ثنائية الأنا والآخر في أداء الممثل المسرحي

الاستاذ المساعد الدكتور /علي عبدالحسين الحمداني
المدرس الدكتور / حيدر صالح دشر
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

الخلاصة

يمثل المصطلح المعرفي الخاص بثنائية (الأنا والآخر) اشكالية أبستمولوجية ، شغلت الفلاسفة والمفكرين ، اذ تداولوا مقترباتها المفهومية ، على وفق منطلقاتهم الفكرية والفلسفية ، التي اخذت ابعادا توافقية حينا ، وابعادا خلافية في احيان اخرى . فضلا عن ذلك ، فقد تصدى لها الباحثون ، في ميدان الفلسفة ، أو علم النفس ، أو علم الاجتماع ، وغيرها من العلوم الانسانية ، في محاولة لبلورة مفاهيم قارة تميزها ، وتعين اشتغالهما ضمن منظومة تفاعلية ، أو ضمن تصادم وتغاير ، لدى البعض الآخر . مثلت فكرة (الآخر) في الفكر الفلسفي لدى الانسان البدائي ، بوصفه (الطوطم – نبات أم حيوان) الذي انحدرت منه الشعوب البدائية وبذلك امتلك قدسية خاصة ، يحرم من خلالها أكله ، لانه في نظرهم ، الجد الذي انحدرت منه سلالة تلك الشعوب . وعلى وفق ذلك ، فقد وجد الباحثان ، ان ثمة مقاربات فكرية ، بين الطروحات الفلسفية والنفسية للأنا والآخر ، يمكن تلمسها في الفن المسرحي بشكل عام ، وفي أداء الممثل المسرحي بوجه خاص . اذ يمكن تتبع العلاقة التفاعلية ، بين الممثل – الانسان ، بوصفه أنا حاضرة في المعطى الفني والتجسيدي في مقابل الآخر ، المتمثل بالشخصية المسرحية ، أو النص المسرحي ، أو الممثل الآخر ، أو عناصر العرض المسرحي الأخرى . في علاقة تبادلية ، قد يميزها الصراع ، أو التوافق ، أو التفاعل التكاملي وفقا لمنظور الرؤية الإخراجية .

تمثل هدف البحث في : تعرّف المنطلقات الفكرية والفلسفية والنفسية لثنائية الأنا والآخر، وكيفية اشتغالها في منظومة الاداء التمثيلي للممثل المسرحي . ولتحقيق هدف البحث ، فقد انطوت الدراسة على مبحثين ، جاء المبحث الأول تحت عنوان : ثنائية الأنا والآخر في الفلسفة وعلم النفس . أما المبحث الثاني فقد جاء تحت عنوان : فلسفة المخرج المسرحي واشتغال ثنائية الأنا والآخر . خلص الباحثان من خلالهما الى مجموعة من المؤشرات التي على وفقها تم تحليل نموذج عينة البحث للوصول الى النتائج والاستنتاجات .

الكلمات المفتاحية : ثنائية – الأنا – الآخر

Research summary in English:
The epistemological term for dualism (the ego and the other) represents a problematic epistemology. Philosophers and thinkers occupied themselves, as they dealt with their conceptual approaches according to their intellectual and philosophical requirements, which took consensual dimensions at times, and controversial dimensions at other . In addition to that, researchers have dealt with it, in the field of philosophy, psychology, sociology, and other human sciences, in an attempt to crystallize the concepts of a continent that distinguishes them, and they had to work within an interactive system, or within a collision and contrast, for some others.
The idea of the "Other" was represented in the philosophical thought of primitive man, as (totem - plant or animal) from which primitive peoples descended, and thus possessed a special sanctity, through which it is forbidden to eat it, because in their view, it is the ancestor from which the descendants of these peoples descended.
Accordingly, the researchers found that there are intellectual comparisons between the philosophical propositions of the ego and the other, which can be felt in theatrical art in general, and in the performance of the stage actor in particular. The interactive relationship between the actor-man can be traced as(Ego) present in the artistic and anthropomorphic given in the other contrast, represented by the theatrical character, the theatrical text , or the other actor, or other elements of the theatrical performance. In a reciprocal relationship, it may be distinguished by conflict, consensus, or complementary interaction, according to the perspective of the external vision.
The aim of the research is represented in: Knowing the intellectual, philosophical and psychological principles of the ego and the other, and how they operate in the system of theatrical performances. To achieve the goal of the research, the study included two sub-topics; the first topic comes under the title: the dualism of the ego
As for the second topic, it comes under the .and the other in philosophy and psychology title: The Philosophy of the Theatrical Director and the Duality of the Self and the Other.
The researchers concluded, through this, a set of influences, according to which the research sample model was analyzed to reach the results and conclusions.
Key words: -Dualism - -The Ego - -The Other

الفصل الأول

الاطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث والحاجة اليه

تعد علاقة الأنا بالآخر، علاقة وجوبية تستلزمها جدلية الحياة ، وضرورتها التكوينية . اذ تشكلت على وفقها البيئة الاجتماعية ، التي تذكر دائما ، ان الانسان كائن اجتماعي ، لا يمكن على وفق الضرورة الا ان يعيش مع آخر ، يشاركه كثير من الصفات والسلوكيات المجتمعية . فضلا عن ان الآخر هو (الأنا) بحد ذاتها . تلك الأنا ترى الآخر بذات المنظور الذي تراه الأنا الأولى به . لذلك فكل منهما يعد المقابل ، بل هو آخر بالنسبة لأناه الذاتية . ويرجع بعض من الباحثين السبب في بروز هذين المصطلحين الى تبلور الذات الانسانية الفردية والاهتمام بها ، وسط عصر العولمة والتكنلوجيا ، الذي ساهم بدرجة أو بأخرى بطمس معالم

(الأنا) الفردية واحلال الآلة الصناعية بدلا عنها . ان وجود الأنا ، يستلزم بالضرورة وجود الآخر. ذلك الآخر الذي يكون في العالم الموضوعي المحيط بالأنا . فقد يكون ذاتا انسانية أخرى ، أو جمادا ، أو حيوانا ، أو أي شيء من مكونات الطبيعة بوصفها الآخر الذي يتشكل ازاء الأنا . وبالتالي تنشا تلك العلاقة التفاعلية الايجابية من التكامل والتساوق معا . وربما يحدث الضد والنفور ، وبالتالي يحدث رد فعل معاكس تجاه الآخر، ما يولد الصراع وهذا هو الفعل الدرامي في صيرورته الادائية التي تنبني على الصراع . يعد مفهومي (الأنا) و (الآخر) من المفاهيم التي دخلت بقوة في نسيج الفن المسرحي واغنته فكريا وجماليا ، من خلال البحث في الاصول المعرفية والثقافية عن وجود الانسان لأول مرة على وجه الارض واعتماده كعنصر اساس لابد ان يعمر هذه الارض ويبنيها موطنا له . كان احساس الانسان البدائي بانه ذات مفردة ، اي بمعنى انه احساس بالأنا تجاه الموجودات من حوله ، التي تمثل الآخر، الذي ينبغي عليه ان يتعامل معه ، في ظروف طبيعية مشابهة ، لا تختلف عن ظروفه هو ، وبالتالي يصبح من الضرورة في هذه الحال ان يتفاعل ايجابيا مع ذلك الآخر. ومع تقدم المراحل التاريخية بالإنسان في حياته اليومية ، اذ كان يواجه الحيوانات البرية ، ووحوش الغابة والطيور ، ومختلف الكائنات الأخرى ، التي لم يجد من وسيلة ناجعة للتفاهم معها . فقاده ذلك الاحساس الى البحث جديا عن ذات أخرى يمكن ان تحقق له تفاعلا اكثر انسجاما ، فوجد أخاه الانسان الذي كان هو الآخر يبحث عن أنيس يبدد وحدته ووحشته في وسط تلك الكائنات التي تحيط به . ان الاحساس المتبادل بين الأنا والآخر، ساهم في تحويل الانسان المستوحد كذات مفردة ، الى ذوات مشتركة ، تحمل هما انسانيا يشترك في ابراز العلاقات الجديدة مع الآخر، ليس بوصفه ندا أو عدوا بل البحث عن علائق جديدة مشتركة تمهد لهما العيش المشترك ، ما يعني تشكل مجتمعات بشرية قائمة على روابط أواصر اللغة ، والتقاليد ، والمشتركات الحياتية الأخرى . وقد اشتهر الانسان بوصفه (أنا) اجتماعية متطورة ، هذا التطور كان أحد روافد المعرفة الانسانية التي بدأت تقنن لحياته مفرداتها الحياتية العميقة . ومن هذا المنطلق كان كثير من الفلاسفة يعودون الى الاشارات الأولى لبدء الكون ، ووجود الانسان الأول وماهيته ، وبالتالي التفلسف باتجاه تحويل العلاقة بين الأنا والآخر الى فلسفة قائمة بذاتها ، كما عبر عن ذلك الفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر) عندما قال ان وجود الانسان ككائن اجتماعي يحقق (أناه) من خلال وجود (الآخر) وذلك من خلال التشابه معه في العناصر الفيزيائية أو السيكولوجية وربما في عناصر بيولوجية مشتركة (١ ، ٢٣٥). ينفتح الفن المسرحي بوجه عام ، وفن الاداء التمثيلي بوجه خاص على البنى الفكرية والجمالية للعلوم الأخرى ، ومن هنا نجد العلاقة التفاعلية الوثيقة ، بين مقتربات الفلسفة وعلم النفس لمفهومي الأنا و الآخر وبين الاداء التمثيلي ، كون الممثل والشخصية الدرامية ، فضلا عن النص المسرحي ، وعناصر العرض ، يمثلون أنوات غير مشتركة ، يسعى الفن المسرحي لإيجاد قواسم مشتركة افتراضية بينها . ومن خلال متابعة الباحثان لمجموعة من العروض المسرحية ، وبنية الاداء التمثيلي فيها ، وجدا ان هناك بعض التداخل المعرفي لمفهومي الأنا والآخر ، والية اشتغالهما في التجسيد الادائي

للممثل المسرحي ، ما ينعكس سلبا على القيمة الفنية والجمالية للعرض المسرحي . وقد عد الباحثان تلك مشكلة جديرة بدراسة علمية للخروج بنتائج واستنتاجات تفيد المشتغلين في هذا الميدان .

