جمهوريـة العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامـــــعة القادسية
كلية الفنون الجميلة

المعالجات الاخراجية لشخصية المجنون في المسرح العراقي

الى مجلس كلية الفنون \ جامعة القادسية وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في كلية الفنون الجميلة

بحث تقدم بة الطالب

مصطفى حاكم مرود

اشراف

م.م

احمد طالب عبد علي

٢٠٢٢م ١٤٤٣ه

كذلك مَا أَتَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلَّا قَالُوا سَاحِرٌ أَوْ مَجْنُونٌ

صدق اللة العلي العظيم

(الذاريات٥٢)

الإهـــــــــــداء

إهداء الى رسولنا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه واله وسلم

الى الينبوع الذي لا يمل العطاء الى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قبلها

. . . . . والدتي العزيزة. . . . . .

الى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء الذي لم يبخل بشيء

. . . . . والدي العزيز. . . . . .

الى من حبهم يجري في عروقي الى من سرنا سوية ونحن نشق الطريق

. . . . . زملائي و زميلاتي . . . . . .

الى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات من درر واحلى عبارات في العلم

من صاغونا علمهم حروف. . . . . أساتذتي الكرام. . . . . .

الى حماة الوطن. . . . . الحشد الشعبي المقدس . . . . .

الى الارض التي آوتني واحتضنتني . . . . .العراق الحبيب. . . . . .

مصطفى الجبوري

كلمة شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على آخر الأنبياء والمرسلين رسول الله محمَّد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين أجمعين، أمَّا بعد: فإني أحمدُ الله جلَّ وعلا على ما آتاني فضله، فقد هيأ لي كل الظروف ويسر لي إنجاز هذا العمل بفضله العظيم وكرمه العميم، فله الحمد أولاً وآخرًا على كل شيء سبحانه وتعالى، ثمَّ أشكر أولئك الأفاضل الكرام الذين مدوا لي أيدي المساعدة خلال هذه الفترة وهم جميع الأساتذة والدكاترة والمعيدين الذين تواصلت معهم، وفي مقدمتهم الأستاذ الفاضل المشرف على البحث م.م احمد طالب عبد علي ، الذي لم يدخر جهدًا في تقديم المساعدة لي

ولا يفوتني ان اتقدم بالشكر والتقدير الى اساتذتي في كلية القانون لما قدموة من معرفة وكما اتقدم بالشكر والتقدير الى الجميع من ساعدني في اعداد هذا البحث وفاتني ذكر اسمة .

الطالب

مصطفى الجبوري

المُـلـخّص:

عُرف الفن في السينما والتلفزيون بتنوع عناصر اللغة السينمائية التي يعتمد المخرج بتوظيف إشتغالها كأدوات تعبيرية وجمالية لإنتاج معنى أو منح الصورة المعروضة دلالات تحيل المشاهد لفهم أكبر من حدود الصورة نفسها، فيكون توظيفها وفق أسس مدروسة، فالمعالجة الإخراجية لا ترتكز على للنص فقط، بل تشتمل على رسم ملامح شخصية المجنون، باعتباره إحدى أدوات المخرج الذي ينقل بوساطته الأفكار والأهداف والرسائل في الفيلم إلى المشاهد، لذا فمهمة المخرج في أي عمل درامي أن يقوم بخلق شخصية معينة بمساعدة الممثل من خلال أداءه وتفاعله مع الشخصية وفهم أبعادها، وعادتاً ما يقوم المخرج بتحليل النص لفك الشفرات وتفسير دوافع الشخصية للممثل قبل تأديته لذلك الدور متحمساً بصدق الإحساس الداخلي لفعل الشخصية ،يتكون البحث من ثلاث فصول، واشتمل الإطار المنهجي للبحث على عرض لموضوع مشكلة البحث، المتمثلة بالسؤال الأتي: ماهي سمات شخصية شخصية المجنون. ثم وضح الباحث أهمية البحث والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه مع الحدود البحث ومن ثم قام الباحث بتحديد المصطلحات ،أما (الإطار النظري) فتكون من مبحثين :المبحث الأول: جاء في ثلاث محاور: (مفهوم شخصية المجنون، سمات شخصية المجنون وإشتغالات عناصر اللغة السينمائية في تجسيد شـخـصيـة الـمجنون.

فالمعالجات الإخراجية للشخصية المجنون في المسرح العراقي والتي تختلف طريقة التناول للنص من قبل كل مخرج، يطرح الباحث المشكلة بحتة تحت التساؤل التالي: ما علاجات مشاهد الجنون الإخراجية في المسرح العراقي؟ ثم احتوى الإطار المنهجي على هدف البحث وأهميته وحدوده وتحديد المصطلحات ، بينما تضمن الفصل الثاني الإطار النظري قسمين ، الأول بعنوان بناء الصورة في مشاهد العنف ، بينما القسم الثاني بعنوان الحركة. وعنوان العمل في مشاهد المجنون في المسرح اختتمت مؤشرات الإطار النظري ،اما الفصل الثالث فقد اشتمل على اجراءات البحث والمنهج والمجتمع وأداة العينة وصدق الأداة ووحدة التحليل ، بينما شهد الربع الرابع عينة البحث وسلسلة من التحليلات الطبيعية الاستثنائية ومن ثم قام الباحث بنتائج الدراسة. الأكثر بروزًا.

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

اولا :- مشكلة البحث

ثانيا :-اهمية البحث والحاجة الية

ثالثا :- هدف البحث

رابعا :- حدود البحث

خامسا:- تحديد المصطلحات

اولا : مشكلة البحث :

إن دخول المسرح كأنموذج إنساني في حياة الفرد جاء ليُعَبِر عن الأتراح والأحزان التي يعانيها الفرد بالإضافة إلى اعتبار المسرح بالنسبة لعدد كبير من الناس، احد الأشكال البديلة للتسلية ، فهو " يتوجه إلى جمهور أغلبه من الأميين يحاكي توجهاتهم بمحاكاتهم باللهجة التي يفهمونها ليوصل هدفاً تعليمياً وثورياً فلغته قريبة من لغة المتلقي البسيط وبذلك عُدَّ كلغة عالمية اجتماعية مهمتها الوصول إلى كل طبقات المجتمع.

ولقد عُرف الفن في السينما والتلفزيون بتنوع عناصر اللغة السينمائية التي يعتمد المخرج بتوظيف إشتغالها كأدوات تعبيرية وجمالية لإنتاج معنى أو منح الصورة المعروضة دلالات تحيل المشاهد لفهم أكبر من حدود الصورة نفسها، فيكون توظيفها وفق أسس مدروسة، فالمعالجة الإخراجية لا ترتكز على للنص فقط، بل تشتمل على رسم ملامح شخصية المجنون، باعتباره إحدى أدوات المخرج الذي ينقل بوساطته الأفكار والأهداف والرسائل في الفيلم إلى المشاهد، لذا فمهمة المخرج في أي عمل درامي أن يقوم بخلق شخصية معينة بمساعدة الممثل من خلال أداءه وتفاعله مع الشخصية وفهم أبعادها، وعادتاً ما يقوم المخرج بتحليل النص لفك الشفرات وتفسير دوافع الشخصية للممثل قبل تأديته لذلك الدور متحمساً بصدق الإحساس الداخلي لفعل الشخصية، واشتمل الإطار المنهجي للبحث على عرض لموضوع مشكلة البحث، المتمثلة بالسؤال الأتي: ماهي سمات شخصية المجنون. ثم وضح الباحث أهمية البحث والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه مع الحدود البحث وكذلك كيف يتم معالجة الاخراجية لشخص المجنون في المسرح العراقي .

