآخر من خلال عقل متفتح أكثر نضجا واحساسا بالمسؤولية، حيث اراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله - أي ان المتلقي يجب ان يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي أوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وأيضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على أن المتلقي يقف موقفا سلبيا، وأنه يجعل الاحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب ان يؤدي دورافاعلا في العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار. (جاسم، بلا، 60،61).

يرى كروتوفسكي في ان المجابهة هي الجوهر. فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع افكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، والى اقصى حد ممكن. حيث الممثل طقوسي الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع حيث يركز على الآخر (المجتمع) في علاقته بالانا فهو لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وانما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به حتى لو اضطر الى ان يدفع المال لأصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لإنجاح العرض المسرحي. (القط، 1978، 271).

اما بيتر بروك فيترك للمتلقي حرية المشاركة في الصراع بين الأنا والآخر مع الممثلين وبذلك فانه يريد لمتلقيه دور هو الآخر مهم في العرض المسرحي ومكمل لعناصر الابداع وخطواته فعلينا ان نضع له كل شيء مكشوفا لا نخدعه او نخفي عنه شيئاً. وعلينا أن نفتح له ايدينا الفارغة ونريه ليس هنالك شئ - أي ان المسرحية بدون الجمهور تبقى صورة كاذبة، فالجمهورهو التحدي الدائم في المسرح. (بروك، 1983، 108،109).

بينما اتجهت عروض سامي عبد الحميد المسرحية إلى عدم الثبات على الأطر التقليدية، من خلال إيجاد رؤية تأويلية متجانسة بين الأنا والآخر، فسعى الى إيجاد آليات جديدة في ابراز الاخر من خلال الولوج الى الأنا عن طريق اتخاذ الرمز وسيلة إيحاء وتعبير عن المعاناة والصراعات الداخلية التي يعيشها الاخر، فإذا كان الانا لا يكشف عن الحقيقة كاملة، وأن معظم الحقيقة تختفي في سلطويته، لذلك يكون مناسباً التعبير عن الآخر بأشكال قد تبتعد كثيراً عمّا في الواقع ويصبح من الطبيعي اللجوء إلى الرمز طالما لا يستطيع الفنان الوصول إلى ذلك المسكوت عنه، وبالتالي ملاحظته ولذلك يلجأ إلى التلميح والتخمين.(سامي عبد الحميد، نحو مسرح حي، 23)

فنجده في مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ليوجين أونيل، يحول الاخر الى غوريلا في داخل الانا، حيث ان الشخصية الرئيسة هي في ذات الوقت الاخر بالنسبة للمجتمع وضغوطه عليه واضطهاده واحتقاره كونه أسود في بلد الحرية، فراح بشعر بعدم انسانيته.(سامي عبد الحميد، تجربتي في التمثيل، 191-192)

اما قاسم محمد ففي محاولته لتأصيل العرض المسرحي الشعبي تناول موضوعات مستمدة من التراث والفلكلور، حيث نجده في مسرحية (بين المالك والمملوك ضاع التارك والمتروك)قدم بيئة اجتماعية تتصارع من أجل الإرث، فتدور الأحداث عن تقسيم الإرث في منزل يقوم على أسوأ تقاليد عصر الانحطاط وكيفية سحق الاخر،

إشارة إلى نزعة العبودية واستلاب حرية الإنسان، ففي هذا العرض تؤدي شخصية المهرج دوراً أساسياً في تصوير الأحداث، ففي استغلال الممثل لفنه بالتنويع على الحركة والإضحاك، يتلمس المتلقي تعبيراً عن الآخر عن انطلاق الروح وتحليلها في النهاية إلى أبعاد فلسفية مقصودة، فالمهرج الذي يذل نفسه في سبيل إضحاك السادة لا يهمه سوى مصير ابنته من بعده، فهمومه السوداء التي يخفيها وراء قناع الهزل تكون واقعاً لكشف بطلان طيبة الآخرين. (عقيل مهدي، 45-48)

اهم المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري:

1. انفتح الآخر على الذات من خلال عدة نواحي منها الاتصال والحوار والصراع والتماثل والتنافر.

