الاستيهام وتمظهراته في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر

Inspiration and It's Manifestations In Contemporary Iraqi Theater Discourse

الباحثة : رغد حميد مجيد

Raghad Hamid Majeed

مديرية تربية بابل

Educational Directorate of Babylon

raghad.hamid٥٦٨@gmail.com

ملخص البحث

اشتمل بحث (الاستيهام وتمظهراته في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر) على أربعة فصول . ضم الفصل الأول مشكلة البحث التي تمركزت حول التساؤل الآتي: (كيف يتمظهر الاستيهام في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر؟) ،وأهمية البحث التي عُزِيَت إلى كونه يعرض جهداً معرفياً خاصاً بالمدرك الذهني عبر طرحه مصطلحاً يعد ضرورة من ضرورات الفكر المعاصر، وهو (الاستيهام) وما له من دور في عملية التلقي ، والحاجة إليه في أنه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها خاصة، وهدف البحث: (تعرف الاستيهام واليات تمظهره في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر. وحدود البحث الزمانية (٢٠١٢- ٢٠١٤) ، والمكانية: العراق - بابل ، والموضوعية: (دراسة الاستيهام وتتبع تمظهراته في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر) ، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين ، بالإضافة إلى ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . تناولت الباحثة في المبحث الأول: الاستيهام مفاهيمياً، وجاء المبحث الثاني ليدرس المشهد الاستيهامي في عروض المسرح العالمي . وخَصَّصت الباحثة الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث ، وقد شملت مسرحية (حروب) تأليف (سامي عبد الحميد) وإخراج (ابراهيم حنون) ، ومسرحية (أنا والعذاب وهواك) تأليف وإخراج (عواطف نعيم) . وقد تم اختيارهما بالطريقة القصدية ، واتخاذهما نموذجاً في التحليل ، واعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي . وقد خلُصت الباحثة في نهاية بحثها هذا إلى ذكر النتائج التي تَرَشَّحت من تحليل عينة البحث ، والاستنتاجات ، ثم قائمة المصادر

الكلمات المفتاحية: الاستيهام . التمظهر . الانكار

Abstract:

The study (Inspiration and It's Manifestations In Contemporary Iraqi Theater Discourse) included four chapters. The first chapter included the research problem that centered around the following question: (How does inspiration In Contemporary Iraqi Theater Discourse ?), And the importance of the research, which was attributed to the fact that it presents a cognitive effort specific to mental awareness by proposing a term that is a necessity of contemporary thought , It is (Inspiration) and its role in the receiving process, and the need for it in that it benefits students of colleges of fine arts and their institutes in particular, and the aim of the research: (Know Inspiration and the mechanics of It's Manifestations In Contemporary Iraqi Theater Discourse . And the temporal limits of research (٢٠١٢ - ٢٠١٤), And spatiality: Iraq, Babylon, and objectivity: (studying the inspiration and following It's Manifestations In Contemporary Iraqi Theater Discourse), in addition to the procedural definitions of the terms mentioned in the title of the research. As for the second chapter (theoretical framework), it included two topics, in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework . The researcher discussed in the first topic: (conceptual inspiration), and it is on two axes: the first axis studies (inspiration psychologically). While the second topic dealt with (social inspiration), the second topic came to study the inspirational scene in the theater through two axes, the first included: (Inspiration for the international theatrical text), While the second axis included (Inspiration for the international theatrical shows). The researcher devoted the third chapter to the research procedures, in which the research sample was defined, and it included the play (wars) written by (Sami Abdel Hamid) and directed by (Ibrahim Hanoun), and the play (I, Alazab and Hawak) written and directed by (AwatifNaim). They were chosen by the intentional method, and they were taken as a model in the analysis, and the researcher adopted the (descriptive) method in the sample analysis, according to the nature of the present research. The researcher concluded at the end of this research to mention the results that filtered from the analysis of the research sample, the conclusions, then the list of sources.

Keywords : Inspiration . Manifestation . Deniability

الفصل الاول (الاطار المنهجي):

أولاً: مشكلة البحث:

يعد الاستيهام نشاطاً عقلياً يمارسه الجنس البشري، تناوله الفكر الانساني منذ القدم بالدراسة والتحليل، فكانت العديد من الدراسات تهتم بتفسير ما يحدث للإنسان من تخيلات اثناء النوم، ثم لوحظ ان هناك تخييلات تشبه الحلم تتمثل للأشخاص اثناء اليقظة، وغيرها من التمظهرات جذبت الدارسين لدراستها وتفسيرها وايجاد مبرراتها. ومنهم النمساوي (سجموند فرويد) اذ عمل على تحليل الشخصية الانسانية وما ينتابها من تهيؤات ليكشف النقاب "طورا عن رغبة مكبوتة ولا شعورية وطورا عن رغبة وثيقة الالتحام بأفكار مكبوتة ومحمولة من قبلها اي شخصية، فهي تحقيق مقنع لرغبات مكبوتة"[١].لذا تكثفت الجهود لدراسة الادراك الانساني عبر مستويي (الشعور ، واللاشعور) باعتبار ان معظم العمليات العقلية والادراكية ناتجة عن هذين المستويين، فضلا عن بعض السلوكيات الفطرية والغريزية التي تصاحب الفرد منذ الولادة ، فالدوافع اللاشعورية ظاهرة حديثة نسبيا استمدت اهتمامها الاول "منذ عصر النهضة، اذ بدأ الانسان ينظر الى الذات الداخلية للفرد " الحر" على انها العامل الاساس في تحديد مصيره فبعد ان كانت القوى التي تحرك الشخصيات في العمل المسرحي قوى فيزيقية خارجية نجد انها اصبحت قوى داخلية"[٢]. اما النشاطات التي يقوم بها عن طريق التأمل والاستبطان والاحلام واحلام اليقظة، انما تأتي نتيجة تركيز الاهتمام نحو شيء معين مع وجود دافع حقيقي ورغبة في الحصول عليه او اقتناءه، عندها يُظهر النشاط العقلي نوعاً من تلك العمليات لإشباع تلك الحاجة الملحة بأحد تلك الصور والتمظهرات. فربما تكون احلاماً او كوابيس اثناء النوم يسيطر عليها (العقل الباطن) او احلام يقظة تأتي نتيجة التأمل الذي يقوم به الفرد للحصول على ما يرغب به او لتفسير حالة معينة، فيعمل الوعي على اشباع رغبته عبر فعل الاستيهام مشكلاً سلسلة من الصور الذهنية تشبه الحلم ولكن اثناء اليقظة كوسيلة دفاعية لإرضاء الذات والتقليل من انفعالاتها، وقد تكون عملية الاستيهام ناتجة عن الرغبة في الابداع وانتاج الاعمال الفنية الاصيلة، كما يحدث مع الفنانين التشكيليين، فان معظم اعمالهم تسبقها عملية تخييل واعية لفكرة ابداعية يستحضر خلالها مقومات التكوين الجمالي والفني يكون نتاجها عملا ابداعياً متفرداً، فالنحات حين ينظر الى الخامة الموجودة امامه (خشب او حجر او أي مادة اخرى) فإنها تعني له شكلا فنيا يدركه ويراه عقليا ويعمل على تحقيقه، في الوقت نفسه فهذه القطعة التي يعمل عليها لا تعني شيئاً لمن هم حوله، الا حين تكتمل فتصيبهم الدهشة والانبهار. واحيانا لا يشعر الفنان بالرضا عن منجزه، وعدم الرضا هذا، ناتج عن عدم تطابق ما انتجه مع الصورة التي يراها في مخيلته. تلك الصورة التي تكونت اصلاً بفعل الاستيهام.

في احيان اخرى ينتج العقل البشري صوراً ذهنية بفعل تعرضه لخطابٍ من نوع خاص، فيعمل على ربط ما يتلقاه مع ما يحمل من افكار وذكريات ماضية او رغبات مستقبلية، فيصور له عقله صوراً تختلف عما يتلاقاه ولكنها تنبثق منه، وهذا النوع من النشاط العقلي كثيرا ما يصاحب الاعمال المسرحية، اذ ان المتلقي عند تعرضه للخطاب المسرحي سواء أ كان نصاً ام عرضاً، فانه يستوقف احد رموز المسرحية او عبارة من عباراتها او شكلاً هندسياً تم تشكيله بطريقة معينة على خشبة المسرح (مفردة ديكورية، او تشكيلات اجساد الممثلين) لينبثق منه مشهد ينسدل امام المتلقي

فيتمظهر له على شكل تأويلات او احالات وصور ذهنية لها علاقة بوعي المتلقي نفسه، ويعتمد هذا النشاط على قدرة المتلقي التخييلية وخبرته في فهم الخطاب وصوره البلاغية(استعارة، كناية، تناص، مجاز ...) فضلا عن قدرته على فك شفرات ذلك الخطاب الموجه ، ولكون الفعل الاستيهامي يرتبط بالمسرح ارتباطاً جدلياً، ولا يمكن فصله عن العمل المسرحي وله تمظهرات عديدة تؤثر وتتأثر بعميلة ادراك الخطاب المسرحي، جاءت مشكلة البحث متمحورة بالاستفهام الاتي: **(كيف يتمظهر الاستيهام في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر؟)** .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث الحالي في أنه يعرض جهداً معرفياً خاصا بالمدرك الذهني عبر طرحه مصطلحاً يعد ضرورة من ضرورات الفكر المعاصر، وهو (الاستيهام) وما له من دور في عملية التلقي ، والحاجة إليه في أنه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها خاصة، ولاسيما التخصصات المسرحية وكليات الآداب ، فضلا عن العاملين والدارسين في المجالات المسرحية، من كتاب ومخرجين وممثلين ونقاد .

ثالثاً: هدف البحث: تعرف الاستيهام واليات تمظهره في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث:

١. زمانيا : ٢٠١٢و ٢٠١٤.

٢. مكانيا : العراق

٣. موضوعياً: (دراسة الاستيهام وتتبع تمظهراته في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر).

خامساً: تحديد المصطلحات

أولاً: الاستيهام اصطلاحاً:

الاستيهام او الحلم في المسرح يتولد من ظاهرة الانكار فالمسرح بحسب لوغاليو هو عبارة عن مسار متعرج مستمر بين الرمز والوهمي وتبادلات التيارات المجازية ومساحة تتمدد فيها الرغبة بسبب خيبتها المؤكدة اي المكان الذي يتنشر فيه الاستيهام في الحيز المتعذر بلوغه[٣].

التعريف الاجرائي :

نشاط عقلي تخيّلي قادر على انتاج صور ذهنية تتمثل امام الفرد بمظاهر متعددة لإشباع حاجة ملحة في ذاته.

ثانياً: التمظهر :

التعريف الاجرائي: الهيئة التي يتشكل بها المشهد الاستيهامي.

ثالثاً: الخطاب اصطلاحاً

" فعل النطق او فاعلية تقول، وتصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله،... هو كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة ، ولا هو تماما النص بل هو يريد ان يقول، هو فاعلية يمارسها مخاطب يعيش في مكان، وفي زمان تاريخي تسود فيه العلاقات الاجتماعية بين الناس"[٤].