دخلت شخصية المجنون في المعالجة الإخراجية بعدها لمحة من لمحات خلق الصراع في المسرح ولأن المخيلة الإخراجية هي الرحم الشرعي لأية معالجة فإن السعي الحثيث للمخرجين لتكون معالجاتهم نابعة من هدف ينطلقون منه لحظة الاختيار للنص ليكون هذا الاختيار احد الثوابت التي تخلق الدافع وبالتالي الهدف للمضي قدما نحو معالجة تتفق وقدرات المكان والزمان في الآن نفسه.

وعلية فأن مشكلة البحث تتمحور حول الآلية التي عالج بها المخرجون المسرحيون شخصية المجنون في العرض المسرحي فمنذ النشأة الأولى للمسرح وقع على عاتقه مهمة التعبير عن الجوانب الدينية قبل الدنيوية ، انطلاقا من مفهوم أن المسرح وجد لخدمة الآلهة ولأن حضور العرض المسرحي كان عُرفاً دينياً أساسه الحب والتقرب إلى الآلهة زلفى جعل من أهمية الحضور ومتابعة العروض التي تستمر إلى أيام متتالية واجباً دينيا مقدساً.

ثانيا : أهمية البحث

أن المسرح يبرمج الفرد وفق خطة موضوعة وهادفة يتبناها الواقفون على العملية المسرحية وبالتالي يأتي الأقناع كتحصيل حاصل لأية فكرة تتبعها ثورة او قانون وتأتي اهمية شخصية الجنون المستهجن من قبل الناس ويحاول بعض المخرجين عبر معالجاتهم أن يخلقوا نوعا من التقارب ألحميمي الذي يخلق المحبة بين المتلقي والممثل عبر توحيد المساحة التمثيلية مع مساحة التلقي و يعتبر المسرح المنظومة الحيوية التي ترسل إشعاعاتها إلى المتلقي لتثيره إلى مجسات يهدف لها مسبقاً لتؤثر وتتأثر في الجو الذي تعوم فيه الإحداث خالقة اجواء تختلف في النسبة لدى المتلقي بحيث ان المعالجة المخرج شخصية المجنون في العرض دور في تقسيم مساحة المسرح إلى ألوان وأشكال وديكورات متنوعة بحسب التجسد الذي يمثله الموضوع الذي يفرض بالتالي نفسه ليكون مناسباً مع الطرح الذي أراده الكاتب والصورة الحركية التي نقلت الكلمات إلى حركة ولون وروح على الخشبة وتنطلق الأهمية للبحث في كونه يسلط الضوء على أهمية المعالجة الإخراجية في إظهار شخصية المجنون في العرض المسرحي وبذلك يمكن أن يحقق الفائدة لكل العاملين في مجال المسرح.

ثالثا : أهداف البحث والحاجة إليه:

١ .يسلط البحث الضوء على المعالجات الاخراجية لشخصية المجنون لأهميتها في دراسة الشخصية الدرامية التي تكمن في بنياتها محمولات نفسية متنوعة وتعد هذه النصوص خزان ثري للدراسات النفسية للشخصية .

٢ .يهتم البحث بدراسة شخصية المجنون في المسرح العراقي لكونه عنصراً مهماً في سلوكيات الشخصية (المجنون) وتفسير بنية الشخصية الدرامية ومعالجتها ويفيد البحث الدارسين والباحثين في مجال الأدب وعلم النفس وفي مجال الفنون وبالتحديد الفنون
المسرحية.

رابعا : حدود البحث:

أ – الحد الموضوعي: دراسة المعالجة الإخراجية لشخصية المجنون في العرض المسرح العراقي.

ب – الحد المكاني: بابل

ج- الحدود الزمانية : ٢٠١٠ - ٢٠٢٠

خامسا : تحديد المصطلحات:-

المعالجة الإخراجية : لغةً من العلاج، المراس والدفاع وعالج الشيء معالجةً وعلاجاً أي زاوله وعاناه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجت ،أما المعالجة الإخراجية اصطلاحا : هي ممارسة للعمل وتقويمه ، أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل إيصال الموضوع (١).

تعريف إجرائي المعالجة الإخراجية:- القراءة الدقيقة لجزئيات النص ونقل هذه الجزيئات إلى صورة حركية أو حركية حوارية أو سينوغرافية أو الكل مجتمعاً بغية الوصول إلى تحقيق الرؤية الشاملة للنص عبر العرض وإيصال الرسالة التي يحتويها النص إلى المتلقي بصورة مفهومة لا لبس فيها.

تعرف المعالجة الإخراجية ودورها في المسرح والفائدة المتوخاة منها في إبراز شخصية المجنون في العرض المسرحي .

الإخراج: الإخراج نقلا عن تنظيم أكاديمية المسرح بروما بأنه" فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحالة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح .ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعة العاملين وفي مقدمتهم الممثلون ثم الفنيون الموكلون بالأزياء والمناظر والأضواء وفي النهاية ميكانيكا العرض والموسيقى والرقص :هذا هو الإخراج"(٢).

---

١ .محمد مهدي صالح، الاعداد في النص المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٩.

٢ .ميسون البياتي، الأبعاد الثلاثية للشخصية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢.

المبحث الاول

اولا : شخصية المجنون في المسرح

ثانيا :- القراءة الاخراجية لشخصية المجنون في المسرح العراقي

ثالثا :- المسرح والجنون

المبحث الثاني

اولا : المسرح والجنون: المتخيل والواقعي

ثانيا : الجنون حالة واقعية

ثالثا : شخصيات مجنونة

ثانيا ـ المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

المبحث الأول:

شخصية المجنون في المسرح

منذ النشأة الأولى للمسرح وقع على عاتقه مهمة التعبير عن الجوانب الدينية قبل الدنيوية ، انطلاقا من مفهوم " أن المسرح وجد لخدمة الآلهة ولأن حضور العرض المسرحي كان عُرفاً دينياً أساسه الحب والتقرب إلى الآلهة زلفى جعل من أهمية الحضور ومتابعة العروض التي تستمر إلى أيام متتالية واجباً دينيا مقدساً و إن دخول المسرح كأنموذج إنساني في حياة الفرد جاء ليُعَبِر عن الأتراح والأحزان التي يعانيها الفرد بالإضافة إلى اعتبار المسرح بالنسبة لعدد كبير من الناس، احد الأشكال البديلة للتسلية ، فهو " يتوجه إلى جمهور أغلبه من الأميين يحاكي توجهاتهم بمحاكاتهم باللهجة التي يفهمونها ليوصل هدفاً تعليمياً وثورياً فلغته قريبة من لغة المتلقي البسيط ". وبذلك عُدَّ كلغة عالمية اجتماعية مهمتها الوصول إلى كل طبقات المجتمع" (١).

