مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 4: 2020.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(4): 2020.

الإزاحات الفكرية في رؤية المخرج المسرحي العراقي المعاصر

محمد كاظم هاشم الشمري
قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
Mkhalshemary@yahoo.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 2020 /2/16
تاريخ قبول النشر: 17/ 5/ 2020
تاريخ النشر: 1 / 10/ 2020

الخلاصة:

الإزاحة هي الطريقة في نقل محتويات منهج أو فكرة أو رؤية نحو آفاق جديدة من فعل أزاح– يزيح، عندما ينقل الشيء من مكان إلى آخر أو عندما يزيحه عن مكانه الأصلي، فالأمر هنا يتعلق بإزاحة التصور في الرؤى والأفكار بالإضافة إلى العناصر المسرحية، أي يصبح فعل الإزاحات الفكرية هنا تصوراً جديداً وإمكانيات جديدة، وأدوات جديدة، بحيث عندما نزيح فكرة عن مكانها الأصلي فإنها تكتسب دلالة جديدة؛ لأنها في ضيافة مكان آخر أزيحت إليه، ومن الممكن بمكان أن يكون فعل الإزاحة قد أفاد الشيء الذي أزيح إليه أو قد أضر ذلك الشيء، أي ليس دائماً أن تكون الإزاحة شيئاً فاعل، فقد تعمل الإزاحة في بعض الشيء عكسياً وهذا وارد، فالإزاحة تقتضي بعد الأدوات التي تنتمي إلى طبيعتها مثل التأويل، المجاز، أو الاستعارة، أو الرمز، بمعنى كل الأساليب اللغوية والبيانية التي تفيد الانتقال في المعنى والتصور، أي الإزاحة عن المعنى الأصلي، وإدخال معنى يختلف ووضعه بمكانه، فالإزاحة هنا تكون مشابهه لعملية التبديل والتغيير بشرط أن يكون منسجما مع المعنى المزاح.

يقع البحث في أربعة فصول، كرّس الفصل الأول منها لتحديد مشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الآتي: ((كيف يجسد المخرج المسرحي العراقي رؤيته عبر فعل الإزاحات الفكرية في العرض المسرحي العراقي المعاصر؟)). وتضمن هذا الفصل على هدف البحث الذي سُلّط فيه الضوء على (مفهوم الإزاحات الفكرية عند المخرج المسرحي العراقي المعاصر وكيفية تطبيقها في العرض المسرحي)، وتضمن هذا البحث أيضاً على حدود زمانية شملت العروض المسرحية العراقية (1996– 1999)، ومكانياً (العراق– بغداد)، وموضوعياً كانت (دراسة مفهوم الإزاحات الفكرية من خلال رؤية المخرج العراقي المعاصر).

أما الفصل الثاني: وهو الإطار النظري للبحث فيتضمن مبحثين؛ الأول: عني بدراسة (الإزاحات الفكرية في التجارب الإخراجية العالمية)، وأما الثاني: فقد عني بدراسة (رؤية المخرج في تطبيق الإزاحات الفكرية في العرض المسرحي).

أما الفصل الثالث فقد تضمن (إجراءات البحث) المتمثلة بمجتمع البحث وعيّناته التي اختيرت بطريقة قصدية معتمدة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة للتحليل ضمن منهج وصفي (تحليلي) ومشاهدة العروض والصور الفوتوغرافية ليأتي بعد ذلك (تحليل العينة) التي تضمنت نموذجين تم اختيارهما قصدياً. في حين اختتم البحث بالفصل الرابع الذي تضمن النتائج ومناقشتها، ومن ثم الاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، وقائمة المصادر.

الكلمات الدالة: الازاحة الفكرية، المخرج المسرحي، العرض المسرحي

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 4: 2020.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(4): 2020.

Intellectual Displacement In t the Contemporary Iraqi Theater Director

Mohammed Kadhim Hashim Alshammari
Department of Performing Arts / College of Fine Arts / University of Babylon

Abstract

Displacement is the way to convey the contents of a method، idea، or vision towards new horizons from an act of displacement - displacing، when moving something from one place to another or when it displaces it from its original location، the matter here is related to displacing perception in visions and ideas in addition to the theatrical elements، i.e. it becomes an act Intellectual displacement here is a new perception، new capabilities، and new tools، so that when we displace an idea of its original place it acquires a new connotation، because it is in the hospitality of another place that has been displaced to it، and it is possible that the displacement act has benefited the thing that was displaced to it or that thing has been damaged، In other words، displacement does not always have to be an effective thing It is somewhat counter-productive، and this is possible. Displacement requires some tools that belong to their nature، such as interpretation، metaphor، or metaphor، or symbol، meaning all linguistic and graphic methods that benefit the transition in meaning and perception، i.e. displacement from the original meaning، introducing a different meaning and placing it in its place، The displacement here is similar to the process of switching and changing provided that it is consistent with the sense of displacement.

The research falls into four chapters، the first chapter of which is devoted to defining the research problem، which was defined by the following question: ((How does the Iraqi theater director embody his vision through the act of intellectual displacements in the contemporary Iraqi theater show)). This chapter also included the aim of the research، which highlighted On (the concept of intellectual displacements at the contemporary Iraqi theater director and how to apply them in the theatrical performance)، this research also included time boundaries that included the Iraqi theatrical performances (1999 – 1996)، spatially (Iraq - Baghdad)، and objectively (studying the concept of intellectual displacements through a vision Contemporary Iraqi director).

As for the second chapter: It is the theoretical framework for the research and it includes two topics: the first is for me to study (intellectual displacements in international directing experiences) and the second has concerned me with a study (seeing the director in the application of intellectual displacements in the theatrical show).

As for the third chapter، it included (research procedures) represented by the research community and its samples chosen intentionally based on the indicators that resulted in the theoretical framework as a tool for analysis within a descriptive approach (analytical) and viewing presentations and photographs to come after that (sample analysis) that included two models chosen Intentionally. While the research concluded with the fourth chapter، which included the results and discussion، and then the conclusions، recommendations، proposals، and a list of sources.

Key words: Intellectual displacement, theater director, theater performance

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

لقد احتل النص المسرحي على مر العصور المكانة الأولى في العرض المسرحي، إذ اعتبر العتبة الأولى لإنشاء أي عرض مسرحي بغض النظر عن كون النص مكتوباً أو فكرةً طرحت لتُمَثَّل، فالمحصلة النهائية أن يكون مادة للعرض المسرحي ولا وجود للعرض إلاّ بوجود النص المسرحي. فعلى المخرج الإلمام بكل عناصر العرض المسرحي وخاصةً النص؛ لكونه مفتاح الدخول في عالم الإخراج، والعتبة الأولى لإنشاء عرض مسرحي ينطلق منه المخرج لتحقيق رؤيته الإخراجية، وتبقى فلسفة الإخراج مفتوحة لاستقبال الرؤى المتعددة التي يعمل عليها المخرجون عبر قراءاتهم المتجددة، فان أي تغيير يطرأ على المنتج الفني يحتاج إلى

نظرية وتخطيط ومتابعة وهذه متعلقة بما يحمله المخرج من خلفيات تؤهله للمجازفة والسعي وراء الجديد للابتكار الأمثل.

يتكون العرض المسرحي أساساً من النص بوصفه جنساً أدبياً، وإن لم يكن عرضا من دون نص فهناك فكرة بنيت عليها عناصر العرض المسرحي بخطوط عريضة، فالمخرج عند قراءته للنص يؤسس نصاً ثانياً للعرض بغض النظر عن استخدامه لفعل الإزاحة الفكرية، فالمخرج مؤلف ثانٍ للنص، هنا يبدأ عمله في تطبيق الإزاحة من وإلى النص، معتمداً على مخزوناته الفكرية والفنية وما قام به من تجارب وقراءات. فالإزاحات الفكرية ليست إزالةَ جملة أو عنصر، وليست إلغاء أو استبدالا لمشهد أو شخصية، بل هي فلسفة وقراءة جديدة وأسلوب يهدف إلى الكشف عن وسائل مختلفة تسعى إلى التجدد والابتكار، وهي ليست تياراً ولكنها مفهوم ومجموعة من المغامرات الفردية التي يقتنع المخرج بتجربتها حتى تؤهله إلى الرغبة في التجديد، لذلك تعدّ الإزاحات الفكرية سلاحاً ذو حدين قد لا ينجح المخرج في تطبيقها، وقد لا تكون بالمستوى المطلوب، فالإزاحات الفكرية تتطلب تسويغاً في استخدامها، ولأجل أي شيء يزيح المخرج هذا العنصر أو ذاك، وهل الإزاحات الفكرية تضيف مكونا جماليا إلى العرض المسرحي عند تطبيقها؟ ولماذا؟ وإلى أي مدى يريد المخرج أن يصل عبر استخدامه لتطبيقها. كل هذا أعطى للباحث مسوغاً منطقياً لتناول موضوعة بحثه الذي يحدد مشكلته بالتساؤل الآتي: ((**كيف يجسّد المخرج المسرحي العراقي رؤيته عبر فعل الإزاحات الفكرية في العرض المسرحي العراقي المعاصر**)).

أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على دراسة مفهوم (الإزاحات الفكرية) بوصفها موضوعا يطبق على العرض المسرحي، عبر رؤية المخرج المسرحي العراقي المعاصرة. **وأما الحاجة** فتكمن في أن هذا البحث سيعم بالفائدة على المختصين بالمسرح والمخرجين وطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها ممن لديهم الرغبة في الخوض في مثل هذه المواضيع التي قد تكون لهم استزادة معرفية بها.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعرّف مفهوم الإزاحات الفكرية عند المخرج المسرحي العراقي المعاصر وكيفية تطبيقها في العرض المسرحي.

حدود البحث:

الحد الزماني: العروض المسرحية العراقية (1996– 1999).

الحد المكاني: العروض المسرحية التي عرضت في (العراق– بغداد).

الحد الموضوعي: دراسة مفهوم الإزاحات الفكرية في رؤية المخرج المسرحي العراقي المعاصر.

تحديد المصطلحات:

الإزاحات لغةً:

ومفردها (إزاحة)، وهي بمعنى (زحَّه) يزحّه (زحاً)، وزحزحهُ (نحاهُ عن موضعه).[1] وفي المعجم الوسيط تأتي الإزاحة بمعنى (زاح) عن المكان زوحاً أي زال وتنحّى، وتباعد الشيء: (أزاحه) ونحّاه، و(انزاح): زال وتباعد.[2]

الإزاحة اصطلاحاً:

الإزاحة هي: ((قابلية انفصال ما تتصف به فكرة ما من تأكيد أو أهمية أو وحدة عنها وارتباط بأفكار لم تكن لها تلك الحدة، ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من الترابطات)).[3]

الإزاحة في منظور علم النفس:

عدت الإزاحة ((أحد آليات الدفاع، فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي، أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا والإشباع، ومثل هذا التعديل أو التحويل يدعى "الإزاحة")).[4] إن النظرية التقليدية تجعل الاستعارة تبدو فحسب" إزاحة للكلمات وتبديلها "")).[5]

الإزاحات الفكرية في الإخراج المسرحي إجرائياً:

يعرّفها الباحث على إنها: قراءة جديدة ومغايرة للنص يتبناها المخرج ضمن رؤيته الإخراجية، تحل محل الرؤية المزاحة، لفكرة، أو معنى، أو فعل، أو شكل، لاسيما مكونات العرض المسرحي وعناصره كافة.