2. يتم إدراك الآخر من خلال- ومن قبل الذات بعدة صيغ اتسمت بالصراع وبشيء من الارتباك والالتباس وعدم الفهم والغموض والخوف .

3.يشكل الآخر حضورا منفردا وغير ملتزما مع الذات لكنه كيان يرتبط وجودا وعدما معها .

4.يتم تشخيص الاخر من خلال الوعي به وبمركزه وأهميته ، وهذا الوعي يتنوع فتارة فرديا أو جماعيا وتارة سياسيا أو ثقافيا أو دينيا وتارة مجتمعيا .

5.يعد الآخر منظومة معرفية جمالية تضم الكثير من القيم والقضايا والفلسفة والسياسة والاجتماعية تعبر عن تطلعات المتلقي في أخذ حريته التعبيرية .

6.يعد الآخر مضمونا متفردا من خلال العادات والتقاليد حيث يعد مرآة ناقدة للذات كفعل تارة وكردة فعل تارة أخرى.

7.تمثلت تجليات الآخر في عروض المسرح في عدة أساليب وأنماط منها الواقعي والرمزي والتعبيري والملحمي واللامعقول والتسجيلي .

8.لازم الابداع مهمة انتاج تقنيات متفردة في مسرح يبرز فيه الآخر بوصفه منظومة علاماتية مكثفة .

9.شكلت التقنيات المسرحية منظومة فكرية فنية في تنظيم وفرز الآخر واعطائه المساحة الفلسفية والجمالية الفنية في العروض المسرحية .

10.ساعد انفتاح العرض المسرحي على تشكيل صورة جمالية تشكيلية من خلال التقنيات المسرحية الأخرى للآخر بوصفه أحد أقطاب الصراع.

١١- ساعد الآخر في إبراز صورة تقوم على التباين والاختلاف بينه وبين الذات اتسمت هذه الصورة بقدرتها الفلسفية والتأويلية والعلاماتية لدى المتلقي.

١٢- تمثل الآخر في أغلب التقنيات المسرحية في العروض التي حاولت إبرازه بوصفه قوى صاعدة ومركزية عن طريق استخدام الفيديو والافلام السينمائية والصور الرقمية والكارتونية .

١٣- الآخر تنتجه كلية العناصر الموجودة في العرض من حركة الممثل والأزياء والديكور والاضاءة ،حتى تداخل المتفرج فيه.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: - مجتمع البحث

انحصر مجتمع البحث بالعروض المقدمة في مهرجان بغداد الدولي للمسرح /الدورة الثالثة /لسنة ٢٠٢٢، والبالغ عددها (٦) عملا مسرحيا

ثانيا: - عينة البحث

تم اختيار العينة المبنية في الجدول بالطريقة القصدية وفقا" لأسباب المبينة أدناه :-

1. كانت العينة مماثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

2. تتوافق هذه العينة مع طبيعة الأداة وصيغتها النهائية بما يضمن الآلية البحثية وطريقة كتابتها وصولا إلى نتائج دقيقة على صعيد الآخر وتمثلاته في تقنيات العرض المسرحي العراقي.

3. توفر النسخ الأصلية (الأقراص المدمجة) مما أتاح ملاحظة العروض بصورة جيدة ومن ثم تحليلها بدقة.

جدول عينة البحث

اسم المسرحية	إخراج	مكان العرض	السنة
ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	مسرح الرافدين	2022
أنا وجهي	عواطف نعيم	مسرح الرافدين	2022

ثالثا": - منهج البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل عينة البحث والوصل إلى نتائج.

رابعا": - أداة البحث

اعتمد البحث ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل العينة.

خامساً: - تحليل العينة

مسرحية: - (ميت مات)

تأليف وإخراج دراماتورج علي عبد النبي الزيدي.

مكان العرض: - العراق بغداد (مسرح الرافدين) .

زمان العرض: - ٢٠٢٢.