ينقل المسرح الفرد من مكان عام كالحياة الاجتماعية إلى مكان يجري فيه حدث منعكس عن هذه الحياة ألا وهو مكان العرض المسرحي ،فمدينة (طيبة) التي أصابها الطاعون في بداية مسرحية (أوديب ملكاً) حين يفتتح الكورس ذلك هي ليست طيبة الحقيقية التي يعي المتلقي لحظتها انه يعيش فيها حيث يتسم هذا الانتقال الذي ينتجه وينتخبه المتلقي بحسب وعيه وذائقته وثقافته وميوله الفكرية والعقائدية ، ذلك أن المتلقي شريك في أنتاج العرض فهو وأن يواجه مختلف المقترحات المكانية (التجريدية ، الطرازية المقترحة ، أو الواقعية) والتي يقترحها المخرج أو المؤلف " (٢)

عُدَّ المسرح أكثر الفنون مساساً في الحياة الاجتماعية بوصفه أساساً للبنية الفكرية للفرد الذي يتجه للوَلَه-أعلى درجات الحب- بالمسرح من أيمانه بضرورته الحياتية في الحياة المعاصرة ، ذلك انه يمس الحياة البشرية بطريقة فريدة من نوعها قد تعجز الفنون والآداب الأخرى عنها فهو انعكاس للواقع المعاش من لدن البشر ،مما يؤثر عليهم ويتأثر بهم فحب الفرد للمسرح يجعله يتحسس كل مشاعر التي تلد في العرض الذي سيتفاعل معه كونه متلق فاعل وركن مهم من أركان العملية المسرحية المتمثلة بـ الممثل-المخرج- المتلقي وهنا جانب نفسي يلقي بظلاله على حالة التلقي لنوع العرض وما يحتويه " (٣).

---

(١) سعد أردش، : المخرج في المسرح المعاصر، ، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون، ص١٧٤ .

(٢) حنان الياس، المعجم المسرحي، ط٢ ،بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،٢٠٠٨ , ص٢٧

(٣) جون، برتلمي،: بحث عن معالجات المخرج في المسرح، بغداد : الجامعة المستنصرية ، ١٩٨٦ ، ص ٤٠٦ .

" إن المسرح كموضوعة اجتماعية، هو تقليد للحياة يجعل من المتلقي يهاب الأفعال التي يقوم بها البطل فينئ بنفسه أن يكون مكان البطل " فتكشف بذلك المسرحية ، من تحت الشخصية المتذبذبة المهتزة عن الإرادة اللاواقعية ، ومن تحت الهدف المصمم للطبيعة الحيوانية عن الإنسان كضحية للظروف ، فمعرفة شخصيات الناس في الحياة الواقعية تقف في سبيلها عوامل شتى منها : غلبة الحياء على الناس مما يجعلهم يلتزمون إخفاء ما بدخيلتهم أما لشعورهم بأن حياتهم الداخلية لاتهم أحدا سواهم ، وإما لإحساسهم بان معرفة الغير لهم على حقيقتهم قد تؤدي إلى احتقارهم أو الهجوم عليهم إلى غير ذلك من الأسباب الغريزية أو المكتسبة في الإنسان" (١).

القراءة الاخراجية لشخصية المجنون في المسرح العراقي

اهتمت القراءة الإبداعية المسرحية بقصة العنبر رقم لـ (تشيخوف) من دون سردياته الأخرى وأخذت حصة وافرة من عمليات التحويل واعادة التوليف والتكييف من الجنس السردي الى الدرامي؛ لما احتوته هذه السردية من جدل وحجاج فلسفي عميق ووجهة نظر للوجود الانساني في بيئة غير انسانية، وفكريا استطاعت أن تقدم نسقا اشكاليا لطبيعة العلاقة بين المادي والروحي من جهة، وتقويضا لسلطة المركز (المصحة/ الدولة) وإدانتها من جهة أخرى بوصفها مكانا لانحطاط العالم لا للاستشفاء غنما لسحق كرامة الانسان وتحقيره في ضوء العلاقة الدراماتيكية بين الطبيب (اندريه) والمريض النفسي .

" وبوصف المكان العنبر هو مركز (التبئير) لدى أغلب القراءات الإخراجية للسردية التشيخوفية الذي هو كناية واستعارة للمكان العراقي الملتهب، فضلا عن توافر النسق الحواري المكثف والرشيق والتعددية البوليفونية لشخوص السرد وتحولات الصوت السردي فيها من الراوي العليم (الأنا) الى (الهو)، كل هذه السمات أغرت المسرحي المحلي في ان يتعرض لها ويتناص معها.. فكان التقديم الاول بفواعل المخرج والمؤلف المسرحي (بدري حسون فريد) (١٩٢٧ ـ ٢٠١٧) الذي قدم مسرحية ردهة رقم ٦ عام ١٩٩٤ بتعالق المستويين السردي والدرامي من منظور تشكيلي، إذ قسم خشبة المسرح الى منطقتين الاولى ردهة المرضى مع حارسهم (نيكيتا) وهي منطقة ديناميكية مليئة بالحركة والتشكيلات البصرية اشبه بمساحة وعي ديونسيوسية فيها نرى ونسمع اغلب العواطف الانسانية من ألم وبكاء وبهجة" (٢).

---

(١) علي محمد هادي، الربيعي ، مفهوم المسرح المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة) جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة ،2004 ، (ص١٢٠).

(٢) . علي يوسف طاهر العزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ص٢٦.

والثانية غرفة الطبيب (اندريه) والمريض (ايفان)، حيث الحوار والجدل (الابولوني) العقلي الهادئ بأبهى صوره وتجلياته، تداخل نص العرض بقوة مع السردية التشيخوفية وقام الصراع الفكري على أشده بين الطبيب ومريضه ومثلهما (ياسين اسماعيل) و(حكيم جاسم) بأسلوب الواقعية النفسية في الاداء التمثيلي التقمصي التي انتهجها (بدري حسون فريد) في التعامل مع ممثليه لدى جوقة المرضى وحارسهم (نيكيتا) مثله (احمد شرجي)، عرضت المسرحية لثلاثة ايام متواصلة على مسرح اكاديمية الفنون في بغداد وحازت اعجابا واسعا لدى من شاهدها ولم يعدْعرضها إذ غادر مخرجها الى المهجر، والمسرحية الثانية كانت مسرحية (مسافر زاده الخيال) إعداد وتوليف (عواطف نعيم) وإخراج (عزيز خيون)، اذ عملت المعدة على انتاج نسق نصي جديد لا يذهب الى شخوص القصة بشكل مباشر انما اعتمدت العنونة التعبيرية بأسماء (الصغير) (النحيف) (المجنونة) (الحارس) (المدير) (العمدة) " (١).

