التغريب في العرض المسرحي العراقي وتأثيرات الحرب

د. سها طه سالم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

المقدمة:

شهد العراق تخلخلاً بنيوياً في مفاصل الحياة العامة والفن خاصة، واذا كانت الهزات العميقة التي تصيب الشعوب ورياح التغيير تكون في الشكل فان الذي حدث كان تغييراً جوهرياً على صعيد المحتوى والشكل معاً.

هذا المنهحى صعد على خشبة المسرح فكان التعبير عن تبلور ذلك في فحص النصوص الحياتية والاجتماعية والوقوف على بعض ملامحها الثاوية خلف الاشكال والسلوك، وبهذا المعنى فان المسرح العراقي قد وجد في حلقات الحياة ما يمكن قراءاته وتمظهره في المسرح.

لقد انجز المسرح العراقي وفق هذا التوجه مجموعة من الاعمال ... واذا كان من معيار نقدي لهذا فان التلقي الذي حظي به كان ممتداً على مساحات واسعة.. منها العربية والعالمية وقد وجدت هذه الحكاية عن الحرب طريقاً في المثاقفة بين الشعوب وعليه فان فكرة التغريب اليوم اصبحت ذات قيمة كبيرة نظراً لاتساع المعلوماتية اذ لم يعد هناك شيئاً لم يقال...

واذا استطاع المسرح العراقي تقويل ما خلفته الحرب فان الاخراج المسرحي قد وقف على تلك العتبة وامامها في ايجاد طرائق تلامس هذا الوضع وتسعى الى جعل هذا العنصر مركزاً لحركته الفنية.

مفهوم التغريب

يرتبط مصطلح (التغريب) عادة بالمنظر الألماني «برتولد بريشت»، ومع ذلك لم يكن من اخترعه، فهو تبناه وطوره بعد أن أدخله إلى محيطه المسرحي أداة فعّالة تكشف عن: أن الإنسان في أي مجتمع هو ثمرة إفرازات التناقضات الاجتماعية التي تنعكس على حياته، فينجم عن ذلك حاجاته الماسة إلى التغيير ونبذ الركود، شريطة أن يشارك هو نفسه في هذه العملية.

وكثيراً ما استخدم مصطلح الاغتراب للدلالة على تقنية التغريب ولاسيما لدى بعض الباحثين المشارقة[١]، الذين رأيناهم لا يميزون بين المصطلحين، ولهذا سنحاول تحديد مصطلح الاغتراب أولاً لنصل من خلاله إلى تقنية التغريب عند «بريشت»، فنضع بذلك حدوداً وفواصل واضحة بين المصطلحين، مما يساهم في بلورة رؤية جلية لاستخدام المصطلح، وسنبدأ بتحديد المعنى اللغوي للكلمتين.

يعدّ مصطلح الاغتراب من المصطلحات التي تعدد تعريفها أو تحديدها، فلم يتفق الباحثون على تحديد واضح ودقيق لهذا المصطلح، مما أدى إلى غموضه ولبسه «فليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه، أو ما يبين كونه حالة مجتمعية، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوعاً معيناً، من أنواع السلوك الفعلي»[٢].

يبدو واضحاً مما سبق أن هذه النتيجة تربطنا مباشرة بالمعنى الاصطلاحي للاغتراب مهما تعددت أنواعه واختلفت، فالمجتمع بظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية المسؤول الأول عن حدوث هذا الاغتراب فقد «يكون هناك انفصال بين المنفصل والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين المنفصل وذاته، وقد يكون هناك أيضاً انفصال بين المنفصل والأفكار السائدة نتيجة النوقض التي تشوب مجتمعه وواقعه»[٣].

من المفيد أن نستعرض بعض وجوه الاغتراب المختلفة بغية تحديد بعض مفاهيمه، والتعرّف على وجهات نظر متباينة لنميّز بينه وبين مصطلح التغريب، فالاغتراب هو حالة اللاقدرة عند «هيجل» و«ماركس» وهو اغتراب اقتصادي نشأ عن ظروف ومشاكل اجتماعية، فنجاح الفرد ي المجتمع يمثل في نظر «ماركس» أحد المقاييس، التي تجنّبه الاغتراب، لكن تضارب الأنظمة الاقتصادية، وفوضى العلاقة بين الفرد وبين المجتمع، تدخله في حيرة وقلق يؤيدان به إلى الانفصال ومن ثمة إلى الاغتراب.

٢ـ الشكلانية والتغريب

يطلق ((شكلوفسكي)) بالروسية مصطلح[OSTRANENIE] ، وهو يعني "التغريب " Defamiliarization، ويقصد به نزع "الألفة" الاعتيادية التي أصبحت موجودة بالفعل بيننا وبين الأشياء، عن طريق جعل هذه الأشياء مدركة وملحوظة بكيفية مغايرة، ليست "آلية" وليست "اعتيادية" كما كان الحال في السابق. وعلي هذا "فالصور" و"المعاني" التي تستخدم في الحياة من قبل أساسا، لكن نحن الذين أصبحنا غير قادرين علي إدراكها بسبب "الألفة" التي حدثت بيننا وبين جميع مظاهر الحياة التي نحياها، إلي أن يأتي "الفنانون" يقومون بإعادة ترتيب وتنظيم هذه

"الصور" في سياقات مختلفة، غير معتادة أو مألوفة كالتي نستخدمها نحن في حياتنا اليومية العادية، فيما يقوم به "الفنانون" في الحقيقة؛ ليس ابتكار "صور" جديدة غير موجودة من قبل، وإنما هو إعادة تنظيم وترتيب لهذه "الصور" في نمط جديد، وذلك هو ما يجعلنا نشعر بأنها إبداع واختلاق جديد بخلاف ما هو حادث فعلا. (إذن "الفن" في أساسه ـ من منظور "الشكلية" ـ "لغة" لكنها "لغة" مستخدمة بطريقة خاصة، "فالفن" يقوم بعملية تحويل وتكثيف "للغة" العادية المستخدمة في تواصلنا العادي، فالفن كما يقول ((رومان جاكوبسون Roman Jakobson عنف منظم يمارس علي الشيء العادي؛ ولذا فإن أنجح الأشياء في معالجة "الفن " هو "علم اللغة"؛ لكونه القادر علي تحديد هذه "الانحرافات Deviation "التي يحدثها "الفن المسرحي" في "اللغة" التي يستخدمها. (لذا اهتم "الشكليون" بالوزنMetre ، والقافيةRhyme ، والنواحي الصوتية Consonantal Clusters،[٤].

وما إلي ذلك من جوانب شكلية متعلقة بالصياغات اللغوية التي يتكون منها العمل الفني، في مقابل إهمالهم "المحتوى Content "الذي تعنيه الكلمات فعلا، فهم يرون أن "المضمون" الذي يقدمه العمل ليس ذا أهمية بالنسبة إلي "إنشاء العرض"، فالمضمون ليس أكثر من مجرد دافع للعمل ، وللنواحي الشكلية التي ينشئها المؤلف فيه. وليس إهمال "المضمون" الذي يقدمه "المسرح" و"العمل الأدبي" بشيء غريب أو شاذ بالنسبة للشكليين، بل هو نقطة جوهرية تماما في أفكارهم، فالاهتمام بما يقدمه "العمل " يغري دائما بالانزلاق إلي علم النفس وعلم الاجتماع والنواحي الفلسفية المختلفة، بينما التفكير في "المضمون" على أنه مجرد ذريعة لإنشاء "العمل "، ومجرد فرصة مناسبة لممارسة نوع خاص من التدريب الشكلي، يتواءم تماما مع ما يريده الشكليون من دراسة لهذه النواحي دراسة علمية دقيقة؛ ومن ثم تصبح "رواية" مثل: "دون كيخوتهDon Quijote "؛ ليست "رواية" عن هذه الشخصية التي تحمل هذا الاسم، بل هذه الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين عناصر مختلفة من التقنيات الروائية، وعلي الغرار نفسه؛ تصبح رواية مثل رواية "مزرعة الحيوانات Animal Farm "ليست مجازا عن "الستالينيةStalinism "؛ بل علي العكس، "الستالينية" هي التي تقدم فرصة مناسبة لبناء مثل هذا المجاز الموجود في هذه الرواية[٥].