الفصل الثاني / الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول / الإزاحات الفكرية في الإخراج المسرحي العالمي

يعدّ الإخراج المسرحي فن الرؤية عبر ما يقوم به المخرج من تفسير النص وتحليله؛ لأن النص المسرحي يحتاج إلى دراسة عامة شاملة، وليس بالضرورة أن يكون الكاتب صاحب خبرة، أو يكون النص رصيناً بحيث لا يحتاج إلى دراسة وتخطيط لغرض إخراجه مسرحياً. إن تطبيق الإزاحة يتطلب إخضاع النصوص كافة للدراسة والتحليل بالمجهر الإخراجي، بالإضافة إلى ذلك –وهو المهم– إن تطبيق فعل الإزاحة على أي نص يتوجب من المخرج الغوص في أعماق ذلك النص، وأن يشبع النص بدراسة وافية، لأن المخرج عندما يقوم بتطبيق الإزاحة على النص سيقوم بحذف وتبديل وتغير وإضافة العديد من الفرضيات، فالرؤية التي انطلق منها الكاتب غير الرؤية التي سوف يقوم بتجسيدها المخرج وهو ما يحيل إلى الإزاحة الفكرية في الإخراج المسرحي، وسنتطرق إلى أبرز تلك الإزاحات في الإخراج المسرحي العالمي وكالآتي:

أنتونان آرتو*:

سعى (آرتو) جاهداً لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود، فمن هذا المنظار ((رفض أرتو المسرح الغربي القائم على المحاكاة، وطالب بتحقيق نوع من السحر والذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال [إزاحة] الحواجز بين المعاش والخيالي مستوحياً ذلك الطابع الطقسي للمسرح اليوناني القديم والمسرح الشرقي التقليدي)).[6]

يعد مسرح (أرتو) مسرح المخرج الذي عمد إلى إزاحة كل ماله علاقة بالعمل المسرحي ابتداءً من الكلمات المكتوبة أو النص الأدبي المكتوب إلى آخر عنصر من عناصر العرض المسرحي اعتقاداً منه أن ((المسرح لا ينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة، بل هو يفضّل الحوار الذي يرتجل في أثناء عملية الإخراج، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللغة المسرحية الأخرى، من ديكور وإضاءة وغيرها، إن الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج، فآرتو يصرخ لن نمثل مسرحيات مكتوبة)).[7] إلى ذلك فقد ركز(آرتو) على ((اللغة الرصينة الخاصة بالسلسلة الكاملة للوجود الجسدي ابتدأً من الفضاء المطلق إلى أصغر جزء من حركة الممثل الطبيعية)).[8] لذلك سعى إلى تحرير بنية العرض من اللغة المنطوقة، وتأسيس فضاءات عرضية يتحكم بتشكيلها المخرج المسرحي ((فالمسرح لن تعاد إليه قواه المؤثرة، ما لم تعد إليه لغته يعني ذلك أنه بدلاً من الاستناد إلى النصوص المعبرة نهائية ومقدسة باستمرار، لابد من وضع نهاية الاستبعاد المسرحي للنص، واستعادة نوع من اللغة الفريدة، تتراوح بين الحركة والفكرة)).[9] إن ما يشير إليه (آرتو) بإزاحة الكلمات المكتوبة هو ليس الاستغناء عنها وإنما خلق لغة مسرحية جديدة تقوم على حركات جسد الإنسان الممثل داخل فضاء العرض ممتزجة بالإضاءة والموسيقى والغناء لتخلق دلالة جديدة ((لا تتوسل

بالكلمة المنطوقة، ولكنها تقدم المعنى الكامن وراء اللغة، اعتماداً على المعنى الحركي للجسد الإنساني. خلاصة القول: ألاّ تتحول اللغة من وسيلة إلى غاية في حد ذاتها، وهو ما يمثل العودة بالإنسان إلى مفاهيم الفطرة والبكارة، التي عاشها الإنسان القديم الذي عبر عن مشاعره وعواطفه وانفعالاته باستخدام الإيماءة والحركة الجسدية والدلالة الاشارية)).[10] إن محاولات(آرتو) لإزاحة الكلمة من على خشبة المسرح كان الهدف منها تحقيق شاعرية الصورة بدلاً من شاعرية الكلمة، وإطلاق الطاقات لخيال يتسم بالفوضى والعنف والشاعرية. وبذلك هو يريد إزاحة الاعتقاد الذي يرى أصحابه ان للعمل المسرحي الأدبي شكلاً مطلقاً ((فالمسرحية يجب أن تتغير شكلاً ولغةً وصورة حتى يمكن الابتعاد بها عن إنتاج معنى لغوي محدد سلفاً يستخرج من النص المسرحي)).[11] ولذلك يسعى (آرتو) في كل مرة في مسرحه إلى إزاحة كل ما هو مألوف وواقعي، حيث يكون عرض الموضوعات والمواقف في مسرحه بكل موضوعية ممكنة، فالواقع الحقيقي يتمثل لديه عند التقاء الواقع بالخيال عبر الأشياء والرموز المباشرة، فمثلاً الاتصال والاندماج التامان بين خشبة المسرح والصالة يتم عن طريق الموسيقى التي تعدّ لغة محسوسة وعالية تؤثر في إحساس المشاهد، وتدعو إلى المشاركة الوجدانية مع الممثلين، وينصح (ارتو) باستخدام أنواع الآلات الموسيقية جميعها للتأثير المباشر العميق على المشاهد. وإلى جانب لغة الأصوات توجد لغة الضوء التي تتيح خلق جو غير عادي، فالصوت والضوء يتضافران لإيصال المتفرج إلى أقصى درجات التوتر والانفعال مع ما يشاهده.[12] لذلك لم تكن إزاحة الكلمة في مسرح (آتو) مستهدفة لذاتها ((وإنما كان يهدف إلى تغير طريقة استخدام اللغة على خشبة المسرح بحيث لا تحيل إلى الواقع، إنما تعبر عن معان جديدة بدلاً من كونها وعاء حاملاً للفكر والمنطق)).[13]

لقد كانت عروض (آرتو) مليئة بالإزاحات الفكرية المطبقة على مستوى عناصر العرض المسرحي ومكوناته، ففي عرض مسرحية (السنسي) يقوم (آرتو) بإزاحة التركيز على العنف الخالص متجهاً بتركيزه نحو ديناميات فعل القسوة؛ لكونه يبحث عن الدينامية التي تؤثر في المتفرج وتهزه، فيقوم (آرتو) باختزال الحبكة التقليدية في إطار يعكس فكرة البساطة البدائية، وعبر هذا الاختزال يعمد إلى إزاحة تسويغ الذات وتحليلها، ومن ثم يعمد إلى إزاحة عنصري الدافع والضمير وهي عناصر يقوم عليها البناء النفسي الخاص بالدراما التقليدية، فالهدف الوحيد الذي سعى إليه (آرتو) من هذا كله هو تجسيد الشر المطلق، عبر استخدام الأبوة للتعبير عن القهر الاجتماعي. فمن الواضح هنا أن اتساق الرؤية عنده لا تشكل شيئاً مهماً بقدر ما يهمه الفعل الدرامي.[14] إذ يقوم في أغلب مشاهد هذا العرض (السنسي) بإزاحة كل ما هو معتاد ومألوف إلى كل ما هو غير طبيعي وغير مألوف من خلال عمل تشويهات وتغييرات في مقاييس الأشياء، فمثلاً يستخدم ((صوراً مصغرة لرجال مرتدين دروع يشبهون تلك الرسوم التي نجدها على الساعة الضخمة الموجودة في كاتدرائية ستراسبورج، ويستخدم الحركة البطيئة كما نجدها في السينما، فنجد الشخصيات وهي تتحرك بشكل بطيء للغاية، كذلك يوظف آرتو تقنية المقابلة بين هياكل المانيكان والممثلين الحقيقيين... ونجد في سجن التعذيب التي تصدر عنه أصوات تشبه تلك الصادرة عن مصنع يعج بالعمال... كذلك قدمت الشخصيات في مشهد المأدبة في هيئة حيوانات بشكل يرمز إلى الطبيعة الحيوانية لأفراد المجتمع)).[15]

ويسعى (آرتو) إلى إزاحة كل ما يفصله عن الجمهور مستغلاً الفضاء الذي يتم فيه الحدث المسرحي؛ لكونه العنصر الأهم من بين عناصر العرض المسرحي؛ لأن السمة المميزة في مسرحه تزيح كل ما هو مألوف من أمكنة العرض المسرحي وكل ما يفصل بين الممثل والمتفرج، ويسعى عبر عروضه أن يجعل المتفرج محاطاً بالحدث ومغلقاً به جالساً في مركز الحدث؛ لأنه يبحث عن أمكنة مغايرة كالحظائر والمخازن

بأنواعها والمعابد ليجعل المتفرج وسط ما موجود من رقعة خالية في هذه الأمكنة. [16] ويسعى (آرتو) إلى إزاحة المعنى الدال للزي المسرحي في قوله: ((ينبغي الابتعاد عن ارتداء البدلة الحديثة بكل رتابتها مع ما توحيه من مسرح نمطي يخضع للمفاهيم السيكولوجية)). [17] وبذلك سعى إلى تصميم معدات جديدة دوارة للإنارة لإضفاء التأثيرات السحرية ذات المعنى.