" واعطت مساحة للمونولوج الذاتي (الهذياني) على حساب (الديالوج) إيمانا منها بأن التعبير عن بنية الجنون لا يستقيم الا بتمظهره عن طريق تقانات (البوح) والاعتراف والانفتاح على انثيالات اللاشعور وخزين اللاوعي، مبتكرة لشبكة علاقات جديدة ثيمتها المركزية تقويض طبقات السلطة الفاسدة وبنيتها العميقة بتصوير علاقات المدير والعمدة والحارس وانتهازيتهم مع نزلاء العنبر، فالحارس يسرق الدواء من المذخر ليبيعه خارج المصحة ويستبيح المرضى جنسيا، واضافت المعدة صوت المرأة المجنونة وشخصية الجنرال (النحيف) الذي يبحث دائما عن عصا التبختر ليتوازن نفسيا، في حين عمل المخرج (عزيز خيون) على فرضية المكان الخالي إلا من أسرة خشبية متحركة وميزانسين الحركة الواسع للممثلين الذين تبدّوا بأداءات تمثيلية اندماجية تارة وتقديمية مباشرة تارة اخرى، لم تعرض المسرحية في بغداد للجمهور انما عرضت كجنرال بروفة وذهبت للعرض في مهرجان المسرح الاردني في عمان عام ٢٠٠٠، ولم يتح لها العرض مرة أخرى داخل البلادومن المهم ذكر مسرحية (ايام الجنون والعسل) عن سردية بالاسم نفسه للاديب والمفكر الراحل (خضير ميري) أعدها للمسرح وأخرجها شيخ المسرحيين الراحل (سامي عبد الحميد) والعرض أشبه بسيرة ذاتية لنزيل مصحة نفسية ادعى الجنون للخلاص من الحرب وواقعها الدموي واخذ يعيش ازدواجية مريرة داخل الذات " (٢).

---

(١) ديور، أدوين: فن التمثيل الآفاق والأعماق ، ج٢ ،ترجمة : ا. عمرو عبد الحميد ، ص ٢٤٦.

(٢)جيمس روس ايفانس : التجريب في المسرح من ستانسالفسكي إلى اليوم ، ص٣٩.

" عموما هذا لا يثلم من جمالية العرض وحضوره الجارف إخراجا وأداءً تمثيليا وتقنيات، اذ حول (الاسدي) المواضعة الايقونية التقليدية للمصحة على المستوى البصري والتي تقترن في الوعي الجمعي بالملابس البيضاء للاطباء والاسرة والبطانيات الى مكان رطب تحيطه البوابات الحديدية المائلة، مكان خانق، ضاغط محتدم.. تلعب فيه جوقة المرضى داخل المصحة/ السجن دورا اساسيا في تغيير الايقاع البصري والسمعي للعرض وابتكاره مشهدية أقرب لتقنية مسرح داخل مسرح مما اتاح لقاعة المشاهدين ان تنضم لخشبة المسرح بوصف المكان مصحة كبرى، المجانين فيه هم العقلاء وذوو الألباب، قدم العرض على فضاء منتدى المسرح في بغداد عام ٢٠١٩ وعرض في تونس والقاهرة" (١).

وهذا ناتج من اضطرابات وتواترات العمق السايكولوجي للشخصية وانزياح بنيتها الواعية بهذيانات النفس إلى مسارات تكوينات بنية اللاوعي لتنشيط مجسات التوتر الانفعالي والتعويض النفسي الساكن للدوافع والرغبات.

" وفي مونودراما ((دفن الممثلة جيم)) للكاتب المسرحي العربي جمال أبو حمدان تتخذ الشخصية مكاناً منعزلاً رغبة منها للتخلص من التهويمات اللاواعية التي قد ملأت نفسيتها فأصابها الملل والرتابة من تكرار الأدوار التمثلية لشخصيات مسرحية قد تكررت في تداولية الموروث الأدبي العالمي والعربي. وبقيت سلوكياتها واقوالها ملاصقة ومؤثرة على شخصية الممثل جيم فكل شخصية بطولية أستلبت جزء من الكيان النفسي للمثلة وهذه الأدوار هي (كيلوباترا- ماري أنطواش- درد مونة- إنتجونا- بنيلوبي- سالومي -أوفيليا- شهرزاد- شجرة الدر- زرقاء اليمامة- زنوبيا) الممثلة جيم ((وضعت كل الأقنعة، ورفضت كل الأقنعة. فأضعت بينها ملامحي.. تقمصت كل الأدوار، وأضعت بينها نفسي، وظلت روحي عطشى " (٢).

---

(١) سامي عبد الحميد (تطور الذهنية الإخراجية في المسرح العراقي) مجلة الأقلام / العدد ٣ ٤ و . ١٩٨٧ بغداد

(٢)احمد فياض المفرجي (الحركة المسرحية في العراق) مطبعة الشعب / بغداد . ١٩٦٥

المسرح والجنون

" عالمان رمزيان يلتحمان إلى حد الانصهار ويفترقان إلى حد التناقض. ولعل ما يفسر هذه العلاقة المتناقضة بين هذين العالمين الغريبين هو كون أحدهما يشكل مفارقة «Paradoxe» بالنسبة إلى الآخر. أليس المسرح، جنونا عاقلا، والجنون مسرحا غير عاقل؟! هذه المفارقة هي العتبة الأولى التي سنلج من خلالها هذا الموضوع المثير والمقرف في آن واحد" مثير من وجهة جمالية محض تستحضر كل ممتع ولاذ في الممارسة المسرحية كفضاء للجنون باعتباره طاقة تخييلية وإبداعية مهمة؛ ومقرف من وجهة

أخلاقية تستحضر كل الحساسيات المرتبطة بالجنون باعتباره معادلا لكل ما هو ضد - عقلي، خارج عن المألوف، فاقد للتواصل، لا إنتاجي، مخرب وفوضوي. فهنا يحضر المنظور الاجتماعي بكل إكراهاته وآليات إقصائه الرمزية والفعلية وأشكال تهميشه المؤسسية (1).

في مقاربتنا هاته، سنحاول تحجيم مساحة الأخلاقي بل وتجاهلها لمعاجة العلاقة بين المسرح والجنون، من أجل الكشف عن الأبعاد الجمالية لهذه العلاقة من خلال ثنائية مسرح الجنون وجنون المسرح، دون إغفال جانب مهم ترتب على هذا البعد الجمالي وهو البعد العلمي أو الطبي في هذه العلاقة، ويتعلق الأمر باستغلال المسرح في مجال الطب العقلي(2).

1-المسرح والجنون: المتخيل والواقعي

إن الحديث عن المسرح كفضاء للمتخيل يستدعي، بالضرورة، استحضار بعض التصورات عن المتخيل " باعتباره «طفولة الوعي» أو «جنون العقل La folie du logis» كما يقال. هذا الوعي الطفولي وهذا الجنون كيف يتجسدان في المسرح؟ وبالتالي ما هي العناصر التي يتاسس عليها المسرح باعتباره متخيلا؟ لعل من المفيد التذكير بالبعد المزدوج لفن المسرح باعتباره أدبا وفرجة، خصوصا وأن هذا التمييز يجعل المتخيل في هذا الفن يكتسي أبعادا مضاعفة ومتراكبة ومتداخلة (تداخل متخيل المؤلف والمخرج أبرز دليل على ذلك) لكن الأهم من كل هذا هو التأكيد على أن مساحة المتخيل في المسرح يرسم حدودها وآفاقها الطابع اللعبي «Aspect ludique» لهذا الفن.(3).

١- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق، ٢٠٠٤،ص٢٤٨)

٢- .إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية (القاهرة: دار الشعب، ٢٠٠٩،ص ١٨٤).