التعريف الاجرائي:

سلسة ملفوظات العمل المسرحي المقروء او المعروض تخضع لنظام دلالي له قدرة على تجاوز المعني الحرفي للجملة

الفصل الثاني: (الاطار النظري)

المبحث الاول: الاستيهام مفاهيمياً

ان الدراسة الانثربولوجية لجذر الاستيهام تعود بالدارس الى ارتباطه بالخيال والتخيّل ومن التخييل، اذ انها ترتبط جميعا بانها فعاليات انسانية لها دور بارز في تشكيل الرؤية التي يمتلكها الفرد تجاه الحياة لا سيما الاعمال الادبية والفنية ، وان نتبين محور هذه الكفاءة الماثل في طبيعتها التخييلية حتى نتخلص من انحسار الرؤية.. ولكون الاستيهام يشكل مظهرا من مظاهر انسانيتنا فان تحريره وتشظيه لا يزال من وظائف الفنون القولية والبصرية، لا سيما بعد ان صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الانسان الحضارية وتحدد استراتيجيته في الوجود، الامر الذي يفسح المجال للانطلاق الى فضاء الحرية الابداعية ليصبح اشد قدرة على اعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاته ، ومن تلك الضرورة فان اشكال التخيل والتخييل ودورها في تلقي الخطابات المختلفة في الادب والحياة معا، اذ ان خبرة التشكيل الادبي والجمالي هو اساس القدرة المتنامية في الابداع الادبي[٥].

يعد الاستيهام نشاطاً ذهنياً يتمثل في تصور تخيلي يتم فيه اشباع رغبة مضمرة يغلب عليها الطابع النفسي تنعكس بشكل انفعالات نفسية يمكن ملاحظتها عن طريق سلوك اجتماعي معين تلجأ له الذات المتخيلة كمحاولة لإشباع تلك الرغبة، غير ان الفرد يخشى الرقابة الاجتماعية وما يصدر تجاهه من ردود افعال الاخرين، لذا يعمد احيانا الى الابتعاد عن انظارهم والانعزال بعيدا عنهم في محاولة تحقيق اشباع الذات وارضاء الاخر، وقد يؤدي هذا الانعزال الى الشعور بنوع من الاغتراب يعيشه الفرد داخل مجتمعه او تظهر عليه اعراض التوحد. وامام هذه الاستيهامات يجد الفرد نفسه في حالة انجذاب لها بالرغم من اعتقاده انها تنشط لديه الرغبة لفعل ما، فإنها في ذات الوقت تسبب له اضطرابات نفسية ينتج عنها نوع من الصراع الداخلي، وبالتالي يمكن توصيف الاستيهام بانه محاولة تحقيق رغبة الذات بوساطة التخيل.

قسم فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) النفس البشرية الى ثلاثة أركان : الأنا (وهو مزيج بين الوعي واللاوعي) ، والهو (وهو الانحراف او الرغبة في اشباع الشهوة)، والانا الاعلى (وهو النزوع المثالي عند الانسان) [٦]. وتمثل هذه الاركان الثلاثة اداة تحليل في المنهج النفسي، ولو اسقطنا هذه الاداة لقراءة العرض المسرحي فهي تصدق على كل من المرسل والمرسل اليه، اذ يمثل الاخير المرآة العاكسة لنفسية (الكاتب) وبالعكس. وينطلق (فرويد) في منهجه هذا من الفن بشكل العام، والادب بشكل خاص، ثم يجعل كل ما يتمثل به الاديب ، كـ (مرسل)، هو عين ما يعيشه المتلقي(المرسل اليه) . اذ يرى(فرويد) أن ثمة صلة وطيدة بين الابداع الفني وبين الكبت والعصاب، وان التسامي هو العميلة المؤدية مباشرة الى الابداع، والتسامي في معجم التحليل النفسي يدخل في باب ميكانيكية الدفاع النفسي الى جانب (التبرير) و (القلب) وغيرهما من أشكال او حيل دفاعية لا واعية تحاول تجاوز التناقضات والاثار الناتجة عن الكبت الذي يمارسه (الانا الاعلى) او (العقل والقيم الدينية والاخلاقية)، على الـ (هو)، او الرغبات

والغرائز والحاجات الجسمية البدائية)، فالفنان شخص منطوي على نفسه يقترب كثيرا من حالة المريض النفسي العصابي _من ناحية العزلة– وما أعماله الفنية الا وسائل للتنفيس عن رغباته المكبوتة[٧]. لكنه على " النقيض من العصابي _من حيث عدم الاستسلام_، فهو يوجه جل اهتمامه الى سبيل الخلاص، اي تلك السبيل التي تصل بين أحلام اليقظة البحتة والاثر الفني باعتباره وسيلة للتكامل الاجتماعي. ذلك ان الفنان يبدع عالما متحققا يزيد على كونه مجالا خاصا لا يجاوز حدود ذهنه هو، بل هو عالم قد يشاركه فيه سواه ويستمتعون به. اما علّة قدرته على اداء هذه الخدعة، فهي لا تعدو ان معظم الناس يعانون الى حد ما ذلك الضرب من الاحباط نفسه الذي دفع الى السعي ثم النجاح في التخلص منه بعمله الفني[٨]. قد ينطبق هذا المنطق على الفنان التشكيلي اكثر من الفنون الادائية كالتمثيل والغناء. مما تقدم يمكن القول ان المشهد الاستيهامي يمثل مرآة المتلقي الذي يعيش ذات الظروف النفسية، ومن ثم، فالكاتب يؤسس عمله على غرار ما يمر به المتلقي من نوازع، وهو ما يقود بدوره الى استثارة قواه النفسية ودفعها باتجاه اشباع رغباته المكبوتة، فالمتلقي يشارك مشاركة استبدالية في الاشباع المتحقق في الاثر الفني. وكذا الحال، فأن الفنان يستمتع بما تهيأ له عن طريق نجاح عمله من ترضية لرغبات كان محروما منها حتى ذلك الحين[٩].

بحسب " فرويد " كلما تنافرت المكونات الثلاثة داخل الفرد (الهو، الأنا، الأنا الاعلى) يؤدي ذلك الى سوء توافقه مع نفسه ومع البنية الاجتماعية من حوله، وكلما ارتبطت الطموحات بأهداف الأنا ارتبط ذلك بأنماط السلوك المهمة بالنسبة للفرد وكان تأثيرها اكبر على شخصيته. اذ يرى ان العلاقات الاجتماعية ماهي الا سلوك وراءه دافع يعمل لتحقيق رغبة ما وان الدوافع تصدر عن موجودات داخل الفرد هي : الهو ، الأنا، الأنا العليا ، غريزة الحياة ، غريزة الموت ، الليبدو ، الرقابة " هي القوة العاطفية الجاذبة التي يمكن ان تكون الدافع لعلاقات الفرد الاجتماعية وهي تحتوي على مجموعتين من العوامل هما (العوامل الشخصية الفردية التكوينية ، والعوامل الاجتماعية مثل الجو الاجتماعي)[١٠].

وترى الباحثة ان للفرد وسائل دفاعية تستخدم ضد افكار او رغبات غير مقبولة لديه ولا تتفق مع مشاعره واحاسيسه، يلجأ اليها للتخفيف من الضغط النفسي عليه، واحدى هذه الوسائل الدفاعية هي احلام اليقظة، فهي صور وخيالات تعطينا الشعور بالمتعة والسعادة نعيشها لحظات واحيانا نتماهى فيها وكأننا نشاهد فيلما او مشهدا تمثيليا، تعطينا الدافع لتحقيق اماني صعبة المنال وتبعدنا عن التوتر الناتج من ضغوطات الحياة لكي ننسى واقعنا المعيش. وبهذا تكون هذه الوسيلة المخلصة من الالم والباعثة للأمل. فضلا عن أن التخيل يُدخِل هذا المفهوم ايضا ضمن مجموعة العمليات المعرفية الواقعة في منطقة اللاشعور ضمن الانشطة والوظائف التي يؤديها مخ الانسان والمقصود بها تداعي صور ذهنية بعضها واقعي (انعكاس للواقع) ولكنه لا يكون انعكاسا كالذي يحدث في المرآة لان هذا الانعكاس يمثله الحل او التركيب كما يشمله الحذف او الاضافة ويرجع ذلك الى مخ الانسان واستقلاليته وبالقدر الذي تكون فيه بيئة الفرد مثيرة تزدهر عملية التخيل لديه وهنا يشغل حيزا من النشاط العقلي يتميز بأنه تجسيمي، اي ان الصورة الذهنية التي ترد تكون على درجة كبيرة من الوضوح مما يجعل التمييز بين الوهم والواقع امرا صعبا لان التخيل يرتبط بالتفكير[١١].

ويعد التعويض من الوسائل او الحيل الدفاعية اللاشعورية يلجأ اليها الافراد لتحقيق حدة التوتر الناتج عن الصراع او الاحساس بالفشل وهو نوع من تغير الاهداف وهو يختلف عن الاستبدال لان الثاني يتم فيه تغير الاهداف بصورة شعورية اما الاول وهو التعويض فيتم فيه تغير الاهداف بصورة لا شعورية يكون بصورة مجموعة من ردود الافعال القصد منها الظهور بصفة ما بغية تغطية صفة اخرى او مواجهة شعور بالنقص[١٢].فاذا اعيق تحقيق او اشباع دافع معين فان الفرد يحاول تحقيقه بشكل غير مباشر والتحويل احدها فهو احد اشكال الانسحاب ولكنه ليس انسحابا بالمعنى الواقعي وانما هو انسحاب الى عالم المتخيلات وحل المشاكل اعتمادا على الاوهام بدل الحقيقة واللجوء الى اسلوب يتصور الفرد فيه الرغبات التي يود تحقيقها [١٣]. وترى الباحثة ان هناك رغبات مكبوتة ومخاوف وصراعات لا يمكن ان تظهر الى السطح الا بشكل مقنع على هيئة صور او تخيلات تمثل مجموعة مشاهد متسلسلة لواقع افتراضي يشعر بعدها الفرد بالارتياح والمتعة واللذة ليحقق له الاتزان النفسي، وهذه العملية تشبه العواطف التي تظهر لدى النظارة في المسرح الاغريقي التي نظّر لها ارسطو في كتابه (فن الشعر) واطلق عليها مصطلح (التطهير).ومثالها رواية احدب نوتردام للفرنسي فيكتور هيجو... اذ يصور طفلاً ولد مسخا وعاش منفردا معزولا عن المجتمع في احد الكاتدرائيات لقبح هيئته اعتبره الناس بانه وحش وهو دون الانسانية .. الا نه قرر ان يعوض هذا العوق بان يتحلى بانبل القيم الانسانية ويضحي بنفسه من اجل انقاذ الاخرين بل اكثر من ذلك عمل تحقيق العدالة اذ اجبر الراهب على الاعتراف بجرائمه وخلص اهل المدينة من خبث هذا القس المراوغ... والذي يعاني هو نفسة صراعا داخليا يحثه الى التمتع بالراقصة الغجرية من خلال النظر اليها خلسة، بينما يعارض سلوكه هذا تعاليم المسيحية التي تحرم عليه ذلك وكذلك نظرت المجتمع اليه اذا ترك التعاليم واقترف المنكر فضلا عن رغبة بالبقاء على راس الهرم والتمتع بالصلاحيات والاموال والهيمنة على الدولة[١٤].