بيتر بروك:**

استطاع المخرج (بيتر بروك) إزاحة هيمنة النص بفرض رؤيته الإخراجية عبر البحث عن مسرح كلي شمولي يعزز تجاربه وأطروحاته، فإن رؤيته الفكرية ووظيفته الإبداعية دفعت مفهوم العرض المسرحي صوب مرحلة متقدمة جداً، بحيث عمد إلى إزاحة المفهوم الأحادي للنص أو السلطة الأحادية له، لذلك لم يعد (بروك) مفسراً لمعطيات المؤلف على أساس التلازم الدلالي بين النص والعرض بل أصبح مؤلفاً ثانياً للنص.[18] لذا سعى (بروك) إلى إزاحة النص ليس كلياً ولكن بالقدر الذي يعدّه وسيلة لنقل المعنى، فهو يبني عمله المسرحي على الفكرة التي يحتويها النص ولا يلتزم بوحدات النص، عبر إزاحة ((كافة العناصر السطحية من حبكة وتصوير للشخصيات، وكتابات جيدة، وهي عناصر عدّها (بروك) جميعاً غير هامة، ولا تكاد تستحق الإحياء، بدلاً من ذلك ركز (بروك) على تلك التيمات الدفينة والخاصة بالاستغلال الاجتماعي والعنف، والقسوة، والممارسة الجنسية، والثورة وذلك ليحول المسرحية إلى طرح شامل وعالمي عن الوضع العام للإنسان)). [19] فالنص لديه ما هو إلاّ وسيلة لنقل المعنى، ففي عرضه لملحمة (المهابهارتا) قام مع زميله (كاربيه) بتغطية الملحمة الشعرية بأكملها، فقد قام بإزاحة العديد من المواقف والأفكار الموجودة في النص بحذف العديد من العائلات التي تمتلئ بها الملحمة على الرغم من القرابة بينهم، وهكذا تم إزاحة العديد من التفرعات الثانوية، وتم الاحتفاظ بالخط القصصي الأساسي بعد إزاحته من كل الزوائد، ومع ذلك امتد العرض في صورته النهائية إلى ما يقارب تسع ساعات، وتطلب اثنين وعشرين ممثلاً.[20] وعالج عبر فعل الإزاحة القصة بأكملها وأتم إخراجها بالرؤية التي يراها مناسبة، ففي العروض السابقة لم يكن (بروك) مهتما بتقديم شيء فلكلوري، بل أراد تقديم روح الشرق، لذلك أزاح في ملحمة (المهابهارتا) رمزية الفلسفة الهندوسية عبر إيحائه بنكهة الهند، فقد عمد إلى نقل الحكاية والأحداث من شكل جمالي ملحمي إلى شكل جمالي مسرحي مزيحاً كل شيء لا يمت بصلة إلى الحياة الهندية المعاصرة، ومن ثم كانت محاولة تبسيط الموضوعات اللاهوتية الهندوسية ليتقبلها المجتمع الغربي.[21] إن ما ينويه (بروك) من تطبيق فعل الإزاحة هو أن يجعل من هذه الملحمة شيئاً يتعلق بحياة الغرب باعتبار أن الإزاحة فعل تغيير العمل أو إعادة بنائه من جديد ومن وجهة نظر فنية، غير وجهة النظر الأصلية، ويقوم على تكييف العمل لجعله مفهوماً عند جمهور آخر غريب عن جمهور النص الأصلي، ومن ثم يعمد إلى إزاحة بعض المقاطع أو المشاهد في الأعمال التي ترجع إلى وقائع اجتماعية يتميز بها البلد الأصلي، أو إزاحة بعض الأشياء التي لا تعطي التأثير نفسه، لذلك خيب الأمل أكثر من الرضا عند الكثير من المثقفين الهنود لإقدام (بروك) على إزاحة العديد من مفاصل النص الأصلي للملحمة،[22] وكأن هنالك شعورا بالمرارة نتيجة لإزاحة الشكل الهندي المقدس من مضمونه ليتلاءم مع المضمون الغربي.

عمد (بروك) إلى تقليل اللغة المنطوقة وإزاحتها ببحثه عن لغة خاصة يعمد فيها إلى تركيب أشكال فنية منفصلة تتكون من الرقص والتشكيل والضوء والحركة والموسيقى، أي إنه يعمد إلى طغيان عناصر التعبير المرئي ليستخرج الدلالة من تراكم الصور المسرحية بوصفها العنصر الخالق للمعنى، فإن إزاحة اللغة المنطوقة في عروض (بروك) جعلته يعتمد على ((الممثل بطاقاته التعبيرية المختلفة مثل الصوت والحركة

والإيماءة والغناء والرقص، ولم يعتمد في تجاربه البحثية على اللغة؛ لأنه كان في أغلب الأحوال يعتمد على فريق متعدد اللغات والثقافات من بلاد مختلفة... لذلك اعتبر اللغة عائقاً بين المتفرج والعرض، خاصةً في التجارب متعددة الثقافات، إذ ينطق كل ممثل لغته الخاصة، بحيث ركز بروك على الطاقة الصادرة من الجسد الإنساني باعتبارها لغة قائمة بذاتها وتمتلك مفردات كونية)). [23] لذا حاول (بروك) وممثلوه بالتواصل فيما بينهم من دون تخاطب وبلغة الصوت الخالي من الكلمات، فنتجت بالإشارات والإيماءات العديد من الأعمال، يقول: ((إن الكلمة لا تبدأ ككلمة، إنما تعتبر محصلة النهاية والتي تبدأ كقوة دافعة ويحث عليها موقف وسلوك يفرضان الحاجة للتعبير، فتعتبر الكلمة بالنسبة للممثل جزءاً بسيطاً وظاهراً بالنسبة للتكوين الهائل وغير المرئي)). [24] إذ يعد (بروك) –بحسب أعماله– أن الفكرة الأساسية للعمل هي الأهم لإبراز التواصل. ويسعى (بروك) في كافة تجاربه إلى إزاحة المكان المألوف للعرض المسرحي مستفيداً من الأمكنة المغايرة غير المألوفة بتوظيفها بوصفها مسرحية، ففي أحد عروضه يختار(بروك) أحد المسارح المهجورة التي تقع في شمال باريس، ليقدم عرضه المسرحي عليها، فقد أبقى المكان على حاله ولم يغير سوى مقاعد المتفرجين التقليدية والمكسوة بالمخمل الأحمر التي استبدلها بمقاعد خشبية، والجدير بالذكر أن مثل هذه العروض التي تقدم في هكذا أماكن من الممكن أن تنقل بسهولة إلى مدن أخرى، فضلاً عن ذلك أن هذه الأشكال الجديدة من العروض لا تعزل المتفرجين، بل تجعل الجميع يشاركون في العرض، ومن ثم يصبح العرض المسرحي عرضاً احتفالياً، كما كان عليه في الماضي [25] إن فعل الإزاحة يخلق بيئة مكانية بوصفها تأريخاً لحركة الأفراد وصيرورتهم بوساطة تشكيل رؤية منسجمة مع الجوهر الاجتماعي لذلك اعتمد (بروك) دائماً على مكان يزيح إلى فعل الطقسية التي يريدها ويسعى إلى تقديم الملاحم وبالذات خارج مسرح العلبة، المكان المزاح إليه سوف يزيد من عالمية العرض المؤدى وكونيته وطقسيته فقد وجد (بروك) أن الحل الأمثل هو مقلع الحجارة حيث وجود جدار صخري بجانب بركة من الماء طبيعية، فكانت رؤيته مع المصمم أن تكون هنالك بركة من الماء، وكانت غاية (بروك) من إزاحة المكان المسرحي هو عدم انفصال الجمهور عن الفعل. لأنه يبحث عن المشاركة الجماعية عبر فعل الإزاحة.

ريتشارد شيشنر*:**

يحاول (شيشنر) المزج بين الفعل المنظم والأجزاء الدرامية فبالإزاحة يقوم بمونتاج متزامن للدخول في أطوار انتقائية ليصبح مسرحاً ذاتياً، ويقوم (شيشنر) بتحليل عرض (عابدات باخوس) لنص (يوريبيدس) وفهم سماته التي تتصف بالأنانية والهوى والسعي وراء الأباطيل، ويرى (شيشنر) أن انتقام (ديونيسيوس) في هذه المسرحية إنما هو تعبير عن نسق كوني يصعب استيعابه وتتمثل صورة (ديونيسيوس) بوصفه قوة الحياة التي تعبر عن النشوة غير المتعلقة التي لا يمكن التحكم فيها. [26] ويعمد (شيشنر) في عرضه (ديونيسيوس69) إلى إزاحة الفكرة (الثيمة) التي بنيت عليها مسرحية (عابدات باخوس) بحيث ((عبر عن انسحاب الفاشية، وعبر عن انسحاب اليسار الجديد، ووظف التعبير عن ذلك الميل بالتحرر الجنسي المنكفئ على الذات، وتكاد تكون هذه الثيمة هي الثيمة الطقسية للفعل الدرامي، ولعل العري والرقص بشكل واضح هي الصيغة التي تبحث عن الأنماط الأصلية والتواصل غير اللفظي، كما ركزت على التوجه التام للمراسيم الدينية البدائية)). [27] إن فعل الإزاحة الذي عمد (شيشنر) على تطبيقه يبين لنا قيمة التناقض الوجداني لذلك الإله من جهة، والصدام المعاصر بين المؤسسة الاجتماعية السلطوية من جهة أخرى في مقابل الحرية التي نادت بها الجماعات الاجتماعية آنذاك.

يتمثل فعل الإزاحة في تجارب (شيشنر) بتناوله الموضوعات الحياتية العادية، أو أي طقس مسرحي ثم تحويله إلى حدث مسرحي حي يشارك فيه المتفرج مع الممثل، إذ قدم (شيشنر) العديد من التجارب مستحدثاً فيها عدة طرق لتطبيق الإزاحة بجعل المتفرجين جزءاً لا يتجزأ من العرض، إذ اكتسب عرض مسرحية (ماكبث) لشكسبير التي قدمها في العام (1969) اتساقه بالكيفية التي تجمّع بها المتفرجون، فقد عمد (شيشنر) إلى إزاحة دور الجنود التابعين إلى الملك (دنكان) ملك اسكتلندا وجعل المتفرجين هم الجنود وهم الضيوف أو المجاميع، أي جعل المتفرجين داخل البيئة الفعلية للعرض. وأيضاً عمد (شيشنر) في مسرحية (الأم الشجاعة) لبريخت التي قدمها في العام(1975) إلى إزاحات فكرية وفنية شملت المكان المسرحي إذ حوّل صالة العرض بأكملها إلى عربة كبيرة تمثل عربة (الأم شجاعة) التي تسحبها الخيول والتي كانت تلف بها الشوارع أثناء الحرب، فقد وضع (شيشنر) في سقف الصالة بكرات كبيرة جدا مثبته ومشدودة من الأعلى في سقف الصالة يتوسطها حبال كبيرة ومتينة يرمز بهذا الشكل إلى سرج الخيل، أو خيام المعسكر الحربي.[28] إن عروض (شيشنر) لا تعتمد على الكلام بقدر ما تعتمد على المشاركة الجماعية فهو يسعى في هذا النوع من العروض إلى إزاحة الكلمة الموجودة في النص معتمداً في إزاحته الفكرية على المشاركة الجماعية.[29] فهو بذلك يسعى إلى استخدام النماذج البدائية، والاهتمام على وجه الخصوص بالأنماط البدائية ذات الطابع الأدائي في الثقافات القديمة فالإزاحة الفكرية في عروضه تعتمد على ((اكتشاف أنماط التواصل غير اللفظية بين الثقافات المتعددة، معتمداً في ذلك على دراسة وتحليل بعض بقايا العروض الدينية التي تنتمي لثقافات بعيدة... ويركز في تجاربه المسرحية على محاولة توريط المشاهدين وإشراكهم في فعاليات العرض المسرحي الذي يتحول فيه هؤلاء المشاهدون إلى جماعة واحدة متحدة)). [30] لذلك يركز (شيشنر) في أعماله على تطبيق فعل الإزاحات الفكرية في العرض المسرحي بجميع عناصر العرض بما فيها المتلقي مع الممثل مستهدفاً بذلك تفجير طاقاته ليحول العرض المسرحي إلى نوع من العلاج النفسي.