٣- .إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥، ص٣١٢ .

هذه العناصر، إذن، هي التي تجعل من المسرح باعتباره متخيلا، جنونا عاقلا، لأنه إلى جانب حرية اللعب وطابعه الخيالي وأقنعته، هناك إطار فضائي وزمني وقواعد درامية يخضع لها اللعب المسرحي تعقلن جنون هذا اللعب، بعضها يقترحه متخيل المؤلف والبعض الآخر يفجره متخيل المخرج وفق ما تمليه عليه طاقاته الإبداعية وإمكاناته الإخراجية.فالمسرح، إذن، وفق هذا التصور يبقى أكثر الفنون قربا من الواقع وأشدها ارتباطا به، مادام يستغل هذا الواقع كمادة يشتغل عليها ويصنعها، لكنه يظل، مع ذلك، أكثرها بعدا عن هذا الواقع لأنه يقوم على خاصية أساسية هي التي تسميها آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeldبـ«مفارقة المحاكاة .(13-) «mimesisوتتمثل في كون المحاكاة هي محاكاة لواقع ما لكنها في الآن نفسه وسيلة لبناء المتخيل وبالتالي إثارة ميكانيزم النفي لدى المتفرج (1).

الجنـون حالـة واقعيـة

على الرغم من اقتران مفهوم الجنون، عموما، بكل ما هو ضد - عقلي وشاذ عن المألوف وغير طبيعي، إلا أن الشيء المؤكد هو أن الجنون ليس مفهوما مطلقا وإنما هو مفهوم نسبي مرتبط بالسياق الثقافي والاجتماعي للجماعات البشرية، من هنا لا يكون المجنون «مجنونا إلا بالنسبة لمجتمع ما» (٤-١٥). ولعل ارتباط الجنون بالسياق السوسيو-ثقافي هو الذي جعل مفهومه يتغير وتصورات المجتمع عنه تتبدل تبعا لتحولات العصر والتاريخ. ففي القديم «L'Antiquité» اعتبر الجنون بمثابة مسٍّ «Possession»تلحقه بالفرد قوة خارجية قد تكون ذات طابع شيطاني. وبعد عصر النهضة اعتبر المسُّ كمظهر جنوني بمثابة سلب لحرية الروح وليس الجسد. خلال القرن الثامن عشر، اعتبر الجنون مرادفا للخطأ والجهل والحرمان. وبتحول المجتمع، خلال القرن التاسع عشر، إلى مجتمع صناعي يقوم على أساس مفهوم الإنتاج اعتبر الجنون شكلا للاإنتاجية«Improductivité» ، وأصبح الحديث عن المجنون باعتباره مختلا .«Aliéné» وخلال القرن العشرين، ونتيجة لتطور الاكتشافات العلمية المرتبطة بالجانب النفسي للإنسان خصوصا مع فرويد Freud وتطور العلوم المرتبطة بهذا المجال (الطب العقلي، التحليل النفسي، علم الاجتماع العقلي...) أصبح يتعامل مع نظام الجنون باعتباره يتكون من ثلاثة عناصر أساسية هي: المرض العقلي، المريض، ومستشفى الأمراض العقلية (2).

---

١ .محمد مهدي صالح، إشكالية الاعداد في النص المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٥.

٢ .ميسون عبد الرزاق البياتي، الأبعاد الثلاثية للشخصية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨.

فالجنون، إذن، كظاهرة سوسيوثقافية ذات أبعاد تاريخية ليس شيئا متجانسا لأنه اتخذ أشكالا متعددة منها الهذيان، المسّ، الاستيلاب أو المرض العقلي.وتميز الدراسات النفسية الحديثة بين نوعين أساسيين من «الاضطرابات النفسية، وهي العُصابات «Névroses» والذهانات .«Psychoses» في الذهانات التي تصيب الشخصية كلها نجد اضطرابات في العقل، في المزاج وفي الحس النقدي. وفي العصابات فإن جانبا واحدا من الشخصية هو الذي يصاب (يتم استشعار أنماط من الرعب أو الوسواس في بعض الحالات). والعُصَابي يبقى صاحيا وقادرا على الإحساس كما أن «العصاب يعبر عن صراع نفساني يشكل اتفاقا بين الرغبة والدفاع، وله جذوره في التاريخ الطفولي للذات. والذهان هو أولا، قطيعة بين «الأنا» و«الواقع» تترك الأنا تحت رحمة الغرائز، ثم هو إعادة بناء هذياني لواقع مطابق لهذه الغرائز، إنه نمط دفاعي خاص ضد واقع معاش من طرف الذات باعتباره جد قاس (١) .

إن الذوات، سواء كانت ذهانية أو عصابية، تعيش وضعها الجنوني ليس كمتخيل وإنما كواقع، وتعبر عن هذا الواقع بطرق مختلفة. هذه الطرق التي يتم التعامل معها، في المجتمع، كأعراض للمرض العقلي تكتسي طابعا دراميا حقيقيا لكنها تتميز مع ذلك، عن المسرح باعتباره فضاء للمتخيل. فـ«المريض العقلي يستعمل الكلمات واللعب من أجل أدرمة dramatiser الوضعية، أو يعبر بواسطة الصمت وحركات جسده» (٢).

رغم أن هذه اللغات (الكلام، اللعب، الصمت، الجسد) هي نفسها اللغات المستعملة في المسرح، إلا أن التمييز بين المسرح والجنون يبقى ضروريا انطلاقا من ثنائية الواقعي والمتخيل. في هذا السياق يلاحظ أن «الاعتقاد الجماعي وخلفية اللاوعي هما اللذين يجعلان المسَّ ممكنا. في المسرح، العكس هو الصحيح، فكل شيء تظاهر Simulacre واعٍ، كل شيء لعب هل يعني هذا التمييز بين الوضع الأساسي للمسرح كفضاء للمتخيل وبين الجنون كحالة واقعية استحالة إيجاد علاقة تداخل بينهما؟ نحن لا نعتقد ذلك لأننا مقتنعون بأن للمسرح جنونه كما أن للجنون مسرحه (٣) .

1- ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط٢ ،بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،٢٠٠٦ , ص٢٧ .

٢ .هول ولندزي، نظريات الشخصية، ترجمة فرج أحمد وآخرون، ط١ ،بغداد: مكتبة الشرق، ١٩٨٥ ص٢٨٢

٣ .هول ولندزي ، مسرحيات الفصل الواحد، ط١ ،بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٧، ص١٦٥ .

2-مسرح الجنــون وجنــون المسـرح

يشير أوكتاف مانوني Octave Mannoni إلى وجود منظورين أساسين حول علاقة المسرح بالجنون حيث يقول: «تعرض العلاقات بين الجنون والمسرح ضمن منظورين مختلفين. فالجنون يخلق بنفسه وضعيات تجسد الدراما والكوميديا. وبالإمكان التساؤل ما إذا كان المسرح «المؤسس» يدين بشيء لهذا المسرح التلقائي. من جهة أخرى، تأخذ الخشبة نفسها هذا المسرح وتعرض علينا بالإضافة إلى الانفعال مرضى حقيقيين ومسرنمين كالآنسة ماكبث، وهذيانيين مثل لير، إلخ. يميز مانوني، إذن، بين مسرحين: المسرح المؤسس ويقصد به المسرح كفن قائم بذاته له أصوله وقواعده، والمسرح التلقائي الذي يعد الجنون أبرز مظاهره الأساسية. وهذا التمييز يعني أنه بقدر ما يحتوي الجنون على طاقات مسرحية حقيقية، يقدر ما يحضر هو نفسه كموضوع وكحالات وكشخوص في المتخيل المسرحي(١) .