ومما تقدم يمكن تقسيم الاستيهام الى اربعة اقسام رئيسة هي :

١. الاستيهام اللاارادي : أكثر أنواع التخيل بساطة، والذي تتشكل فيه أشكال ونماذج بدون قصد أو لا إرادياً وبدون بذل مجهود من طرفنا كـ(الأحلام). يحدث عند عامة الناس .
٢. الاستيهام الارادي: مقدرة الفرد على بناء نماذج أو إنتاج أفكار جديدة بإرادته حول شيء معين. احلام اليقظة مثلا.
٣. الاستيهام الابداعي : هو تشكيل ذاتي لنماذج جديدة في عملية النشاط الإبداعي والذي يؤدي إلى إنتاج الجديد والأصيل. عند الفانيين التشكيلين.
٤. الاستيهام الانعاشي: هو مقدرة الفرد على تخييل ما يتعلمه وذلك من خلال رسم نماذج ذهنية للمادة النظرية التي يدرسها. وهذا النوع يستخدمه المهتمين بالمسرح.

كما يتأثر الاستيهام بمجموعة من العوامل منها: السياق او المكان الذي يحدث فيه الفعل الاستيهامي، اذ يعطي السياق دوراً فاعلا في تكوين المعنى الذي بموجبه تبنى الرؤية الاستيهامية[١٥].فضلا عن اثر المكان والبيئة المحيطة في خلق الصور الاستيهامية عبر ما تفعله البيئة من اثر في النفس البشرية.وتلعب الدوافع والانفعالات دورا لا يقل اهمية في تشكل المشهد الاستيهامي، بالاستناد الى النظرية السلوكية وما تلعبه الدوافع الغريزية والفطرية من اثر في

سلوك الافراد ومنها التخيل والاستيهام.بينما يعمل التمثيل الرمزي عمل الاقتران الشرطي في عملية الاستيهام، اذا عمل الفرد الى تمثيل المعاني والمواقف التي يمر بها في محطات مختلفة من مراحل حياته، يمكن ان يعود اليها متى ما واتت الظروف او ظهرت امامه ايقونة الرمز الذي انشأه سابقاً. فضلا عن اثر التسميع الذاتي والتذكر في عملية بناء المشهد الاستيهامي. فعندما يتذكر الفرد حادثة معينة تتكون لديه صورة ذلك الحدث بكل عناصرها السمعية والبصرية ولذلك فكأنه يعيد رسم الاحداث التي حصلت في السابق.

المبحث الثاني: الاستيهام في الفن المسرحي

يعد المسرح فضاءً رحباً لتطبيق نشاطات عقلية مختلفة كونه يعتمد على خليطا متجانسا من العلوم والمهارات، فضلا عن كونه يستمد مادته الاولى من واقع الحياة اليومية وينتقي شخوصه من المجتمع مصورا مختلف المشاعر والاحاسيس لمختلف المواقف والاحداث التي يتناولها في موضوعاته، عبر سبر اغوار تلك الشخصيات ومحاولة ضبط سلوكها كما ينبغي في الحياة اليومية وفقاً لأسس علمية مبنية على قواعد علم النفس وعلم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع، موظفا باقي العلوم الاخرى لخدمة المنجز الفني الابداعي. لذا فان المسرح يتضمن فكرة الاستيهام منذ بداية التفكير في كتابة المنجز (باعتباره فكرة في راس المؤلف) حتى اخر لحظة من لحظات العرض لينتقل الى فكر المتلقي (باعتباره رسالة موجهة) فيعمل عقله على تكوين مختلف الصور التي تتوارد اليه كوسيلة دفاعية يلجأ اليها، او كرد فعل لما يحيط به من قيود وتقاليد ونظم او اشباع لرغبة داخلية ملحة. عندها يكون الاستيهام كتعويض او حل بديل للواقع المعيش. لقد عرف الاستيهام في المسرح منذ بدأ المحاكاة التي تعود في الاصل الى سقراط ثم افلاطون الذي اوجد ما في جمهوريته ان الكائنات في العالم ماهي الا محاكاة لعالم المثل السماوي اي ان المحاكاة هي تقليد لأناس يمارسون عملا، من هنا نجد ان المحاكاة في اصلها تخييل. والتخييل يبدو اكثر وضوحا عند ارسطو يرى ان الفن محاكاة (تقليد او تشبيه) للحقيقة التي تتجسد في الشخصيات والانفعالات والافعال[١٦]. فهو(ارسطو) يحيل التُخيل على الإحساس، ويُنبى قوله ان التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين، الأول: ان الإحساس والأدراك أصل التخيل، والثاني: الحركة التي تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية[١٧].اما "الفارابي فقد استخدم التخييل بدل المحاكاة"[١٨]. هو ان الناس يرون محاكاة الشيء بشيء محاك للحقيقة اتم وافضل من المحاكاة المباشرة للشيء الحقيقي. فهو (اي التخيل) يخدع النفس ويريها ما لا ترى فهذا خداع للعقل وضرب من التزويق الى درجة تصديقه والاشهاد بحقيقته كما يقول الفارابي " يتبعون تخيلاتهم اكثر مما يتبعون عقولهم"[١٩].

فالمشهد الاستيهامي: كل ما هو تخيلي واقعا وحقيقة وتحويل العالم الغير غير الممكن الى عالم كائن ومجسد بالفعل عن طريق الاستيهام اي انتاج عالم من الصور الحلمية لكنه يحمل في طياته دلالات مرجعية واثار حسية تدل على واقعيته الحقيقية. ويتشكل المشهد الاستيهامي على صعيدي النص والعرض ففي النص يكون القارئ هو المسؤول عن تنظيم عناصر الصورة المتكونة ذهنيا من خلال ما يملكه من خبرات ومهارات وخلفية ثقافية. بينما في العرض يكون المخرج هو المسؤول عن رسم الصورة البصرية المعروضة امام مجموعة المتلقين عبر مجموعة من

العناصر كـ(الاضاءة والازياء والمكياج والموسيقى والمؤثرات الصوتية) بينما يشارك المتلقي في اضفاء بعض اللمسات التكميلية للعرض التي تتطلب اعمال التخيل في انتاجها.

تشير الدراسات الى ان الجمهور يهفو الى الرؤية اكثر مما يهفو الى الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي عبر القيم الرمزية التشكيلية، ويعود سبب ذلك بأن عالم الفكر الانساني يتضمن مواقف تعجز الكلمة عن التعبير عنها بشكل واضح، بينما تنجح لغة المسرح بعناصرها المادية والايحائية في التعبير عنها تعبيرا كاملا[٢٠]. اذ ان مسرح كريج لا يعتمد على النص المسرحي الا في حدود قدرته على الايحاء بمعنى واحساس عام ثم يترجم هذا الاحساس مستعينا باقل قدر من الكلمات معليا الوسائل الاخرى كالاشارة وحركة الممثل بما يقارب التمثيل الصامت[٢١]. ولا تعدو الاشارة في مسرح كريج اكثر من مثير لعواطف وافكار المتلقي تنحصر مهمته في الايحاء الذي يستدعي بدوره استحضار حالة من التخيل والاستيهام. اذ يشير كريج الى ذلك بالقول:" عن طريق الايحاء والحركة تستطيع ان تترجم جميع ما يضطرب في نفوس الحشود وعقولهم من عواطف وافكار"[٢٢]. وقد اكد مايرهولد هذا المعنى بقوله " ان كل اشارة ، او التفاته راس، او حركة ما هي الا جوهر الشكل والخط في الصورة النحتية"[٢٣]. وما هذا الاشارات والايماءات التي تشكل متوالية رمزية من شانها ترجمة الافعال والموقف عبر صور ذهنية يتشكل منها الاستيهام.

اختلف ارتو عن سابقيه في تصميم الرؤية الاخراجية، اذ انه " يريد مسرحا للصور المادية العنيفة"[٢٤]. ففي مشهد(اشارات الحذر من مسرحية غزو المكسيك) يلاحظ ان كل شيء يرتجف كانه حانوت في اعصار. المنظر يتحسس بقدوم العاصفة ، والاشياء ، الموسيقى العصي، الالبسة ، الضائعة ، ظلال الخيول الوحشية تمر خلال الهواء كالشهب القصية ، الفضاء مشحون بإيماءات وحركات ممثلين تدور على نفسها بهمسات وايحاءات مرعية ، قبضات مطبقة ، صرخات وتأوهات ، تبدو الاصوات والكلمات خرساء بكماء ، كما تعوي اصوات مرعبة كانها امواج البحر[٢٥]. وعند قراءة هذا المشهد بتمعن سيجد القارئ نفسه مستغرقا في التفكير ببناء مشهده الاستيهامي حتى انه يملئ باقي عناصر المشهد الصوتية من انتاجه الذاتي ، فلابد ان يكون هذا المشهد محطة يتوقف عنها المتلقي كي تمده بالعديد من الرؤى والتخيلات الحالمة.. وهذا ينطبق على اعماله التي قدمها من خلال السيناريوهات التي كتبها، وخطط العمل لبعض العروض منها مسرحية (السنسى) اذ يقوم ارتو بعمل تشوهات وتغييرات في مقاييس الاشياء، ويعمد الى المجاورة بين ما هو معتاد وما هو غير طبيعي وغير مألوف (سجن التعذيب تصدر منه اصوات تعج بالعمال) معززا المشهد بالموسيقى والمؤثرات الصوتية اذا كانت الموسيقى المصاحبة للعرض والتي وضعها روجيه دينزورمييه(Roger Desormiere) فقد كانت عبارة عن اصوات تنظم في انساق وليس نغمات تشكل الحان ..اذ انها ارتكزت على "الارثام" ذات السبع وحدات موسيقية (Rhythms Seven _beat) والموجودة في موسيقى (الانكا)، وهذه الموسيقى تدفع المتلقي الى الاستيهام بجو بدائي غرائبي. وقد وصف ارتو ما احرزه ديزورمييه في هذا العرض بانه نجح في الامساك بالضوضاء الصادرة عم ماكينات مصنع في مدينة حضرية ليبثها داخل غرفة تعذيب في العصور الوسطى دون ان يبدو ما فعله في غير موضعه . وقد اكد الشعور الغرائبي والبدائي المسيطر على تخييل الجمهور، ما قاله النقاد والصحفيين بتشبيههم موسيقى العرض بالموسيقى النحاسية الزنجية في المعرض