يعتمد العرض الانتظار كثيمة أساسية في تحريك الأحداث، الشخصيات تنتظر حدوث شيء ما او قدوم شخص ما لتنقلب حالتها، انه انتظار القادم والخشية منه وباستخدام الحوارات التي اعتمد عليها العرض كثيراً, يتناول العرض الكثير من المواضيع اليومية, والتي أدت إلى سحق الآخر الذي يعاني تسلط الأنا وحضوره القسري فنجد العامل الشخصية التي لم تتحدث طيلة العرض بمثابة مبعوث الأنا أو الإشارة إلى الأنا الذي ساهم في انزواء الآخر رغما عنه, يشير العرض إلى الكثير من التصرفات والمشاعر الإنسانية كالانتظار والاشتياق والصدق بالإضافة إلى الغدر وخيانة الصداقة والأمانة من أجل تحقيق المكاسب الشخصية , وان كانت على حساب القيم الأخلاقية والمجتمعية المتعارف عليها، ينظر الصورة (1) و(2)

صورة رقم (1) توضح العامل الذي يمثل الأنا

صورة رقم (2) توضح العامل وهو يتلاعب بالآخر

اعتمد العرض على التقنيات البصرية وخصوصاً الإضاءة بشكل كبير, فكانت شدتها وتغيير ألوانها والتلاعب بمساقط الإضاءة ومصادرها إضافة جمالية أسهمت في خلق الصورة المشهدية وكذلك الاعتماد إلى (تيبللامب) الثابت في مكانه كإشارة إلى توقف الزمن, اتسم الجو المشهدي بالتعتيم النسبي وذلك من اجل تعزيز حالة الصراع الأفقي في

انتظار (شيء ما) , وليمنح كل شخصية عالمها المصغر الذي تعيش فيه, وهو ما يوحي إلى أن هناك عدم ترابط مباشر, إلا أنه يوجد ترابط واضح على الصعيد العام للعرض من خلال الترقب والانتظار , فكانت الإضاءة إحدى التقنيات التي تبرز هذا الترابط, كما أعطت المنظر ثقلاً بصرياً وصورة ترقب وتوجس الآخر ومستويات متعددة لأجل بيان ودعم فكرة الانتظار التي يعيشها الآخر بمساعدة القطع الديكورية (المصاطب) فضلاً عن تحقيقها بعداً وظائفياً، ساهمت في إعلان مناخ الانتظار من قبل الشخصيتين وهما يجلسان على مصطبتين منفصلتين إضافة إلى دورها في تحقيق المعادل الصوري للعرض، خالقةً انساقاً متشابكة مع العناصر السينوغرافيا الأخرى سامحة للمتلقي الغوص في فضاء التأويل من خلال تعددية المعنى والدلالة المتوخاة منها . فكانت اشتغالاتها في اتصالها مع المشاهد لأجل خلق صورة جمالية وفنية حاملة شكلها ومضمونها النسقي والعلامي داخل المشاهد، ومسايرة للأحداث وليس لها مرجعياتها لدى المتلقي الذي أحس بأزمة الشخصيات التي مثلته في مجتمع اعتمد كثيرا فكرة السلطة وتماديها في اخذ كل ما تريد، بذلك جعل العرض المتلقي في شد وترقب حتى يخلق عنصر الغرابة في نفسه، فكانت منظومة اتصالية وبنائية وفضلاً عن ذلك أنها لغة تراسلية مع المتلقي لتأخذ مدياتها الواسعة التي هي أبعد من عملية كشف وإبراز طبيعة المكان, ينظر صورة رقم (3) و(4).