مسـرح الجنــون

تتعدد مظاهر الجنون وتختلف أشكال التعبير عنه من حالة إلى أخرى، إلا أن ثمة شيئا أساسيا يوحد بين مختلف هذه الأشكال والحالات الجنونية هو كونها تجسد بواسطة لغة الكلام أو الجسد، وتبدو حالة المجنون وهو يتكلم أو يعبر عن إحساس ما بواسطة الحركات كما لو أنه يمثل أو يلعب بشكل تلقائي، مما يجعلنا بالتالي نتحدث عن تمسرح جنوني قاعدته الأساسية هي الجسد. ولعل هذا هو ما جعل مانوني يعتبر أن هذا الشكل المسرحي التلقائي يعد أحد المصادر الأساسية للمسرح المؤسس. يقول في هذا السياق: «ليس من قبيل الادعاء أن نعد من بين المواقف التلقائية التي يمكن افتراض كونها مصدرا للمسرح كما هو مؤسس - إلى جانب أنشطة اللعب وتمثيل الطقوس - بعض السلوكات من طبيعة أخرى تهم علم النفس المرضي. يتعلق الأمر، مثلا، بهذه الذوات التي توحي، دون وعي منها وهذه الذوات التي توحي بحركاتها وسلوكاتها ولغاتها بكونها تمثل دورا مسرحيا حقيقيا تختلف باختلاف الحالات الجنونية، عصابية كانت أو ذهانية. وباختلاف السياقات التي تمسرح فيها، ثقافيا واجتماعيا. من ثم، يمكن التمييز بين تلوينات متعددة وتجليات مختلفة لمسرح الجنون (٢) .

١- حسين علي هارف، الخصائص الفنية للمونودراما، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ١٩٩٧.

٢ .حميد علي حسون الزبيدي، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨

شخصيــات مجنـونـة :

يعتمد الإبداع المسرحي في بناء متخيَّل مستوحى من الجنون على تقديم نماذج وشخصيات مجنونة. هذه الشخصيات التي تتمثل في الهذيانيين والممسوسن والمخبولين بالإضافة إلى المرضى العقليين. يقول مانوني في هذا السياق: «ينبغي الآن أخذ العلاقات بين الجنون والمسرح من زاوية مغايرة تماما، وذلك بالتذكير بأنه منذ البدايات وعلى كل حال منذ «أجاكس» سوفوكل، استطاع المريض العقلي أن يظهر على الخشبة باعتباره شخصية، وأن يكون الجنون بمثابة دور. لا يتعلق الأمر بالانفعاليين، والشواذ، والمغرورين الذين يمكن أن يدرس سلوكهم علم النفس المرضي، وإنما يتعلق الأمر بشخصيات تعد مجنونة بمعنى مريضة عقليا، تقدم على الخشبة، فإذا أردنا أن نعود إلى البدايات، يمكن أن نستحضر الوضعية التراجيدية لمجموعة من شخصيات التراجيديا اليونانية باعتبارها إحدى أهم تجليات الجنون حيث «تقدم العديد من شخصيات التراجيديا على المسرح كضحية لما سماه القدماء بـ «المانيا«Mania ، أي «الغضب المقدس» أو «الحماسة» أيضا، وهي اضطرابات عقلية توصف باعتبارها اختراق الوعي من قبل أجسام فوق طبيعية وقد سبقت الإشارة إلى مثال مهم في هذا الإطار، هو مثال شخصية «أجاكس» في العمل التراجيدي لسوفوكل (١).

لقد حاولنا في هذه البحث أن نسلط الضوء على بعض جوانب العلاقة بين المسرح والجنون في بعديها الإبداعي والطبي فبينا مظاهر التداخل الممكنة بين العالمين على مستوى المتخيل كما على مستوى الواقعي، كما بيَّنا كيف استغل المسرح، خلال تاريخ الطب العقلي، كوسيلة لعلاج مختلف الحالات الجنونية. إلا أننا نحس أنَّ الموضوع ما يزال في حاجة إلى مزيد من الاهتمام على الأقل في سياقنا الخاص. فنحن مجتمع له مجانينه وله معازله الطبية وله طرقه الخاصة في الإقصاء والتهميش: لذا، فكل الأطراف معنية من أطباء ومسرحيين في التفكير في صيغ لربط الصلة بين المسرح والجنون وفي خوض تجارب مشتركة في سياق الطب العقلي أو على الأقل في عقد لقاءات وندوات مشتركة تكون مجالا لتبادل وجهات النظر في موضوع مهم له أبعاده السياسية والاجتماعية والأدبية كموضوع المسرح والجنــون (٢).

---

١ - جيرار جنيت، خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، وآخرون، ط٢) المغرب: مطابع الهيئة العامة للمطابع الأميرية – المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧ ،(ص١٧٧-١٧٨.

٢- .حسين علي هارف، الخصائص الفنية للمونودراما، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ١٩٩٧ ،ص٢٥٦.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. - المسرح وسيط فكري ..... روحي .... اجتماعي ... فهو فكري بعقيدته .. روحي بسموه .. اجتماعي بانزياحه إلى التموضع السوسيولوجي للحياة الخاصة بالفرد .

٢. - دخل المسرح كعنصر يخلق شخصية المجنون ويسهم في تنشئة الفرد باعتبار أن المسرح يقتبس أغلب مصادره من المجتمع كموضوعات يسقطها على شخوصه.

4 - أن العلائقية المعرفية بين المسرح والمجتمع أنتجت معادلة متوازنة للمرسل والمتلقي على السواء فالمتلقي يستلم شفرات معينة من المرسل ليؤطرها ويحلها ليحتويها في رؤية خاصة ينبلج منها.

٥.- يؤول على المؤسسات التربوية والأكاديمية الدور الكبير في رفد عملية بناء الفرد بزرع الحب عند دعم الأفكار التي تتموضع مع الهدف التنموي للبشرية لبناء أسس ثابتة معنية بالقضية الإنسانية .

٦. - أن المسرح يبرمج الفرد وفق خطة موضوعة وهادفة يتبناها الواقفون على العملية المسرحية وبالتالي يأتي شخصية المجنون كتحصيل حاصل لأية فكرة تتبعها ثورة او قانون وتأتي الكراهية للسلبي المستهجن من قبل الناس .

٧. - دخلت شخصية المجنون في المعالجة الإخراجية بعدها لمحة من لمحات خلق الصراع في المسرح ولأن المخيلة الإخراجية هي الرحم الشرعي لأية معالجة فإن السعي الحثيث للمخرجين لتكون معالجاتهم نابعة من هدف ينطلقون منه لحظة الاختيار للنص ليكون هذا الاختيار احد الثوابت التي تخلق الدافع وبالتالي الهدف للمضي قدما نحو معالجة تتفق وقدرات المكان والزمان في الآن نفسه.