(وليس القضية من منظورهم قضية إنكار لهذا المضمون، فهم يعترفون بعلاقة "الفن" بالواقع الاجتماعي، ولا ينفون هذه العلاقة، وإنما القضية عندهم قضية تحديد التخصصات، إذ هذه العلاقة ـ من منظورهم ـ ليست من شأن الناقد، كما أن ليس عمله تحديدها أو تحديد "المضمون" الموجود في "الفن"[٦]، وإنما كان همهم الأساسي هو دراسة النواحي الشكلية في مظاهره االعامة، التي يتبعها

العمل لكي يجعل من نفسه مغايرا للغة الخطاب العادي المستخدمة في الحديث اليومي، لكي يتمكن من تقديم تلك المعاني والحقائق التي اعتدنا عليها، في شكل "مُغرَّب"، نستطيع معه الإدراك علي نحو أعمق وأكثر نضجا عما قبل .

ولابد من التذكير هنا بدعوة ((جاكوبسون)) التي يريد فيها تحويل مجري البحث من "الفن والادب" ذاته، إلي ما يطلق هو عليه "الشكل "، يقول ((موضوع البحث في علم الأدب Literary Scienceليس الأدبLiterature ، وإنما "الأدبيةLiterariness "، تلك التي تجعل من أي عمل معطي عمل أدبي)) ، لذا فهو ينتقد ما كان عليه الحال عند مؤرخي الأدب السابقين، الذين تعاملوا مع التاريخ وكأنهم رجال بوليس، يحاولون الإمساك بالمتهمين ووضعهم في الحجز، لذا أمسكوا بكل ما يقابلهم من نواح سياسية واجتماعية ونفسية، لكنهم لم يمسكوا أبدا "بالأدب" ذاته، لم يمسكوا "بعلم الأدب" علي نحو ما يريد ((ياكوبسون)) أن يحدث في الدراسات الأدبية .

وقد وصف «كارل ماركس» العامل في النظام الرأسمالي بالمغترب، لأنه لا يعمل من أجل نفسه، وإنما من أجل غيره فلا «يعني اغتراب العمل في ناتجه، أن عمله قد أصبح موضوعاً ووجوداً خارجياً فقط، لكنه يعني أنه يوجد خارجه مستقلاً عنه كشيء غريب بالنسبة له، إنه يصبح قوّة بذاتها تواجهه، إنه يعني أيضاً أن الحياة التي منحها للموضوع تواجهه كشيء معاد وغريب»[٧]، فالعامل إذ لا يحقق ذاته في عمله، وإنما ينفيها ويبعدها، وبدلاً من تطوير طاقاته الذهنية والجسدية من خلال العمل، فإنه يقتل جسده ويدمر فكره.

إن اغتراب الإنسان عن ناتج عمله يؤدي إلى اغترابه عن ذاته، وقد استخدم «هيجل» معنى مزدوجاً للاغتراب فهو في بعض الأحيان «يستخدمه للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كاغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، وبين طبيعته الجوهرية [...] كذلك يستخدم هيجل هذا الاصطلاح للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية والإرادة»[٨] وبكلمة أخرى الفقدان الكلي لإنسانية الإنسان.

أما العالم الاجتماعي الفرنسي «إميل دور كايم «Emile Durkheim» «فيقدّم مفهوماً قائماً على فكرة تفكك القيّم والمعايير الاجتماعية، بحيث يصبح من غير الممكن السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه[٩]. لقد فقدت القيم والمعايير سيطرتها على الإنسان الحديث بعد أن أصبحت متناقضة ومتغيّرة باستمرار، مما يؤدي إلى العزلة، ففلسفة الواقع الذي يعيش فيه الفرد المغترب، والتي تتخبّط في سياسة مضللة، وآراء متضاربة وأفكار متناقضة، وثقافة مشوهة، كل هذا يؤدي به إلى الإحساس بالتوتر والضياع وسط تضارب المفاهيم وتصادم الآراء، فهو إذا قريب

من الناس، وبعيد عنهم في الوقت نفسه، مما يزيد من شعوره بالوحدة، فالمسافات النفسية الاجتماعية متباعدة على الرغم من انعدام المسافة الجغرافية في كثير من الأحيان.

ولئن تعددت دلالات الاغتراب[١٠] وتنوّعت، ظل المجتمع، بظروفه المتهم الأول بإحداث هذا الاغتراب، بما فيه من أزمات ومتناقضات، مما يحدث شرخاً في داخل الإنسان. ويقوده إلى الشعور بالإحباط، فيميل إلى النزعة الانفرادية والوحدة، لكن الفلاسفة والباحثين استعملوا مصطلحات كثيرة للدلالة على الاغتراب، كـ «الانعزال، والوحدة، والغربة والانفصال والتخارج والانخلاع والتخلّي والانتقال والتجنّب والابتعاد والانفصام وغيرها من المعاني الاصطلاحية»[١١] فـ«هيجل» على سبيل المثال يستخدم اصطلاح الاغتراب لا للإشارة إلى ضروب الانفصال المختلفة وحسب، ولكن أيضاً إلى نوع من التسليم أو التضحية، فانسلاخ الفرد عن المجموع، وانعزال الجزء عن الكل بانفصال الروح الفردية عن الروح الكلية وهبوطها من عالم الكل إلى عالم الجزء، عملية ديالكتيكية إذ أن هناك دائماً الكل الذي يفتت إلى أجزاء وسعي هذه الأجزاء إلى التوحد من جديد بصفة مستمرة.

ويرى «هيجل» أن الأشياء في حقيقتها ليست كما نراها، ولا يمكن إدراك الشيء ومعرفته معرفة صحيحة إلا إذا عزلناه وغربناه عن بقية الأشياءEntfremdet ، ولكن الملفت للانتباه أن لفظة (Verfrendung التغريب) عند «بريشت» لا تتطابق مع لفظة Entfremdung عند «هيجل» لأن التغريب البريشتي لا يقتصر على الخطوة الأولى عن عملية نفي النفي عند «هيجل»، وإنما يشمل الخطوتين معاً، بحيث يمكن القول: إن التغريب البريشتي هو تغريب للاغتراب عند هيجل «فالفكرة المحورية التي تدور حولها دراما (بريخت) هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب»[١٢] حيث تعمل الدراما على إزالة هذا الاغتراب بإيقاظ وعي المتفرج، وجعله يشارك في الحدث المعروض أمامه، فينفض عن نفسه الاغتراب، ويتعدّى حالة اللاوعي إلى حالة الوعي «فيدعونا بريخت [إذا] إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها»[١٣] وأسلوب «بريشت» هو نفسه أسلوب «ماركس» الذي دعا إلى تفكيك الوحدات، حتى نتمكن من كشف الحقيقة ورؤيتها رؤية صحيحة.