ثانيا : أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في كونه يدرس العلاقة التفاعلية بين فن المسرح والعلوم المجاورة ، اذ يغترف من الفلسفة وعلم النفس ثنائية (الأنا) و (الآخر) واشتغالهما في أداء الممثل المسرحي . لذا فالبحث يفيد الممثل المسرحي بوجه خاص ، فضلا عن المشتغلين بالفن المسرحي بوجه عام .

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الى : تعرّف المنطلقات الفكرية والفلسفية والنفسية لثنائية الأنا والآخر، وكيفية اشتغالها في منظومة الاداء التمثيلي للممثل المسرحي .

رابعا : حدود البحث

الحدود الزمانية : ٢٠١٩ (السنة التي اقيم فيها مهرجان البصرة الاول للمونودراما)

الحدود المكانية : العراق – البصرة

حدود الموضوع : اشتغال ثنائية الأنا والآخر في الاداء التمثيلي للممثلة ، في نموذج عينة البحث .

خامسا : تعريف وتحديد المصطلحات

أولا : الأنا لغة

من خلال اطلاع الباحثان على أدبيات الاختصاص والقواميس والمصادر المختصة ، وجدا ان هناك تداخلا معرفيا بين مصطلحي (الأنا) ومصطلح (الذات) . وخاصة في الادبيات الخاصة بعلم النفس والادب . ووجدا انهما قد يتداخلان لتشكيل مفهوم واحد ، حيث تناول الكتاب والباحثون ، العلاقة بين الذات والأنا ، من خلال البعد الثقافي بشكل علمي دقيق ، اذ وجدا العلاقة بين مصطلح (الذات) بوصفه موضوع أو ماهية أو (أنا) اي ذات المتكلم (٥ ، ١١) ويعرّف / تعرَّف الأنا على وفق الآتي :

– " أسم مكنى ، وهو للمتكلم وحده ، وانما يبنى على الفتح ، فرقا بينه وبين أنا ، التي هي حرف ناصب للفعل ، والالف الاخيرة انما هي لبيان الحركة في الوقف " (١٧ ، ٣٨) .

– " ضمير رفع منفصل للمتكلم مذكرا أو مؤنثا ، مثناه وجمعه ، نحن " (٣ ، ١٨).

– الأنا هو : " الذات التي ترد اليها افعال الشعور جميعها ، وجدانية كانت أو عقلية أو ارادية . وهو دائما واحد مطابق لنفسه ، وليس من اليسير فصله عن اعراضه . ويقابل الغير والعالم الخارجي . ويحاول فرض نفسه على الآخرين ، وهو اساس الحساب والمسؤولية " (١٨ ، ٢٣).

ثانيا : الأنا اصطلاحا

- " مركز الشعور . وهي أحد النماذج الاصلية الكبرى للشخصية . وهي ما يعطي الاساس بالاتساق والتوجيه عند المستوى الخاص بالحياة الشعورية . وهي تميل الى مواجهة كل ما يمكن ان يهدد هذا الاتساق الهش للشعور . وتحاول الأنا ان تقنعنا باننا ينبغي ان نخطط ونملك خبراتنا بشكل واع . اما الذات فهي الهدف الذي تطمح الأنا الوصول اليه . انها المكون الاكثر تكاملا وارتقاء من الأنا ، وهي النموذج الاصلي المركزي " (١٢ ، ٩) .

- " الأنا هي مركز الشعور والادراك والحلم والبصيرة ، فهذا أنا وأنت ، وكيف اتعامل وتتعامل مع الآخرين . وبالصورة التي احافظ وتحافظ على احترامك واحترامي وقبولي لديهم . والأنا هي الافعال الارادية التي تشرف على الجهاز الحركي " (٩ ، ٣٨).

- يعد (فرويد) ان (الأنا) هي العصب الرئيسي ، والمحور الاساس لمكونات الشخصية للفرد . وعملها التوفيق بين (الهو) و (الأنا العليا) لكونها تؤثر في الحقائق الداخلية والخارجية للذات الانسانية ، والاعتماد الكلي عليها في الموازنة بينهما . وان عمل (الأنا) أشبه بعمل القلب في جسم الانسان ، ويصفها فرويد بانها قوة تنفيذية للعمليات المعرفية ، لأنها تعتبر من العمليات العقلية مثل التفكير والادراك ، كذلك تحدد مستوى الشعور وتفرق بين الواقع والخيال (١٤ ، ١٩).

التعريف الاجرائي للأنا : هي مجموع السمات التكوينية ، التي تميز الانسان بوصفه مخلوقا عاقلا ، على وفق سمات وخصائص تكوينية واجتماعية وثقافية تؤسس لذات ، تمتلك شروط وجودها واستقلالها في مقابل الآخر ، الذي يتمثل بالشخصية المسرحية ، وعناصر العرض المسرحي .

ثالثا : الآخر لغة :

- " ان لفظ الآخر(الغير) في علم النفس مقابل للفظ (أنا) فكل ما كان موجودا خارج الذات المدركة ، أو مستقلا عنها كان غيرها . ونحن نطلق على الشيء الموجود خارج الأنا أو الآخر. فالأنا اذن هو الذات المفكرة ، والموضوع الخارجي هو الآخر" (١٠ ، ١٣١).

- " ان مفهوم الآخر يتأسس على مفهوم الجوهر . اي ان ثمة سمة اساسية جدا تحدد الذات ، مما يجعل الآخر مختلفا ، وبالتالي لا ينتمي الى مضمونها ايا كان " (٨ ، ٢٢) .

رابعا : الآخر اصطلاحا :

- ان الآخر هو " الكائن المختلف عن الذات . وهو مفهوم نسبي ومتحرك ، ذلك ان الآخر لا يتحدد الا بالقياس الى نقطة مركزية هي الذات . وهي النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة ، فقد يتحدد الآخر بالقياس اليّ كفرد ، أو الى جماعة معينة " (٦ ، ٢٣) .

- انه " الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية ، وتقويضها في الآن نفسه . وهو يتداخل ويتمرأى في سلسلة غير منتهية ، تبدأ من أدق الانشطارات الذاتية ، في علاقة الذات بالذات ، عبر زمن شديد الضآلة . ولا تنتهي الا بانتهاء الوجود البشري في الزمان والمكان " (١١ ، ١٠) .

التعريف الاجرائي للآخر : هي مجموع العناصر الدرامية ، التي أنشأها المؤلف للشخصية المسرحية من خلال علاقاتها التفاعلية مع المحيط الدرامي ، مما يشكل ذات الشخصية بوصفها (الآخر) في مقابل (الأنا / الممثل) في تفاعلها مع غيرها من الشخصيات المسرحية الأخرى ، كما انها تمثل جميع عناصر العرض المسرحي .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول // ثنائية الأنا والآخر في الفلسفة وعلم النفس

تفاعلت ثنائية الأنا والآخر ، في المنطلقات الفكرية والفلسفية للإنسان ، منذ نشأته ووجوده مع المحيط الخارجي ، بحمولاته البشرية ، وغير البشرية . اذ شكل (الآخر) الذي ينبغي التعامل ، بل التواصل معه . وهذا ما أحال الفكر الفلسفي الى تناول تلك الثنائية ، على يد فلاسفة الفكر الاغريقي الذين يشكلون الثالوث الابرز ، وهم (سقراط ، افلاطون ، ارسطو) . ولكي لا يقع البحث في تراتبية التناول التاريخي ، لتلك المثابات الفلسفية ، فقد وجد الباحثان ، ان يكون الاختيار ، على وفق مقتضيات البحث الحالي ، وبنماذج منتخبة من الفلاسفة وعلماء النفس .

*رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠)

يمثل الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) أهمية استثنائية في الفكر الفلسفي الانساني . لقد عرف بمقولته الشهيرة (أنا افكر ..اذن أنا موجود) بما فيها من محمولات فلسفية ، تمثل العلاقة مع العالم الخارجي من منظور (الأنا) في تبلورها وجودا ، عبر هيمنة مفردة التفكير ، كونها – اي الأنا – هي الاصل ، وهي سابق لما غيرها . وبذلك تمثل تلك الموجودات ، آخر متفرد في مقامه وكينونته ، سواء كانت كينونة محسوسة ، أم ذهنية ، أم غير منظورة . يشترط ديكارت ، وجود الأنا بوجود الآخر ، والتفاعل معه . وقد انطلق ديكارت في فلسفته هذه ، من منهج الشك الذي يريد به التردد أو المقارنة بين نقيضين ، دون ترجيح احدهما على الآخر . وهذا الشك متوجها به الى اليقين ، ذلك الوجه الثابت ، وغير المتغير للحقيقة . فالشك هو نوعان ، احدهما معرفي يقصد به ديكارت الوصول الى افراغ الذات من كل المعارف السابقة والشك فيها . وشك آخر يمكن تسميته بالشك الانطولوجي ، الذي يتعلق بالجسد المادي ، ونفيه من الوجود ، كما هو الحال في نفي وجود الإله . وهو يضعها هنا في مقابل (الآخر) غير المتأكد من وجود اي شيء (٤ ،٢٧٥). يعد ديكارت ، المؤسس الأول لفلسفة الفينومينولوجيا ، من خلال طرحه لمبدأ (الكوجيتو) بوصفه أول من اكد مبدأ (الأنا) الذاتية . اذ لا توجد (أنا) بشكل مطلق الا بواسطة علاقتها مع شيء غير الأنا يمثل (الآخر) بحد ذاته . و لابد ان تكون تلك العلاقة من الأهمية بحيث تشعر الأنا بوجوده في العالم ، سعيا لوجودها كذات مقابل ذوات اخرى . وهذا ما يتمثل في الشخصية المسرحية ، بوصفها آخرا لأنا أولية تمثلها (أنا) الممثل المسرحي . ان (الآخر) الذي يناقشه ديكارت ، بوصفه صادر عن (الأنا) أو كما يسميها فلسفيا

(التذاهن) بانها " صادرة كلها عني بطريقة واحدة . أما اذا اعتبرتها صورا بعضها يمثل شيئا ، وبعضها يمثل شيئا اخر ، فبديهي جدا ان تتباين الى حد بعيد ، فيما بينها . ذلك لأن المعاني ، التي ترسم لي جواهر تشتمل حتى على شيء اكثر ، وتحوي في ذاتها هكذا موجودا ذهنيا اثبت " (٧ ، ٣٠). وهذا يقترب في الفن المسرحي ، في علاقة الممثل كونه (أنا) مقابل الشخصية المسرحية ، فضلا عن عناصر العرض الاخرى ، بوصفها (الآخر) المتذاهن مع ذات الممثل ، وهو يسعى الى تجسيدها ، أو التعامل معها عبر عناصره الادائية ، المتمثلة بالصوت والجسد ، وقنوات التعبير الحسية . يحاول الممثل الاقتراب بدرجة ما ، الى تجسد تلك الشخصية . ولا يمكن بأي حال من الاحوال الانسلاخ عن ذاته ، كونه يمثل ذاتا أنوية مميزة ، تفارق الشخصية المسرحية المصنوعة ، بفوارق كثيرة تدفع الى وجود ما يمكن تسميته ، ذاتين متداخلتين ، وليس ذاتا واحدة .

*كارل غوستاف يونغ (١٨٧٥-١٩٦١)

يعد عالم النفس السويسري (كارل غوستاف يونغ) من ابرز علماء النفس الذين تتلمذوا على يد عالم النفس (سيغموند فرويد ١٨٥٦ - ١٩٣٩) اذ عمل معه سويا لمدة من الزمن ، حتى ان فرويد كان يطمح بان يجعله خليفته في ميدان علم النفس لثقته الكبيرة به . فضلا عن الاجتهاد العلمي الكبير ليونغ والذي قاده في النهاية الى الاختلاف مع استاذه ، وخاصة في ما يتعلق ما ذهب اليه فرويد ، بان اصل الدوافع الانسانية ، هي دوافع جنسية ، تتعلق بالمرحلة الأولى من حياة الانسان . لقد شق يونغ طريقه ، على وفق نظريته في التحليل النفسي ، والتي طرحها بمحتواها النظري وتجاربه المعملية في مجموعة من كتبه الهامة ، ومنها (البنية النفسية عند الانسان ، التنقيب في اغوار النفس ، القوى الروحية وعلم النفس التحليلي ، جدلية الأنا واللاوعي ، والكتاب الأحمر) والتي تؤكد اجتهاده في ميدان التحليل النفسي وابتعاده بدرجة كبيرة عن طروحات استاذه العلمية (١٣ ، ٨٠). تقوم نظرية يونغ النفسية ، على الثنائية في الطبيعة البشرية . تلك الثنائية التي تنشأ من علاقة (الأنا) بـ (الآخر) . وهو لا يقصد (الآخر) المتجسد عيانيا ، أو في اللحظة الآنية ، بل هو ذلك اللاوعي المغروس في اعماقه – اي الأنا – والذي يكوّن بمجموعه كوامن اللاشعور الجمعي . أما (الأنا) من وجهة نظر يونغ فهي " مركب تمثيل ، يشكل بالنسبة لي مركز الحقل الواعي . ويبدو لي انه يمتلك درجة عليا من الاستمرار والتماهي مع نفسه . ولكن بما ان الأنا هي مركز حقل الوعي ، فهي لا تختلط مع كلية النفس . انها مركبات اخرى عديدة " (٢١ ، ٥٨) . وبذلك يقر يونغ ان تلك الثنائية التي تربط بين الأنا والآخر هي ثنائية تفاعلية في وقت ما ، وهي ثنائية منفصلة عن اندماج بكليتها مع الآخر . وينطلق هذا الرأي من وصفه بان من يقود الى الحاجة الى الآخر ، هو ضعف الأنا ، وليس مبدءا تكامليا آخر ، ومبدأ ذلك ان " الكامل لا يحتاج الآخر ، بل الضعف هو الذي يحتاج ، لانه يفتش عن سند لا يواجه شريكه بشيء قد يجبره على موقف دنيء يذله به " (٢٢، ٩٨) . من المفاهيم التي برزت في نظرية يونغ هو مفهوم (الرمز) الذي " يعتمد على الحدس من ناحية والاسقاط من ناحية اخرى . فان الاسقاط الذي يقصده يونغ يختلف عن مفهوم الاسقاط عند فرويد وانصاره ويقدم لنا يونغ مفهومه عنه فيقول : انه

يعتمد على التوحد القديم بين الذات والموضوع عند البدائيين ، الذين لم يعرفوا التفرقة بين الأنا والعالم . ومن ثم فان ادراكهم للعالم لم يكن كإدراكنا نحن " (١٣ ، ٨٤). فضلا عن مفهوم الرمز ، فهناك مفهوم (القناع) الذي تبلور في نظرية يونغ ، وهو جزء من تكوين الشخصية الانسانية ، التي تحمل في مضمونها ثنائية التكوين والتصرف " ان قناع الشخص مقارنة بفرديته ليس الا واقعا ثانويا ، أو حيلة بسيطة ، أو اتفاقا غالبا ما يساهم الآخرون في تشكيله ، اكثر من الشخص المعني نفسه . ليس القناع الا مظهرا ، وربما يمكننا ان نقول في فورة انه حقيقة ذات بعدين " (٢١، ٦٣) . تقف الأنا في مقابل الآخر ، ضمن ثنائية متفاعلة ، تنتج بالنهاية الصورة الكلية للشخصية الانسانية وهذا ما يمكن ان يستثمر في الفن المسرحي ، وخاصة في اشتغال ثنائية الأنا والآخر ، وتداخلاتها المعرفية ، التي انطلق منها هذا البحث ، اذ يعبر يونغ عن الشخصية أو الدور الذي يؤديه الممثل بالقناع ويقرر ان ذلك القناع يشبه الى حد بعيد ، ما اطلق عليه باللاوعي الجمعي ، الذي يمثل الآخرين بوصفهم ذوات اجتمعت وكونت (الآخرون – هم) في مقابل (الأنا – الذات) فالقناع " ليس الا قناعا يخفي جزءا من النفس الجماعية ، ويعطي في الوقت ذاته وهما بالفردية . قناعا يدفع الآخرين ويدفعنا نحن الى الاعتقاد بان الكائن المعني فردي ، في حين انه في العمق ، يلعب ببساطة دورا تعبر معطيات وضرورات النفس الجماعية عن نفسها من خلاله " (٢١ ، ٦٢). ومن خلال ذلك التصور الفكري ، والمنطلق من تجربة معملية ، في دراسة الشخصية الانسانية ، وفق تلك الثنائية ، فان يونغ يجمل فرضيته العلمية ، بتقسيم الشخصية الانسانية الى " مجموعة من الامزجة تتمثل في اربع صفات تختلف في وجودها ومقاديرها وتأثيرها ، من فرد الى آخر ، والصفات هي :

١ – الاحساس

٢ – الانفعال

٣ – الفكر

٤ – الحدس (الالهام)

وبذلك فان الشخصيات الانسانية في هذه الصفات تنقسم من حيث الامزجة الى مجموعتين متناقضتين : المجموعة الأولى ، ذات النزعة والميول الاجتماعية ، التي تسعى الى خلق روح من الاختلاط والتفاهم بين ذات الفرد والآخرين . اما المجموعة الثانية ، فهي ذات النزعة الانطوائية ، التي تميل الى الانعزال والانطواء " (١٩ ، ٤١ ، ٤٢). وقد درج الباحثون على تسمية هذين النوعين من الشخصيات بالانبساطية والانطوائية ، تبعا للعلاقة مع المحيط الخارجي المتمثل في (الآخر – الهم) . ركز يونغ على عوامل النشأة الغريزية ، التي تسم الانسان بطابع سلوكي معين . فضلا عن عوامل النشأة الاجتماعية التي تنغرس في الذات الانسانية المكونة لـ(الأنا) والتي تعمل على اقامة فواعلها التواصلية مع (الآخر) سواء كان ذلك الآخر المعني انسانا أم حيوانا أم نباتا ، أم فكرة متبلورة في أفهوم محدد ، كما هو الحال في الشخصية المسرحية ، التي تولد من رحم افكار المؤلف المسرحي ، ومن بنية افكاره الغنية ، ليلبسها (ذاتا) متشكلة في صورة انسانية ، أو صورة مؤنسنة تحيا بفعلها الدرامي ، في زمان ومكان مفترضين ، وقد اطلق (بارت) على

تسميتها بانها (كائن ورقي) . يختلف ذلك الكائن الورقي بالضرورة عمن حوله من (أنوات) تمثلها مجموعة الممثلين المؤدين لتلك الشخصيات . من اجل توالد عنصر الصراع ، الذي يعد من اهم اشتراطات البنية الدرامية . ومن خلال ذلك الصراع يثبت ان الانسان ، أو (الأنا) الانسانية بطبعها تمتلك من الوظائف والميول ، ما يمكن ان يتعارض مع ميول وحاجات أفراد آخرين ، بسبب الطبيعة البشرية ، المعتمدة على عنصر الصراع ، كما هو الحال في الفن المسرحي (٢٣ ، ١١٩).