المبحث الثاني/رؤية المخرج في تطبيق الإزاحات الفكرية في العرض المسرحي

يعتمد تطبيق الإزاحة في العرض المسرحي على قراءة جديدة أو مغايرة للنص الأصلي، وقد تحصل الإزاحة في عموم النص ابتداءً من الفكرة واللغة والشخصية وما يحمله من مكونات وعناصر يتضمنها العرض المسرحي، أي إنك تزيح الفكرة الأساسية فلا تكون المطابقة كاملة عند إزاحتك لها، لأنها تخضع لتعديلات كثيرة تفرضها ظروف االمخرج وشخصيته وثقافته وعصره، فالإزاحات الفكرية تعتمد في تطبيقها على رؤية وقراءات وثقافات المخرج، حتى يتمكن من وضع البديل الأنسب، فليس كل إزاحة تكون صحيحة التطبيق في العرض المسرحي، فهي تطبق بحسب ما تقتضيه رؤية المخرج للعرض المسرحي. إذ يحتاج تطبيق الإزاحات الفكرية إلى تصور أو رؤية أو فكرة لها شكلها تبعاً لفكرة أخرى سابقة عليها طبعاً، فهي تابعة لما هو كائن، لكن الاختلاف في أن الرؤية الجديدة هي فكرة جديدة وتصور واسع مبني على الفكرة السابقة، فتصور الرؤية الفكرية هو ((فعل حادث في مجال الذهن، ويتركب من صور لها معان أو بدون معان وقد يسمى احياناً بالرؤية، كونه يرى بالعين الداخلية، فالتصور إدراك للصورة، والرؤية إدراك المعنى، قد تكون مجردة ولا صورة لها، وقد تكون بأشكال أخرى منطقية، التصور مبني من شكل، أي له هيئة ويحتل مكاناً، وله في هذا المكان أبعاد معروفة)).[31] هنا يمكن القول: إن الإخراج المسرحي ما هو إلاّ رؤية يتبناها المخرج، مقابل الرؤيا المتبناة وهي ليست الاّ فكرة قد تكون مفسرة لفكرة المؤلف الأولى، وقد تعارضها بإيجاد المخرج فكرة أخرى لها تسمى (الإزاحة) أي إن فعل الإزاحة لا يطبق من دون رؤية فكرية منطقية ينطلق منها المخرج ليبتدأ تنفيذ ذلك الفعل أي (فعل الإزاحة)، فإن عرض فكرة المؤلف ((لم تتعد الكتابة، أما

عرض فكرة المخرج فهي فعل تجسيمي بني على تخطيط مسبق، قد يقلب النص من حالته الأولى إلى حالة أخرى، فالرؤية تنطلق من نقطة زاوية غير الزاوية التي انطلق منها المؤلف معناه اختلاف الزوايا التي منها انطلق كل على حده، وبقدر ما تتعد المخرجون تتعدد الزوايا وتتعدد الرؤى وتزداد الأفكار توسعاً)) [32] فعلى المخرج لكي يقوم بإزاحة أحد عناصر العرض المسرحي ينبغي أن تكون لديه فكرة وتصور في كيفية إزاحة أحد عناصر العرض المسرحي أو بعضها أو كلها، فهو لا يقوم بإزاحة عنصر من دون أن يسوغ ذلك أو يضع البديل أو يعادل ما يزيحه من العناصر، فالمخرج المسرحي عليه أن يكون مدركاً بما يؤول إليه تطبيق فعل الإزاحات الفكرية ابتداءً من النص، بحيث يكون مطلع على مرجعيات الكاتب وزمن المسرحية، وانتمائها، هذه الأمور تسهم في فهم المخرج وتضيف إلى رؤيته الفنية خبرة أكبر في تطبيق فعل الإزاحة.

على المخرج اكتساب الخبرات الفنية بالممارسة المتواصلة والقراءات المتعددة، لأن فعل الإزاحات سيكون غير مسّوغ وهنا يسعى المخرج المسرحي عند تطبيقه لتحقيق التوازن بين عناصر العرض المسرحي، فقد تملى عليه رؤيته إزاحة عنصر أو أكثر في عملية إعداد العرض المسرحي. وتشمل الإزاحات الفكرية: (الفكرة، والشخصيات، والحوار، والمكان، والعناصر المسرحية الأخرى).

أ: إزاحة الفكرة: المضمون الفكري للنص المسرحي (فكرة المسرحية) من أهم المفاتيح التي يفض بها المخرج مغاليق النص، ويستطيع المخرج من مضمون المسرحية الفكري أن يستكشف الخطة التي سيضعها، ذلك أن خاصية المضمون الفكري ونوعه يختلف من مسرحية إلى أخرى ومن كاتب إلى آخر، وتشكل الفكرة عنصراً ضرورياً في بناء المسرحية، لذلك يسعى المخرج إلى بلورتها والتركيز عليها.[33] ويعمد المخرج إلى تطبيق فعل الإزاحة بالنسبة للمضمون الفكري العام للمسرحية أو أنه يبدأ بإزاحة فكرة ثانوية لا تتعارض مع فكرة المسرحية وفي هذه الحالة يحرص المخرج على تقديم المعنى؛ لكونه هدف المؤلف المقصود بالتحديد، وتتوقف قيمة الفكرة ((على أصالة العقل الذي أبدعها وعلى قوة الملاحظة عنده، وقدرته على تفهم ما يلاحظه وليس مقياس الفكرة صحتها، ولكن صلتها الوثيقة بالموضوع. وعلينا أن نتذكر إن العقول التي تعرض عليها هذه الفكرة ليست خاوية، فلكل إنسان نظرة خاصة به إلى الحياة وإلى الأشياء)).[34] لذلك يأتي تطبيق الإزاحة عن عمد بهدف ابتكار فكرة مشابة أو مقاربة له أو قد تكون معارضة له تخلق نوعاً من المفارقة، فمثلاً يتناول المخرج النمساوي (هانز جراتسر) مسرحية (عطيل) لشكسبير من مفهوم مختلف تماماً عن المفهوم الشكسبيري بإزاحة الفكرة الشكسبيرية برمتها التي تتمثل بـ(الغيرة) بمعناها العام وإحلال محلها فكرة عصرية مفادها ((أن مشاعر الغيرة قد طرحها كثيرون اليوم جانباً الاّ أن الغيرة ما تزال موضوعاً مثيراً، فهناك رجال ونساء ما يزالون يقتلون بعضهم بعضاً بسبب هذه المشاعر، لا تعرض عطيل تراجيديا الغيرة، إنما تعرض طبيعة محددة لغيرة رجل أسود في علاقته مع زوجته البيضاء)).[35] يؤكد لنا المخرج (جراتسر) أن الإزاحات الفكرية في موضوع (الغيرة) أضحت موضوعاً لا يعنى بالحب فحسب، وهو يعتقد أي المخرج بأن المشاعر طرحها الأغلبية جانباً، ففعل الإزاحة قادنا إلى إبراز فكرة جديدة وهي عدم إمكانية الاتصال والتفاهم بين الحضارات، أي إن الاتصال بين الجنس الأبيض والجنس الأسود مستحيل، أي إن التفريق العنصري بين اللون الأبيض والأسود قائم لحد هذه اللحظة، ويقوم المخرج الفرنسي الشاب (باتريس شيرو) بإزاحة فكرة ظهور شبح الملك والد هاملت في إخراجه لمسرحية (هاملت) لشكسبير عن فكرتها المعتادة مستعيناً بفكرة أخرى يظهر فيها ((شبح المللك والد هاملت إلى خشبة المسرح وهو ممتطياً حصانه الأسود)).[36] فقد كانت إزاحات (شيرو) واضحة في الفصول الخمسة لهذه المسرحية وإملاء الفجوات ذات

الحرارة الأقل في مخيلته بوصفه مخرجاً للعرض المسرحي. هذا من حيث الإزاحات الفكرية المقترحة التي تتعلق بفكرة المسرحية ومضمونها.

ويعمد المخرج المسرحي في تطبيق الإزاحات الفكرية قصداً ابتداءً من القراءة الأولى للنص، والاطلاع على المعطيات كلها بوصفها العتبة الأولى التي تتشظى منها بقية العناصر المكملة للعرض المسرحي، إذ يقوم المخرج بقراءة النص المسرحي مركزاً على فكرة المسرحية، وأول إزاحة يعمد إلى تطبيقها هي (عنوان المسرحية) التي وضعها الكاتب، فعنوان المسرحية يمتلك ((خصائص كثيرة على أساس أنه بمثابة الرأس من الجسد فهو مرتبط بالنص في لحظتي الكتابة والقراءة ومن خلال استقباله من المتلقي لأول لحظة أعطى العنوان إستراتيجية الصدارة بالإضافة إلى الخواص الجمالية والتعبيرية)).[37] فإزاحة العنوان ووضع البديل عنه بقصد طبعاً تتبع رؤية المخرج، فتغيير العنوان يجعل المخرج مضطراً إلى ابتكار مشاهد جديدة إضافية أو إزاحة مشاهد لا تتناسب مع العنوان المقترح، فالمخرج يعلم جيداً عند إزاحة العنوان أنه أصبح واجباً عليه ترتيب المشاهد وفقاً للإزاحة الجديدة الحاصلة بالعنوان، وهنا يتمثل إزاحة العنوان الأصلي ووضع البديل، له جذوره عند المخرج فإزاحة العنوان لم يأت من فراغ ولكنها مبنية على إزاحة مخفية متولدة لدى المخرج وهي (فكرة) المسرحية، ففكرة المسرحية وما يحصل جراء فعل الإزاحة الذي دعا المخرج لإزاحة العنوان بالدرجة الأولى، ويرى الباحث أن إزاحة العنوان يأتي عبر إزاحة الفكرة ضمناً.

ب: إزاحة الشخصيات: تحتم على المخرج المسرحي إزاحة الشخصيات إزاحة قصدية بما يتناسب وفكرة المسرحية وحسب ما تقتضيه رؤيته، فإن كل شيء في العرض المسرحي يجب أن ينبثق مباشرة من الشخصيات، أي يجب أن تكون أحداث المسرحية مما يمكن عقلا أن تصدر عن الشخصيات التي اختارها المخرج عند إزاحته للشخصيات التي رسمها المؤلف في عمله الفني، وذلك ليتمكن من إقناع المتفرج بفعل الإزاحة، أي إنه يبرهن تطبيق الإزاحة إن كان في شخصية أو عدد من الشخصيات المسرحية، ويجب أن تكون هذه الشخصيات من القوة بما يكفي لإقامة الحجة على تصديق الفكرة الأساسية بطريقة طبيعية تفرض على المتلقي، فلا بد أن يكون المخرج المسرحي مدركاً بوجوب استمرار تنمية شخصياته المسرحية، وعدم وقوفها عند نقطة معينة، فتطور الشخصية في المسرحية هو الذي يكسبها الحياة والحركة، والمسرحية التي لا تتطور شخصياتها تصاب بالركود ويمل منها المتلقي. وكل شخصية يعمد المخرج المسرحي على إزاحتها لابد أن يكون لها مسوغ، أي على المخرج المسرحي تسويغ فعل الإزاحة الذي فرضه على الشخصيات المزاحة، فالإزاحة تأتي في بعض الأحيان بوصفها علاجاً لاستنهاض شخصيات أخرى أصابها الركود أو شخصيات غير مساهمة في حبكة المسرحية. إن تطور الشخصية أو نموها هو رد الفعل الطبيعي الذي يحدث فيها نتيجة الصراع الذي تخوضه، والشخصية تنمو سواء قامت بالخطوة الصحيحة أو الخطوة الخاطئة، لكنها يجب أن تنمو وتتطور حتى تكون شخصية مسرحية سليمة، لذلك يعمد الكثير من المخرجين إلى إزاحة العديد من الشخصيات لتحقيق رؤية مسرحية جديدة أو لترشيق العمل المسهب بالشخصيات، فمثلاً قام المخرج الروسي (هانز جراتسر) بإزاحة الشخصية الحقيقية لدور (عطيل) في مسرحيته (عطيل) لشكسبير وفق رؤية عصرية خاصة به حينما قام بتنفيذ شخصية عطيل على المسرح بشكل غوريلا في حركته وصوته وانفعالاته طوال العرض، فالشخصية المسرحية تتعدد، وتنحل، وتفكك، وتزاح، لكنها لا تفقد وحدتها الأساسية في أغلب الأحيان، فالشخصية فيها كل التعقيدات التي يمكن تصورها عبر تفكيكها وتغييرها وإزاحتها وصولاً إلى حدود لا يمكن تصورها.[38] ومع ذلك تظل مركزاً للحكاية والأفعال والمواقف.