إن الهدف من استخدام تقنية التغريب عند «بريشت» هو إبراز الاغتراب من خلال التوظيف الاجتماعي، الذي يحدث وعياً اجتماعاً إيديولوجيا يعالج هذا الاغتراب وتحددهُ من زاوية تستند فيها إلى مفاهيم اجتماعية ووظيفية، لأن الاغتراب هو «الحالة التي لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة، حيث العلاقات الشخصية غير ثابتة وغير مرضية»[١٤] فهي إذا

حالة وجد الإنسان نفسه فيها دون أن يكون له يدّ في ذلك، بل إن الظروف والعوامل الخارجية حينا، والداخلية حيناً آخر دفعت به إلى هذه الحالة.

وعلى هذا الأساس تستند تقنية التغريب على فلسفة الاغتراب، ولاسيما عند «هيجل» و«ماركس»، ولكن التغريب وفقاً لصيغته الصرفية (التفعيل)، الدالة على التكثير والمبالغة[١٥]، وكذلك التعددية، وإن كان هو والاغتراب . بصيغة الافتعال الدالة على اللزوم من الناحية اللغوية يعودان إلى أصل واحد هو: (غ . ر . ب) بمعنى البعد إلا أنه من حيث التوظيف مختلف تماماً عن الاغتراب، فهذا الأخير على اختلاف أنواعه[١٦] حالة يعيشها الفرد، أما التغريب فهو تقنية موظفة لإزالة هذه الحالة بوساطة وسائل كثيرة؛ أي تدخل مستعملها بوسائل معيّنة لإزالة حالة الاغتراب، وهو نفي ما نفي سابقاً؛ أي نفي التغريب لحالة الاغتراب، التي نفت ما هو معروف عن طريق التفكير التحليلي.

وهكذا هدف التغريب البريشتي إلى دفع المتفرّج لإعادة النظر من جديد في الأشياء التي اعتاد على رؤيتها، نظرة فاحصة وناقدة في الوقت نفسه من دون أن يستثني من ذلك البديهيات، أو ما يسمى بالمسلمات، وكما قال «شوبنهور» (ينبغي على الفن عموماً أن يقدم الأشياء العامة والمألوفة في ضوء ساطع، ولكنه غير مألوف «فالتغريب هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال)[١٧].

وفي رأي «بريشت» (الوسيلة الوحيدة لرؤية احد عناصر الواقع رؤية دقيقة تتمثل في نزعه من سياقه المالوف ادبيته الاعتيادية وطرحه في سياق جديد ادبية غريبة – كالمسرح مثلاً فلا شيء في تصورنا يعادل قدرة المسرح على التغريب، ولا شيء يمكن ان يصدمنا وينتزع عن عيوننا غشاء العادة والتعود مثل رؤية جزئيات عادية من واقعنا – كالكراسي او ثمار الفاكهة، او اشجار تقف معزولة عن سياقها على خشبة مسرح عارية يغمرها الضوء الابيض)[١٨].

يعدّ التغريب ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يومياً دون أن يدري، فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العاديّ المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيسترعى بذلك الانتباه، ويستوجب الوعي والفحص والبحث، فيبعد الملتقي عن المتعة السلبية، ويدفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يعرض أمامه.

يؤدي هذا التعديل في آلية العمل الدرامي إلى تعديل في موقف المتفرّج الذي لم يعد ذلك الشخص المستهلك للعرض المسرحي، وإنما أصبح عنصراً منتجاً في العملية الإبداعية. فالتغريب

عند «بريشت» لم يكن مبدأ جمالياً وحسب، وإنما كان موقفاً إيديولوجيا وسياسياً من خلال ربط تقنية التغريب بحالة الاغتراب الاجتماعي، ومقاومة هذا الوضع فهو بهذا ينقل «المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفعالية لأنه ربطه بالمسؤولية الإيديولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني وينقلها إلى متلقيه»[١٩].

آليات التغريب والتلقي في العرض المسرحي

بدأ الاهتمام بجماليات العرض المسرحي، بعد أن انتقل الباحثون من المضامين الإيديولوجية والبحث عما هو مرجعي وخارجي في النصوص المسرحية إلى العرض المسرحي لمساءلته فنيا وجماليا وتقنيا. وساهم تطور الدرس الأكاديمي والنقد الجامعي في إثراء المقاربات الدراماتورجية* التي تركز على مقاربة العرض و "والتغريب" وجمالياته الفنية والتقنية. كما ساهمت نظريات التلقي والتقبل مع إيزر ويوس ورولان بارت و (إمبرتو إيكو) في تعميق المنحى الجمالي في العرض المسرحي، فضلاً عن التخصص في مواد الصنعة المسرحية جماليا وتقنيا والذي دفع كثيرا من مخرجي المسرح إلى الاهتمام بالعرض على حساب النص، دون أن ننسى أهمية ظهور المخرج إلى ساحة الوجود الذي حوّل النص المسرحي ومضامينه النصية الداخلية والخارجية إلى عرض بصري مشفر بتقنيات مهارية وصنعة جمالية حرفية وتركيب فني هرموني الذي من خلاله يقدم المؤلف والمخرج إلى المتلقي الراصد رؤيتهما الشاملة إلى العالم. ومن هنا، أصبح السؤال الجوهري ماذا يقول العرض المسرحي؟ وما أبعاده القريبة ومقاصده البعيدة؟ وإنما السؤال شكلي بحت يتمثل في: كيف يصنع العرض فرجته الدرامية والجمالية؟

وعليه، سنركز في موضوعنا هذا على مجموعة من العناصر البنيوية التي تشكل شعرية العرض المسرحي و تكوّن جماليته الفنية، وهي: الفضاء المسرحي وتقنيات التشغيل الجمالي والتمثيل والكتابة الدرامية[٢٠].

ولقد ظهرت بوادر التغريب في الكثير من الكتاب في المسرح الذين اثروا في ولادة اساليب واتجاهات جديدة حينها. وهن سترندبرغ الذي بدأ باسلوب مسرحي مغاير (كما في مسرحية الى (دمشق) و (ألحلم) و (سوناتا الشبح) وذلك (انه قدم مسرح السيريالية الحق، عرض مسرحي بشيء ذاتي تماماً، عرض للاحلام)[٢١]، وذلك بوضع اسلوب جديد لعمله، زيادة عن العمل واساليب واتجاهات الحداثوية للمسرح المعاصر، وقد تأثر ستربرغ، بالسيريالية التي ظهرت في فرنسا ١٩١٩-١٩٣٩ ما بين الحربين العالميتين.

وحاول في مؤلفاته (محاكاة اسلوب الاحلام بما فيه من تفكيك وبما فيه من منطقية)[٢٢] عبر تبنية للالية الاحلام، وانقلاب العقل عند الانسان فتصبح الافعال مشوهة وغير متوقعة وقلقة، فهو بهذا الغى ستربرغ، اولاً الزمان والمكان، وانطلق من الخيال والوهم في كتاباته بشكل كلي، فيصبح كل شيء في نصه ممكن.

ومثالاً (الشخصية تصبح غير تقليدية فهي (تنقسم وتتكاثر وتتجمد وتبهت وتتضح معالمها ولكن شعور واحد بسيط يسيطر عليها جميعاً، شعور الحالم وفي هذا لا وجود لاسرار او متناقضة او قوانين او نوازع ضمير، كما لا يوجد هنا ادانة او اعفاء بل مجرد سرد لنصه)[٢٣] هكذا كتب ستربرغ (الشخصية باضافة المتناقضات والانفلات من القوانين الواقعية والطبيعية محاولاً ان يثبت ان الذات الانسانية وجودية او للاوجودية هي متقبلة من قبل الواقع وتحقق نتاجات مهمة (ففي اللحظات اللوجودية تمكن من ان ينتج مسرحياته الخاصة، الشبه طبيعية تراجدية)[٢٤].