المبحث الثاني : فلسفة المخرج المسرحي ، واشتغال ثنائية الأنا والآخر في اداء الممثل

تتأسس بنية العرض المسرحي ، على مجموعة من المنطلقات الدرامية ، التي ترسل عن طريق النص المسرحي ، ومقولته الفكرية والفلسفية ، فضلا عن اهدافه الارسالية التي يروم المؤلف توصيلها للمتلقي بعد ان تمر بمراحل عدة ، يقف المخرج المسرحي في اولها . اذ يحدد النص المختار لغرض الاشتغال عليه وتجسيده على خشبة المسرح . يعتمد المخرج في آلية التجسيد تلك ، على مجموعة من العناصر الهامة ، يعدّ الممثل المسرحي في مقدمتها ، فضلا عن الازياء ، والديكور ، والاضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، وسينوغرافيا العرض بأكمله ولغرض الاطلاع عن قرب على الية اشتغال ثنائية الأنا والاخر ، في اداء الممثل المسرحي – بوصفها محور البحث – وتتبعها لدى المخرج المسرحي ، فقد ذهب الباحثان الى تناول نماذج من مخرجين مسرحيين ، وعلى النحو الاتي :

* جيرزي غروتوفسكي (١٩٣٣- ١٩٩٩)

من اجل بلورة خطوات البحث ، باتجاه تحقيق الهدف الذي يسعى له الباحثان ، في ايجاد آليات اشتغال ثنائية الأنا والاخر في اداء الممثل المسرحي ، لابد من التعرض الى تجربة المخرج المسرحي التي من خلالها يعمل الممثل بتوافق وانسجام ، مع عناصر العرض الأخرى ، المتمثلة بالنص ، والديكور والازياء ، والمؤثرات الصوتية ، وسينوغرافيا العرض . فضلا عن الجمهور المتواجد في قاعة العرض بوصفه العنصر المستقبل لتلك الرسالة بكل عناصرها . وقد وقع اختيار الباحثان على المخرج والمنظر المسرحي (جيرزي غروتوفسكي) لما يمثله من أهمية استثنائية في المشهد المسرحي العالمي ، كونه اعتمد بشكل رئيسي على الممثل ، وعلاقاته التفاعلية مع عناصر العرض الاخرى . فضلا عن كونه تأثر بمجموعة كبيرة من المخرجين والمنظرين في فن المسرح ، وصهر ذلك التأثر في بوتقة الابداع الذاتي ، لينتج نظرية جديدة ، اصطلح عليها نظرية (المسرح الفقير) اذ يقول غروتوفسكي : " درست كل الطرق الاساسية لتدريب الممثل في اوربا وغيرها . واهمها بالنسبة لغايتي هي : التمارين الايقاعية لدولتين ، تحريات ديلسارت في ردود الفعل المنفتحة والانطوائية ، دراسة ستانسلافسكي للفعاليات البدنية ، تدريب مايرهولد الالي الحيوي الاصطناع عند فاخنابخوف / كذا . وتثير انتباهي بشكل بارز اساليب التدريب في المسرح الشرقي – خاصة اوبرا بكين . وكتاكالي الهندية ، ومسرح النو الياباني " (١٥ ، ١٤). وبذلك يعد اختيار غروتوفسكي ، هو اختيار لتجربة مجموع المخرجين والمنظرين الذين تم ذكرهم وان اختلفت تجربته الشخصية وطروحاته التنظيرية عنهم ، الا ان ثمة عامل مشترك بينهم ، وقد وضعه غروتوفسكي في ميدان التطبيقي المعملي في مختبره المسرحي .

وعمل على الافادة من تلك الأفكار وصياغتها وانتاجها بشكل جديد وسم باسمه . ومن أهم ملامح مسرحه – المسرح الفقير – هو تخليه عن كثير من العناصر المسرحية التي وجدها تشكل عبئا اضافيا على قدرة الممثل ، واستعاض عنها بالطاقة الكامنة ، التي تمور في قدرات الممثل الذاتية ، وتدريبه ليصل الى حالة من الابداع تمهد له الطريق للتعامل مع ثنائية الأنا والآخر ، منطلقا من ذات الممثل بوصفها / أنا ، متفردة فاعلة ، تتسق مع عناصر العرض بوصفه / آخر ، لابد من التعامل معه . يعد النص المسرحي ، أول هذه العناصر ، اذ " ان النص بحد ذاته ليس تمثيلية ، ويصبح تمثيلية من خلال استخدام الممثل له ، اي بفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الاصوات وموسيقية اللغة " (١٥ ، ٢٠) والنص هنا يعتمد كمنطلق لتجسيد الشخصية المسرحية ، التي يتعامل معها الممثل بوصفها (آخر) يختلف عنه بالخصائص الدرامية التي وضعها المؤلف ، في تلك الشخصية . وبالتالي فان عمل الممثل هو محاولة التقريب بين ، سماته الجسدية والصوتية ، وقدرات التعبير الحسية ، وبين المعطيات النصية لتلك الشخصية ، بوصفها كائن ورقي متجسدا بمرموزات لفظية ، يحيلها الممثل الى شخصية حية على خشبة المسرح . يجسد الممثل في المسرح الفقير ، الشخصية المسرحية ، من خلال العودة بها الى المنطلقات الانثروبولوجية ومعطياتها الاجتماعية ، اذ يقول غروتوفسكي : " اننا لا نقوم بتمثيل الشخصية في حياتنا اليومية المعتادة ، وذلك هو عبارة عن الضغط الاجتماعي المسلط علينا . نحن لا نعيش انفسنا مطلقا ، لا نعيش جوهرنا ، بل نعيش فيما هو اجتماعي " (٢ ، ٤٦) .اي ان الممثل في حياته الاعتيادية لابد له من ممارسة دوره الاجتماعي ، وخلفياته المورفولوجية بما يتسق مع الحياة الاجتماعية ، والظروف البيئية التي تحيط به . ولكن الشخصية المسرحية على خشبة المسرح ، هي شخصية مصنوعة تحمل عناصر اراد لها المؤلف ان تكونها . وبذلك لابد للممثل ان يمر بتجربة سفر نحو تلك الشخصية لتجسديها دراميا ، ويطلق غروتوفسكي على تلك الرحلة بالغشية اذ " يتحتم على الممثل القيام بالتمثيل في حالة غشية . والغشية كما افهمها ، هي قابلية التركيز بطريقة مسرحية معينة ، ويمكن التوصل اليها بالحد الادنى من الحماس " (١٥ ، ٣٦). وهنا لابد من الاشارة الى ان ذلك لا يعني ان غروتوفسكي ، يذهب الى ما ذهب اليه ستانسلافسكي ، في نظرية الواقعية النفسية ، بل هو يؤكد دوما على ضرورة وجود فاصلة بين الشخصية المسرحية بوصفها (آخر) مجسدا بواسطة (أنا) حاضرة في اللحظة الزمانية والمكانية ، هي ذات الممثل المسرحي ، في عملية تقديم يكون فيها الخط الابعادي واضحا ، بعيدا عن التقمص الوجداني ، والذوبان الكلي في الشخصية المسرحية . اما علاقات الممثل / الانا ، مع الآخر المتمثل بعناصر العرض الاخرى ، فإنها – على وفق نظرية غروتوفسكي – لا تأخذ الاهمية القصوى ، لانه يتنازل عنها بوصفها مكملات للعرض المسرحي ، في مقابل الاهمية القصوى للممثل . فضلا عن ذلك يمكن تلمس الاهمية الكبيرة لعلاقة الممثل بالجمهور كونه الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي ، اذ " يحذف كل ما هو غير ضروري ، بصورة تدريجية ، وجدنا من الممكن ان يعيش المسرح بدون مكياج ، وبدون ازياء ، ومشاهد مستقلة ، وبدون مكان تمثيل منفصل ، وبدون اضاءة ، وتأثيرات صوتية . ولكن لا يمكن ان يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور " (١٥ ، ١٧). وبذلك تتضح هيمنة علاقة

الممثل بوصفه (أنا) فاعلة على خشبة المسرح ، مع (الآخر) المتمثل بالجمهور ، وتأخذ بعدا جوهريا في منهج المسرح الفقير ، وانطلاقا وتأكيدا لمقولة غروتوفسكي الشهيرة ، بان المسرح هو ما يحدث بين المشاهد والممثل . ان تلك الاهمية التي يوليها المسرح الفقير للمتفرج " يهدف الى ازالة الاقنعة للمتفرج وازالة دوره السلبي في التلقي ، ووضعه في موقع التماس المباشر مع العرض " (٢ ، ٦٠). تلك العلاقة المنبنية على اسس درامية ، بعيدا عن المستوى الثقافي ، او المستوى العلمي للمتلقي ، وانما حضوره الوجداني المباشر هو ما ينبغي التركيز عليه . اما الزي المسرحي ، فقد اعتمد غروتوفسكي على اختزاله الى ابعد حد ، يمكن من خلاله ان يستخدم اقل الازياء التي تستر عورة الممثل ، ليظهر جسد الممثل بوصفه علامة تعبيرية ، ذات قدرة للبوح المعلن امام الجمهور . وهنا لابد لممثل المسرح الفقير ، ان يدخل ميدان تجربة مران جسدي قاس ، يخضع من خلاله الى تمارين وتدريبات تزيل العوائق الجسدية – وفق تعبير غروتوفسكي – ليصبح الجسد وسيلة تعبير ، وطاقة متجددة في الاداء التمثيلي . كما تخلى غروتوفسكي ، عن دور العناصر الساندة ، المتمثلة بالإضاءة المسرحية ، معتمدا على ان الممثلين " يستطيع كل منهم الاشعاع بأسلوبه الشخصي ، فيغدو الممثل مصدر ضوء روحي " (١٥ ، ١٩) اي بمعنى ان عنصر الاضاءة هنا يتخذ دورا ثانويا ، في مقابل القدرات التي تشع من الممثل ذاته ، باستخدام قواه الروحية ، واعماقه الخلاقة .