ج: إزاحة الحوار: تشكل اللغة الدرامية التي كتب بها النص مسؤولية أخرى ملقاة على عاتق المخرج الذي يسعى بكل أدواته لتوصيل أفكار المؤلف إلى الجمهور، لذلك يحتم على المخرج المسرحي أن يفهم ويستوعب على وجه الدقة والتحديد كلمات المؤلف ومعانيها ودلالاتها وإيحاءاتها، فمهمة المخرج لا تقتصر على فهم المعنى للكلمات، بل كيفية استخراج دلالاتها الفكرية والانفعالية سواء على مستوى المعنى الفكري أو الإيقاع الصوتي. [39] لذلك على المخرج أن يضع في اعتباره أن هنالك كتاباً مسرحيين يميلون إلى البساطة في التعبير اللغوي، أو على العكس من ذلك تكون هنالك لغة غير مفهومة وغير بسيطة، أو قد تكون لغة جغرافية أو تلغرافية يضعها الكاتب، تحمل بين طياتها إشارات أو علامات ذات دلالات يصعب على المتفرج فهمها، فهنا تكمن عملية إزاحة لغة الحوار، فقد تطبق الإزاحة من وجهة نظر المخرج من عدة جوانب، إما أن تكون لغة ضعيفة، أو لغة عالية لا يفهمها الجمهور العام إلا المتخصصون، أو لغة دارجة تضعف العمل المسرحي، أو لغة تتخللها كلمات بذيئة...الخ، فالمخرج حريص جداً عند تطبيقه لفعل الإزاحة وليس باللازم أن تكون اللغة واحدة من هذه المواصفات بل يعمد المخرج لإزاحتها لتقوية الفعل الحركي على خشبة المسرح، أي تقوية حركة الممثل وإعطاؤه الفرصة بالحركة أكثر من الحوار، فاللغات غير الكلامية واقعاً تكون أبلغ من لغة الحوار، لذلك يعمد المخرج إلى إزاحة اللغة الحوارية الملفوظة وإحلال محلها الحركات والإيماءات وحسب ما يقتضيه المشهد المسرحي،[40] يستطيع المخرج المسرحي إزاحة الكلام نهائياً والتعبير عنه بالحركة بإيماءات أو إشارات الممثل في مشهد من المشاهد.

يعتمد تطبيق فعل الإزاحات الفكرية على الإزاحة في جميع عناصر ومكونات العرض المسرحي فالإزاحات الفكرية كأن تكون؛ (إضافة، أو كولاج)، أي إن هذه الإضافة ليست موجودة أصلاً في النص، وقد يضعها المخرج في العرض المسرحي الذي يريد منها فكرة تحمل دلالات وتأويلات ومعاني تقع مهمة تفسيرها على المتلقي، أي إن المخرج يزيح للنص وسائل أو مكونات أو عناصر، كأن تكون افعالاً درامية أو مفردات منظريه، أو أغراضاً غير مألوفة الغرض منها بث علامات ذات تفسيرات وتأويلات تصل إزاحتها للمتلقي. أي إن الإزاحات الفكرية هي توظيف مكونات أو عناصر سمعية أو بصرية لإثارة أحاسيس المتلقي معتمداً في ذلك على (ما يزيح من النص) وهذا ما نسميه (إزاحات فكرية)، فكلما كان المخرج متمكناً في توظيف هذه الوسائل كلما استطاع أن يتلقى من جمهوره الاستجابات التي يريدها، فالمخرج يعتمد على ما يتصوره ضمن رؤيته الإخراجية بحيث يكون استخدامه لتلك المكونات والعناصر واضحاً.

د: إزاحة المكان وعناصر العرض المسرحي: يسعى المخرج المسرحي بتطبيق فعل الإزاحة على مكونات وعناصر العرض المسرحي للوصول إلى (التكوين)**** ((ومهما يكن التكوين جميلاً ومتكاملاً في حد ذاته فانه يمكن أن يفشل في توصيل المعنى أو يتسبب في تشتيت ذهن الجمهور وبصره إذا لم يستطع المخرج أن يوائم بين عناصره وبين خصائص المنصة التي يجري عليها العرض، وهنالك ثلاثة شروط لابد أن تتوافر في عملية صياغة التكوين المسرحي، الأول: التناسب بين التكوين ومساحة المحطة، والثاني: خلق تكوينات ذات قيمة تشكيلية وجمالية وموحية، والثالث: ترتيب التكوينات في تتابع يأسر لب المتفرج)).[41] فلابد من مراعاة العلاقة العضوية والجمالية في الوصول إلى التكوين المسرحي بفعل الإزاحة المطبق في أي عرض مسرحي. وقد أشار الباحث إلى تغيرات فعل الإزاحة في العرض المسرحي في تجارب المخرجين العالميين في المبحث الأول.

الدراسات السابقة

دراسة: معتمد مجيد حميد العبيدي

بحث علمي بعنوان (تجسيد الإزاحة بالواقعة الدرامية في النص المسرحي العراقي المعاصر) منشور في مجلة نابو– كلية الفنون الجميلة– جامعة بابل، في العدد (5) لسنة (2010). درس الباحث الإزاحة في النص فتناول مفهومها (الفيزيائي) بوصفه منظومة تطبيقية بواقع افتراضي جديد عبر الدراما، ليتم مقاربة المفهومين عن طريق التطبيق المتناول مع العينة القصيدة وهي مسرحية (في أعالي الحب) بوصفها أنموجاً لدراسته. وعليه فإن دراسة العبيدي بعيدة كل البعد عن هذه الدراسة موضوع البحث بمسمياتها كلها.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1) يتطلب تطبيق الإزاحة في العرض المسرحي قراءة جديدة للنص الأصلي لغرض ابتكار فكرة جديدة تكون على علاقة بالفكرة الرئيسية للمسرحية.
2) تعتمد الإزاحة في تطبيقها على رؤية وقراءات وثقافات المخرج، حتى يتمكن من وضع البديل المناسب، فليس كل إزاحة قد تكون صحيحة التطبيق في العرض المسرحي، فهنالك من الممكن قد تكون غير صحيحة في تطبيقها حسب ما يقتضيه العرض.
3) يعمد المخرج إلى إزاحة فكرة تقديم العرض ويجب أن يكون البديل له علاقة بالمسرحية الأصلية.
4) يعمد المخرج إلى إزاحة شخصيات المسرحية. أو ابتكار شخصيات ثانوية تدخل ضمن عملية الإزاحة.
5) يعمد المخرج عند إزاحة اللغة او الحوار إلى وضع لغة رصينة تكون مناسبة مع لغة المسرحية. وكذلك الحوار بالنسبة للشخصيات.
6) إن إزاحة الكلمات المنطوقة هو ليس الاستغناء عنها، وإنما خلق لغة جديدة تقوم على الحركة الجسمانية داخل فضاء العرض.
7) لغرض إزاحة المكان الأصلي على المخرج السعي لامتلاك مكان مسرحي مناسب يناسب وفكرة المسرحية المزاحة.
8) يسعى المخرج إلى تطبيق فعل الإزاحة على باقي عناصر العرض المسرحي ليصل إلى التكوين المزاح والمختلف.

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

أولاً: إجراءات البحث

أ: مُجتمع البحث: للوقوف على مفهوم الإزاحات الفكرية وتطبيقها في العرض المسرحي العراقي المعاصر، قام الباحث بمسح ميداني للعروض التي قدمت في بغداد للمدة (1996– 1999) إذ تمكن الباحث من حصر أثني عشر عرضاً مسرحياً اعتمدها بوصفها مجتمعاً لبحثه لتكون متوافقة مع مشكلة البحث وأهدافه. وهي كالآتي:

ت	المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة التقديم
1	رثاء أور	من التراث	محسن العزاوي	1996
2	الجوع والعطش	يوجين يونسكو	سامي عبد الحميد	1996
3	عطيل في المطبخ	شكسبير	سامي عبد الحميد	1996
4	بيت الأحزان	عواطف نعيم	عواطف نعيم	1997
5	خلود كلكامش	عادل عبد الله	عقيل مهدي	1997
6	الشقيقات الثلاثة	تشيخوف	صلاح القصب	1997
7	عرس الدم	لوركا	كاظم النصار	1999
8	ربليكا	جوزيف شاينا	عدنان منشد	1999
9	الطوفة	بوشكن	مهند طابور	1999
10	كريولانز	شكسبير	زهير الشمري	1999
11	ماريونيت ماكبث	شكسبير	جواد الحسب	1999
12	مكبث	شكسبير	صلاح القصب	1999

ب: عيّنة البحث

تم اختيار اثنين من العروض المسرحية اختياراً قصدياً من مجتمع البحث للأسباب الآتية:

1) مشاهدة الباحث لها.
2) رصد فعل الإزاحات رصداً واضحاً وموضوعياً.
3) كتب عنها العديد من المقالات التي تؤكد أهميتها.
4) الأقرب إلى هدف البحث.

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
1	عطيل في المطبخ	شكسبير	سامي عبد الحميد	1996
2	ماكبث	=	صلاح القصب	1999

ج: أداة البحث: اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري بوصفها (أداة البحث)، فضلاً عن مشاهدة العروض المسرحية والصور الفوتوغرافية والمقالات النقدية في الصحف والمجلات.

د: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) في تحليل عينة البحث ورصد متطلبات البحث الإجرائية، بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي تبناها الباحث، في تحليله للعروض المسرحية، ليصل الباحث إلى النتائج التي تتوافق مع هدف البحث.