الكولينيالي[٢٦].لقد امتزج التوجه المسرحي الذي ساد معهد هيلرو مع التوجه الطليعي ما بعد ارتو في فرنسا. اذ سعى كلوديل في مسرحية (انباء وصلت الى ماري) الى اكتساب ملامح التعبيرية والنزوع نحو طروحات يونغ (Jung) وبحثها عن الالفاظ الاصيلة الطقوسية والاسطورية، وذلك لتجسيد عواطف لها وقع عميق في نفوس المتلقين، كما اصبح بامكانها تحويل الفرد من خلال العودة_ الاستيهام_ الى جذور الطبيعية البشرية. [٢٧].ففي عروض المسرح البولوني يلاحظ ان كرتوفسكي عمد الى التركيز على العلاقة بين الممثل والمتفرج ، والتي تقوم على المشاركة الحية والمباشرة والادراكية ... تستدعي هذه المشاركة استيهاما واعيا اذ يسخر جميع عناصر العرض لاستفزاز المتفرج[٢٨]. وهذا التخيل في الحقيقة ما هو الا مشهدا استيهاميا يعيشه المتلقي اثناء مشاهدة العرض المسرحي. الامر نفسة في عرض مسرحية (نزهة ليلية) اذ يمثل رحلة رمزية عبر اذهان اشخاص نائمين، وهي رحلة تمتد لتشمل اشكال الفنتازيا شبه الواعية واعماق النفس الانسانية . وبالتالي يمكن الاشارة الى ان اعمال فرقة المسرح المفتوح تميزت بالمزج بين الوهم والواقع، والتركيز على المشاركة الكاملة، فضلا عن الطبيعة الذاتية للحدث الدرامي حولت العروض الى شكل من اشكال العلاج النفسي. ومن هذه المميزات التي امتازت بها عروض الفرقة وتأكيدها على عنصر المشاركة الفاعلة نستنتج ان عروض الفرقة كانت قائمة على بناء مشاهد الاستيهام لتقريب فكرة الوهم من الواقع وكذلك لتصوير اشكال الفنتازيا التي تضمنتها تلك العروض. وضمن تشكيل المشهد الاستيهامي الذي اعتمد على اثارة المتلقي فكريا وعاطفيا ليستحضر صورا ذهني عبر ما تمليه مخيلته كوسائل دفاعية نفسية لإشباع رغبات ملحة لا يمكن اشباعها في الوقت الحاضر.

ما اسفر عنه الاطار النظري:

١. تفرض الاشكال والمفاهيم المجردة على المتلقي الامعان والتفكير في بناء المشاهد الاستيهامية بغرض التعرف على مصاديق تلك المفاهيم.
٢. اقتران الاستيهام بعملية ربط الرمز المجرد بما يرمز اليه في الواقع المعيش وما تثيره من احاسيس داخل الذات الانسانية.
٣. تلعب اللغة الفنية ذات الدلالات العميقة، دوراً في عملية تشييد الاستيهام على مستويي النص والعرض.
٤. يتشكل الاستيهام نتيجة وقوع المتلقي تحت اثر التخييل الناتج عن الرغبة في اشباع حاجة يفرضها العقل.
٥. تعد امكانيات السيميوطيقا بمثابة الفضاء الدلالي لتصوير المشاهد الاستيهامية في الخطابات المسرحية.
٦. تأثرت عملية بناء الاستيهام بالسياق الذي نظمت به الدوال، كما في مسرحية (هيدا جابلر) .
٧. ان هناك انواع عدة من الاستيهام منها (الاستيهام الارادي ،اللارادي، الابداعي ، والانعاشي) الاول يكون على هيئة حلم والثاني احلام اليقظة والثالث ابداع الاشكال الجديدة كما عند التشكيلين اما النوع الرابع تخييل الفرد نتيجة تعرضه لخطاب معين كالذي يحث مع جمهور المسرح.
٨. تتيح الاعمال المسرحية ذات الطابع الرمزي والتعبيري والسريالي والصوفي فضاء اوسع للاستيهام بنوعيه، مما يؤكد غلبة الانفعالات النفسية والمفاهيم المجردة في هذه الاعمال.

الدراسات السابقة:-

بعد اطلاع الباحثة على الادبيات والمصادر والدراسات الاكاديمية(رسائل الماجستير واطروحات الدكنوراه) والبحث في منظومة الانترنت وجدت الباحثة بانه لا توجد دراسة سابقة ومقاربة لمضوعها هذا.

الفصل الثالث: (الاطار الاجرائي)

أولاً: عينة البحث

حددت الباحثة عرضين مسرحيين تم تقديمهما في دائرة السينما والمسرح في العامين (٢٠١٢) ، و (٢٠١٤) ، هما: مسرحية (حروب) تأليف (سامي عبد الحميد) وإخراج (ابراهيم حنون) ، ومسرحية (أنا والعذاب وهواك) تأليف وإخراج (عواطف نعيم) . وقد تم اختيارهما بالطريقة القصدية واتخاذهما نموذجاً في التحليل وذلك للمسوغات الآتية:-

١. حفلت هذه العرض المسرحي بتمظهرات عدة لـ(الاستيهام) أتاحت فرصة كبيرة لخوض عملية التحليل بفعالية

٢. توفر قرص (cd) وفولدر العرض وقد مكَّن ذلك الباحث من مشاهدة العرض بدقة عالية .

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة تبعاً لما تمليه عليها طبيعة البحث الحالي .

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري لتكون أداة لتحليل العينة المختارة.

خامساً: تحليل العينة:

أولاً: مسرحية انا والعذاب وهواك: *

قصة المسرحية:

تدور احداث المسرحية على كورنيش احد الانهار وبالقرب من احد الجسور التي تربط ضفتيه.. تحكي المسرحية قصة رجل غني صاحب مركز مرموق ومكانة اجتماعية ، ويملك عقارات وله حسابات في البنوك.. ولكنه ممن يضاربون في بورصة الأوراق المالية ، وفي احدى الصفقات خسر كل ما يملك فقرر الانتحار والخلاص من تعاسته التي وصل اليها بعد كل ذاك الرخاء الذ كان ينعم به . واثناء محاولته تسلق (الكوبري) الجسر لكي يقفز بالماء واذا برجل من عامة الناس يقترب منه وهو يصرخ متذمراً من ظلم جماعة من الاغنياء اعتدوا عليه بالضرب والركل واعتداءات بمختلف الطرق والاهانات، وعندها تنبه الرجل الفقير الى الرجل الذي يحاول الانتحار فاقترب منه وسأله عما يفعل فأجابه الرجل انه ينوي الخلاص من تعاسته بالقفز الى الماء .. وتدور بينهما مجادلة يحاول فيها الرجل الفقير ان يعرف سبب القفو للماء في ذلك الجو البارد . وان الرجل الغني يصر على قراره ولكن الواجب الانساني الذي يشعر به الفقير يحتم عليه ان يمنعه من القفز للماء ولو بالقوة .. فيشرح له الغني سبب انتحاره بانه خسر كل شيء ولا يستطيع احتمال الايام الصعبة المقبلة عليه، الا ان حنكة ذلك الفقير الذي يبدو كالمجنون استطاع ان يقنعه بفظيع صنيعه. فيعدل عن الانتحار ثم يبدأ بحديثه عن قدرة الانسان في تغيير المصير والواقع من بؤس الى سعادة ومن شقاء الى رفاهية مستدلاً بعيشته البسيطة على الارصفة والساحات وانه يشعر رغم فقره بامتلاك كل

الاماكن التي يأوي اليها ، بل انه يشعر بانه يحكمها كإمبراطور عظيم يحكم كل ما حوله من اراضي وقصور ومزارع، ويشعر بالسعادة كونه لم يظلم احداً بل يشارك الاخرين افراحهم واحزانهم يرقص ويغني ويتنقل من فرح الى اخر .. فهو حر وبلا قيود ولا هم ولا غم ، فطريقته في اسعاد نفسه هي الحلم.. واحلامه هذه التي تبعث فيه كل هذا النشاط والحيوية والرغبة في البقاء والاستمرار في الحياة. لكن الشاب الغني لا يحفل بما يقوله الفقير فيرمي نفسه في الماء الا ان ذلك الفقير يقفز خلفه وينقذه من الغرق ويسحبه الى الجرف. ويستمر بمحاولات اقناعه عن قراره واستخدام الطاقة الانسانية كقوة اعجازية للتغير ، وانه قد تعرض للكثير من النكبات لكنه مازال باقيا واقفاً بوجه الرياح والعواصف ، وبعد حديث طويل يحاول به الرجل الفقير اعادة الثقة للرجل البائس وينجح في اقناعه بأن لديه ما يستحق البقاء من اجله ، وانه قادر على تعريض ما خسره بما لديه من شباب وصحة . فيدرك ذلك الشاب الغني انه كان على خطأ ، ولو انه نفذ قراره وخسر حياته فلن يغير شيء من هذا الكون ولن يتأثر عليه احد ولن يدوم من تأثر عليه مدى الحياة.

عندها يخرج الشاب الغني من حالة الياس الى حالة الامل والرغبة في البداية من جديد، انه الذي صنع تلك الثروات والاموال وانه قادر على جمعها من جديد فيجلسان ويتحاوران حول مستقبل الانسان الا ان الشاب الغني يسعى للحصول على الموال غير مكترث بطرق جمها من جديد .. والفقير يحاوره عن الناس والمجتمع والوطن ولكن دون جدوى .. فالشاب يعتبر المال هو الوطن . الا ان ذلك الرجل بالرغم من بساطته يقول له خذ مالك واترك لي الوطن. وبعد ان شعر باليأس في اقناع الشاب، وتغيير معتقداته حول المال والوطن ، فيقرر هو نفسه الانتحار والقفز الى الماء فيما يتحول الشاب الى باعث للأمل في حياة الرجل وتنقلب الادوار ، الفقير يائس ، والشاب متفائل يقنعه بان العالم ليس بهذا السوء وانه غني ، اغنى من أي شخص كونه عاشق لوطنه وللناس وللمجتمع ويبدأ يذكره بحواراته في بداية المسرحية ويقدم له النصح بالقول لا تخسر وطنك بالانتحار .. عندها يقتنع الرجل وترجح فكرة الوطن على فكرة الانتحار ... فيعودان الى حالة الفرح والرقص والسعادة بالحصول على سبب لبقائهم في الحياة..... نهاية.

التحليـــــل:

اتسمت المسرحية باستعمال اليات التناص من العنوان حتى نهاية المسرحية .. فالعنوان (انا وهواك والعذاب) هو عنوان لاغية قدمها الموسيقار (محمد عبد الوهاب) .. ومن العنوان وما تناص معه هناك دعوة لإيجاد الربط بين الاغنية وموضوع المسرحية .. وبالعودة الى الاغنية نجدها تحكي علاقة عاشق يعاني من قساوة معشوقه، ويجعل المتلقي يعمل فكره للبحث عن نوع العشق يترقبه عبر الخطاب المسرحي سواء كان عرضا او نصا، وبالتالي ودون ان يشعر يرجع المتلقي لما في ذاكرته من خزين ليشكل مشهدا استيهاميا حول موضوع الاغنية والعواطف المصاحبة لها مستعينا بقرته على تخييل تلك المشاعر وترجمتها الى صور وحوارات. وبعد مشاهدة العرض يتضح ان هذا العشق هو عشق الوطن رغم كل ما فيه من قسوة ومرار لان الانسان المخلص لا يمكنه ان ينسلخ عن وطنه ويتخلى عن وطنيته. وبفعل ذلك التناص انزاح القصد من الجزء الى الكل ومن الخاص الى العام بحيث جعل المتلقي يعدل في تخييلاته ويعيد تشكيل المشهد الاستيهامي الذي انشأه في اول المسرحية ..