* ريتشارد فورمان (١٩٣٧- ....)

يعد ريتشارد فورمان ، من المخرجين المسرحيين الذين وصفوا بانهم فلاسفة المسرح الطليعيين وذلك لما تميزت به تجربته المسرحية ، من فكر مغاير للسائد ، وطرح رؤى وافكار مسرحية تتعدى حدود التقليد ، الى الابهار والدهشة . فضلا عما عرف عن مسرحه بتسمية (مسرح الهيستيريا الانطولوجي) اي بمعنى اثارة تفكير المتلقي ، واشراكه في مديات اللعبة المسرحية ، بوصفه – اي المتلقي – عنصرا آخرا متوجه له بالخطاب المسرحي ، في مقابل الأنا المتمثل بالعرض المسرحي وعناصره . في حين ان الممثل ، هو بحد ذاته (أنا) قارة في العرض المسرحي ، ازاء آخرَ متمثلا بالشخصية المسرحية ، فضلا عن عناصر العرض الساندة له . يعتمد فورمان في عروضه المسرحية ، التي سميت بمسرح الهيستيريا الوجودية ، على تدفق العرض المسرحي ، بشكل صور درامية متواترة ، تهدف الى احداث صدمة فكرية للمتلقي ، واخراجه من حالة الاستغراق الذهني ، من خلال كسر مدرك سابق لديه ، والاتيان بمدرك جديد لا يعتمد المنطق والسائد ، بل هو يمزج دوما بين المنطقي ، واللامنطقي ، والعشوائي غير المتوقع . يتعامل الممثل في مسرح فورمان ، بوصفه انا متفردة ، تقيم علاقات محورية مع الآخر المتمثل بالشخصية المسرحية ، وتجريدها من صبغتها الدرامية ، الى شخصية مفرغة من دوافع سيكولوجية ، بل هي شخصيات مجاورة يمكن تقديمها من خلال الاداء التمثيلي ، وهو اسلوب يذكر بأسلوب (بريخت) في المسرح الملحمي ، اذ توجد درجة ابعاد بين الشخصية والممثل كما تقول احدى ممثلاته : " احاول ان احتفظ بنفسي في حالة عدم توازن .. ان احتفظ بنفسي في حالة تجعلني اشعر بالدهشة دائما ازاء ما افعل أو ما يحدث حولي " (١٦ ، ٨٥). ويتأكد ذلك التوجه من خلال حديث الممثل مع الجمهور ، بأسلوب القطع للحالة الدرامية ، ثم العودة لها مرة اخرى

واشراك عناصر العرض ، في حالة من الهدم والبناء ، بما يخرجها من صبغة الاستخدام التقليدي لها " فبدلا من ان يتفاعل الممثلون مع بعضهم البعض ، من خلال النص ، كانوا يتوجهون بالحديث مباشرة الى الجمهور ، الذي سلطت عليه الاضواء تماما مثلهم ويؤدون ادوارهم دون انفعال ، مع تلوين نبرات الصوت وتغييرها بصورة دائمة " (١٦ ، ٧٧). وبذلك يمكن القول ان (الأنا) الخاصة بالممثل تبقى على درجة مجاورة تقريبية ، مع كل العناصر الاخرى ، بما فيها الجمهور ، بوصه (آخر) متوجه له بالخطاب المسرحي تتميز الشخصيات المسرحية التي يطرحها مسرح فورمان بانها " تحبط تبلور ملامح اي شخصية في العرض بصورة درامية ، مقنعة ومحددة الملامح " (١٦ ، ٨٠). وهذا يتطلب من الممثل المسرحي المؤدي لتلك الشخصيات ، ان يكون على درجة مقاربة مع تلك الشخصيات ، بوصفها (أنوات) اخرى ، ينبغي تقديمها بصورة ادائية معينة . فضلا عن سعيه لتفريغ تلك الشخصيات من عمقها السيكولوجي ، وطرحها بوصفها نماذج درامية ، سمتها التتابع غير المنطقي احيانا ، او التناقض ، من اجل اثارة الدهشة والتقرب لدى المتلقي . يعد عرض مسرحية (اشباع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصور) من ابرز اعمال فورمان التي بلور فيها نظريته الموسومة (مسرح الهستيريا الوجودية) اذ يعمل على هدم كل ما هو متوقع واعادة بنائه بطرق ووسائل مغايرة ، تعتمد الاداء التمثيلي المغاير ، بعيدا عن التقمص التقليدي للشخصيات المسرحية . فالشخصية المسرحية ، هي نموذج مختار لموقف معين ، يمكن ان يتغير الى موقف مضاد ، فضلا عن تغير المؤدي لتلك الشخصية ذاته ، من خلال التنوع والتعدد في الاصوات المسجلة على اشرطة تسجيلية ، وتبث من مختلف زوايا قاعة العرض (١٦ ، ٧٤).

مؤشرات الاطار النظري

١. يشترط (ديكارت) وجود (الأنا) في مقابل وجود (الآخر) منطلقا لاقامة التفاعل معه . ويتمرأى ذلك في وجود الأنا / الممثل ، والشخصية المسرحية / الآخر . فضلا عن عناصر العرض الاخرى ، مع توافر عنصر الصراع الدرامي .

٢. تنشأ العلاقة في ثنائية الأنا والآخر ، على وفق نظرية (يونغ) من خلال علاقة الأنا المتجسد عيانيا في اللحظة الراهنة ، مع الآخر المغروس في اللاوعي الجمعي للأنا ، بوصفه يمثل مجموعة كوامن اللاشعور الجمعي .

٣. يعبر (يونغ) عن الشخصية المسرحية ، أو الدور الذي يؤديه الممثل المسرحي ، بوصفه أنا بالقناع المنغرس في اللاوعي الجمعي ، الذي يمثل الآخرين ، كونهم (أنوات) تمثل (الآخرون – هم) في مقابل (أنا / الممثل) .

٤. يعمل الممثل كونه (أنا) على محاولة التقريب بين سماته الجسدية والصوتية ، وقدرات التعبير الحسية ، وبين المعطيات الفنية للشخصية المسرحية ، كونها تمثل (الآخر) الذي يروم الممثل تجسيده ، وتقديمه بفاعلية ، على خشبة المسرح .

٥. ان جسد الممثل لدى كروتوفسكي بوصفه (أنا) هو الوسيط الروحاني بين ما هو مقدس وما هو واقعي أي بمعنى انه الممر المشترك الى اللاشعور الجمعي للمتلقي(الآخر) في مواقف درامية تحمل شحنات دلالية ورموز واشارات يشترك المتلقي بفكها ، ومن ثم يعيد إنتاجها في دورة تواصلية فاعلة محورها الرئيس هو جسد الممثل .

٦. يولي ممثل المسرح الفقير وجوده كـ(أنا) مجسدة حاضرة ، أهمية كبيرة للعلاقة مع المتفرج بوصفه (آخر) متوجه له بالخطاب المسرحي ، في بيئة تشاركية ، وحضور ابداعي مشترك من اجل ازالة الاقنعة ، والارتقاء بدوره السلبي ، الى دور ايجابي مشارك بالفعل الدرامي .

٧. يختزل الزي المسرحي بوصفه عنصرا (آخرا) لممثل المسرح الفقير ، كونه (أنا) حاضرة الى ادنى درجة ، وذلك من اجل ابراز دور الجسد ، في التعبير عن الطاقات الكامنة فيه .

٨. تخلى (غروتوفسكي) عن عنصر الاضاءة المسرحية ، بوصفها عنصر (آخر) يتعامل معه الممثل / الانا ، وذلك لاعتماده على القدرات الحسية للمثل كونها مصدر اشعاع روحي في العرض المسرحي .

٩. يسعى (فورمان) الى الغوص في اعماق الممثل (الأنا) عبر تجسيده الشخصية المسرحية لاقامة علاقة اثارة وادهاش للمتلقي (الآخر) المتوجه له بالرسالة الدرامية في فكر فلسفي أسماه (مسرح الهستيريا الانطولوجي) .

١٠. يعتمد (فورمان) في عروضه المسرحية ، على تدفق العرض بشكل صور درامية ، يجسدها الممثلون بوصفهم (أنوات) حاضرة على خشبة المسرح ، يهدف من خلالها كسر مدرك سابق لدى المتلقي (الآخر) واحداث صدمة ، والاتيان بمدرك جديد ، لا يعتمد المنطق السائد ، بل هو يقترب الى طرح اللامنطقي والعشوائي ، واللامتوقع .