اما مسرحياته الخيالية، فهو يؤكد على قدرة المسرح لابراز النص المكتوب وتأسيس عمق الفني والفكري له. ومن ابرز ابتكارات ستربرغ وسماته في التاليف المسرحي.

١-من ناحية الشكل غير مترابط حلمي بمعنى (ان أي شيء يمكن ان يحدث أي شيء محتمل، الزمان، المكان غائبان وفي خلفية الواقع غير المهمة يحوك الخيال وينسج انماطاً جديدة انها مزيج من الذكريات، التجارب والافكار الحرة، والتفاهات والاشياء المرتجلة، تنشطر الشخصيات ويتضاعف عددها، انها تتبخر، تتبلور تنتشر وتتجمع، الا ان المشاعر وحدها تسيطر عليها جميعاً مشاعر الانسان الحالم)[٢٥] هذه التشظيات لها جذور في الواقع وهي منطلقة من الاحداث. ومن هنا نجد ان الاسلوب فيه منطقية.

٢-استند على السيريالية والوجودية في كتاباته في المسرح، واوجد وسيلة اتصال درامية جديدة بينهما، فكانت مسرحية الى دمشق تصريحاً واضحاً ان العقلانية تكون عاجزة امام الاسرار العميقة)[٢٦].

ان الاسلوب الجديد في مجال المسرح الذي استخدمه سترنبرغ هو استخدامه لمفهوم (التغريب) لتأكيده على الجوانب المادية للمشهد بـ (عالم الروح)، ان حوادثه روحية لا بدنية)[٢٧] ومن هنا تأسس اسلوبه في مؤلفاته في (تقليل عناصر الحبكة المسرحية، وبتجاربه العديدة لكتابة مسرحياته التي تسير حوادثها بلا توقف من البداية الى النهاية دون الحاجة الى مشاهد منفصلة مع الاهتمام الكامل بالعواطف)[٢٨].

ومن هنا نجد ان سترنبرغ اسس لمبدأ (التغريب) في المسرح عن طريق رفض الواقع الخارجي، والاستعاضة بالعالم الداخلي بعد ان يحولهُ الى واقع ملموس (كما في مسرحية الظلال العراقية*، ومن هنا بدأت المدرسة التغريبية بالازدهار حيث ان مؤلفين (لم يعودوا يهتمون بالفردية للناس في مسرحياتهم)[٢٩]، وذلك بالابتعاد عن القانون الطبيعي للاشياء عبر دراسة الشخصية ومراحل تركيبها النفسية، ولكن الشيء المهم هو محاولة او قدرة (التعبيرية) على تغريب الواقع الداخلي وتحويله الى واقع ملموس بفيزيائية عبر (اختفاء الجانب المنطقي والمترابط هو اختفاء لمنطق الواقع التقليدي وقيام التناقض واللا منطق الذي يرمي لخلق عالم اخر مغاير)[٣٠] هذه المغايرة هي (تغريب) عبر مخالفة كل ما هو طبيعي وواقعي.

ان بناء الفعل عند ستربرغ وبناء الشخصيات، هي حكمية او ما يشبه الحل يجب (يعرض شخصيات ليس لها ابداً من وجود مرسوم سلفاً كما ان شعورها ليس مجمداً ابداً في طبع مفرد سلفاً)[٣١]. ان الشخصيات عند ستربرغ تتحول في سياق الحدث الى شخصية اخرى بحيث تغادر الشخصية الحقيقية باختراقها للقوانين الطبيعية، فتظهر الشخصية سياق اخر غير معتاد بـ (استخدام هذا المبدأ جاء من خلال استخدام الواعي لاستراتيجيات الحلم)[٣٢] فان طموحه خلق شخصيات حلمية او ما تشبهه الحلم بـ (عرض شخضيات مرسوم سلفاً كما ان الشعور ليس مجمداً ابداً في طبع مقرر سلفاً)[٣٣].

هذا التنوع الذي استخدمه ستربرغ لمفهوم (التغريب) في النص المسرحي وقد استثمر من قبل المسرح العراقي فكانت المسرحيات عدة تؤكد على فعل التغريب كما في مسرحية الظلال، عبر زعرعته للبناء الدرامي، وبناء جديد على فكرة بـ (تميع العناصر المكونة للعقدة وعدم منطقيتها)[٣٤]،

ان هذه التقنية الجديدة في كتابه النص المسرحي، هي اضافة شكل اخراجي جديد ايضاً باضافة (التغريب) الذي يطمح من خلاله ان يشكل معنى جديداً للنص المسرحي، وكذلك وللمتلقي هدفه ايجاد بنية تركيبية تقريبية تعتمد على الايماءة بالصوت والحركة اللا بشرية والاضاءة والاصوات وصولاً الى فحوى النص.

واستطاعت الاتجاهات والاساليب المسرحية الاخراجية المعاصرة من امتازج هذه التجارب عن طريق التأثير والعميق بها وضع تبويب متناسق ودقيق لها (فارتو) استنتج ان الاعمال الحديثة تشترك معظمها بابتعادها عن (المالوف) باستخدامها (التغريب)، وهو يضيف غموضاً حيث يرى فيه (ارتو) اسقاط الفكرة العاطفية، ويقترب من واقع الانسان العاطفي الفطري ويقرب بناء الى المرتكزات الاساسية حول مفهوم (التغريب).

فالمخرج (ارتو) يبحث عن البعد (الميتافيزيقي للحوار) بمعنى ايجاد بديل يعبر عن هذا الحوار بالمعنى المطلق في الاسطورة والسحر، والتي تشكل لغة المسرحي لانتاج معنى شعري، في فضاء فوضوي كما يفهمه ارتو (فوضوي بالقدر الذي يعيد به النظر في كل العلاقات بين الشيء والشيء والاشكال ومعايشها وهو فوضوي ايضاً بالقدر الذي يعدُ ظهوره نتيجة لاخلال بالنظام يقربنا الى السديم (...) ومن ناحية المسرحية قد يصبح عكس الاشكال ونقل المعاني العنصر الاساسي لذلك الشعر الفضائي الساحر)[٣٥].

يساعد التلقي المسرحي على خلق (جواً منتظر اللا منتظر، لا في المواقف بل في الاشياء، والانتقال المباغت والمفاجئ من فكرة الصورة الى صورة حقيقة)[٣٦]، فالكثير من الاتجاهات التنظرية والتطبيقية في المسرح قدمت طروحات متنوعة تناولت فيها مفهوم (التغريب) وفق مفاهيم ايدلوجية وفنية، حاولت بذلك ان تتجاوز بها البعد الزماني والمكاني، والابعاد والنفي، وتجاوز البعد التاريخي وصولاً الى عالم اخر مصنوع، من عالم جديد شخوصهُ من هذا الغلق والرعب الكامن في الذات الانسانية التي (تغربت) واسقطت المعارف التقليدية في حياتها اليومية، كما نجده عند صموئيل بيكيت حيث يرى (ان المعرفة الانسانية شيء ضئيل للغاية (..) معرفة لا نعني شيء حين تقاس بما لا يستطيع الانسان ان يتوصل الى ادراكه)[٣٧].