صورة رقم (3) توضح الإضاءة مع القطع الديكورية

صورة رقم(4) توضح المكان الذي تعيشه الشخصيات

أما الأزياء فقد كانت أزياء توحي بالمعاصرة, ومألوفة لكنها على الرغم من ذلك لا تحيلنا إلى مكان بعينه أو إلى شريحة معينة, على الرغم من دلالتها الواضحة للمحلية (الدشداشة) اللبس الذي اشتهر به العراقيون بصورة كبيرة وخصوصا الطبقات المتوسطة والفقيرة والريفية، ينظر صورة رقم(5)

صورة رقم (5) توضح أزياء الشخصيات

وعلى الرغم من الإيحاء بأن الأحداث تجري في محطة، لكن حقيقة المكان تبقى مجهولة من خلال الغموض المتعمد في العرض, عبرت الموسيقا عن فعل الانتظار الذي يعيشه الآخر, جاءت لتبث نوعاً من الحزن والمعاناة, بالإضافة إلى مساعدتها في تغير المشاهد لتعمل

عمل الستارة التقليدية حيث أنها كانت تساعد في الانتقال من مشهد إلى آخر, ولتهيئ للانتقالات الشعورية والحالات النفسية التي تعتري شخوص العرض, كما كانت تقوم بدور شخصية خفية تحرك الشخصيات الأخرى , حيث أنها كانت توحي لها بحدوث أمر ما يتبعه النتيجة المباشرة التي تصيب الشخصية كظهور العامل الصامت مبعوث الأنا. ينظر صورة رقم (6)

صورة رقم (6) توضح الشخصيات وهي تجلس فيما يشبه المحطة

كذلك حاول العرض عن طريق العلامة الشمية المتمثلة بالمبخرة وتصاعد الدخان منها نقل المتلقي إلى عالم روحي ديني، وتهيئته ان ما يجري على المسرح هو امتداد لحياتهم وواقعهم وان ما يجري على المسرح إنما يجري معهم في واقعهم، ينظر الصورة رقم (7)

صورة رقم (7) توضح المبخرة قبل بداية العرض والدخان والرائحة تتصاعد منها

مسرحية :- (أنا وجهي)

إخراج وتأليف عواطف نعيم

مكان العرض :- العراق بغداد (مسرح الرافدين)

زمان العرض :- 2022

يحكي العرض قصة فنان (العديد من الفنانين) الذي يعاني من صراعات عديدة على المستوى الداخلي والخارجي، حين يشعر بأنه في مجتمع يجهل أهميته ولا يشعر بمعاناته، وقد أصبح شبيهاً بأي شيء سوى نفسه وما ينبغي ان يكون، حيث تتصارع أفكاره وهواجسه بين ماضٍ وحاضر.

الأنا عاجزة تجلس على كرسي معاقين في دلالة واضحة على عجز الأنا في مواجهة المجتمع (الآخر الجمعي)، بينما الآخر الذي ينبثق من رحم معاناة الفنان يبحث عن ذاته، يحاول بث أمانيه وأحلامه إلى ارض الوجود، غير انه يصطدم بانا عاجزة عن فعل شيء وبما أرساه المجتمع في أعماقه حتى تخلله لنجد أنفسنا أمام مجموعة من التحولات بين الأنا والآخر وعدة مستويات من الآخر، إنه الآخر المسحوق الذي يعاني في كل مفصل لينتج عن ذلك عدم اتزان وحالة من الهستيريا، فقام العرض على مزيج متنوع من الأحداث , في بيئة غلب عليها التلاعب الضوئي لينقل للمتفرج إلى الصراع الداخلي. كما في الصورة رقم 1و2

صورة رقم 1

صورة رقم 2

لقد تعامل المخرج مع الآخر من خلال التأكيد على التقنيات البصرية، لذا عمد المخرج إلى قراءة العرض صوريا منطلقا من خصوصية الفنان (الآخر) داخليا، التي تحرك الصور الذهنية وتحفزها نحو الظهور البصري على مستوى العرض بعد ان تخضع إلى المعالجة الإخراجية التي سعى فيها إلى تقديم رؤية تعزز المتن الحكائي عبر دمج الأنا بالآخر وعبر خلق آخر للآخر وفق رؤية عصرية متخذا الفكرة الأساسية للمسرحية منطلقا للكشف عن لعبة الدم والاندفاع اللاأخلاقي للوصول إلى المصالح الشخصية. لذا عمد إلى تعزيز الكلمة بالصورة، فاعتمد على تأكيد أهمية التقنيات البصرية في إبراز فكرة العرض بوصفها أكثر بلاغة ودهشة وشاعرية لدى المتلقي، كما في الصورة 3 و4