١١. تتميز الشخصيات المسرحية التي قدمها ممثلو (فورمان) بوصفها نماذج درامية التتابع غير المنطقي احيانا ، او التناقض ، من اجل اثارة الدهشة لدى (الآخر / المتلقي) .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث

يمثل مجتمع البحث مجموع العروض المسرحية التي عرضت في مهرجان البصرة الاول للمونودراما الذي اقيم في عام ٢٠١٩ في محافظة البصرة (ينظر ملحق رقم ١) .

ثانيا : عينة البحث

تم اختيار نموذج عينة البحث ، بصورة قصدية ، من اجل تلمس اشتغال مؤشرات الاطار النظري واستخلاص النتائج والاستنتاجات ، تحقيقا لهدف البحث .

ثالثا : ادوات البحث

اعتمد الباحثان ، على ما أسفر منه الاطار النظري ، من مؤشرات . فضلا عن المقابلة الشخصية مع مؤلفة وممثلة ومخرجة العرض . واعتمادها بوصفها معيارا تحليليا لنموذج عينة البحث .

رابعا : تحليل نموذج عينة البحث

*** مسرحية ادرينالين // تأليف واخراج وتمثيل : اسماء مصطفى**

حكاية المسرحية //

يتناول النص المسرحي ، حكاية امرأة عربية ، اصيبت بمرض سرطان الثدي ، وهي الان تستمع الى الطبيب ، الذي راح يشرح لها عملية قطع الثدي ، وبعدها مرحلة العلاج الكيمياوي القاسية . وتسرح المرأة في حوار داخلي بينها وبين ثديها ، وعلاقتها مع الاخرين قبل وبعد العملية . تلقي المرأة اللوم على الوضع المأزوم في العالم العربي ، كونه السبب الرئيس في اصابة مواطنيه بالسرطان ، وتصفه بمجتمع المتسرطنين ، اذ تستذكر مجموعة من اصدقائها الذين اصابهم السرطان وافقدهم قدرتهم على الكلام . ثم تسرد هجرتها من البلاد بأمل العودة قريبا ، لكن الامور تجري بعكس ما تشتهي ، اذ تتعدد الهجرة من بلاد الى اخرى ، تتزوج خلالها ، وتنجب ولدا يكبر فتسرقه بلاد الغربة ، وعند عودتها ، تجد ان بلادها اصبحت بلادا تمور بالثورات والانقلابات والحروب والقتل . بل ان زوجها نفسه ، يعود ليفجر نفسه في جموع المواطنين الذين يصفهم بانهم كفار .. وعلى وقع تلك الاحداث وتداخلها ، وغرابتها احيانا ، لابد من اتخاذ قرار من قبل المرأة ، في مواجهة تلك الظروف ، اذ تقرر المواجهة والتحدي ، ثارا لزمن تجد نفسها فيه ضعيفة مستلبة الارادة . وبذلك تقرر المواجهة والتحدي ، من خلال التخلص من اثار الماضي واختيار الحرية طريقا للخلاص . لابد من الاشارة الى ان كاتبة النص المسرحي ، هي الممثلة والمخرجة نفسها ، لما يترتب على ذلك مقتضيات ينبغي الاشارة لها وابراز تأثيرها في بنية العرض المسرحي . اذ تأسست بنية النص من نتاج ورشة مسرحية دامت لما يقرب من عام كامل ، وقد " كتب على الخشبة اثناء البروفات والتدريبات الجسدية ، بناء وهدم .... تجربة النص قمت به عن طريق البحث والتجريب ، اي المخرج / المؤلف وقد عايشت بعض تجارب النص لأصدقاء اصيبوا بالسرطان " (٢٠) . وقد ساهمت تلك التجارب الشخصية ، او تجارب الاخرين في الارتقاء بالمتخيل الادبي والفني ، الى درجة الاقناع المشهدي كما سنرى في تحليل الاداء التمثيلي ، فضلا عن اتساق وتدرج الرؤية الاخراجية على وفق مهيمنات النص الادبية التخييلية ، بوصف الكاتبة هي الراوي العارف أو العليم بكل شيء كما يوصف في النظرية التداولية . وهنا يمكن الاشارة الى ان اخراج هذا النص من قبل مخرج اخر ، ربما هي محاولة محفوفة بالمخاطر والصعوبات ، لان النص ينطوي على فراغات أو بياضات نصية – وفق تعبير آيزر – وهنا تكمن الاهمية القصوى لوجود المخرج ذاته في تحرير الرؤية الداخلية للنص على وفق تخيل المؤلفة نفسها لبنيته الدرامية ، وان كانت المؤلفة لا تمانع في التصدي لإخراجه من قبل اخرين. وقد سأل الباحثان ، عن تداخل اللغة الفصحى ، واللهجة المحلية في بنية النص الدرامي ، اجابت المؤلفة " انا اكتب ضمن البوح ، احيانا تسلبني اللغة الفصح ، فانا احبها واتقنها ،

واحيانا اللهجة المحكية واحيانا الصمت كلغة ، واحيانا التعبير الجسدي "(٢٠) . وقد ترجم ذلك القول في الاداء التمثيلي ، كما سيرد تحليله في الفقرة الاتية .

* تحليل ثنائية الانا والاخر في الاداء التمثيلي

يعد الباحثون في علم اللغة ، ان العنوان هو ثريا النص ، ومنه ومن خلاله يمكن للباحث ان يستشرف معطيات النص الدلالية ، ويمكن منها ايضا ، ان يجترح مقترحاته التأويلية . وفي نص مسرحية (ادرينالين) يحيلنا العنوان الى تتبع معناه القابع خلف ستار المفترض الدرامي . فالأدرينالين هو هرمون يعمل على زيادة نبض القلب ، وانقباض الاوعية الدموية ، ويؤدي الى تحفيز الجسم لرد فعل مناسب تجاه مثير ما . وغالبا ما يكون ذلك المثير من عوامل الضغط النفسي ، او الاستجابات العاطفية والشعورية كذلك الحال في عوامل الخوف والفزع . كما يوجد هرمون الادرينالين ، ويزرق في الجسم للتحفيز نحو رد فعل اكبر تجاه المعطيات الجسدية والنفسية المترتبة عليه . ينفرج المشهد المسرحي ، عن بقعة ضوء لمنطقة منتصف المسرح في مساحة لا تزيد عن ثلاثة امتار مربعة ، سوف تقع فيها مجريات الفعل الدرامي . وفي منتصف البقعة الضوئية انتصب كرسي خشبي وضعت على كتفيه ملابس وقناع رجالي صامت ، في منطقة اسفل المسرح . وامام الكرسي ثمة امرأة متكورة على نفسها ، وراسها باتجاه اسفل المسرح .. تبدأ مؤثرات موسيقية هادئة وباعثة للترقب بالانسياب رويدا ، فيما تروح المرأة تتحرك ببطء ، وتنهض لتستدير بحركة عكس اتجاه الساعة ، وهي تؤدي حركات هي اقرب للرقص المعبر منها الى الحركات المجردة ، التي تحمل في طياتها دلالات معبرة عن علاقتها مع الموجودات حولها ، كونها تمثل الاخر المتواجد منظورا عيانيا في الفسحة الادائية للمشهد . أول تلك العلاقات التي تقيمها الممثلة بوصفها (أنا) مقابل الاخر المتمثل بـ(اوراق التحليل الطبي) التي شخصت اصابتها بمرض السرطان .. ثم تعاملها مع جسدها الباحث عن تحرره من قيوده الفيزيقية ، لان الجسد هنا يمثل لها سجنا لروحها – كما وصفه افلاطون – وبذا فهي في سعيها لأداء تلك الحركات الراقصة التعبيرية انما تعلن سعيها الحثيث لتحرير جسدها من ربقة المرض السرطاني .. كما ان انطلاق الممثلة بتلك الحركات التجسيدية المعبرة ، انما تعلن بدءا علاقتها التفاعلية مع الاخر المرتكن الى المتن النصي مرجعا ، الا وهي الشخصية المسرحية ، التي في علاقتهما معا سيتأجج الفعل الدرامي ، وتنطلق تمركزات الازاحة الدرامية باتجاه توليد فعل الصراع ، الذي يعد اهم عنصر في الفن الدرامي بعامة ، والفن المسرحي بوجه خاص . اشتغلت الممثلة على جسدها في فلسفة مفادها ، ان جسدها يحتوي على وحدات معجمية تملك معان عدة ، تأخذ دلالاتها من واقع القدرة الاستعمالية لها . وكل وحدة من جسدها اشبه بمفردة ، ترسل ايماءة اشارية دالة ، تقبل التفسير والتأويل ، تبعا لترسبات المعنى المغروس في اللاوعي الجمعي – على وفق نظرية يونغ – وتشكلات ذلك المعنى لمجموع الاشارات بوصفها أنوات اخرى تتعامل أنا الممثلة معها . ان الجسد الانساني ، يشكل واقعة سوسيولوجية ، تمور بالمعاني القارة في اللاوعي الجمعي ، بوصفه ذو ابعاد زمكانية واجتماعية معينة . وهو يشكل منظومة علاقات تبعا لطريقته الاستعمالية ، ضمن نسيج تعبيري ، يحيل الى نسق ، يتحول الى علامات تشاركية مع الاخر المتمثل هنا في

علاقات المرأة بجسدها المتكور حول نفسه ، والمعبر عن طاقة ادائية وتحكم جسدي كبير ، فضلا عن دورانها المحوري وتفحصها للأوراق المتناثرة على المسرح ، او مع الكرسي المستقر في المنتصف ، او مع فضاءات المكان اللامتناهية . وقد استغرق المشهد الحركي ، مع خلفية موسيقية ثلاثة عشرة دقيقة ونصف اسهمت في ابلاغ ، درامي مشبع بالمعاني والدلالات المتسقة مع اشتغال لثنائية متواترة لانا الممثلة مع المفردات التي مثلت اخر فاعلا في نسق الفعل الدرامي .