ثانياً: تحليل العينة

نموذج (1)

مسرحية عطيل في المطبخ***

تأليف: وليم شكسبير

إخراج: سامي عبد الحميد

تدور فكرة هذا العرض حول اقتران الشاب المغربي الأصل (عطيل) بأحد الضابط في الجيش الإيطالي، من (دزدمونه) ابنة (برابانسيو) أحد أعيان مدينة البندقية، فقد كان (عطيل) أحد أصدقاء (برابانسيو) وكان كثيراً ما يزور والدها في البيت ويقص عليه سيرة بطولاته العسكرية، وكانت (دزدمونه) تستمع لهذا الحديث وكانت كثيراً متشوقة لسماعه، ومن تلك الأحاديث البطولية امتلأ قلب (دزدمونه) حبا وشغفا وعشقا لهذا القائد، فأحبته حباً عظيماً وبادرها كذلك بالإحساس نفسه، فقررا الاقتران وفي المقابل كان (ياكو) أحد مساعدي (عطيل) الذي يكنّ كل الكره والحقد لصديقه (عطيل) لكونه اختار (كاسيو) ليكون ملازما له وهو مازال حاملاً للراية جعله يخيط المكائد حتى يقضي عليه. فما وجد غير أن يدنس طهارة (دزدمونه) ويثير الشكوك في قلب (عطيل) فيوسوس لـ(عطيل) أن (دزدمونه) على علاقة بصديقة (كاسيو) وللأسف يستسلم عطيل لهذه الشكوك وتعمي الغيرة قلبه خاصة بعد أن أخذت خادمة (دزدمونه) وهي (إميليا) زوجة الماكر (ياكو) منديل (دزدمونه) الذي أهدته أمه له ومن ثم أهداه هو لزوجته (دزدمونه) فسرقته (إميليا) وأعطته لزوجها ياغو وهي لا تعلم بأنه قام بدسه في منزل القائد (كاسيو)، فملأت الغيرة العمياء قلب (عطيل) واقتناعه بأن زوجته على علاقة بصديقة (كاسيو) دون أن يحاول أن يتحرى الحقيقة فيقرر أن ينهي حياة (دزدمونه) بيده فيدخل غرفتها ويقبلها قبل الوداع ويطوق عنقها بيديه وتلفظ هذه الزوجة الطاهرة أنفاسها الأخيرة وهي بريئة من أي ذنب، تدخل الخادمة وترى ما حل بسيدتها تصرخ مستغيثة يحضر الجميع ويرى عطيل وقد ألقى بنفسه بقرب (دزدمونه) يبكي على ما فعل، وتظهر الحقيقة وتبين الخادمة أن زوجها (ياغو) هو من دس الأدلة ولفقها للطاهرة (دزدمونه) وزرع الشك في قلب (عطيل) وإذا بزوجها يقتلها حتى لا تكمل الحقيقة ويقبض عليه، لا يستطيع (عطيل) أن يتحمل ما حدث ويلوم نفسه بشده مما ارتكب في حق زوجته فيقتل نفسه أيضا أمام أعين الجميع.

سعى المخرج (سامي عبد الحميد) لقراءة مسرحية (عطيل) لشكسبير قراءة جديدة كان الغرض منها تطبيق ابتكار شيء جديد مغاير وغير مألوف يظهر بصورة جديدة، لذلك استند إلى تطبيق فعل الإزاحة على مفاصل هذه المسرحية، ابتداء من تغيير الفكرة الرئيسة التي اكتملت بإزاحة العنوان الأصلي من المسرحية.

كانت فكرة مسرحية عطيل في المطبخ تراود المخرج (عبد الحميد) منذ زمن ليس بالقصير، فقد كان (عبد الحميد) كثيراً ما يفكر في أن يجعل أحد أبطال (شكسبير) مغايراً لحقيقته، وقد كان (عطيل) الأقرب لتوجهات (عبد الحميد) في أن يجعل منه شخصية تختلف عما موجود في النص الأصلي، وقول (عبد الحميد): عندما كنت طالباً في إنكلترا وبالتحديد في العاصمة (لندن) عرضت مسرحية (المطبخ) لمؤلفها (أرنولد ويسكر) فانتابني شعور أنْ أُخرج مسرحية يكون فيها المطبخ أساسا للعمل الجديد، فكان هذا العرض الذي شاهده سبباً في تكوين فكرة (عطيل في المطبخ) وهناك سبب ثان دفعه إلى أن يكون الأقرب إلى أفكاره وهو عندما قرأ مقالةً نشرها الدكتور (مالك المطلبي) في جريدة الجمهوري آنذاك بعنوان (عطيل الأسود والأبيض) متحدثاً فيها عن دلالة اللون الأبيض واللون الأسود. أصبح التصور واضحا للمخرج (عبد الحميد) في أن يخوض تجربة جديدة، فبعد بعد قراءة مستفيضة بدأ (عبد الحميد) بإزاحة الفكرة الرئيسية التي رسمها شكسبير

وهي (عطيل) في قبرص أصبحت وبفعل الإزاحة (عطيل في المطبخ) هذه هي الإزاحة في الفكرة الرئيسية، التي أدت إلى إزاحة العنوان.

عمد المخرج (عبد الحميد) إلى رسم خطة كاملة لمسرحيته للتمكّن من تطبيق الإزاحات التي ستحصل، فبفعل الإزاحة فقدَ النص الشكسبيري قدسيته وتعرض للتغيير، وافترض (عبد الحميد) بيئة جديدة للأحداث وعلى وفق معطيات بيئة المطبخ، فقد تم إعداد النص منطلقاً من رؤيته وتعدد قراءاته، لأن عملية الإزاحة تتطلب من المخرج الخبرة الوافية والقراءات المستمرة، حتى يتمكن من وضع البديل الأنسب، فالعديد من المخرجين يقدمون على تطبيق فعل الازاحة ولكن من دون دراسة مسبقة أو شعور بمشكلة يراد معالجتها عبر الازاحة، لذلك يتطلب الفهم والدراسة لتطبيق ذلك، لذا أخذ (عبد الحميد) على عاتقه دراسة المسرحية من كل جوانبها وكان مجتهد جداً في وضع العمل بالصورة المناسبة، بغض النظر عن نجاح العمل أو فشله، فالمهم أنه جرب فعل الإزاحة على مسرحية شكسبير، وعندما أقدم (عبد الحميد) على وضع (عطيل) في المطبخ أخذ بنظر الاعتبار الثيمة الرئيسة التي سيعمل عليها، ففكرة المسرحية الرئيسية أزيحت تماماً، ولكن المخرج (عبد الحميد) لم يزح البنية الأساسية للموضوعة الشكسبيرية بحيث حافظ على الثيمة الرئيسية التي تعتمد عليها المسرحية وما يدور فيها من صراع يثمثل بـ(الغيرة، والحقد، والحسد) ولكن أزاح بيئة النص الحقيقية ببيئة أخرى تنتمي إلى عصرنا الحالي، فلم يعد (عطيل) قائداً في الجيش الإيطالي بل هو الشيف (عطيل) المغربي الأسود رئيس الطباخين الذي عشق النادلة (دزدمونه)، أما (ياكو) و(كاسيو) فهما طباخون في المطعم نفسه التابع للفندق الذي يملكه والد (دزدمونه). لقد أزاح المخرج (عبد الحميد) كل ما يشير إلى مهن الشخصيات وهوياتهم.

حافظ المخرج (عبد الحميد) على لغة النص العالية ولم يزح منها إلا الشيء الذي يتناسب ومفردات المطبخ، ولكنه في حوار الشخصيات أزاح العديد من العبارات والجمل التي كانت تشير إلى مدينة قبرص وإلى أفراد الجيش وإلى كل ما له علاقة بـ(عطيل) القائد، وركز على المشاهد ذات الدلالات الفكرية والفنية التي سنوردها لاحقاً، من خلال إزاحة أغلب الحوارات تبعاً للشخصيات.

سعى (عبد الحميد) إلى تقوية الفعل الحركي لكل الشخصيات لاسيما (ياكو) الماكر وزوجته (إميليا) التي كانت تعمل بإمرة (دزدمونه)، بالإضافة إلى حركة (عطيل) و(دزدمونه) المليئة بالشاعرية، ولا ننسى حركة مجموعة مساعدي (عطيل)؛ فقد جعل (عبد الحميد) حركتهم مرتبطة بالأحداث، كلما كانت الأحداث هادئة كانت حركتهم بطيئة وكلما كانت الأحداث ساخنة كانت حركتهم سريعة، بحسب توجيهات المخرج. لقد كانت حركة الممثلين العنصر المميز في العرض لاسيما وأن المخرج (عبد الحميد) قد جعل المتفرجين يجلسون على طاولات المطعم ويتفرجون عن قرب، وكان الممثلون وسط المتفرجين، وكانوا يقدمون الأكل والمشروب للمتفرجين، لذلك هيمنت الحركة في هذا العرض وأصبحت أبلغ من الكلام، لذلك فإزاحة الكلمات المنطوقة هو ليس الاستغناء عنها، بقدر ما تخلق لغة جديدة تقوم على الحركة الجسمانية داخل فضاء العرض.

أزاح المخرج (عبد الحميد) المكان الأصلي ووظف (المطبخ) بوصفه مكاناً جديداً، ليعلن عبر عنوان المسرحية أن هنالك طبخة للغيرة والغدر أعدت لـ(عطيل) ستوقع به، وقد سعى (عبد الحميد) إلى توظيف المكان توظيفاً دلالياً مستخدماً أدوات المطبخ كلها، فقد عمد المخرج (عبد الحميد) إلى إزاحة مكان وقوع الأحداث وجعلها تدور في الكافتيريا التي يوجد فيها المطبخ والصالة مكاناً للأحداث من خلال جلوس المتفرجين على جانبي مكان الحدث الذي انحصر في الممر الواقع مقابل المطبخ وعمد إلى ترك فسحة في

الوسط لتكون بمثابة خشبة المسرح أو فضاء الحدث، وقد سارع (عبد الحميد) إلى إزاحة زمن فعل الأحداث، لجعل وقوع الأحداث محصوراً بين يومين أو ثلاثة أيام.

كان لعناصر العرض المسرحي الأخرى نصيب في الازاحة فقد ألبس المخرج (عبد الحميد) (عطيل) ومساعديه والمجموعة اللباس الخاص بالطباخين مزيحاً لباسهم العسكري. وأخذت الموسيقى وظيفتها في تعظيم الأمور والسخرية ومشاهد الحب بين (عطيل) و(دزدمونه) بالإضافة إلى التنبيه بالخطر ومشاهد القتل، لقد استطاعت الموسيقى ان تنقل المُشاهد إلى جوٍّ رومانسي وكأنه في حفل كبير في إحدى الفنادق العالمية.

اشتغل المخرج (عبد الحميد) في هذا العرض على الإزاحات الفكرية أكثر من غيرها؛ لأنه أراد إبراز ثيمة اللونين الأسود والأبيض باستخدام العديد من الأغراض المسرحية ابتداء من شراشف الصالة ذات اللون الأبيض والأسود، إلى توزيع المناديل البيض على المتفرجين، إلى استخدام الباذنجان الأسود مقابل القرع الأبيض، حتى زي الممثلين كان له دلالة اللونين الأبيض والأسود، وعبّر عن دنس العلاقة الفاسدة التي تصورها (عطيل) بين (دزدمونه وياكو) بخلط البيبسي الأسود بالسفن الأبيض تعبيرا عن سائل الشهوة للطرفين.