صورة رقم 3

صورة رقم 4

لذا استثمر المخرج ثيمة تخدم منهجه الصوري حيث يعد صراع الشخصية الداخلي هو المحور الأساس لتشيد بنية العرض والذي يعدها الأساس في بناء رؤيته الفنية حيث يبدأ فيها العرض وينتهي بها أيضا ولتبقى تحمل في دواخلها جرائم دموية لإحالة المتلقي إلى حمام الدم المجتمعي من خلال البحث عن المبررات للوصول إلى تبرير

عملية التهميش والقتل والاستحواذ على الآخر هذه الشهوة التي تهيمن على مجتمع يسحق الفنان. فالأحداث تبدأ والشخصيات معزولة داخل بقع ضوئية، مرتدية زيا اسود وآخر أحمر، وبصورة عامة على التضاد اللوني للأزياء ليبرز الصراع النفسي يبدأ العرض بحركات تعبيرية، إذ يعم المكان ظلام لا يكشف تفاصيل الأحداث وإنما يعمد إلى زيادة الغموض. اعتمد المخرج توظيف الإيقاعات الحركية مفتاحاً للعرض. وليرتبط التعبير فيه بالخصائص الشكلية للتناقض والتنافر اللوني، يعرض المخرج في مشهد الاستهلال ومضات ومفاتيح من الحكاية ويجسدها بحركات تعبيرية، مظهراً الصراع منذ البداية، من خلال جهاز الداتوشو، كما في الصورة 5 و6 و7

صورة رقم5 توضح الحركات التعبيرية

صورة رقم 6 توضح الصراع منذ البداية الداتوشو

صورة رقم 7 توضح التضاد والتباين اللوني

ساهمت الموسيقى في تفجير كوامن الصراع، فكان لها دور في تعزيز الجانب الحدثي من خلال ارتباطها الوثيق بالفكرة الفلسفية التي ينطلق منها تأسيس الأفكار التي يمنحها العرض، فقد جاءت مسايرة للعمل منذ بدايته، نابضة ومعززة لحركة الممثل ومحققة الصدمة والدهشة فضلاً عن تحقيقاتها الجمالية. قدمت الموسيقى مصاحبة بأداء بعيد عن الروتين متمثلاً بأداء الآخر فجاء الأداء الموسيقي مسايراً للأحداث بصورة منمطة ومتوافقا مع تراتبية الأحداث المتناغمة مع الموسيقى فضلاً عن ذلك خلق الأداء الموسيقي مع الحركات الإيمائية شفرات وترميزات تحيل المتلقي إلى خلق اندماج بصري وسمعي حقيقي ومن ثم تخلق حالة تأزم وتأجج حتى الوصول إلى الذروة. فالانتقالات الموسيقية وضعت وفقاً للتوتر الذي يشد المتلقي من الإيقاع السمعي وهذا السر الذي يكمن في جمالية هذا العرض، وكان الغرض من ذلك هو شد وزج المتلقي مع العرض. كما كان لها دور في تعزيز الجو المشهدي من خلال ارتباطها بتمفصلات الصراع العام التي ينطلق منها تأسيس الصور التي يقدمها العرض، فقد جاءت مسايرة للعمل منذ بدايته، معززة من الفعل التمثيلي، فضلاً عن أبعادها الجمالية. بالإضافة لمحافظتها على الإيقاع العام للعرض، حملت شفرات وترميزات خلقت بعداً نفسياً فالانتقالات الموسيقية وضعت وفقاً للتوتر الذي يشد المتفرج من الإيقاع السمعي.