عبر مفادة الصورة الى خارج حدود الواقع الموضوعي، ومن خلال ما تقدم حول دراسة (النص المسرحي) بطريقة انتقائية للبحث عن مفهوم (الغرائبية) وسماتها في النص، حيث وجدنا جذور (مفهوم التغريب) في الاتجاهات المسرحية المتعددة والمتنوعة، وهي بمثابة منطلق اساسي حول ان مفهوم (التغريب) يبحث فيما وراء حقيقة المفروضة حيث يتجاوز فيها الكاتب المسرحي،

تاريخ الانسان ويبحث عن حقيقة كونية عميقة تقود النتاج الفني الى اللامنطق المستند اساس على واقع عمدت قصدية المؤلف على اسباغ الخيال عليه، ومن هنا فمن الصعب التميز بين الواقع والمتخيل، حيث كل شيء يصبحُ مباحاً ومؤلفاً وجائزاً، (فالتغريب) يذوب الحدود بين الامكنة والازمنة والذات الانسانية في خضم حقائق غير قادرة على الثبات في مكان وزمان، وعن قدرة الذات حيث تكون اكبر واكثر منطقية في الانتقال الحر بين الاحدث في الزمان والمكان، ولهذا تميز الشكل الدرامي للعرض المسرحي عبر قيد الواقع، المتمثل بالزمان والمكان، وكذلك المعنى التقليدي والسمات الشخصية ليعبر عنها (التغريب) بوسائله الخاصة عن المعنى الحقيقي الذي يبحث عنه المتلقي.

ومن خلال ما تقدم (التغريب) في النص هو محاولة لانشاء عالم جديد عن كل يقيده بالواقع، والبحث عن افاق جديدة غير مكتشفة بعد محاولة لخلق عالم جديد يترك حيز كبيراً لخفايا الذاكرة الفنان.

ان التفكير الفلسفي والقيم الايقاعية والدينية والاقتصادية التي تشذبت ذائقة المتلقي او شكلت وفق الوعي التأملي المنفصل عن (المادة) المضادة الموجودة في الذاكرة سلفاً جعلت الفنان يبقى محافظاً على هذا الانفصال وهذا لا يتم الا بالتحرر من منه ايضاً.

ومن المعروف في العرض المسرحي أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل لكونه عنصرا جماليا فاعلا في العرض المسرحي وعنصرا أساسيا في العرض السينوغرافي ومكونا جوهريا في عملية التواصل بين العرض والجمهور.

وكانت للممثل عبر مسار تاريخ المسرح قيمة كبرى في منظور الجمهور و أهمية لايمكن تجاهلها أو الانتقاص منها في تحريك العرض وإغنائه، بل كان المسؤول الوحيد عن نجاح العرض أو فشله وخاصة مع الممثل النجم في عهد الرومانسية، إذ كان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح عارضا حواره وخطاباته اللغوية والبصرية بطريقة مفيدة وممتعة. لكن مع ظهور المخرج في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي اختلافات المعالجات الاخراجية ويصبح الممثل دمية منفذة ليس إلا (رغبة بالتحول كظاهرة هي ليست وليدة ثقافة عصر جديد وانما ممارسة ووجود حققها الانسان فشكل حضوره وتأثيره)[٣٨]..

وإذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية التي تتمثل في الديكور والسينوغرافيا وافتقدت المؤثرات الموسيقية والصوتية، فإن الممثل لابد أن يجتهد ليعوض هذا الخصاص التقنية والبصرية عن طريق حركاته وجسده وحواره، ويجسد لنا، بالتالي، كوليغرافيا كل

ما يستلزمه المسرح من مؤثرات بصرية وصوتية. ولابد أن يكون الممثل في هذه النظرية عضوا مؤهلا بشكل كبير و فاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتيا وبصريا. وإذا انتقلنا إلى الكاتب الفرنسي ديدرو فإنه يرفض مفهوم الاندماج الأرسطي في كتابه "الممثل ومفارقاته" على غرار المخرج الألماني بريخت الذي كان يدعو إلى نظرية التغريب أو التباعد لفضح اللعبة المسرحية وكسر الإيهام بالواقعية، والابتعاد عن المحاكاة الأرسطية وسيجعل من الممثل بطلا ملحميا يساهم في التغيير والتوعية وتنوير المتفرجين من خلال كسر الجدار الرابع.

وإذا كان الممثل عند گوردون گريگ قد تحول إلى دمية يمكن تعليبها وتوسيع ملامحها كما يحلو للمخرج مازال هو المسؤول عن العرض سينوغرافيا. اما أنطوان أرتو كان يعطي لممثليه الحرية الكاملة في التصرف والاجتهاد والإبداع وخلق المواقف وتغريب الشخصية والخروج على النص إن أمكن ذلك ضمن إخراج إبداعي خلاق.

ويمكن للمثل الذي يؤدي دوره المسرحي أن يصبح كائنا بشريا ساميا أو منحطا أو عاملا من العوامل السيميائية على مستوى التواصل اللفظي وغير اللفظي أو يتحول إلى كائن فانطاستيكي أو صورة كاريكاتورية أو شكلا من الأشكال البنيوية البيوميكانيكية أو أداة آلية معلبة أو مستلبة أو دمية كدمى مسرح النو و الكابوكي والكاتاكالي وأوبرا بكين... أو قناعا من الأقنعة المعبرة بصريا وسيميائيا. ويمكن أن يكون الممثل أيضا بمثابة سينوغرافيا متحركة أو صامتة مادام هو الكائن الوحيد فوق خشبة العرض يحمل بين طياته لغة الحوار وخطاب الحركة.

إن أول ما يرصده الباحث – وهو يفكر في جمالية العرض المسرحي –مكون الفضاء الذي يشكل الإطار الجوهري للمسرح الدرامي؛ لأن الفضاء المسرحي هو أول عنصر يواجهه المتلقي، ومن ثم فهو الذي يؤثث ويبلورها فنيا ويشكله جماليا. و نعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وجداريات وديكور وأجواء وظلال فنية وعلامات سيميائية وإشارات بصرية ولغوية يتذيل بها العرض الدرامي. ومن جهة أخرى، فالفضاء أكثر اتساعا من مفهوم المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي أو العلبة الإيطالية أو الفضاء المحدود سواء أكان منغلقا أم منفتحا أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتدا في رقعة خارجية.

يعتمد تركيب الصوري في العرض فنيا على مجموعة من المكونات والتقنيات الجمالية الأساسية كالديكور والأزياء والإضاءة والموسيقا والأشياء والماكياج والسينوغرافيا.

فالإضاءة مثلاً ليست مكونا سينوغرافيا زائدا، بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية أخرى في العرض التي تساهم كلها في خلق عرض درامي لمسرحية منسجمة

هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليا. و لقد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة (نظرا لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله إلى الجمهور. ومن هنا، فالإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام في تفضية الخشبة وتبئير الأحداث والممثلين والفصل بين المشاهد والفصول. ومن المخرجين الرواد الذين اهتموا بالإضاءة نذكر بالخصوص المخرج السويسري أدولف آپيا أكد (ان الضوء المنضبط والموجة هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيله وسيولته وتركيزه المتعلق يمدنا بالفرصة نفسها لانارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى كما ان الموسيقى تحرر مزاج المشهد، وتبرز اعمق المعاني العاطفية لمشهد ما مع الفعل الظاهري فان حدته تستطيع ان تغير الموضوع بالتجلي وان تضفي عليها مدلولات عاطفية)[٣٩].