وتجدر الاشارة الى ان مذهب المسرحية الذي عرضت به كان رمزيا ، اذ انها اغرقت بالرموز الدالة والموحية بمدلولات امتازت بقابليتها للتحول الى دوال تحيل الى مداليل اخرى. ولا تقف عملية التحول تلك ، بل تحددها ثقافة

المتلقي واستعداده لتوليد الافكار من تلك الرموز .وتظهر في حوارات المسرحية العديد من حالات الانزياح والاستعارة والكناية والتناص كآليات للتلميح وايضا لجعل المتلقي يشارك في فك تلك الشفرة التي يقدم فيها العرض. ويتجلى ذلك في الحوار التالي : " **لو انها تمطر...** " (٤,١١). يلاحظ في هذا الحوار استغاثة وطلب النجدة .. اذ ان ما يعرف عن المطر هو غيث للمحتاجين لخيرات ما بعد المطر من زرع وثمار ومحاصيل وخيرات وفيرة .. فالشاب البائس الفاقد لثروته وارصدته ومستنداته يطلب الغيث من السماء فتنزل الخيرات عليه كالمطر ، ويمكن تتبع الحوارات اللاحقة لتعزيز الرمز الاول بالقول: " **احتاج الى المطر علّه يغسل كل هذا الحزن الذي يغلفني يلفني يتقاذفني** " (٤,٢٠). وفي نفس الوقت هي رمزاً لتأزم الوضع الذي تعانيه الشخصية الاولى وحجم المعاناة والحزن الذي تعيشه. وترادفت الرموز عبر المفردة الديكورية لتظهر خلفية المسرح كأنها سطح بحر او نهر انعكس عليها الضوء الازرق يعطيها نوع من مقاربة الواقع المُدرَك. فضلا عن رموز الزي التي اوحت بحالة البؤس والشقاء التي تعيشها الشخصية الاولى .. وحالة عدم الاتزان الظاهري للشخصية الثانية، اذ ان الاول كان يرتدي السواد والثاني يرتدي ملابس غير منظمة وغير مرتبة ، كما اعطتنا تعرفاً بالمستوى الاجتماعي لكلا الشخصيتين .. فالأول من طبقة مرموقة والثاني من عامة البسطاء والمعدمين ، ويأتي حوار الشخصية الثانية مؤكداً لهذا الاستنتاج الاولي عندما يقول:" **اذن انت فد واحد مثلي.. مهتلف.. ليس لك مكان تلجأ اليه**"(١٥,٤٤). بينما يؤكد الشخص الاول انتمائه الى الطبقة الراقية حين تعترض على تشبيه ذلك المُعدَم بالقول :" **الزم حدودك والك .. انا لست مثلك**"(١٥,٤٨).

عانت الشخصية الاولى في المشهد الاول صراعا داخليا مع ذاتها جراء الوقوع في كارثة الخسارة .. خسارة الاموال والجاه والسلطان والاصدقاء والاقارب وكل شيء، وكل ذلك دعا الشخصية الاولى الى الدخول في حالة من الياس والقنوط وفقدان الثقة بالنفس والتفكير بالانتحار كوسيلة دفاعية تتخلص بها الشخصية من عذاباتها .. ويستمر هذا الصراع بين حوار الممثل وصدى لصوت يحاوره كأنه يأتي من خارج المسرح ، ولكن الحقيقة هذا الصوت نابع من داخل عمق الشخصية .. هو صوت ذاته المحبطة المهزومة امام الافكار السلبية نتيجة حالة الضعف التي كانت تعانيها الشخصية في تلك اللحظات ويتجلى ذلك في الحوار التالي: " **ان هي الا خطوة وارتعاشه خوف وسقوط في العدم** "(٦,٢٥).وفي هذا الحوار تدفع الوساوس السلبية صاحبها للانتحار وتهون عليه الامر المفجع بأنها مجرد لحظات تخطو بعا نحو الخلاص اذ تصور له ذلك العدم هو الخلاص الماثل امامه في محنته هذه. وينتهي المشهد الاول بإقدام الشخصية الاولى على الانتحار ودخول الشخصية الثانية على خشبة المسرح . وهذه الشخصية رمز بحد ذاتها بل انها اهم رموز المسرحية اذ انه شخص يرمز الى شعب باسره .. شعب يعيش حالات عديدة منها الانتهاكات لحقوقه ويتعرض لاعتداءات مختلفة من قبل اصحاب النفوذ والسلطة والاموال وما يؤكد ضخامة هذا الرمز الذي تمثله الشخصية عندما تكشف النقاب عن رمزيتها وتتمثل كما في المقصد الواقعي. بالقول:" **شوفني .. شوفني .. مبين عليه انسان صاحب نفط؟**"(٣٣,٠). والنفط هو ثروة وطنية جماعية ، أي انها اشارة للمجموع لا للفرد. ورموز كثيرة منها" **النجوم تلمع رغم الغيوم التي تحاول ان تغطي التماعاتها**"(٢٩,٣). ومنها ايضا " قطعة الخبز الخالية التي كان يأكل منها الرجل البسيط" دليل على قوت الشعب الذي يعاني الفقر والارقام محصورة بيد فئة تسيطر على خيرات ذلك الشعب ، ولهذه الرموز وغيرها يمكن جعل النسب الرمزي هو الاقرب لمذهب المسرحية.

في المسرحية خطاب يدعو الى التأمل والتفكير فيما يحيل اليه ذلك الخطاب اذ يقول الاول : " **ما يهمني لو انغمرت كل اليابسة باطنان المياه .. ما يهمني ان تحرك كوكب او نيزك واحال الارض الى براكين او حرائق غابات .. ما يهمني ان استلبت اوطان واهتزت عروش وتداعت مدن ... ما يهمني ان شفط النفط وتحول الى ماء** .."(٤٢,٣٣). كل ذلك لأنه فهم خطأ محاولة البدء من جديد بخطوة اولى يعوض بها ما خسره من امتيازات ... فقرر ان يتخلى عن كل شيء من اجل يلك البداية .. ولكن على طريقة الفكر البراغماتي الغائي الذي يبرر كل الوسائل المتاحة لتحقيق غاية منشودة. وهنا يجد المتلقي نفسه امام فلسفة جون ديوي (الغاية تبرر الوسيلة) اثناء احلال نفسه محل الشخصية المسرحية، لذا فانه (المتلقي) يحكم نفسه استيهاميا حول القرار الذي يقرره لو كان في هذا الموقف. لاسيما احتياجات الشخصية المرسلة للخطاب هي نفسها حاجات المتلقي .. عندها يتشكل المشهد الاستيهامي لكل متلقي بحسب قناعاته التي يؤمن بها وفق مبرراته الشخصية . فتنشأ مشاهد استيهامية بعدد وجهات نظر الجمهور حول ذلك الخطاب. ويلاحظ ان المسرحية بركتها محض تساؤلات وتخييلات ومشاهد استيهامية .. والسبب في ذلك كثافة الرمز الداعي للفعل الاستيهامي وقدرة الرموز على التحول الى دوال وتقريب المفاهيم من المصاديق، ثم التحول الى مداليل ثم الى رموز دالة من جديد . وها هو تساؤل يظهر في ذهن المتلقي **(من هو ذلك الشاب؟)** ، فلو اسلمنا ان الرجل الفقير يرمز للشعب الذي يحاول اعادة الثقة لمن فقد كل شيء .. مطالبا اياه بالبدء من جديد بخطوة اولى وتعويض ما فات، فان ذلك الشاب اصبح رمزاً للمرشحين قبل ان يصبحوا نواب في قبة البرلمان .. اذ انهم ولتحقيق ذلك تخلوا عن المبادئ في سبيل تحيق غايات شخصية . حتى لو تجاوزت العبودية حدودها الفردية لتصل الى عبودية الاوطان، وهذا بحد ذاته رمزاً اخر يحيل الى تساؤل اخر يرد الى الذهن..

عن أي بلد يتكلمون ؟ أي بلد يَستعبد؟؟ واي بلد هو العبد؟؟؟.ولكون اغلب جمهور العرض هم من العراقيون فهم يتخيلون مشاهد عديدة تكونت بفعل تجاربهم ومعاناتهم في حيلتهم اليومية ولكن تختلف المشاهد باختلاف الرؤية التي يمتلكها الفرد حول تلك العبودية او ذلك البلد . فالبعض يتخيل فكرة العبودية للدول العظمى امريكا ، فرنسا ، بريطانيا.. واخرون يشكلون مشاهدهم على اساس ديني كان عبودية يهودية او مسيحية او مسلمة او تتشكل رؤيتهم على اساس مذهبي فتكون العبودية للطائفة بينما يمكن ان تضرب فكرة العبودية من الاساس ويعتبرها المتلقي انها فكرة زائفة وما هي الا الحرية التي طالما حلم بها. وهكذا فان عبارة صغيرة في حوار باتت مفتاحا للعديد من المشاهد الاستيهامية يتخيلها المتلقي الفطن الواعي الملم بالأحداث.

وفي حوار الشخصية الاولى (الشاب) "**نحن لا نبيع بالمفرد بل بالجملة .. الان تباع الاوطان**"(٤٦,٣٨). يتحول ذلك الممثل عن الشعب (النائب، البرلماني) من صيغة المفرد الى صيغة الجمع عند استعمال الضمير (نحن) .. هنا لم يكن تزويقا لفضياً للحوار وانما مجازاً مرسل كما في قوانين اللغة وبحسب المقصد المسرحي اشارة الى مجموع من يمثلون الشعب هم من يقومون بالبيع لأوطانهم قطعة واحدة بعد ان باعوا اخلاقياتهم ونواميسهم.. وهذا التلميح ابلغ من التصريح في كشف وتعرية المسكوت عنه والذي يتجنبه العديد من المسرحيين بل حتى عامة الناس في المجتمع.

فداعت المشاهد الاستيهامية مشهداً تلو الاخر حول ذلك المجموع(قادة الشعب) وهم يبيعون ويوقعون عقد البيع والاستعباد لدول اخرى ، مشهداً يصور ما يدور خلف كواليس تلك المؤامرة .. ومشهد يصور التنازلات التي يقدمها البائعون ،واخر يصور الخونة وهم يتقاسمون غنيمتهم ، مشهد يصور نظرة الازدراء التي تنظر بها اليهم قيادات الدول الحرة.. ومشهداً يرجع بنا لأسواق النخاسة في الجاهلية ولكن مع تعديل بسيط.. فأسواق الجاهلية تعرض بأسواقها عبدا او جارية للبيع .. لكن نخاسة العصر الحديث تعرض اوطاناً للبيع ... فالجاهلية قد عادت ولكن تزوق لسانها بالألفاظ الرنانة ولبست ازياء العصر الحالي وتركت بيع المفرد واعلنت البيع بالجملة . ولعبت الموسيقى والمؤثرات الصوتية دوراً بارزاً في تعزيز المشاهد الاستيهامية وتدفق التخييلات من اعماق الذاكرة على شكل صور ذهنية لها قابلية التعديل والتحوير والانقلاب من رؤية الى اخرى، ومن مستوى ادراكي الى اخرفي ذات الشخص الواحد... ثم تعرد متوالية الرموز الى لغة التشفير من جديد مع الاقتراب من النهاية ، اذ يتحول الرجل الفقير الذي كان رمزاً يمثل الشعب بكامله يتحول الى وطن يشعر بالوحدة كما في الحوار التالي: "**اشعر بالوحدة ... اخوية قل لي كيف يشعر الوطن حين يحاصر بالهول**"(٥٠,٤٥).