٨.- المسرح يعتبر المنظومة الحيوية التي ترسل إشعاعاتها إلى المتلقي لتثيره إلى مجسات يهدف لها مسبقاً لتؤثر وتتأثر في الجو الذي تعوم فيه الإحداث خالقة اجواء تختلف في النسبة لدى المتلقي .

٩.- إن لمعالجة المخرج شخصية المجنون في العرض دور في تقسيم مساحة المسرح إلى ألوان وأشكال وديكورات متنوعة بحسب التجسد الذي يمثله الموضوع الذي يفرض بالتالي نفسه ليكون مناسباً مع الطرح الذي أراده الكاتب والصورة الحركية التي نقلت الكلمات إلى حركة ولون وروح على الخشبة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث :

عمد الباحث، ولأجل تحديد مجتمع بحثه المحدد بالحدود الزمنية والمكانية والموضوعية المبينة في الإطار المنهجي

للبحث، من العروض بناءا على التالي:

١ .مجاوزة الواقعية في العرض بتداخل الواقعي بالخيالي.

٢ .اعتماد نصوص بموضوعات ذات فضاء أسطوري، أو تاريخي، أو تراثي، من الفلكلور الشعبي.

وبناءا على ما تقدم تألف مجتمع البحث من (٣)عروض مسرحية، هي التالي:

التسلسل	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	السنة
١-	مجنون يتحدى القدر	ابراهيم جلال	يوسف العاني	٢٠١٦
٢-	المجنون	جبران خليل	محمد العامري	٢٠١٨
٣-	الجان والمجنون	بيات محمد مرعي	بيات محمد مرعي	٢٠١٢

عينة البحث :

قام الباحث باختيار عينة قصدية، من مجموع العروض التي شكلت مجتمع البحث، وهي:

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	السنة
١-	مجنون يتحدى القدر	ابراهيم جلال	يوسف العاني	٢٠١٦

أداة التحليل :

اعتمد الباحث ما توصل إليه من مؤشرات الإطار النظري كأداة لإجراء التحليل على العينة.

منهج التحليل :

اعتمد الباحث، في إجراءات البحث، على منهج التحليل الوصفي، لملائمته مع طبيعة الظاهرة موضع البحث، إمكانية تحقيق حصر لأبعادها، والوقوف على آليات تشكلها من خال الوصف، واستنادا إلى ما توصل إليه من و مؤشرات الإطار النظري كأداة للتحليل.

ثانيا : تحليل العينة

اسم المسرحية : مجنون يتحدى القدر

تاليف واخراج: يوسف العاني

سنة العرض : ٢٠١٧

مكان العرض : منتدى المسرح في بغداد عام ٢٠١٧

ان فكرة كتابة المسرحية الموسومة "مجنون يتحدى القدر" للمبدع العراقي يوسف العاني جاءت وليدة للسخرية من الواقع الذي يعيشه الإنسان، وكأنه بصدد رسم شخصيات على الورق ترفض الخوف وتستبدله بالتمرد على كل ما يحيط بها من تلك الظواهر المؤسية والمؤلمة بهدف التغيير.

يمكن أن نقول أن هذه المسرحية تبدو واقعية الملامح، لأنها نابعة من معاناة الإنسان كان عاقلا أو مجنونا في العموم، حولت خشبة المسرح إلى حقيقة نعيشها يوميا في مصارعة القدر الذي قد يفوق المتخيل في كثير من الأحيان.

يقول المسرحي يوسف العاني في مقدمة هذه المسرحية أن الفضل في كتابة هذا النص يعود لأستاذه أحمد محمد خليفة الذي درسه علم النفس، فأثر فيه وزاده ذلك تعلقا وغوصا في سطوره: "أستاذي أحمد محمد خليفة بقدرته الفائقة وشخصيته الساحرة في إيضاح ما يعسر عملنا وترغيبنا في معرفة كل ما يريد في محاضراته المكثفة والمشوقة والتي تحمل دلالات علمية جديدة علينا.. هذا الدرس أوحى لي بشخصية مصابة بمرض الكآبة يتمثل الأشياء يراها أمامه وهي غير موجودة إلا في مخيلته.. لقد أحببت هذه الشخصية وتمنيت لو مثلتها على المسرح.. هكذا كانت بداية التصور والرغبة في أن أكتبها أو أصورها. أي الشخصية مسرحيا. المرحلة الثانية إنني تمثلتها تحمل معاناة تساؤلاتي التي أشرت إليها، وأنها تحاسب من تسبب في مأساة إنساننا.. تقف أمامه مسرحيا، تحاكيه تحاكمه، تتحداه." .

تبدو مسرحية "مجنون يتحدى القدر" اجتماعية لأنها قائمة على ثورة التغيير الذي يرفضه القدر، والذي يعد بدوره شخصية رئيسية تقف في وجه شخصية المجنون الذي يثير اللهفة والتشويق في نفسية المشاهد منذ الوهلة الأولى، لرغبته الملحة في التحرر من قيود قدره، وهي مسرحية قصيرة بشكل عام.

تبدأ المسرحية بتقديم المكان الذي يتمثل في قاعة من قاعات مستشفى المجانين المظلمة وهو مكان واحد لا يتغير، من هنا يتعرف المشاهد على شخصية المجنون الذي يدخل في حوار طويل مع القدر بعد سماع أصوات مرتفعة في البداية مجهولة المصدر، فيشعر البطل –المجنون- بالخوف والاضطراب، ويبدأ في الحركة من مكان إلى آخر.

بعد هدوء تلك الأصوات يعود المجنون للتحدث إلى القدر وكأنه مخلوق مثله يقابله وجها لوجه، ويحاول هذا الأخير من خلال استعانته بنبرة السخرية أن يزيد من تلك الأزمة النفسية التي تلازم البطل حتى آخر مشهد في المسرحية، كما نقرأ ذلك في المشهد الموالي: "المجنون: أنت ماذا؟ إنسان؟

القدر: أهذا يهمك؟

المجنون: يهمني جدا..

القدر: (ساخرا) إلى هذا الحد.. إذا فهاك حقيقتي ولا تلح بعد هذا بالسؤال.. إنني.. إنني.. أنا القدر! (يضحك)

المجنون: (متبرما) قل من أنت أيها القاسي..

القدر: أنا الساخر منك.. الهازئ بك.. الضاحك عليك " .

وتمر لحظات ويدخل كلاهما –المجنون والقدر- في جدل عقيم عن الناس الذين يراهم الأول ضحايا للثاني، ومن هنا تبدأ الأحداث في التصاعد نحو التعقيد، لأن المجنون يثور على القدر فيقرر مقاضاته: "المجنون: أريد مقاضاتك إذن..

القدر: تقاضيني؟ يا للعجب؟

المجنون: ولما العجب؟ ألست الظالم وأنا المظلوم؟

ألست الطاغي وأنا الضعيف؟

ألست المسرور وأنا المكروب؟" .

من يتأمل المسرحية منذ البداية، سيلاحظ أنها تركز على نفسية المجنون الذي يرفض رفضا قاطعا واقعه الذي تسبب فيه القدر، كونه قد ظلمه وحرمه ولده وزوجه وصديقه المقرب حتى أن فكرة الانتقام تراوده: "القدر: (يضحك) إنه سلاح القرن العشرين!