ان تبلور المهيمنات الثقافية والسايكولوجية والسيولوجية والظروف التي تمس الناس بعد الحرب طريقة عيشهم وعملهم واعتقادهم، ادت الى فرز الواقع المعاصر بعد الحرب ٢٠٠٣، فاصبح الفن يحول "في فضاءات اخرى مغايرة والتي افرزت الطاقات تفكير وتطلعات لمفاهيم اخرى هي السيطرة على الاخر، والفوضى (وما كان للفن الا ان يعبر عن ذلك النزوع الى اوهام التعميم في الفكر) [٤٠]، فاصبحت هناك تعددية هائلة واهتمامات متنوعة في الفكر والفن، ان الانعطاف التاريخي بعد الحرب، ما هو الا محاولة لعكس الفوضى التي تيسري في العالم الذي يشكل حقيقة واقعية.

الا وهي ان المجتمع والاعلام لا يتوقف تقييم قد افرزت الموت والانسان لنفسه[٤١].

تظهر كائن ما بعد الحرب ٢٠٠٣ كائن مهشم بسبب الانحرافات والتبدلات في المجتمع، ويقول سكوت (انها تمتلك ثلاث مواصفات عامة: اولاً انتاج سيرورة التمايزات الثقافية وثانياً: خلق نظام جيد من الرموز المجتمعية المتنصعة بالرؤيا اكثر من اتصافها بالملوسية، ثالثاً، ظاهرة تعكس التحولات الكبرى التي تحدث في واقع العالم) [٤٢]، مفتوح لكل الاحتمالات والاعلام والاتصال والتي جعلت البشر بمقدوره التواصل فيما بينهم، ولهذا وجد الفنان نظم فكرية وعقائدية مغايرة عليه بان يعبر عنها بحرية عن طريق الصورة المغربة للوصول الى معنى يعبر عن (التحولات العميقة في الثقافة والقواعد العلمية والادبية والفنية) [٤٣]، ان الحروب والكوارث مهدت للكثير من الصور والافكار والرؤى عن موت الانسان بالمجان من اجل ايديولوجيا العظمة او التي عجزت الكثير.

من النظريات الادبية الحديثة من قراءة هذا الواقع بعد الحرب، (فالتاريخ الانساني بحسب ما قد يتقدم او يتراجع بعد الحرب. فاسقاطات النفسية والاجتماعية لجيل ما بعد الحرب.. (كان الولع بالصور، الرموز، والاساليب او التفكيك المركز الموضوع او الشك بما وراء السرد والانفجار

الداخلي للمعنى، والهلع جراء تدمير الذات، والتقنيات المصغرة (Mime) بشكل مغرب متجه الى عصر الاستهلاك وتعدد الصور والشعور بالاغتراب واللامكان.

هكذا القت الحرب ظلالها على الانسان العراقي، وبما ان بحثنا يقصد التغريب في العرض المسرحي العراقي وهو قراءة في الاطر الانسانية في ضوء تلك التحولات الحضارية الكبرى، والتي نقلت الانسان ووجوده الى فن صانع للحدث ولهذا نجد ان العرض المسرح العراقي قد تحول بدوره وفق هذه الظواهر الاجتماعية والسايكولوجية والسيولوجية الى اشارات تغريبية تعبر عن المراوغة وخلخلة في انسان والبنى الجمالية وجعلها تأخذ مداخل اخرى مغربة تعمق التذبذب في الصلة بين الماضي والحاضروالمستقبل على نحو اعمق، هذه التحولات لم تكن موجودة في عروض المسرح العراقي سابقاً فالحرب كانت سبباً في تخطي معنى اخر وجذري في شكل تعامله مع الواقع عبر الحروب الاخرى التي عاشها الانسان العراقي.

ولهذا اصبح مفهوم العنف الذي يم يكن موجوداً على مختلف المستويات تلك الصورة الارتدادية وهي صورة فعلية للحياة، حاول الفنان العراقي ان يتجاوز الحدود الزمانية والمكانية، وجعل العرض يتسامى في انتاج رؤيته عن الصور التقليدية للعروض بايجاد تداعيات التغريب بين التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بنظريات واساليب فنية اخراجية في العراقي عبر التحول الفكري لوعي الانسان جعلته يدخل في مسارات اخرى في المجتمع.

التحليل

مسرحية: الظلال.

تاليف: بيرل دوفمان.

اخراج: د. هيثم عبد الرزاق.

التمثيل: سها سالم – د. ميمون الخالدي – فلاح ابراهيم.

الانارة: علي السوداني

الموسيقى: د. هيثم عبد الرزاق.

تقدم مسرحية الظلال عرضاً يقوم في ثناياه على ثلاث ابعاد في الاغتراب هي:

- التغريب النصي.
- التغريب النفسي والاجتماعي.
- التغريب الجمالي.

الحكاية:

يبدأ هذا البعد بتغيير العلاقة التقليدية بين الحدث والمشاهد (بين الجمهور والفعل).. وذلك على التعاطف مع بطلة المسرحية من الزاوية الشخصية او عدمه يقوم النص على ثلاث شخصيات:

المحامي: الزوج.

الطبيب: المجرم.

الزوجة: الضحية.

تدور الاحداث في حقبة زمنية مرت في العراق قبل الحرب عندما يتخطف في الشارع الزوجة الى مركز امني، وتلصق بها تهمة ما. ثم تغتصب من قبل السلطة (ليس بمعنى الافراد) وحسب بل بالمعنى الكلي للسلطة.

يسهم الطبيب في ذلك الاغتصاب، حين تزاح فكرة المعالجة الانسانية المهنية، لصالح تحطيم وتدمير الذات.

اما الزوج الذي يمثل القانون، فانه يقف في معادلة غريبة (بين الذاتي) والقانوني، بين الانتقام والعدالة، تبدأ المسرحية، بتفعيل قانون الصدفة، حينما يلتقي الزوج (المحامي) بصديق قديم (الطبيب) في بيته، وهنا تبدأ المصادفة في تعرف الزوجة على الطبيب الذي ساهم في اغتصابها فتقرر الانتقام منه وقتله.

ان النتيجة المترتبة على ذلك اللقاء هي تداخل الصراع بين الاجتماعي والعرفي من جهة والقانوني والنفسي من جهة اخرى.

التغريب النصي:

تتداخل عوامل التغريب في الحوار بين الشخصيات والدوافع والمصدات الاجتماعية والقانونية. اذ ينظر المتلقي الى عوامل التغريب في الماساة بنوع من الانحياز الى جهة ما. وربما يقف عاجزاً تماماً عن النظر الى ما هو جوهري في العرض في البحث عن الاسباب التي تجعل من الماساة قائمة بالفعل.. أي الوعي بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تسببت بهذه الماساة. ونقد تلك الظروف التي تحيط بها من اجل تغييرها او نقدها.

هنا نقف على اهمية العلاقة بين المتفرج والعرض، الذي يجعل المتفرج مغترباً عن ذاته، والذي لا يكشف ذاته من خلال التطابق بينه وبين دوافع الشخصيات ومرجعياتهم ووجودهم الاخلاقي والانساني والمهني، وكان جزءاً من ذاته انفصل عنه واصبح يسيطر عليه، هذا الجزء تنتزعه البطلة (المرآة) بكل وجودها حين تفرض عليه انه يندمج مع ذاتها المغلوبة.

والنتيجة اغتراب المتفرج وانفصاله عن الواقع حتى يعرف نفسه من خلال هذا الحدث. ان مفهوم الاغتراب في العرض هو الذي يحدد ويرسم العلاقة بين شخصيتين في ذات كل الممثلين: شخصية الاجتماعية والانسانية وشخصيته الذاتية والنفسية، ولكل من هذه الشخصيات التي يتلبسها دوافع معقولة.