بانتهاء هذا المشهد الحركي ، ينطلق صوت ، من فضاء المسرح ، يبث من آلة تسجيل ، ليعلن بصوت الممثلة نفسها (عشر دقائق .. عشر دقائق لا تعرف لها بداية او نهاية ... تعبت وارهقت في كينونة بحث الذات عن ذات تكملها) (النص ، ص١). وتكمل الممثلة الحوار السابق في شرح لقائها مع الطبيب ، وفي تلك اللحظات يتبلور هدفها المعلن في البحث عن ذات تكمل ذاتها ، التي سلبها السرطان اياها ، وتنطلق في ذلك بالتعامل مع الجسد ، او الجزء المريض منه ، بوصفه اخر مستهدف في طبيعته الحياتية ، الى اخر سوف يقتطع من جسدها ليصبح قطعة مهملة ترمى في اقرب سلة مهملات ، في حين انها تفترض انه لابد ان يدفن في مكان يليق به . بعد اجراء العملية ، واقتطاع ثديها الايمن ، تطلب مرآة لتلقي نظرة على صدرها الذي بقي بثدي واحد ، فيما تستفز تلك الصورة في ذاكرتها علاقاتها مع الاخرين ، وخاصة مع حبيبها الذي غدا الان شخصا اخر ينظر لها من خلال تحديقه في مكان الثدي المقطوع ، ليس بوصفها (أنا) تحمل هموما شخصية ، وانما من خلال كونها (آخر) بالنسبة له ، افتقدت جزءا حيويا من ذاتها التكوينية . وفي ذلك فحص لمعنى وهدف العلاقات الثنائية التي تجعل الاخرين ، انوات – هم ، تقبع في اللاوعي الجمعي ، لتحيل الى مقتربات (النحن) في علاقات بعيدة عن المصلحة الآنية الزائلة . وبدأت رحلة العلاج الكيمياوي ، اذ تقوم الممثلة بحركات تعبيرية تمثل سعيها وركضها باتجاه تلك الرحلة القاسية (وجدت نفسي انتمي الى مجتمع جديد – مجتمع المتسرطنين –) (النص ، ص٢) . وفي ذلك المجتمع لا يمكن للانا الا ان تنزاح باتجاه

الاخر لتلتحم معه شعوريا في رحلة لا واعية تغور من خلالها في غياهب الذات لتكتشف هول المعاناة التي يعانيها المصابون بهذا المرض . وتكشف ذلك من خلال المشاعر الانسانية التي يعانيها من يزرق بإبرة العلاج في الوريد ، اذ تبلور لنا الممثلة عبر (اناها) المجسدة للشخصية المسرحية (الاخر) تكشف لنا مديات اقترابها ، او تقريبها بين قدراتها الجسدية والصوتية ، وقنوات التعبير الحسية لديها ، الى معطيات الشخصية الدرامية التي تجسدها حتى يتبين من قدرة الممثلة الادائية العالية انها فعلا قفد تلقت العلاج بواقعه الفعلي .

تستذكر الشخصية المسرحية ، علاقاتها مع الاصدقاء الذين اصابهم المرض ذاته ، وافقدهم القدرة على الكلام ، وهي اذ تحيل الى ذلك فأنها تومئ بارتباطها كشخصية مسرطنة بالعالم العربي ، الذي تصفه بانه مجتمع المتسرطنين .. ذلك المجتمع الذي يقتل ابناءه ، ويدفعهم الى الهجرة الى العالم (الآخر) المتوقع منه ان يكون اكثر حرية وسعادة . ولكن تلك الاماني تذهب ادراج الرياح في تلك البلاد البعيدة عندما (صار فيها مظاهرات واحتجاجات وثورات .. ورجعت اتهجرت عبلاد ثانية وغربة ثانية) (النص، ص٣) . تلك الهجرة التي افقدتها ولدها (بحر) . وفي تعبيرها عن تلك الحادثة ، تقوم الممثلة (الانا) المجسدة لـ(الاخر / الشخصية) بالاقتراب من الزاوية اليمنى لأسفل منطقة المسرح ، اذ توجد آلة موسيقية (طار) وقد وضعت فيه قطع صغيرة من الحصى ، وتحركها بايقاعية متوالية تنتج صوت موج البحر ، في مشهد توافق حركيا وادائيا وحسيا ، مع كلمات الحوار المسرحي (يا بحر هدي و جيبلي ابني .. يا بحر هدي و جيبلي بحر .. يا بحر .. الحروب فرقتنا وشتتنا من نكبتنا الاولى) (النص ، ص٣) .

لم يقف التعامل الادائي ، المنطلق من اقتراب (الممثلة / الانا) في تجسيد الشخصية المسرحية المستهدفة بالنص بوصفها (الآخر / المرأة المتسرطنة) عند حدود تفاعلها الايقوني ، مع المفردات ودلالاتها على خشبة المسرح ، بل انها تعاملت مع (فردة الحذاء) بوصفها زوجها القادم من بلاد الغربة عائدا يحمل افكارا تكفيرية ، وعزمه على تفجير نفسه في جموع الناس ، الذين يصفهم بانهم (كفار) وتنتظره عندئذ ، سبعين حورية (الارامل واليتامى كفار ؟ الصغار والشباب والكهول كفار ؟ الموسيقيين والفنانين كفار ؟ فجرت الحياة لصالح الموت .. فجرت نفسك ؟ اي فارس انت في الميدان .. وبيتك لا صهيل فيه ؟) (النص ، ص٤) . وقد تنوع ذلك التعامل ، مع فردة من الحذاء ، علامة العودة بخواء الفكر والتصرف . كما انها تعاملت مع الكرسي الرابض في منطقة منتصف المسرح ، وعليه قطعة ملابس وقناع رجالي ، كونه الزوج العائد ، المفرغ المحتوى ، من قيمه الانسانية ، الا بوصفه شاهد لا تعبير انساني فيه . لقد تحول (الكرسي / الرجل / الاخر) الذي تعاملت معه (زوجته) وهي تؤنبه ، في غيابه عنها ، عندما كانت تحتاجه ، في حين كان الغرباء يتوالدون فوق جسدها .. وتروح تسرد قصتها في وحدتها وغربتها مع مرضها ، ولكنها لم تمنح (الاخرون / هم) فرصة النيل منها . وقد ادت الممثلة تلك الحركات بإيماءات دلالية وتحكم واضح في قدرتها الجسدية ، وطاقتها النفسية في التعامل مع المفردات الديكورية ، وتوالي الصور الدرامية المتعاقبة ، وتحويلها من صورتها الايقونية القارة في وعي المتلقي ، الى دلالات درامية جديدة ، تكسر مدرك فكري مستقر في ذاكرته ، والتيان بمدرك جديد مغاير ، يثير الدهشة والاثارة ، من خلال الاستخدام الواعي للمفردة ، والتعامل معها ، وفق المنطق الفني و الدرامي المانح للجمال .

بعد خيبة املها في ما عاد به زوجها ، او حبيبها المفترض في سيرتها الحياتية ، تروح تستذكر لحظات من الصفاء والحب والجمال ، وكيف تعارفها هي وحبيبها (شادي) في اروقة الدراسة الجامعية وحلما معا في صنع حياة ملونة ، لكن تلك الحياة حولت الانامل التي ترسم الامل (الى انامل تخط وتكتب يافطات وشعارات وفتاوى وأوامر المتطرفين والمتشددين في مدينتنا .. حيا على الفلاح .. حيا على العمل .. حيا على الامل) (النص ، ص٥) . وبتلك الكلمات المؤذنة بالحرية ، تعود كلمات الصوت المنبعث من فضاء المسرح بواسطة الة تسجيل في ترديد كلمات اشبه بكلمات المقدمة . ولكنها تحمل الامل من جديد (عشر دقائق .. اعرف فيها ذاتي .. اتغلب على المصاعب ...ان اصون الانا ... ان اكون حرة من المقيدات الاجتماعية ... ان اكون مستقلة .. ان اكون حرة .. فنحن القادرون عل التذكر .. قادرون على التحرر) (النص ، ص٥) . لقد ارتدت الممثلة زيا بسيطا ابيض اللون ، وبه ومن خلاله تعاملت معه بوصفه (اخر) متجسدا بشكل سبورة بيضاء تكتب عليها كلمات الامل ، التي تحولت الى كلمات تحريض للقتل والتكفير .. وعندما يعود الصوت المسجل ، تلتف الممثلة حول نفسها بحركة منسابة وتوازن محسوب ، وهي تخلع الزي الابيض الذي ارتدته ، ثم تخلع القطعة الثانية ، بتلك الانسيابية الادائية ، التي تحيل الى خلع الاقنعة الساترة لأعماقنا الداخلية . لم يكن جسد الممثلة ، يفضي الى مدلولاته القارة في وعي المتلقي المشارك في العرض الفرجوي ، وانما تحول الجسد الى وسيط روحاني بين ما هو مقدس ، وما هو واقعي ، من خلال تخلي الممثلة عن الازياء المضافة التي ارتدتها ، لتظهر الجسد الدرامي ، والابقاء على ما يستر الجسد الواقعي ، فضلا عن الجسد الدرامي الخاص بالشخصية المسرحية ، كونه (اخر) مترحلا من صورته الثابتة ، الى صورة تحمل شحنات درامية ، تشرك المتلقي ، في الية التخيل ، لما هو قار خلف تلك الازياء المتسمة بالبياض والنقاء .