الفصل الرابع

أولا: - النتائج

ثانيا: - الاستنتاجات

أولا: - النتائج

1- استمد الآخر خصوصيته من ارتباطه الوثيق بالأنا، فضلاً عن سعيه للاحتفاظ بهويته، مع محاولة التخلص من هيمنة الأنا، كواحدة من أهم منطلقات الصراع الدائم بين الخير والشر.

2- تم توظيف المنظر المسرحي على وفق رؤى اتسمت بالتطلع نحو إبراز الآخر بوصفه قوى فاعلة في توجيه الفعل الدرامي، مما جعل ذلك من العروض نتاجاً لتجارب جديدة تعتمد على الآخر لتستمد شكلها من التجريد والاختزال معتمدة على التقنيات الحديثة، فاتسمت بجماليتها الفكرية والفنية.

3- نتج عن تجسيد الآخر الابتعاد عن الأسلوب التقليدي للخشبة بالخروج عليها، حتى في العروض التي تمت داخل الخشبة، مستفيداً من المفردات المنظرية في خلق أسلوب غير تقليدي للخشبة لتأخذ نمطاً جديداً له خصوصيته وطابعه المتسم بالإيحاء والترميز وإعلاء الهامش المتمثل بالآخر على حساب الأنا.

4- اعتمدت التقنيات المسرحية في تجسيدها وتأكيدها على دور الآخر على الإيحاء في إنشاء فضاءاتها المشهدية، وفي إقحام خيال المتلقي في إكمال المنظر المسرحي المنشأ قصداً بثغرات يكملها المتلقي.

5- أتاحت عملية التركيز على الآخر خزيناً هائلاً من العلامات المسرحية السمعية والبصرية وحتى الشمية، وهو ما أنتج منظومة علاماتية خاصة كالحركات والأزياء والموسيقا والإكسسوارات.

6- اتسمت المفردات التقنية في تركيزها على الآخر بمواكبتها لاتجاهات المسرح ما بعد الحداثي من حيث تعددها وتنوعها، وعدم ركونها إلى مفردة بعينها على أخرى كذلك اتسمت بميزات أكدت هذا التوجه كالتشظي والتكرار والسرعة.

7- استخدمت المفردات التقنية كل الخامات التي يوفرها الواقع الحياتي من مصابيح وقطع قماش وأجهزة كهربائية منزلية.

8- اتسمت المفردات الديكورية بالاختزال والحركية والتكثيف، في خلق صورة جمالية، اختلفت بنسب متفاوتة من عرض لآخر كالفوانيس وقطع القماش والمصاطب.

9- اعتمدت العروض في تجسيد الآخر والتركيز عليه كثيراً على مفردة الإضاءة بوصفها مفردة تشكيلية مهمة، واستخدمت الإضاءة النقطية في التركيز على الحالات الشعورية والشخصيات وفي عزلها لإبرازها فضلاً عن التدرجات اللونية.

10- كان المكياج من المفردات التي ساهمت مع المفردات الأخرى لاسيما الإضاءة في تدعيم المشاهد التمثيلية.

11- كانت المفردة الموسيقية والمؤثرات الصوتية مفردة اعتمد الاقتصاد والتكثيف وذات دلالات مقصودة ومعبرة، تناسقت مع المفردات التقنية البصرية في كل موحد.

12- اتسم المكان بعدائيته اتجاه الآخر، حيث لعب دورا محورياً في خلق الجو العام والجو الخاص لكل شخصية.

ثانيا: - الاستنتاجات

١- الآخر الوجه الثاني للأنا. حيث يدور الاثنان في جدلية فلسفية اجتماعية حياتية.

٢- إنماز الآخر بخصوصيته التي حتمت انتاج تقنيات خاصة به لتفصل الاشتباك مع الأنا.

٣- كان الإيحاء بوجود الآخر وثقله في الصراع ضرورة فنية، أبرزت أهميته دوره كمعادل درامي.

٤-أتاح الآخر للمخرج الكثير من المساحة في توظيف التقنيات المسرحية علاماتيا".

٥-عالج المخرج موضوعة الآخر من خلال الخامات الحياتية ليقرب الفجوة بين العرض والمتلقي.