ان هذا الصراع يتجسد في مشاهد تعذيب تقوم بها الزوجة ضد الطبيب (نزوع الانتقام) لحظة اكتشاف تلقي الضوء على طبيعة النظام الانساني برمته. ثم لحظة الصراع الذاتي الذي يعيشه الزوج بين القانوني (ألمهنة) والانساني وكزوج اغتصبت زوجته، ثم تنشأ عوامل صراع جديد بين الزوجة كوجود والصديق الطبيب.

التغريب الاجتماعي والنفسي:

يبدأ هذا التغريب في الحقل المقارن بين الذات والموضوع بين الحاضر والماضي. والتي تبدأ ببداية المسرحية التي تنزع الى طرح التاريخ برؤية مستقبلية. هي العودة الى الماضي لمعالجة الحاضر.

والسؤال عن دور المتفرج في حل هذا التناقض الذي يسببه الزمن في المسرحية. وعليه ان يساهم في اعادة خلق الواقع الاجتماعي من جديد. ذلك الواقع الذي جعل من الضحية رقماً لا وجوداً.

يبدأ التغريب في جعل المجرم مجرماً، لكنه لا يدينه كما انه لا يمتدحه او يبرئه.

وعلى الرغم من ان الطبيب ظاهرة اجتماعية تستحق الاحترام في الموروث الاجتماعي الا ان موقف الاجتماعي جعل منه مجرماً .. حينما سلب من المجتمع قيمه وانسانيته.

في حين تنتزع البطلة امكانية التحكم في مسار التاريخ كانه حق من حقوق وجودها المغتصب. وهنا تحقق المسرحية فكرة الصراع بين مستوى الوعي الفردي والمتطلبات العرفية العقلية والاجتماعية للوعي الجماهيري بالحدث.

التغريب الجمالي:

ان البعد الجمالي للعلامة في هذه المسرحية يقترن بالبعد الدلالي للمعاني الشكلية.. للاشكال بكل تصنيفاتها. حين اكتسبت المعاني هذا البعد عن طريق الواقع القادمة منه والمتحولة فيه..

التغريب هنا هو اننا ضحية ايهام مرجعي نفهمه في بعده العام والواقعي، في حين يدفعنا المخرج الى التصور بالاغتراب عن ذلك المرجع.

فالكراسي التي تتحرك عن المسرح لم تكن تؤدي وظيفة الجلوس بل تقوم بتضاعيف لعبة الكرسي الرمزية في بعدها التفسيري لحركة السلطة وانتقالاتها وايهاماتها (كراسي تتحرك). لعبة انفتاح تتيح للمتفرج تأويل كان منفصل من مفاصل المسرحية – (الكرسي ليس مرجع) بل هو كائن يتحكم في طرائق القسرِ والاغتصاب.

هكذا يمكن رسم المشهد بالخطاطة التالية:

دال ← كرسي

مدلول ← صيغة الحركة

مرجع ← الوظيفة

الواقع القديم ← جلوس

الواقع الجديد ← سلطة

ومن محصلة التأويل باننا امام كرسي متحرك ليس له وظيفة .. وهو تحويل. الواقعي الى فعل اغتراب.. من خلال وسيط مادي او يمكن ان نطلق عليه (التتنبؤ) أي لعبة الكراسي تعيد خلخة التلقي بين المدلول المنفتح وبين المرجع.. وهي تسهم حتى في خلق معادل غريب متعدد المعنى.

الحقل الاخر في تفعيل التغريب وتاويله هو الظل، حيث يحقق الظل شبيهاً او منسوخاً وبحبل بالتضمين الى المشابهة او المطابقة المشورة.. يؤدي الظلال على المخفي من الظاهرة.. فكل شخصية ظلها وهو ايضاً خارج من العادي والعيني الى غير المالوف في الذات الانسانية – يرافق ذلك تغريب لوني بين الانارة التي تتحكم في خلق هياكل ايهامية وبين اللون الاحمر الدال على وجود حدث (عنف) وتكون امام فعل الاغتراب يحيل الى الخارج منظومات (ألحقد) التي نفهم تضامينها لصالح غياب الاخر.

الحضور ←——— شخص

الغياب ←——— الظل

المحتوى ←——— المسكون تحته (الاغتصاب).

اما الحقل الاخر في تفعيل التغريب.

الموسيقى: باستخدام تضمينات تعبر عن المخفي باستخدام المقام العراقي التي ترافق (البطلة) وتتحكم بانفعالاتها عن طريق حالة الاسترجاع لحظة الاغتصاب وهي (دالة) على وجود فعل الاغتراب بين نوع الموسيقى وعملية تفعيلها في العرض.

وبهذا المستوى تقدم المسرحية عرضاً متداخلاً بين المستوى الجمالي ومسافاته التأوويلية وبين النص واللغة بانفتحها على المعنى.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

١) الحرب متغير، ذلك المتغير المهم ادى الى تحولات في بنية الفن بشكل عام وفي المسرح بشكل خاص وما يهمنا ان الفنان بعد الحرب ٢٠٠٣ والتي كانت تحاول ملامسة الواقع المتغير عنه وعلى الرغم من كون الاعمال المسرحية كانت بدافعية التغريب المضموني فان طرائق العرض كانت متعددة وغير مسبوقة ومغايرة تعبر عن مضامين الحياة اليومية.

٢) حضور الحرب الرمزي في تفعيل مفرداتها، عبر استخدام الاماكن الحقيقية والفضاءات المفتوحة حيث كانت تمثل البيئة بكل محمولاتها ومتغيراتها بعد الحرب.

٣) عمل المخرج على المزاوجة بين الواقع والخيال بينما يحدث وما يجب ان يكون فهذه العروض كانت غاية في الواقعية في تراكيبها ومفرداتها وصورها وغرائبية في اشكالها.

الاستنتاجات:

١-ان التغريب هو فعل مفهوم على تلاشي المعايير الاجتماعية.

٢-ان فعل التغريب المسرحي هو سياق عزلة (Isalation) يقوم على فعل الصدمة التي حققها المشرح بالمخرج عن دائرة المالوف والبسيط الى دائرة المركب.

٣-التغريب فعل مسرحي يقترب من الاختراق الواقعي ويحمل في طياته ترك المرجع لصالح الغياب.

٤- التغريب الشكلاني يقوم على تشوه وصيرورة خارج افق التوق للمتلقي المسرحية.

٥-تفعيل خصائص الانسان في افق انفتاحه على تأويلات متعددة من خلال التغريب المتعدد المعنى والاحالة غير المعروفة او ما يمكن ان نطلق عليها انزياح.

الهوامش :

(١) حسن، سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيع . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٦، ص ١٦.

(٢) بسام خليل فرنجية . الاغتراب في أدب حليم بركات . رواية ستة أيام . مجلة فصول . م٤ . ع«١» ـ أكتوبر نوفمبر . ديسمبر ١٩٨٣ . ص ٢٠٩.

(٣) حسن سعد، المصدر السابق، ص ١١.

(٤) ينظر: نظرية المنهج الشكلاني، المصدر السابق، ص٢٧.

(٥) انظر كذلك كير ايلام ، سمياء المسرح والدراما، ت . رئيف كرم المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٢ ص ص ١١٠-١١١.

(٦) نظرية المنهج الشكلي ، المصدر السابق، ص٣١.

(٧) حسن محمد حسن حماد . الاغتراب إريك فروم . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٩٥ . ص٥٩.

(٨) ريتشارد شاخت . الاغتراب . تر: كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٨٠ . ص٩٦.

(٩) بسام فرنجية، المصدر السابق، ص٢٠٩.