اما عناصر العرض المسرحي ، بوصفها (آخر) يتم التعامل معه ، وفق سير الاحداث الدرامية ، فقد انزاحت باتجاه اعطاء الهيمنة للجسد الانساني ، المتشكل عبر تمرحلاته الدرامية ، واقتصرت الاضاءة على دور محايد ، لم تبرز اهميته القصوى الا في مشهد الكرسي ، وتعامل الممثلة معه ، على انه زوجها ، وبحركات تجسيدية اوحت الكثير من المعاني الدفينة ، وقد جاءت الاضاءة من خلف الكرسي لتضيء القناع ، والملابس البيضاء ، وتعطي انطباعا حسيا موحيا . في حين جسدت المؤثرات الصوتية ، خلفية درامية منسابة ، في بداية المشهد ، وفي نهاية المسرحية وقد استثمرت الممثلة ، قدرتها التخيلية ، لتتعامل مع آلة الطار بحرفية عالية ، عندما وضعت فيها قطع من الحصى الناعم ، وتحركها باتجاهات عدة محدثة تأثيرات صوتية ، تشي بصوت البحر وامواجه ، من خلال تناغم منسجم مع الاداء التمثيلي ، وكلمات الحوار المختار بعناية .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

*** نتائج تحليل نموذج عينة البحث**

١. اشتغلت ثنائية الانا والاخر ، في اداء الممثلة ، من خلال وجودها المادي المعلن امام الجمهور ، في مقابل (الاخر) المتمثل بالشخصية المسرحية، المفترض تجسيدها ، والتي اصابها مرض السرطان ، وتم قطع ثديها الايمن .

٢. اقيمت العلاقة الثنائية بين الممثلة / الانا ، وبين الشخصية المسرحية / الاخر ، من خلال الارتكان الى المرجع النصي ، والاتيان بمعادل موضوعي ، عن طريق الحركة الجسدية الراقصة ، التي تعبر عن سعي الشخصية المسرحية الحثيث لتحرير الجسد من مرض السرطان .

٣. تميز التناسق الصوتي للممثلة نفسها / الانا ، من خلال جهاز التسجيل ، وصوتها الحقيق على خشبة المسرح ، عن طريق التقريب بين السمات الصوتية والجسدية للشخصية المسرحية بوصفها الاخر ، وبين سمات الممثلة ، من اجل تشكيل ثنائية ، ذات دلالات تعبيرية قصدية موحية .

٤. تحول جسد الممثلة ، الى علاقة تشاركية ، مع المعطيات الدرامية للشخصية المسرحية بوصفها الاخر ، عبّر جسد الممثلة عنه بأداء ذي قدرة ومرونة جسدية ، تعاملت مع مفردات العرض بانسيابة عالية .

٥. ادت الممثلة / الانا ، الحركات الايمائية والانتقالية ، بتحكم كبير في طاقتها الجسدية ، من خلال الاعتماد على عنصر ازالة العوائق الجسدية المرتهن بسلوك الشخصية المسرحية / الاخر ، لكسر مدرك سابق ، والاتيان بمدرك ادائي جديد ، يثير الدهشة لدى المتلقي .

٦. اتسم التعامل مع الزي المسرحي ، بوصفه الاخر ، المنبثق من المعطى النصي ، بزي بسيط جدا ، اختزل الى ما يستر اجزاء من جسد الممثلة ، ليعطي الفرصة الى الطاقة التعبيرية الجسدية ، ان تأخذ مدياتها الكبيرة في التعبير .

٧. اعتمد العرض في مساره التمثيلي ، على تدفق الصور الادائية ، على وفق دلالاتها الدرامية جسدتها الممثلة / الانا ، في مقابل المدرك السابق لدى المتلقي ، واحداث صدمة فكرية وتعبيرية من خلال الاداء التمثيلي المغاير للسائد والمألوف .

٨. ازيحت العناصر المسرحية (الديكور ، الازياء ، الاضاءة ، المؤثرات الصوتية) عن دورها الرئيسي في اسناد العرض ، الى دور ساند للقدرة الادائية للممثلة بوصفها انا مهيمنة على النسق التعبيري ، وفق قدرات ادائية عالية .

الاستنتاجات

بعد التوصل الى نتائج البحث ، ومناقشتها مع هدف البحث ، ومقاربتها مع مؤشرات الاطار النظري ، توصل الباحثان الى الاستنتاجات الاتية :

١. ان تجسيد الشخصية المسرحية ، بوصفها الاخر المنبثق من المعطى النصي ، على خشبة المسرح ، يحقق تفاعلا تشاركيا مع الشخصية الانسانية بوصفه (انا) الممثل الحاضر عيانيا على خشبة المسرح .

٢. انسجام القدرات الادائية الصوتية والجسدية ، وقنوات التعبير الحسية ، لدى الممثل / الأنا ، مع المعطيات الدرامية للشخصية المسرحية / الآخر ، يحول الجسد الانساني ، الى وسيط روحاني مقدس ، بين ما هو متخيل وما هو معلن امام المتلقي في قاعة العرض .

٣. توافق عناصر التعبير الجسدية والصوتية لدى الممثلة / الانا ، مع المعطيات الدرامية للشخصية المسرحية ، يعلن عن قدرات عالية للتحكم بالجسد والصوت الانساني ، والمرور عبر بوابة ازاحة العوائق التشريحية ، للتعبير دراميا عن الفكرة الدرامية .

٤. ان التعامل بين الممثلة بوصفها أنا، مع الشخصية المسرحية كونها الآخر المتوجه لتجسيده ادائيا ، عمل على ازاحة نسبية لأهمية الزي المسرحي كونه آخر ، والاعتماد على الطاقة التعبيرية للجسد الانساني ، ذو الدلالات الكبيرة .

٥. تقريب الممثل / الانا ، بين سماته الذاتية ، وبين سمات الشخصية المسرحية وعناصر العرض الاخرى كونها (ذوات– آخرون) انما هي محاولة السعي لتشاركية الفعل الانساني الواقعي ، مع المتخيل الدرامي ، على وفق تشاركية الرموز والايحاءات المنغرسة في اللاوعي الجمعي ، بين الممثل والمتلقين .

٦. تحيل المعطيات الفكرية والفلسفية لثنائية الأنا والآخر ، الى اختزال المقتربات الاستعمالية لعناصر العرض (الديكور ، الاضاءة ، المؤثرات الصوتية) والاعتماد على جوهر التعبير الانساني وهو الجسد ، بما يكتنز من طاقات روحية ومادية للتعبير عن المعنى الدرامي .

المصادر والمراجع

١. أ .م . بوشن سكي ، الفلسفة المعاصرة في أوربا ، ترجمة عزت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٣٢٥ (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٩٢) .

٢. بياتلي ، قاسم : غروتوفسكي .. والمسرح ، دراسات ونصوص (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٣)

٣. البستاني ، بطرس : محيط المحيط (لبنان : مكتبة لبنان ، ١٩٨٧) .

٤. الحاتمي ، الاء علي عبود : معجم مصطلحات واعلام ، الجزء الأول (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦) .

٥. الحميري ، عبدالواسع : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية (بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٩) .

٦. الخباز ، محمد : صورة الآخر في شعر المتنبي (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٩)

٧. ديكارت ، رينيه : تأملات فيزيقية في الفلسفة الأولى ، ترجمة : كمال الحاج (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٨)

٨. الرويعي ، ميجان ، سعد البازعي : دليل الناقد الادبي (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٢) .

٩. الشمري ، بشرى كاظم الحوشان: علم نفس الشخصية (عمان : دار الفرقان ، ٢٠٠٧).

١٠. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢)

١١. صالح ، صلاح : سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣)

١٢. علام ، عمرو عبدالعلي : الأنا والآخر– الشخصية العربية والشخصية الاسرائيلية في المكون الاسرائيلي المعاصر (القاهرة : دار العلوم للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥) .

١٣. عيسى ، حسن احمد: الأبداع في الفن والعلم ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩) .

١٤. الغزة ، سعيد حسين، جودت عزة عبدالهادي : نظريات الارشاد والعلاج النفسي (عمان ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩) .

١٥. كروتووسكي، جيرزي : نحو مسرح فقير ، ترجمة : كمال قاسم نادر (الجمهورية العراقية : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢) .
١٦. كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة : نهاد صليحة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .
١٧. منظور ، ابن : لسان العرب (بيروت : صادر ، ٢٠٠٠) .
١٨. مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣) .
١٩. المهنا ، عبود حسن: اداء الممثل بين الذاتي والموضوعي (عمان : الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥)
٢٠. مصطفى ، اسماء : مقابلة عبر وسائل التواصل الاجتماعي (الماسنجر) في ٢٠٢١/٢/٢٧ .
٢١. يونغ : جدلية الأنا واللاوعي ، ترجمة : نبيل محسن (سورية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧)
٢٢. يونغ : التنقيب في اغوار النفس ، ترجمة : نهاد خياطة (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٦) .
٢٣. يونغ : البنية النفسية للإنسان ، ترجمة : نهاد خياطة (دمشق : دار الحوار ، ١٩٩٤)

ملحق رقم (١)

مجتمع البحث

ت	أسم المسرحية	الدولة المنتجة للعرض
١	لماذا انتظر	الامارات العربية
٢	ميرا	الجزائر
٣	سبيليات	الكويت
٤	غواية البهاء	السعودية
٥	كحل عربي	سوريا
٦	ادرينالين	الاردن
٧	سيرج	العراق
٨	أنياب	العراق
٩	فجر الخلاص	العراق