٦- عالج المخرج موضوعة الآخر باستخدام تقنيات المسرحية استخداما يبرز الآخر ويفصله عن الأنا.

المصادر

ابن منظور، لسان العرب، ج1, دار المعارف،القاهرة، بلا، ص39.

المصدر نفسه، ص133،134.

البازعي سعد، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008، ص133،134.

التهاني محمد علي، معجم كشاف اصطلاحات الفنون، مج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٨٦٢، ص67.

الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية،بيروت، بلا، ص138.

الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص379–382.

الحفني عبد المنعم، الموسوعة الفلسفية، ط ا، دار ابن زيدون، بيروت، بلا، ص240،241.

السيد حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين (النظرية والتطبيق) من ١٩٦ – ١٩٦٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦، ص18.

العشماوي محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، بلا، ص82.

القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص271.

النوري قيس، الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع1, الكويت، ١٩٧٩، ص34.

المالكي علي عبد الرحيم كريم، ثنائية الذات والآخر في شعر السياب (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل،٢٠٠٧، ص15.

المزروعي فاطمة حمد، تمثلات الآخر في أدب قبل الإسلام، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث/ المجتمع الثقافي،أبو ظبي،2007، ص37.

بروك بيتر، المكان الخالي، تر، سامي عبد الحميد، مطبعة الجامعة، بغداد،١٩٨٣، ص108،109.

ينظر: جاسم فراس جميل، المرجعيات الفلسفية والجمالية لمسرح صورة، رابطة بابل للكتاب والفنانين العراقيين في هولندا Php.. www. Babil, nl. Org/ theater

المصدر نفسه، ص2.

ينظر: جاسم فراس جميل، المرجعيات الفلسفية والجمالية لمسرح صورة، ص60،61.

ينظر: المصدر نفسه، ص60،61.

رمزي نبيل اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، 1988، ص46.

المصدر نفسه،ص51.

المصدر نفسه، ص52.

المصدر نفسه، ص78،79.

المصدر نفسه، ص286،287.

روسو لوك هيوم، العقد الاجتماعي، تر: عبد الكريم أحمد، للطباعة والنشر، مصر، الإلف كتاب رقم ٤١٩، ص91.

روشيه غي، مقدمة في علم الاجتماع العام_ التنظيم الاجتماعي، تر، مصطفى وتنشلي، مكتبة الغد، بيروت، ٢٠٠٢، ص60.

ينظر: شاخت ريتشارد، الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٨٠، ص92وما بعدها.

شاخت ريتشارد، الاغتراب، مصدر سابق، ص281.

صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني،بيروت، ١٩٨٢، ص342.

ينظر: طابور مهند، الواقعية في المسرح، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٩٠، ص164.

يُنظر: عبد الحميد، سامي، تجربتي في التمثيل والإخراج، مجلة الأقلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد5، 1980)، ص191–192.

ينظر: عبد الحميد، سامي، نحو مسرح حي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006)، ص23.

عبد المنعم مجاهد، الإنسان والاغتراب، ط ١، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٨٥، ص33.

المصدر نفسه، ص231.

ينظر: عدنان حسب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة (من فرويد إلى لاكان، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، ٢٠٠٤، ص123.

عطية احمد سلمان، التناقضات والتوافقات في إبداع المخرج المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد ١٥، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد: ١٩٩٦، ص22،23.

مدكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1980، ص54.

كرم يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، بيروت: دار القلم، بلا، ص151.

المصدر نفسه، ص151.

المصدر نفسه، ص60.

لالاند اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، تر: خليل احمد خليل، مج١، A–G، عويدات للنشر والطباعة، بيروت،٢٠٠٧، ص101.

مايرهولد فيسفولد، في الفن المسرحي، تر، شريف شاكر، ج١،دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص80.

ينظر: مليكة لويس، الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة،القاهرة، ١٩٦٦، ص181،182.

يُنظر: يوسف، عقيل مهدي، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، مصدر سابق، ص45–48.