(١٠) نذكر بعض هذه الدلالات: ١ . دلالية الانفصال والعزلة. ٢ . دلالية انعدام الغاية. ٣ . دلالة انعدام الثقة وعدم القدرة. ٤ . دلالية بمعنى الموضوعية. ٥ . دلالية العزلة. ٦ . دلالية الانتقال أو التخلي . ينظر: حسن سعد . المصدر السابق، ص١١-١٤.

(١١) المصدر السابق، ص١١.

(١٢) المصدر السابق، ص١٣.

(١٣) أحمد عثمان . قناع البريختية . مجلة فصول . المجلد الثاني . ع ٣ . أبريل . مايو . يونيو ١٩٨٢ . ص٨٤.

(١٤) بسام فرنجية، المصدر السابق، ص٢٠٩.

(١٥) ابن جني . الخصائص . ج٣ . تحقيق: محمد علي النجار . دار الكتب المصرية . ط١ . د ت . ص١٠١. انظر أيضاً: د. عبده الراجحي ، المصدر السابق، ص٣٣.

(١٦) حسن سعد، المصدر السابق، ص١٧-٢٦.

(١٧) داماري الياس . حنان قصاب حسن . المعجم المسرحي . مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض . عربي . إنجليزي . فرنسي . مكتبة لبنان . ناشرون . بيروت ط١ . ١٩٩٧ . ص١٣٩.

(١٨) هلتون، جوليان، المصدر السابق، ص١٤٤.

(١٩) المصدر السابق، ١٤٠.

* دراماتورجا: إن الدراماتورجيا مسار ينطلق من الاشتغال على مادة درامية أو حكائية لصياغة نص مسرحي وفق رؤية سوسيوثقافية معينة، ويمتد عبر الاشتغال على إنجاز هذا النص بناء على محورية عمل الممثل، ووفق جمالية ترتكز على فقر السينوغرافيا وسيميوطيقا خاصة بفضاء الخشبة يجعل منها إعلاناً للهوية المسرحية عبر عدد من الخيارات الجمالية المستوحاة من ثقافات الشرق، وينتهي عند توزيع الفرجة المسرحية على متفرج يحافظ على فكره المغرب.

ووفق هذه الدراماتورجيا، لا يتمثل الإخراج المسرحي في التصادم مع النص الدرامي، ولكنهما، أي النص والإخراج، يتأسسان وفق جمالية موحدة تستند على السرد وما يستتبعه من تقطيع وتركيب وفراغات.. وربما يساعد مفهوم الدراماتورجيا على ردم الهوة بين الصراع التاريخي بين المؤلف والمخرج، ويحسم في جانب كبير من مفهوم الدراماتورجيا..

(٢٠) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط١، ١٩٨٩م ص:٧٥.

(٢١) الاردس، نيكول، المسرحية العالمية، ت: عبدالله عبد الحافظ متولي، ج٤، وزارة التعليم العالي والبحث، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٢٥.

(٢٢) المصدر نفسه، ص٢٢٥.

(٢٣) المصدر نفسه، ج٣، ص٢٥٢-٢٥٣.

(٢٤) ريل بنتلي، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، د.ت، ص٢٨٢.

(٢٥) جيمس، ماكفارلن ومالكم برادبري، المصدر نفسه، ج٢، ص٢٠٤.

(٢٦) المصدر نفسه، ص٣٠٥.

(٢٧) الاردسل نيكول، المصدر نفسه، ج٣، ص٢٣٩.

(٢٨) المصدر نفسه، ص٢٣٩.

* مسرحية الظلال: قدمت هذه المسرحية بتاريخ ٢٠١٠ في مهرجان المسرح الالماني في برلين وعرضت في عمان في مهرجان فوانيس وكذلك عرضت في العراق في دهوك، اخراج هيثم عبد الرزاق وتمثيل سها سالم وميمون الخالدي وفلاح ابراهيم، هذه المسرحية ماخوذة من مسرحية الموت والعذراء من بيرل دوفمان.

(٢٩) جيمس، ماركفارلين، ومالكم برابدي، المصدر نفسه، ص٣١٩.

(٣٠) المصدر نفسه، ص٣٢٠.

(٣١) الاردس، نيكول، المصدر السابق، ص٢٥٢.

(٣٢) جيمس ماكفارلين، ومالكم برادبري، المصدر السابق، ج٢، ص٣٠٤.

(٣٣) جان دومنية، المصدر السابق، ج٢، ص٢٣٦.

(٣٤) المصدر نفسه، ص٢١.

(٣٥) انطوان، ارتو، المصدر السابق، ص٣٥.

(٣٦) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٣٧) جورج لون، المصدر نفسه، ص٧٥.

(٣٨) ويلسن، جللن، سيكولوجية فنون الاداء، ت: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، الكويت، ٢٠٠١، ص٧.

(٣٩) لي سيمونس، ادولف ابيا، اريك بنلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الاعلام، بغداد، د،ت، ص٤٢.

(40) Edmud Husserl, the continental philosophy, selected texts Rutledge, London, 1996, p. 191.

(٤١) فردريك جميسون، مختارات في ما بعد الحداثة، ت، محمد الجندي، مطبعة المجلس العالي للاثار، مصر، ٢٠٠، ص٢٤.

(٤٢) الفن نوفلر، المصدر السابق، ص٢٠-٢١.

(٤٣) سامي ادهم، ما بعد الحداثة وانفجار عقل اواخر القرن، دار الكتاب، بيروت، ١٩٩٤، ص٥٠-٥١.

المصادر:

١. ابن جني . الخصائص . ج٣ . تحقيق: محمد علي النجار . دار الكتب المصرية . ط١ . د ت . ص١٠١. انظر أيضاً: د. عبده الراجحي ، المصدر السابق، ص٣٣.

٢. أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ط١، ١٩٨٩م ص:٧٥.

٣. أحمد عثمان . قناع البريختية . مجلة فصول . المجلد الثاني . ع ٣ . أبريل . مايو . يونيو ١٩٨٢ . ص٨٤.

٤. الاردس، نيكول، المسرحية العالمية، ت: عبدالله عبد الحافظ متولي، ج٤، وزارة التعليم العالي والبحث، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٢٥.

٥. بسام خليل فرنجية . الاغتراب في أدب حليم بركات . رواية ستة أيام . مجلة فصول . م٤ . ع«١» . أكتوبر نوفمبر . ديسمبر ١٩٨٣ . ص ٢٠٩.

٦. حسن محمد حسن حماد . الاغتراب إريك فروم . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٩٥ . ص٥٩.

٧. حسن، سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيع . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٦، ص ١٦.

٨. داماري الياس . حنان قصاب حسن . المعجم المسرحي . مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض . عربي . إنجليزي . فرنسي . مكتبة لبنان . ناشرون . بيروت ط١ . ١٩٩٧ . ص١٣٩.

٩. ريتشارد شاخت . الاغتراب . تر: كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٨٠ . ص٩٦.
١٠. ريل بنتلي، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، د.ت، ص٢٨٢.
١١. فردريك جميسون، مختارات في ما بعد الحداثة، ت، محمد الجندي، مطبعة المجلس العالي للاثار، مصر، ٢٠٠، ص٢٤.
١٢. لي سيمونس، ادولف ابيا، اريك بنلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الاعلام، بغداد، د،ت، ص٤٢.
١٣. لي سيمونس، ادولف ابيا، اريك بنلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الاعلام، بغداد، د،ت، ص٤٢.
١٤. ويلسن، جللن، سيكولوجية فنون الاداء، ت: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، الكويت، ٢٠٠١، ص٧.
15- Edmud Husserl, the continental philosophy, selected texts Rutledge, London, 1996, p. 191.