ثانياً: مسرحية حروب: *

قصة المسرحية:

تحكي المسرحية العراق اثناء الحروب والنكبات التي حدثت خلال حقبة الجمهورية منذ تأسيسها وما بعد سقوطها، وتصور الافعال الوحشية التي مزقت المجتمع الى طوائف وفرق تتقاتل فيما بينها لا سباب مختلفة تصب جميعها لخدمة الاجنبي. تبدأ المسرحية بعودة احد المهاجرين العراقيين مع الالة العسكرية الامريكية من اجل تحرير العراق من قبضة الحكم الدكتاتور المستبد، او على الاقل كما كان يعتقد ذلك. لكنه يقابل بتهكم شديد من قبل سكان العاصمة (عاصمة بلده _ بغداد) لانهم يعتبرونه عميل جاء مع المحتل الذي دفع له ثمن خيانته لبلده وشعبه.. الا انه يصر على وطنيته رغم هجرته الى بلاد الغربة بقي حب العاصمة يسري بدمه، ولكنه لا يستطيع انكار فضل الامريكان عليه اثناء الهجرة واثناء التحرير (كما يسميه) ويبدأ يستعرض اسبال هجرته عندما يسأله رجل من العاصمة لم يغادر منها فيوقل له :" رجل العاصمة: لماذا سافرت الى الولايات المتحدة الامريكية؟ عندها تضطرب اضاءة المسرح ويبدأ الممثلون بالحركة على خشبة المسرح وكل منهمك بعمل يؤديه.. فيجيب الوافد وكأنه ينوب عن كل المهاجرين في حقب زمنية مختلفة ابان الحكم الجمهوري المنصرم من هجرة لمناضلين للفترات (١٩٥٨، ١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٨، ١٩٩١، ٢٠٠٣، ٢٠٠٦، ٢٠١٢). وهذه هي فترة الجمهورية الى العصر الحالي يحكي له ويلات البلد اثناء تلك الحقبة الزمنية، ويصور حالة السجون والتعذيب والابادة الجماعية والاعتقالات العشوائية ، ثم استلام السلطة عام ٧٩ وبدء عمليات التصفية داخل الحكومة وخارجها ومطاردة المعارضين وحملات الاعدام وحملات المداهمة لما يسموها اوكار الخلايا المعادية للحكومة. وخلالها عاش الشعب حالة من القلق والخوف وتكميم الافواه ... بعدها الحرب العراقية الايرانية، تلك المطحنة التي دامت ثمان سنوات راح ضحيتها الالاف من الضحايا سواء جنود في ارض المعركة او ضحايا القصف المعادي او من جراء الحرب او متخاذلين كما تسميهم الحكومة، وما ان انتهت الحرب بين العراق وايران والتي خسر فيها الطرفين ولم يكن الانتصار حليفا لاحد منهم ، حتى بدأ الاستعداد

لغزو الكويت بحجة عودة الفرع الى الاصل .. وفعلا ارادت الحكومة تعريض ما فاتها في ايران حتى احتلت الكويت وثارت ثائرة العالم ضدهم ، وتكالبت ثلاث وثلاثين دولة لتصب غضبها على الشعب العراقي ... خرجنا من الكويت مهزومين مذلولين خسرنا كل التنا الحربية وخسرنا احترامنا الدولي .. مع فرض عقوبات دولية تمثلت بالحصار الاقتصادي .. فلا بيع لنا سوى الغذاء والدواء .. ثم سقوط الحكم الدكتاتوري مع دخول الامريكان ومن تحالف معهم والاحداث التي عقبت ذلك السقوط.

تستمر الويلات والتضحيات ونزيف الدم بإعلان امريكا احتلالها للعراق وزرع الفتن بين ابناء الشعب الواحد، فاصبح ابناؤه يتقاتلون وينقسمون الى فرق صغيرة تخدم في كثرتها مصالح الاحتلال! حتى تحولوا من انسانيتهم الى مسخ لا يعرفون ادنى قيم الانسانية (قتل، نهب، سلب، تعذيب، سبي، تفجير، تفخيخ ، تهجير..) كل هذه الامور تتراءى خلال المشهد الاستيهامي ، ويستمر المشهد بالتشكل والنمو عند استلام السلطة من قبل حكومات ضعيفة لا تحفل بمصلحة البلد ولا الشعب .. ينتهي المشهد الاستيهامي بنهاية اجابة الوافد بان كل تلك الامور هي التي دعت المهاجرين للهجرة وترك البلد . عندها يخجل رجل العاصمة من سؤاله : لماذا سافرت... ويقرران ان يتحاوران ويخلعان ملابسهما تخلع كافة الشخوص المقنعة اقنعتها وترمى في حاوية النفايات ، ويتفقان على نسيان الماضي وعيش الحاضر والتفكير بالمستقبل. وتنتهي المسرحية بفتح بوابة الامل لحياة افضل قائمة على نسيان الماضي والبدء من جديد.

التحليـــل:

يبدأ المشهد الاستهلالي بتعريف رجل العاصمة والوافد عن نفسيهما وعن المكان الذي جاءا منه، بينما الشخوص المقنعة تجلس بصمت في وسط المسرح كأنهم فريقين متقابلين ومتناظرين بالعدد ومتشابهين بالصفات والمظهر الخارجي والجميع يرتدي الزي الاسود. تضاء حولهم منطقة جلوسهم وما حولهم معتم.. وفي هذا المشهد يصور المخرج مرحلة التخطيط الاولى لغزو العراق بحضور عدد من ممثلي الكتل السياسية وهم الاشخاص ذوي الاقنعة الدموية البشعة، تحت رعاية الولايات المتحدة الامريكية.. ويدعو المشهد في نفس الوقت الى استحضار مشهداً استيهامياً لملا الفراغات في المشهد الاصلي اذ يرسم المتلقي بواسطة التخييل الشخصيات الواقعية التي شاركت في مؤتمرات المعارضة في الخارج. والتي اقيمت اجتماعاتها خارج العراق لمساعدة الامريكان في حملتهم لإسقاط النظام السابق وتسهيل مهمته عبر تأثيرهم في الداخل والانضمام في صفوف الجيش الامريكي .

ويُظهر المشهد غطرسة الامريكان وسطوتهم في هذا الموضوع ، عندما تظهر شخصية الامريكي يدخل عليهم دون احترام او تقدير لهم وهم خانعين مطأطئين الرؤوس له . اولهم ذلك الوافد الذي يقدم له فروض الطاعة والولاء وهو اشارة لكل من قدم معهم محمولا على الالة الحربية ممن عاشوا معهم وتخلقوا بأخلاقياتهم وباعوا وطنيتهم مدعين بقدومهم تحرير البلد وخلاصه من الظلم والاضطهاد الذي يكابده الشعب المسكين.. وتتجلى فكرة اؤلائك الوشاة بشخصية الوافد نفسة والذ لم يكن يرتدي قناعاً وحشياً بل كان بوجهه الحقيقي، الا انه يقف بذل وخضوع بجانب الامريكي ويشي برجل العاصمة كانه يقدم تقريرا مختصرا عن المعترضين، فضلا عن الحركة الإيمائية التي توحي بأمر النهوض للأمريكي وابداء الاحترام والتقدير له بالقوة لا لأنه يستحق الاحترام، فيلبي الجميع امر الطاعة الا رجل

العاصمة ينهض متثاقلا ... **الامر الذي دفع الامريكي الى الاقتراب من ذلك الرجل واضعاً نظارة سوداء على عينيه ثم يغادر المسرح بطريقة عسكرية كما دخله اول مرة(١,٢٦)**. فتنفس رجل العاصمة السعداء ويجلس في مكانه ، وفي تلك اللحظات يبادر الذهن مشهداً استيهاميا لتفسير تلك النظارة التي البسها لرجل العاصمة تعبيرا عن الاكياس السوداء يستخدمها الجيش الامريكي اثناء الاعتقالات ، او لربما هي وسائل التضليل التي تحاول تظليل الحقيقة التي جاءوا هم من اجلها ، وقد تعبر عن المغريات والامتيازات التي وعدت بها رجالات الكتل .. وكل هذه امور من شانها ان تظلل الرؤية وتؤثر فيها.وفي المشهد التالي تختفي الشخصيات المقنعة من المسرح مع بقاء الكراسي في محلها على جانبي المسرح بوضع متقابل، يجلس الى جهة اليسار الوافد من الخارج ، بينما يجلس الى جهة اليمين رجل العاصمة، الذ ي يمثل من بقي داخل البلد ولم يهاجر، مع بقاء النظار السوداء على عينيه. هكذا يتصور المتلقي رموز هاتين الشخصيتين عبر اليات التأويل وفهم الرموز وفك شفراتها ليعيد انشاء المشهد استيهامياً في ذهنه. ويدور صراع بين الوافد ورجل العاصمة في تبادل الاتهامات ، وبعد كل اتهام يخسران كرسياً من صفي الكراسي التي يجلسان عليها، وهذه اشارة الى ان التناحر بينهما يصب في مصلحة الانتهازيين حتى يخسرون اخر كرسي يجلسان عليه ويسقطان ارضاً. كما في الحوار التالي:" **اجيت حتى تموت مثل أي حشرة**" (٢,٢٩_ ٣,٤٢). وتتجلى مشاهد الاستيهام بعد السؤال الذي اطلقه رجل العاصمة على الوافد " **ليش سافرت للولايات المتحدة الامريكية؟**" (٤,٣).

تضطرب اضاءة المسرح وتظهر شخصيات عديدة تتجول في جانبي المسرح بسرعة، وكل يحمل عرضا بيده تصور حركتهم حالة من الاضطراب والقلق التي عاشها الشعب العراقي في مرحلة الانقلابات العسكرية وما تبعها من اغتيالات واعتقالات. فيرسم المتلقي مشهده معتمداً على الاحلام الكبيرة التي كان يحلم بها الشعب بعد الخلاص من الملكية ونظام الاقطاع رغبة في الوصول الى الجمهورية التي هاجر بسببها العديد من الوطنين هربا من المطاردات الحكومية لهم او بسبب الضغط النفسي الذي يخنقهم رعباً عند بقائهم في اوطانهم. ثم يتشكل مشهد الكم الجمهوري عام ١٩٥٨ حين اصبحت كل الاحلام محرمة وصعبة المنال، في ظل جو الاغتيالات والتصفيات والخيانات، لجأ فريق اخر لهجرة البلد وترك الوطن، ولعل ما قام به جهاز الامن في زمن ناظم كزار واحدة من المشاهد الاستيهامية التي يستحضرها الذهن في هذا الموضع من العرض. كما في حوار رجل العاصمة اذ يقول:

"**رجل العاصمة : ١٩٥٨.**

الوافد: سافرت... لان كلشي بوطني صار صعب .. الامان صعب ..الحب صعب ..الحلم .. هم صار صعب"(٤,٥٠-٥.٠٠).