لقد عمد المخرج (عبد الحميد) إلى إزاحة العديد من المشاهد تبعاً للفكرة الرئيسة والمكان المفترض، فمثلاً مشهد قتل (دزدمونه) أضحى ذا دلالة واضحة بإزاحة فكرته الأصلية بقتلها في غرفة نومها خنقاً، إلاّ أن المخرج (عبد الحميد) حمّل مشهد القتل في عرض المطبخ إزاحات فكرية كثّف فيها الرمز، فقد حمل (عطيل) ذلك الشاب العاشق لـ(دزدمونه) في يده (بيضة) ومن اللون الأبيض دلالة نقاء وطهارة (دزدمونه) ولكن أقنعنا حينما تقدم وسط الجمهور (مكان الفعل) ورفع يده وكسر البيضة، بحوار يقول فيه: (تلك هي العلّة يا نفسي) أراد أن يجعل المتلقي يزيح إلى نفسه فكرة تلاقح السائل المنوي والاتصال الجنسي بين (دزدمونه وكاسيو) من جهة، ومن جهة أخرى إعلان لقتل (دزدمونه). ومن ضمن الإزاحات الفكرية الأخرى في بعض المشاهد المزاحة مشهد (الوضوء)، إذ جعل المخرج (عبد الحميد) ممثل دور عطيل (فيصل جواد) يقوم بالوضوء وسط الصالة دلالة على طهارة (عطيل) ونقاء روحة وصفاء نيته. أراد (عبد الحميد) أن تكون الإزاحة هنا من المتلقي الذي يجيد القراءة الفنية للعرض المسرحي، إذ سعى لفتح العرض لعدة تأويلات ممكن أن تكون مختلفة وممكن أن تكون متقاربة في التأويل.

نموذج (2)

مسرحية ماكبث****

تأليف: وليم شكسبير

إخراج: صلاح القصب

تدور أحداث مسرحية (ماكبث) لشكسبير حول حكم الملك العظيم (دانكان) ملك اسكتلندا، وكان هنالك لورد يعيش في عصره يسمى (ماكبث) إذ كان من رجال الملك المقربين، لما يتمتع به من شرف وشجاعة في القتال وعندما كان القائد (ماكبث) وزميله القائد (بانكو)، عائدين وسط الغابات والحقول، استوقفتهما ثلاثة أشباح هي أقرب إلى شكل النساء، فيما عدا أن لهن ذقونا، وجعلتهن جلودهن الشاحبة وملابسهن الغريبة لا يبدين مثل المخلوقات الأرضية، وبادرهم ماكبث بالحديث، لكن وضعت كل واحدة منهن أصابعها على فمها طالبة السكوت، ونادته الأولى باسمه (ماكبث) وبلقبه الرسمي لورد جلاميس، فاندهش القائد كثيرا عندما عرفته تلك المخلوقات، لكن دهشته ازدادت عندما نادته الثانية بلقب لورد كاودور، هذا اللقب الذي لم يكن يستحقه، أما الثالثة فقد نادته قائلة: مرحبا بالملك القادم. ولقد أدهشته هذه النبوءة؛ لأنه كان يعرف أنه طالما أن

أبناء الملك أحياء، فلا يستطيع أن يأمل في الوصول إلى العرش، ثم التفتن إلى القائد (بانكو) وتعرفن عليه، وقلن له بكلمات غامضة: ستكون أقل شأنا من ماكبث، ولن تكون سعيدا فقط، بل موفور السعادة، وتنبأن له بأنه لن يتولى العرش أبدا، إلا أن أبناءه من بعده سيكونون ملوكا لأسكتلندا ثم استدرن في الهواء واختفين، وهنا تأكد القائد (ماكبث) وزميله (بانكو) أنهن ساحرات.

لم يأخذ (ماكبث) و(بانكو) الأمر مأخذ الجد، إذ أصبح (بانكو) ينادي (ماكبث) بلقب الملك، وبدأ (ماكبث) يفكر في الأمر، وقد حدث أن الملك (دانكان) قد عين ولده الأكبر وليا للعهد ففوجئ (ماكبث)، وعدّه العقبة في تحقيق النبوءة الثالثة التي ستجعله مالكاً. ساعد (ماكبث) زوجته الليدي التي كانت طالما تحلم بالعرش، وفعلاً أقدم ماكبث على قتل (الملك) بعد العام السادس من حكمه لأسكتلندا. وتولى العرش وبدأت الدماء سيلاً لا ينقطع إلا بموت (ماكبث).

سعى المخرج (صلاح القصب) إلى ابتكارات جديدة في كل عرض من عروضه المسرحية، فهو يترجم ويحول النص المسرحي إلى عرض صوري بإزاحة كل ماله علاقة بأصل المسرحية بغض النظر عن كاتبها، فهو يسعى إلى إزاحة التسلسل المنطقي للأحداث الواقعة في النص الشكسبيري التي جاء بها نص المؤلف فـ(القصب)، أزاح كل ما هو مألوف إلى كل ما هو غير مألوف وغير واقعي، متخذاً من رؤيته الإخراجية نقله جديدة لتأسيس إزاحة ذات أبعاد جمالية متغيرة ومتحولة وغير مألوفة بهدف إدخال المتلقي في شبكة العلاقات الداخلة في نسيج العرض ضمن آفاق متطورة من الدلالات والرموز قائمة على ثنائية الواقع والخيال لتحقيق المعنى واللحظة الإدراكية لدى المتلقي.

ويتطلب تطبيق فعل الإزاحة من المخرج الغوص في أعماق النص والوقوف على أبرز مفاصله حتى يتمكن من تطبيق الإزاحة على أي عنصر من عناصر العرض المسرحي، فالنسبة لفكرة المسرحية الرئيسة عمد المخرج إلى بقائها ولم يزحها وبقيت ثيمة المسرحية على ماهي عليه ليعمل (القصب) على تحقيق النبوءة، ولكنه عمد إلى إزاحة فكرة العرض، بإزاحة العديد من العناصر المسرحية، فبالنسبة إلى النص الشكسبيري سعى (القصب) إلى إزاحة واقعيته ومرجعياته التاريخية ليصل به إلى ماكبث القرن العشرين ويقدمه لنا بوصفه مجرماً عصرياً وبزي حديث.

تتمثل إزاحة الشخصيات في هذا العرض بوضوح في ما عمد إليه (القصب) من ارتكاز مسرحه مسرح (الصورة) على حركات وإيماءات الممثل، فقد سعى (القصب) في عروضه إلى إزاحة الكلمات، إذا ما أزيح النص واكتفى بالفكرة الرئيسة التي يحملها النص، إن النص ليس مقدساً في مسرح الصورة عند (القصب) بحيث لا يمكن المساس به، فهو يعمد لإزاحة الكلمة حتى يتمكن من الانفتاح لغرض البحث عن التعبير الملائم والحاجة الصادقة التي يبحث عنها العرض الجديد، لذلك يجعل (القصب) استعانة الممثل بالكلمات قليلة، بالمقابل يجعل ارتكاز الممثل على التشكيل الحركي داخل فضاء العرض، لإبراز أفعاله التعبيرية التي يعتبرها أبلغ من الكلام، ولكي يجعل القصب العرض المسرحي متفاعلاً مع المتلقي يعمل على تحرير اللغة من طغيان المنطق المألوف، فالكلمة في مسرحه صورة. لذلك دعا (القصب) إلى تحرير بنية العرض من اللغة المنطوقة، أي إنه سعى إلى تأسيس فضاءات عرضية يتحكم بها حيث يشاء، إن ما يشير إليه (القصب) بإزاحة الكلمات المكتوبة هو ليس الاستغناء عنها وإنما خلق لغة مسرحية جديدة تسعى لخلق الصورة المسرحية، تقوم على الحركات الجسمانية لجسد الممثل في فضاء العرض ممتزجة بالإضاءة والموسيقى والغناء لتخلق دلالة جديدة.

عمل (القصب) في هذا العرض على تفكيك النص بإزاحة السلطة الشكسبيرية منه، فأخذ (القصب) يزيح ما يراه مناسباً عن طريق التقديم والتأخير بحسب رؤيته الإخراجية وما يقتضيه المشهد، فهو يسعى إلى تقديم صورة إبداعية مشتركة من قبل الجميع.

بفضل فعل الإزاحة افترض (القصب) مكاناً واسعاً ذا فضاء مفتوح قابل للتأويل، لاحتوائه على العديد من الأغراض والمفردات التي حققت له رؤية فنية جديدة، بإزاحة أمكنة النص الشكسبيري المتمثلة بـ(غرفة ماكبث، والليدي ماكبث، وغرفة دنكان، القصر، القلعة، غابة بيرنام) فلم يعد ذلك المكان الذي رسم حدوده شكسبير، ودشن (القصب) مكاناً بكراً تولد عبره تفسيرات وتأويلات كان لها الأثر في جذب انتباه المتلقي، لقد جعل (القصب) المكان عبارة عن صور متعددة متلاحقة لها محمولات فكرية تبعث في المتلقي الصدمة والاستفسار والبحث عن المعاني المتولدة من تلك الصور، لقد حوّل (القصب) ساحة كلية الفنون الجميلة في(الكسرة) إلى مكان لتصفية حسابات (ماكبث) و(الليدي ماكبث)، فبدأ واضحاً عبر المقصلة التي تقطع أوصال البشر، الشجرة المقطوعة البراميل الكبيرة، الدراجة النارية، السيارات، تتحول كلها، إلى أدوات للقمع والتدمير، لقد أزاح (القصب) كل الأمكنة التي لها علاقة بالمكان الأصلي.

ويحمل عرض (القصب) إزاحات فكرية تولدت من رؤيته الفنية في تكثيف المفردات المنظرية وإبراز علاماتها، لقد أضحى العرض ذا طابع دلالي عبر ما أزيح في النص من رؤى وأفكار، فباستخدام طريقة عصرية لقتل الملك، واستخدام الدراجة النارية السوداء التي عوض بها مشهد الساحرات، وخراطيم الغسل، وبراميل النفط، والمقصلة، بالإضافة إلى علامات المرور المعكوسة، الفأس الحديدي ومنظر الحريق، كلها مفردات مقترحة من اشتغالات مسرح الصورة عند (القصب) أزاح بها عقل المتفرج وأثار عنده عدم الوعي الشخصي بالتعقب والتتبع والتساؤل، فقد تعددت القراءات والتأويلات بما بثه العرض من دلالات ومواقف عبّر بها عن فكرة الموت والتسلط الدموي.

النتائج ومناقشتها

1) الإزاحات الفكرية قراءة جديدة تفضي إلى اختيار تصور معين قد يؤدي إلى قلب آفاق النص وتغيير إستراتيجياته.
2) الإزاحات الفكرية هي ليست حذف أو إزالة فحسب، بل استحداث مادة جديدة، تتطلب الفهم. وتحتاج إلى خبرات ورؤى فلسفية وفنية من المخرج حتى يتمكن من تطبيقها.
3) الإزاحات الفكرية هي عملية اكتشاف واقع جديد لم يصرح به النص يكون بديلا عما موجود في النص، وهذا البديل يجب أن يكون ذا قيمة درامية توازي قيمة العمل المزاح. يكتشفه المخرج المسرحي برؤيته الإخراجية.
4) الإزاحات الفكرية ليست الاستغناء عن عنصر من عناصر (النص أو العرض) كما نتصور، ولكن الإزاحة خلق لغة جديدة قابلة للتأويل والتفسير من المتلقي.
5) الإزاحات الفكرية هي قراءة جديدة وتأويل غير مألوف بالنسبة للمتلقي. تقع مسؤولية تطبيقها على المخرج عبر حداثة الرؤية الاخراجية لديه.
6) الإزاحات الفكرية ناتجة عن خبرات المخرج ورؤيته الفنية وأفكاره بشكل يتناسب مع العصر. على أن تكون عملية طرح الإزاحة منتظمة وفق حسابات المخرج وضمن رؤيته الفكرية والفنية.