المجنون: إنني احتقرك.. احتقرك ولا أخشاك..

سأنتقم منك.. (يحاول المجنون الهجوم على مصادر الصوت)

القدر: (يصرخ في وجه المجنون صرخة عالية توقفه في مكان دون حراك).." .

جاء الحوار واضحا لا يخلو من الواقعية المريرة، التي تتناسب مع شخصية المجنون تحديدا، لكونها ترسم بعدا رمزيا لكل ما مر ويمر به في مجتمعه الذي تنقصه الديمقراطية، وقد يبدو ذلك من خلال المشهد الآتي: "المجنون: أنا.. أنا لست ظالما.

القدر: كلكم سواسية.. تنشدون العدل وتظلمون.. وتبنون الصلاح وتفسدون.. كل منكم يضع اللوم على غيره، ناسيا أنه شريكه.. لقد فسد المجتمع بفسادكم، وأوشك العالم أن يفسد.. لولا بقية من نور.. أجبني.. ألست واحدا من هؤلاء الناس؟" .

بمواصلة الحوار بين الشخصيتين، نستنتج نقطة الصدام التي تكشف طبيعة الإنسان الذي لا يخلو من مشاعر الأنانية، وقسوة القدر هي التي تساعده على التشبث بذلك الشعور الذي يعكس الصراع الدرامي في هذه المسرحية ببراعة: "القدر: (يقترب منه) لم لا تكون شريكي؟

المجنون: شريكك.. بماذا؟

القدر: شريكي بأفعالي.." .

تنتهي المسرحية على ذلك الاصطدام الدرامي بين المجنون المتمسك بفكرة الانتقام، والقدر الذي يواصل سياسة التخويف التي لا تخلو من لكنة السخرية: "القدر: (ضاحكا) ولكنني أستطيع..

المجنون: (صارخا) لن تستطيع..

القدر: (يهم بالخروج حيث يبتعد الصوت) ستبدي لك الأيام.. ستبدي لك الأيام"

يذكر أن مسرحية "مجنون يتحدى القدر" قد كتبها وقدمها المبدع العراقي يوسف العاني على المسرح يوم ١٩٥٠/٠٢/٠٣ وهي أول مسرحية (المونو دراما) تقدم في الساحة المسرحية العربية عموما كما جاء لسان كاتبها، وقد عكست بامتياز واقع الإنسان ومخاوفه القدرية التي يعيشها في محيطه الاجتماعي.

قدم العرض على فضاء منتدى المسرح في بغداد عام ٢٠١٧ وعرض في تونس والقاهرة، ومن المهم ذكر مسرحية (ايام الجنون والعسل) عن سردية بالاسم نفسه للاديب والمفكر الراحل (خضير ميري) أعدها للمسرح وأخرجها شيخ المسرحيين الراحل (سامي عبد الحميد) والعرض أشبه بسيرة ذاتية لنزيل مصحة نفسية ادعى الجنون للخلاص من الحرب وواقعها الدموي واخذ يعيش ازدواجية مريرة داخل الذات

الفصل الرابع

اولا : النتائج

ثانيا : الاستنتاجات

ثالثا : التوصيات

رابعا : المصادر والمراجع

النتائج:

ا- حفلت العينة بالمضامين الأيدولوجية التي كشفت تعامل مع المجنون والتي استطاع المخرج من توظيفها في بناء شخصية المجنون من خلال المسرح .

٢-وظف المخرج الاجواء المناسبة على المسرح لابراز الشخصية المجنون.

٣- اعتمد العمل في اغلب سروده على التداعي الحر والتي تكثر مع الاعمال التي تقدم شخوص ذوي حالات نفسية.

الاستنتاجات:

١- الشخصيات المجنونة أحدى اسقاطات الحروب والقهر النفسي وحالات العصبية وهي نتاج أيدلوجي لهذه الإسقاطات يوظفها المؤلفون في نصوصهم كمدونة أبداعية تكشف زيف العصر الذي يعيشونه.

٢- كل العناصر السمعية والمرئية تشتغل منفردة او مجتمعة لإبراز تلك الشخصية.

٣- تيار التداعي الحر ومنذ تشكلاته الأولى في الرواية الحديثة وصولا الى الدراما التلفزيونية يشتغل على تبيان الجزء الكبير من ماهية الشخصيات النفسية عامة وشخصية المجنون بشكل خاص.

المصادر:

١ .محمد مهدي صالح، الاعداد في النص المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٩.

٢ .ميسون البياتي، الأبعاد الثلاثية للشخصية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون

الجميلة، ٢٠٠٢.

٣. أردش، سعد : المخرج في المسرح المعاصر، ، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون، ص١٧٤

.

٤. (الواقعية في المسرح ،)بغداد : مطبعة الأمة ، ١٩٩٠،)ص١٩٥ .

٥. برتلمي، جون: بحث عن معالجات المخرج في المسرح، بغداد : الجامعة المستنصرية ، ١٩٨٦ ، ص ٤٠٦ .

٦. علي محمد هادي، الربيعي ، مفهوم المسرح المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة) جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة ،2004 ، (ص١٢٠).
٧. العزاوي،علي يوسف طاهر، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ص ٢٦.

٨. عبد الحميد، سامي (تطور الذهنية الإخراجية في المسرح العراقي) مجلة الأقلام / العدد ٣ ٤ و . ١٩٨٧ بغداد

٩.)احمد فياض المفرجي (الحركة المسرحية في العراق) مطبعة الشعب / بغداد . ١٩٦٥

١٠. ديور، أدوين: فن التمثيل الآفاق والأعماق ، ج٢ ،ترجمة : ا. عمرو عبد الحميد ، ص ٢٤٦.
١١. جيمس روس ايفانس : التجريب في المسرح من ستانسالفسكي إلى اليوم ، ص٣٩.
١٢. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق، ٢٠٠٤،ص٢٤٨)

١٣. .إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية (القاهرة: دار الشعب، ٢٠٠٩،ص ١٨٤).

١٤. .إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥، ص٣١٢ .

١٥. محمد مهدي صالح، إشكالية الاعداد في النص المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٥.

١٦. ميسون عبد الرزاق البياتي، الأبعاد الثلاثية للشخصية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨.

١٦. ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ط٢ ،بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،٢٠٠٦ , ص٢٧

١٧ .هول ولندزي، نظريات الشخصية، ترجمة فرج أحمد وآخرون، ط١ ،بغداد: مكتبة الشرق، ١٩٨٥ ص٢٨٢

١٨ .هول ولندزي ، مسرحيات الفصل الواحد، ط١ ،بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٧، ص١٦٥ .

١٩. حسين علي هارف، الخصائص الفنية للمونودراما، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ١٩٩٧.

٢٠ .حميد علي حسون الزبيدي، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه (غير

منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨

٢١ - جيرار جنيت، خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، وآخرون، ط٢) المغرب: مطابع الهيئة العامة للمطابع الأميرية – المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧ ،(ص١٧٧-١٧٨.

٢٢- .حسين علي هارف، الخصائص الفنية للمونودراما، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ١٩٩٧ ،ص٢٥٦.