يعيش المتلقي مشهده في هذه الفترة متخيلاً نشاط الاحزاب المعارضة للحزب الحاكم آنذاك. فتعالت وقتها اصوات الاشتراكيين والشيوعيين والاحزاب الاسلامية! وكن دون جدوى .فالشعب غارقا في منجزات زائفة وتابع سلبي للحكومة ومطيع لها طاعة عمياء حتى انقلبت الموازين عاليها سافلها، وهي الفترة ذاتها التي استلم فيها صدام حسين الكم في العراق بعد ان نحى احمد حسن البكر عن رئاسة الجمهورية . كانت هذه الحقبة مقنعة بالمنجزات من الخارج ... ومن الداخل كانت سجونها تغص بالمعتقلين وقاعات التعذيب تأن مع جراحات الابرياء الاحرار ممن جاءت آرائهم معارضة لسياسة الدولة.. وربما تعد هذه الحقبة بالنسبة للمتلقي بداية الخصب الاستيهامي لمن تجاوز عمر الاربعين

كونهم عاصروا هذه الحداث وفي ذاكرتهم العديد من المشاهد التي يتم استحضارها تحت تأثير ذلك الخطاب الموجه من على خشبة المسرح.

ثم (١٩٨١) وهنا يستحضر المتلقي مشهدا استيهامياً مؤلفا من الاف الصور التي التقطت اثناء الحرب العراقية الايرانية ، مشهداً يصور عوس مندلي التي تقطعت يوم زفافها ، ومشهدا يصور بلاط الشهداء واطفال تلك المدرسة مقطعين وقد تناثرت اشلائهم في المكان ، تناثرت الكتب على الارض التي صبغت بالوان الورد الحمراء. قوافل الصناديق الملفوفة بالعلم العراقي التي تأتي الى المدن لتخرق صمت احيائها بالنواح والعويل.؟ مشاهد الايتام الذين فقدوا ابائهم في تلك الحرب .. صور الارامل مرتدية السواد والحال التي الت اليه احوالهن .. مشهدٌ اخر للأطراف البلاستيكية وعكازات المعوقين .. هدم البيوت والمدارس والمستشفيات.. اصوات المدافع والطائرات .. قلق الامهات .. صافرات الانذار .. حفلات الاعدام للمتخاذلين .. مطارة الهاربين من المعركة .. .. بدلات الرفاق الحزبيين ودناءتهم وحقارتهم في قذف التهم من اجل نيل الرضا من الرؤساء .. قتل الابرياء ودفع الرصاص الذي قتلهم .. والعديد من المشاهد الاستيهامية من تلك الاشارة الرمزية لحربٍ طاحنة دامت ثمان سنوات ... راح ضحيتها الالف الابرياء وتركت خلفها الالاف المآسي والذكريات ...كل تلك المشاهد وغيرها تكون حاضرة من تلقي اشارة زمنية يطلقها الممثل الواقف على الخشبة.. فهو ليس مجرد رقم لسنة ماضية وانما هو سجل مليء بالنكبات ، دعت العديد من ابناء الوطن للهجرة ، ولكي تؤكد الباحثة استنتاجها حول استخدام عبارة سجل مليء بالنكبات تورد الباحثة دليلا على استنتاجها وهو تلك الكاميرا بيد احد الشخصيات التي تلتقط صورة لكل حقبة زمنية يتحدث عنها الوافد ويشرح تفاصيلها، فكانت تلك الصورة هي بمثابة الوثيقة التاريخية التي سجلت احداث تلك الحقبة.(٤,٣٣-٧,٤٨).ثم تعقبها حقبة التسعينيات واحتلال الكويت، والعدوان الثلاثيني والجوع والدمار والخسارة العسكرية والمادية، فضلا عن خسارة الاحترام الدولي للوطن وللشعب. فكانت هذه الحقبة ايضاً مدعاة للهجرة والخلاص من كل تلك الوصمات التي لحقت حتى بالمهاجرين انفسهم في بلاد الغربة، ولكون المتلقي كان شاهدا حيا على تلك الحقبة فأن المشاهد تتوالي بغزارة يشكلها حول اكثر المواضيع رسوخاً في ذاكرته.. العزلة التي عاشها العراقي في تلك الفترة .. الحرمان من كل المشاركات الدولية على كافة الاصعدة .. مصادرة وتجميد الارصدة في البنوك العالمية .. مع التصدير الا بما يقررونه من إذا ودواء بما لا يسد الحاجة .. الامر الذي تسبب بموت الالاف من ابناء البلد من الجوع وسوء التغذية وتفشي الامراض.. لذا كانت الهجرة من البلد ملاذا امنا يطمح اليه الكثيرين بعد فقدوا أعزاءهم ولم يبقى لهم احد وتتجلى هذه الصورة في الحوار التالي:

"**الوافد:** سافرت ... لان كل الاحبهم ماتوا .؟..نعيم الامين .عبد الرحمن خيون .عبد الخالق المختار. ماجد عودة .(٦,٤٥).

بعد فترة سقوط الحكم السابق وبدء الهتافات تتعالى من **الحناجر** " **نموت ويحيا الوطن .. نموت نموت ويحيا الوطن** "(٧,٢٩).اتسمت هذه الفترة بمشاهد استيهامية اكثر وحشية كون ان الفترات السابقة لم تنفذ جميع الافعال امام العامة بل كانت تحدث في الخفاء وفي السجون ، بينما فترة ما بعد السقوط تميزت بتطور التكنلوجيا الالكترونية في مجال الاتصالات (انترنت . هواتف نقالة . قنوات فضائية...) كل ذلك رسخ في الذاكرة مشاهد القتل التي تنفذ من

قبل الارهاب وتبث على المواقع ليشاهدها اكبر عدد من الناس .. فالذاكرة البشرية محملة بالعديد من تلك المشاهد حين تسمع تاريخ تلك الحقبة ٢٠٠٦ يتبادر للذهن المشروع الطائفي والذبح على الهوية ومشاريع التقسيم والسعي للهيمنة على السلطة عبر مختلف الطرق لتحقيق تلك الغاية دون الاهتمام بمصير الشعب المتناحر.. فالكل يسعى لكسب رضا طائفته على حساب الطوائف الاخرى .. الامر الذي دفع مجموعة اخرى للهجرة البلد طلبا للأمان . وفي لحظات العرض هذه يتشكل مشهدا استيهاميا يصور الطائفية والدموية اللاإنسانية . لعل ابشعها ذلك الارهابي الذي قطع رأس الصحفية (اطوار بهجت) ليضعه على صدرها وهو يقول (الله اكبر).وتترادف سجلات الذاكرة تحت مشهداً عموميا يصور تلك الفترة رفعت فيه يد الارهابي تحمل سكيناً تقطر دماً، وتحت قدميه مئات الابرياء مقطوعي الرأس .. فضلا عن مشاهد التهجير القسري وترك الديار .. غصب الاموال والممتلكات وحتى الابناء .وعندما استمرت حالة البلد من سيء الى اسوء انطلقت هجرة عارمة تمثلت بفرار الشباب من البلد مع مطلع عام ٢٠١٢. اذ اصبحت الحياة مستحيلة دون ان تصاب بأذى ، اما ان تكون حزبيا .. او سياسياً .. او عميلاً .. لا يهم ان كنت عميلا امريكياً او اسرائيلياً او ايرانياً.. بغيرها ستكون جنديا او قتيلاً بأي سبب من الاسباب .. فتعالت الاصوات للهجرة وترك البلد .. والحقيقة هي ليس ترك البلد بل ترك الاذى فاصبح الكل ينادي بالهجرة.. الام تدفع ابنها للهجرة محتملة الم الفراق وسهر الليالي طمعاً في عيش هادئ لابنها .. الاب يفضل الشقاء طول حياته كادحاً ويتنازل عن اعانة ولده له في حمل هموم الحياة ويدفعه للهجرة.. الاخ يفضل ان يبقى وحيداً ليسافر شقيقه .. الزوجة تدفع زوجها للهجرة علّه يستطيع اصطحابها معه بعد فترة . في كل تلك الاحالات مشاهد استيهامية تشكل اثناء كل اطراقة يطرقها المتلقي .. فانه يشاهد عرضا منبثقاً من مشهداً مختصراً يؤدى على الخشبة.كانت الازياء تعزز حالة البؤس التي تعيشها شخصيات المسرحية (الوافد ، رجل العاصمة) وتمثل حالة النوايا السيئة بالنسبة للأمريكي والشخصيات المقنعة .. كما شكلت العتمة في خلفية المسرح ايحاءً بالمصير المجهول الذي يتجه اليه البلد .. وكذلك اوحت بسعة الفضاء من حولنا والهجرة الى اللاعنوان. فقط المغادرة والحصول على لجوء ، يمثل فرصة للنجاة ، والخلاص من قيود السجن الكبير الذي لا يطلق سراح نزلائه الا عندما تغادرهم الارواح.

تمظهراً آخراً للاستيهام اخراص يدعو لتخييل القيادات التي جاءت من الخارج وهي تحمل الكراسي على ظهورها، يتقدمهم الشخص الامريكي وطقطقاً بزوج من الفناجين يحملها بيد واحدة. وهذه اشارة الى ان امريكا هي من تنصب اولائك الاشخاص كقياديين وهم نفسهم ممن حظروا الاتفاق الاول قبل بدء الحرب والكراسي التي يحملونها هي الوعود التي وعدتهم بها امريكا بعد سيطرتها على الوضع بالعراق . وانعكاس هذه الرؤية على ارض الواقع هي ان اغلب من يحكمون العراق من الوافدين .. وامريكا تتحكم بهم وبمصائرهم وبمناصبهم وكذلك السوط الذي يسلمه الامريكي للوافد الاول دلالة على تسليطه على رقاب الاخرين وتنصيبه حاكما عليهم. وهذا يستدعي استحضار الاستيهام كوسيلة لبناء مشهد الحكومة منذ تأسيسها ولحد الان اذ لا يكون الحاكم حاكماً حتى يعلن ولائه لأمريكا ويكون خادماً مطيعا لها ، اما تلك الفناجين التي يحملها الامريكي ماهي الا اشارة رمزية على انها (امريكا) هي مصدر القرار والسبب لكل ما يحدث من بلبلات والاصوات التي تسمع انما تصدر من يد امريكا اليمنى وبيدها اسكاتها... ورغم هول ما ترونه انتم من ضخامة في الفزع والخوف والاضطرابات ما هو الا زوبعة في فنجان بيد في نظر امريكا .