7) الإزاحات الفكرية لا تقتصر على فهم المعاني فحسب، بل كيفية استخراج دلالاتها الفكرية والفنية، لان الازاحة سوف تكون من صالح النص وتكون على درجة عالية من القبول، أو تكون ضد النص بحيث لا تلاقي أي قبول.
8) الإزاحات الفكرية تنحى منحى تجريبياً خالصاً، بغض النظر عما سيحدثه من تغيير، ففي تطبيقها يسعى المخرج إلى تحقيق الجمال الفني في العرض المسرحي.

هوامش ومصادر البحث

1) الزبيدي، تاج العروس (6 / 439) 1205 هـ.
2) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (1 / 406).
3) جون ستروك، البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1990) ص140.
4) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية (بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005) ص58
5) أحمد محمود ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر (المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، 1997) ص67.

*مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي (1896 ـــ 1948) بدأ شاعراً وممثلاً سينمائيا، أسس مع روجيه فيتراك مسرح (الفريد جاري)، معظم نفوذه في المسرح مستمدة من كتاباته النظرية، لاسيما في كتاباته التي نشرت في كتابه (المسرح وقرينه) في العام 1938، دعا في تنظيرا ته إلى مسرح الأسطورة والسحر والتخلي عن الواقعية السردية والنفسية، فالمسرح في رأيه تحرير القوى في لاوعي جماهيري، وكان له رأي مهم في المسرح والدراما، وعلى حد تعبيره إنك تريد التعبير المباشر في الدراما عليك أن تقلل دور الحوار الذي ينتمي إلى الأدب وليس الى المسرح، وتعطيه دوراً ثانوياً، وتعتمد بدلاً من ذلك على الإيماءة والحركة كما تفعل الراقصات في جزيرة بالي، إن مهمة الدراما في نظر (آرتو) هي التعبير عن الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات، ويجب أن يكون دور الكلمات في الدراما شعائرياً وتعويذياً، ومن أعماله مسرحية (حلم، السنسي، اقتسام الظهيرة، صدر محترق، حلم، أسرار الحب، الأطفال يصلون الى السلطة) للمزيد ينظر: جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد: سلسلة المأمون، 1990) ص40-41.

6) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006) ص446.
7) حفيظة محمد عبد المنعم، أنتونان آرتو ومسرح القسوة، مجلة فصول (المجلد الثاني، العدد الثالث، 1982) ص108.
8) مارتن أسلن، مسرح آرتو النظرية والتطبيق، ت: سعيد الحكيم (مجلة الأقلام، العدد الثاني، 1988) ص124.
9) أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ص47.

10) محمد أبو دومه، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009) ص51.
11) محمد أبو دومة، المصدر نفسه، ص52.
12) للمزيد ينظر: حفيظة محمد عبد المنعم، أنتونان آرتو ومسرح القسوة، مصدر سابق، ص107.
13) محمد أبو، دومه، مصدر سابق، ص51.
14) للمزيد ينظر، كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ت: سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، 1999) ص125.
15) كريستوفر اينز، المصدر نفسه، ص143.
16) للمزيد ينظر: مارتن أسلن، مسرح آرتو النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 124.
17) مارتن أسلن، المصدر نفسه، ص125.

** مخرج بريطاني ولد في العام (1925) لأب وأم روسيين، تعلّم في مدرسة (كرشام) في (ويستمستر) شغل منذ عام 1962 منصب مدير فرقة شكسبير المسرحية، فهو مخرج أثارت أعماله المبكرة كثيرا من الجدل له عدة مؤلفات منها (المكان الخالي– النقطة المتحولة– الباب المفتوح)، أخرج العديد من الأعمال المسرحية منها: (الملك لير 1962، مارا مار 1964، أوديب 1968، وحلم منتصف ليلة صيف 1970، واجتماع الطير 1979، والمهابهارتا 1987). للمزيد ينظر: بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ت: فاروق عبد القادر (مصر: دار الهلال، 2002)

18) للمزيد ينظر: عواد علي، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001) ص66–67.
19) كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، مصدر سابق، ص254– 255.
20) كريستوفر اينز، المصدر نفسه، ص83–84.
21) ينظر: سؤدد كنعان، تأثير الملاحم على مسرح بروك، مجلة الحياة المسرحية (دمشق: العدد الخامس والخمسين، 2004) ص41.
22) ينظر: سؤدد كنعان، المصدر نفسه، ص41.
23) محمد أبو دومه، تحولات المشهد المسرحي، مصدر سابق، ص91–92.
24) فيليب اوسلاندر، من التمثيل إلى العرض، ت: سحر فراج (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 1997) ص23.
25) للمزيد ينظر: سامية اسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر (المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، مارس، 1985) ص91.

*** مخرج وناقد وباحث أمريكي، ولد في العام (1934)، حاصل على دكتوراه في علوم المسرح عمل ناقداً في مجلة (دراما ريفيو)، اشترك في تأسيس (فرقة مسرح الجنوب) وجماعة (نيو اورليانز)، ثم شاركته في نشاط فرقة (جماعة التمثيل)، ومن أشهر مسرحياته التي إخراجها: (ماكبث، والأم شجاعة، وأوديب، وريتشارد الثالث، والملك لير)، ومن أهم مؤلفاته النقدية: (نهاية الإنسان، المسرح البيئي، مقالات في نظريات التمثيل، المسرحية الطقسية والتمثيل)، وغيرها من المقالات النقدية الهامة. للمزيد ينظر: محمد أبو دومه، مصدر سابق، ص205.

26) كريستوفر اينز، مصدر سابق، ص331.

27) حسين التكمه جي، نظريات الإخراج (بغداد: دار المصادر، 2011) ص122.
28) كريستوفر اينز، مصدر سابق، ص338.
29) ماري الياس وحنان قصاب، المصدر السابق، ص427.
30) مدحت الكاشف، المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008) ص60.
31) أحمد أمل، فن الإخراج المسرحي من الرؤيا إلى التطبيق (دمشق: أناليا للدراسات والنشر والتوزيع، 2011) ص126.
32) احمد أمل، المصدر نفسه، ص127.
33) نبيل راغب، فن العرض المسرحي (القاهرة: دار نوبار للطباعة، 1996) ص93.
34) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، (جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980) ص108.
35) أحمد سخسوخ، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998) ص79-80.
36) عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (بيروت: دار الفارابي، 2002) ص50.
37) علي رضا حسين، العنوان ودلالاته في النص المسرحي العراقي (رسالة ماجستير) جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2008) ص12.
38) ماريا ديل كارمن بوبس نابيس، دراسات عن سيميولوجيا المسرح. ت: سمير متولي (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2010) ص73.

**** وهي عناصر العمل الفني التي تتألف من؛ (الوحدة، والسيادة، والانسجام، والتنوع، والتوازن)، لكي تصل إلى الشكل الذي نريده أو نطمح بالوصول إليه ولكي نعبر عن حالة ما لموضوع ما. الباحث.

39) نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مصدر سابق، ص91.
40) سامية احمد اسعد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص71.
41) نبيل راغب، المصدر السابق، ص108.

***** تأليف (وليم شكسبير)، أعدها المخرج (سامي عبد الحميد)، تم عرضها في مدينة بغداد في دائرة السينما والمسرح، في الطابق الرابع بين الكافتريا والمطبخ، ضمن فعاليات مهرجان المسرح العراقي الثالث في العام 1996، الممثلون: من طلبة قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة-بغداد- اشترك في التمثيل؛ (فيصل جواد كاظم بدور) بدور(عطيل)، وزهير حميد بدور(رودريكو)، ونعيم جاسم بدور (ياغو)، ومحمد إسماعيل بدور (كاسيو)، وعبد الكريم عبد المجيد بدور(برابانسيو)، وعدنان منشد بدور(الدوق)، ووسام مهدي بدور(مونتانا)، وهنادي محمد بدور(دزدمونه)، واستبرق العزاوي بدور (اميليا) ومحمد كاظم هاشم الشمري بدور (مساعد عطيل1)، وحيدر موفق إقبال الجلبي بدور (مساعد عطيل2)، ساعد في الإخراج والإدارة: (عادل كوركيس، وحنين مانع)، فكرة تصميم المنظر وإنشائية المكان (سامي عبد الحميد)، الإضاءة (سنان العزاوي)، والموسيقى (هشام عبد الرحمن). للمزيد ينظر: محمد كاظم هاشم الشمري، جماليات المكان في عروض سامي عبد الحميد المسرحية، رسالة ماجستير، غير منشورة في (جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة، 2010) ص134.

****** مسرحية من تأليف (وليم شكسبير)، إعداد المخرج صلاح القصب، قدمها طلبة قسم الفنون المسرحية جامعة بغداد بالاشتراك مع ممثلي الفرقة القومية للتمثيل، في العام (1999)، في باحة قسم الفنون المسرحية بغداد، اشترك في التمثيل: عبد الصاحب نعمة بدور (ماكبث)، وعواطف نعيم بدور (الليدي ماكبث) وباسل الشبيب بدور (بانكو)، وكامل البغدادي بدور (قرين ماكبث)، بالإضافة إلى المجموعة التي لم يستطع الباحث استذكارها. الباحث.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر والمراجع

اولاً : الكتب

1) الزبيدي، تاج العروس (6 / 439) 1205 هـ.
2) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (1 / 406).
3) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية (بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005).
4) أحمد أمل، فن الإخراج المسرحي من الرؤيا إلى التطبيق (دمشق: أناليا للدراسات والنشر والتوزيع، 2011).
5) أحمد سخسوخ، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
6) عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (بيروت: دار الفارابي، 2002).
7) أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
8) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، (جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980) .
9) عواد علي، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001).
10) كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ت: سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، 1999).
11) محمد أبو دومه، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009).
12) مدحت الكاشف، المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008) .
13) ماريا ديل كارمن بوبس نابيس، دراسات عن سيميولوجيا المسرح. ت: سمير متولي (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2010).
14) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006) .
15) فيليب اوسلاندر، من التمثيل إلى العرض، ت: سحر فراج (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 1997).

16) نبيل راغب، فن العرض المسرحي (القاهرة: دار نوبار للطباعة، 1996).

ثانياً : المجلات والدوريات

17) أحمد محمود ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر (المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، 1997).

18) جون ستروك، البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1990).

19) حفيظة محمد عبد المنعم، أنتونان آرتو ومسرح القسوة، مجلة فصول (المجلد الثاني، العدد الثالث، 1982).

20) سامية اسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر (المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، مارس، 1985).

21) سؤدد كنعان، تأثير الملاحم على مسرح بروك، مجلة الحياة المسرحية (دمشق: العدد الخامس والخمسين، 2004).

22) مارتن أسلن، مسرح آرتو النظرية والتطبيق، ت: سعيد الحكيم (مجلة الأقلام، العدد الثاني، 1988).

ثالثاً: الرسائل والاطاريح

23) علي رضا حسين، العنوان ودلالاته في النص المسرحي العراقي (رسالة ماجستير) جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2008).