ثم تكشف الاحداث عن وعي متوقع قد استوهمه المخرج او المؤلف او هي رؤيتهما الفنية معاً او ما يطمحا اليه وما يحلمان به ان يكون.. بان تخلع تلك الاقنعة وتترك تلك الكراسي من قبل القياديين ويلتفتوا لرفع الحيف عن بلدهم وشعبهم ، بعد ان تصحوا ضمائرهم ويتخلون عن مطامعهم الشخصية والرغبات الزائلة ورميها في حاويات القمامة. هكذا سيذكرها التاريخ... وهناك نظرة تفاؤلية في نهاية المسرحية للتغيير والخلاص بفعل نمو التفكير المنطقي والعودة للمبادئ والقيم الانسانية السامية .. لذا يلاحظ ابطال المسرحية (الوافد ورجل العاصمة) قد جلسا في حاوية النفايات وخلعا ملابسهما وبدءا يفكران بما يحق بالبلد من دمار وكذلك ادركت الشخصيات الاخرى المتنازعة انحرافها بكل المستويات وقررت خلع الاقنعة هي الاخرى ورميها في تلك الحاويات التي يجلس فيها كل من (الوافد ورجل العاصمة) فكل مجموعة التفت حول حاوية من الحاويتين .. اما خلع الملابس فهي عودة للأصل للنقاء الاول من جديد بدون ادران وبدون احقاد ولا ملابس سوداء. ويتجلى ذلك بالحوار الاتي:

" **لننسى كل شيء .. ولنبدأ من جديد .. وليتحول كل شيء الى بياض** "(٢٠,٣٠).

وفي هذا الحوار نلمس تناص مع قول الزعيم الراحل (عبد الكريم قاسم) حيث قال (عفا الله عما سلف) رداً على محاولات الانقلابين واغياله. وهي دعوة الى من يريد العيش بسلام فعليه ان يتعلم كيف يسامح وينسى الاساءة ويغفرها حفاظاً على المستقبل.. وتنتهي المسرحية بهذه الدعوة لتكون رسالة لكل الاطراف المتنازعة ان تنسى خلافاتها وتتسامح رغم الالم ان كانوا حريصين على مستقبل الاجيال القادمة

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائـــج ومناقشتها

١. فرزت عملية ربط الرمز المجرد بما يرمز اليه القدرة التخييلية للمتلقي وانتاج المشاهد عبر عملية الاستيهام. وذلك بحسب قابلية الرمز للتأويل وتوليد الدلالات.
٢. ساعدت اللغة الفنية المعتمدة على آليات التناص والاحالة والانزياح والتأويل والتلقي، في عملية تشييد الاستيهام على مستويي النص والعرض. في العينة الاولى تناص العنوان وفرغات النص وفي العينة الثانية تناص فكرة وتأويل الارقام الى حوادث .
٣. ادى الخطاب المسرحي الى وقوع المتلقي تحت اثر التخييل الناتج عن الرغبة تلبية متطلبات العقل عبر فعل الاستيهام. وذلك عبر استخدام اشارات من واقع المتلقي محفوظة بذاكرته.
٤. تبنت العروض اشكال التجريد لتعمل كمثيرات في الخطاب المسرحي لبناء المشاهد الاستيهامية. كالديكور المستخدم كخلفية في العينة الاولى، السنين والارقام التي استخدمت في العينة الثانية.
٥. تبنت الاعمال استخدام الامكانيات السيميوطيقية في تصوير المشاهد الاستيهامية عبر مستوياتها الموحية بالمسكوت عنه وبثها داخل الخطاب المسرحي. كما في العينة الثانية (تعرية المسؤولين امام المتلقي وكشف حقيقتهم).

٦. احتوت الاعمال على انواع من الاستيهام الاول يكون على هيئة حلم (حلم الرجل الفقير.. العينة الاولى) والثاني احلام اليقظة(مثل النهاية التي ختمت بها العينة الثانية) والثالث تخييل الفرد نتيجة تعرضه لخطاب معين كالمشاهد التي وردت في التحليل (تخييل الباحثة بوصفها متلقي).
٧. تركزت الانفعالات النفسية والمفاهيم المجردة في الاعمال المسرحية ذات الطابع الرمزي والتعبيري الامر الذي دفع المتلقي لبناء المشاهد الاستيهامية.

ثانياً: الاستنتاجات

١. استخدام التعبير المشفر في العروض، خلال المدة الزمنية التي عقبت عام (٢٠١٢_٢٠١٤) نتيجة الضغوطات (السياسية والاجتماعية والدينية والاقتصادية ..) من جهة، ومحاولة الارتقاء بذائقة المتلقي من جهة اخرى.
٢. ركزت الاعمال المسرحية على المشاكل الاجتماعية التي تفشت بالمجتمع بعد عام ٢٠٠٣.
٣. انعكاس آثار الكولينيالية على خطابات الاعمال المسرحية المقدمة.
٤. إن استخدام التعبير الرمزي في المسرحيات العراقية ناتج عن ردود الافعال العنيفة التي يتوقعها المسرحي من الحكومة واصحاب النفوذ والسياسيين.

الهوامش

١. سيجموند فرويد: الحلم وتأويله ، تر : جورج طرابيش (بيروت: رواد الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٨) ، ص٧٨-٧٩ .
٢. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للآداب (بيروت: دار الثقافة ، ب ت) ، ص٨ ، ص٩ .
٣. باتريس بافيس: معجم المسرح ، تر: ميشال خطار (بيروت : بلا ، ٢٠١٥) ، ص٢٣٧ .
٤. بو حوش رابح: الخطاب والخطاب الادبي وثورته على ضوء اللسانيات وعلم النص ، مجلة اللغة والآداب ، جامعة الجزائر ، الجزائر، ع ١٢ ، ١٩٩٧ ، ص ١٧٧ .
٥. ينظر: صلاح فضل: اشكال التخيل: (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان. ١٩٩٦)، ص التقديم.
٦. ينظر : سيجموند فرويد : الأنا والهو ، تر : محمد عثمان نجاتي ، ط٤ (بيروت : دار الشرق ، ١٩٨٢) ص ١٤-١٧ .
٧. ينظر : حامد سرمك : فلسفة الفن والجمال – الابداع والمعرفة الجمالية (بيروت : دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩) ص ٧٠ .
٨. ينظر : ارنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ، تر : رمزي عبده جرجس (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨) ص٥١- ٥٢ .
٩. ينظر : المصدر نفسه، ص٥١_٥٢.
١٠. ينظر : ثائر احمد غباري ، خالد محمد ابو شعيرة ، سيكولوجيا الشخصية ، (عمان : مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠)، ص ١٤٠.
١١. ينظر : نعيم الرفاعي ، الصحة النفسية دراسة في سيكولوجية التكيف ، (دمشق : حقوق النشر والطبع محفوظة لجامعة دمشق ،٢٠٠١) ، ص١٥٦- ص١٦٠ .

١٢.عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧)، ص٧.
١٣.عاطف جودة : المصدر السابق نفسه، ص١٠.
١٤.سعيد عدنان : الاتجاهات الفلسفية في النقد الادبي،(بيروت: طار الرائد العربي، ١٩٨٧)، ص٩١.
١٥.ينظر: يوربيس ، عابدات باخوس – ايون – هيبولوتس ، تر : عبد الرحمن شعراوي، (مصر: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ،١٩٩٧) ص٢١٣.
١٦.ينظر : ينظر : جان راسين ، فيدرا ، تر : ايليا نعمة حكيم ،(مصر : دار المعارف، ١٦٧٧) ، ص٧٧-٧٨ .
١٧.عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل: (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر،١٩٨٧)، ص١٨٣
١٨.فيسفولدماير خولد: في الفن المسرحي : تر: شريف شاكر ،(بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٩)، ص ١٠١.
١٩.شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي_ دراسة تاريخية وتحليلية لتطور منصة التمثيل وما يقدم عليها من اعمال ، ط٣،(القاهرة : دار فلور للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢)، ص٦٧٤.
٢٠.اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث :تر: يوسف عبد المسيح ثروت،(بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٧٥)، ص٦٧-٦٨.
٢١.ينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢-١٩٩٢ : تر: سامح فكري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٤ , London and New Yoek)، ص ١٤٣-١٤٥.
٢٢.ينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢-١٩٩٢، مصدر سابق ، ص ٩٥.
٢٣.ينظر : سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص ٢٢١.
٢٤.ينظر: كريستوفر اينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢-١٩٩٢، مصدر سابق ، ص٣٤١-٣٤٢.
٢٥.سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر: مصدر سابق، ص ١٣٥.
٢٦.ينظر: المصدر نفسه، ١٣٦.
٢٧.ينظر: المخرج في المسرح المعاصر: مصدر سابق، ص ١٣٧.
٢٨.ينظر: المخرج في المسرح المعاصر: المصدر نفسه، ص ٨٣.
٢٩.ينظر: المصدر نفسه، ص ٩٥.
٣٠.ينظر: احمد سخسوخ: تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص ٤٢.
٣١.ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص ٤٤.
(*) العرض على قرص مدمج من ارشيف قسم المسرح ، موجود لدى الباحثة. وستورد الباحثة علامات الترقيم الزمني من وقت العرض امام الحوارات والاقتباسات في التحليل.

المصادر والمراجع:

١. احمد سخسوخ: تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).

٢. ارنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن ، تر: رمزي عبده جرجس (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨).
٣. اريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث :تر: يوسف عبد المسيح ثروت،(بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٧٥).
٤. باتريس بافيس: معجم المسرح ، تر: ميشال خطار (بيروت : بلا ، ٢٠١٥) .
٥. بو حوش رابح: الخطاب والخطاب الادبي وثورته على ضوء اللسانيات وعلم النص ، مجلة اللغة والآداب ، جامعة الجزائر ، الجزائر، ع ١٢ ، ١٩٩٧.
٦. ثائر احمد غباري ، خالد محمد ابو شعيرة ، سيكولوجيا الشخصية ، (عمان : مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠).
٧. جان راسين ، فيدرا ، تر : ايليا نعمة حكيم ،(مصر : دار المعارف، ١٦٧٧).
٨. حامد سرمك : فلسفة الفن والجمال – الابداع والمعرفة الجمالية (بيروت : دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩).
٩. سعيد عدنان : الاتجاهات الفلسفية في النقد الادبي،(بيروت: طار الرائد العربي، ١٩٨٧).
١٠.سيجموند فرويد: الأنا والهو ، تر: محمد عثمان نجاتي ، ط٤ (بيروت : دار الشرق ، ١٩٨٢).
١١.سيجموند فرويد: الحلم وتأويله ، تر: جورج طرابيش (بيروت: رواد الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٨).
١٢.شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي_ دراسة تاريخية وتحليلية لتطور منصة التمثيل وما يقدم عليها من اعمال ، ط٣،(القاهرة : دار فلور للنشر والتوزيع ،٢٠٠٢).
١٣.صلاح فضل: اشكال التخيل: (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان. ١٩٩٦)، ص التقديم.
١٤.عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧).
١٥.عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للآداب (بيروت: دار الثقافة ، ب ت).
١٦.عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل: (الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر،١٩٨٧).
١٧.فيسفولدماير خولد: في الفن المسرحي : تر: شريف شاكر ،(بيروت: دار الفارابي ، ١٩٧٩).
١٨. كريستوفر اينز، المسرح الطليعي من ١٨٩٢–١٩٩٢ : تر: سامح فكري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٤ , London and New Yoek).
١٩.نعيم الرفاعي ، الصحة النفسية دراسة في سيكولوجية التكيف ، (دمشق : حقوق النشر والطبع محفوظة لجامعة دمشق ،٢٠٠١).
٢٠. يوربيس ، عابدات باخوس– ايون– هيبولوتس ، تر: عبد الرحمن شعراوي، (مصر: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ،١٩٩٧).