ظاهرة الاغتراب في عروض شباب المسرح المصري
- بالتطبيق على نماذج من عروض شباب المسرح الإقليمي بالإسكندرية-

د/ أيمن أحمد أحمد محمد الخشاب
مدرس المسرح – كلية الآداب– جامعة الاسكندرية

الملخص

تجلت ظاهرة الاغتراب في المجتمع المصري، وخاصة بين فئة الشباب، وذلك نتيجة لعدة عوامل لا يتسع مجال البحث لتتبعها، وقد انعكست هذه الظاهرة على إبداعات شباب المسرح المصري، وتسعى هذه الدراسة إلى تتبع وتحليل هذه الظاهرة، من خلال نماذج من الإنتاج الإبداعي لهؤلا الشباب.

وتنقسم الدراسة إلى جزئين، الأول يتعرض فيه الباحث لمفهوم الاغتراب في الفكر القانوني والفلسفي، ثم التركيز على المفهوم في الفكر الاجتماعي، باعتبار أن الظاهرة قد مارست تأثيرها على المسرح في بعدها الاجتماعي.

وفي الجزء الثاني، تتعرض الدراسة لتحليل نماذج من عروض شباب المسرح السكندري، حيث اختار الباحث ثلاثة نماذج من عروض مسرحية اعتمدت على المؤلف المحلي الشاب، وثلاثة عروض أخرى اعتمدت على نصوص من المسرح العلامي، وإن لم تسلم من تدخل المخرج في إعادة صياغة النص العالمي، ليعبر من خلاله عن قضاياه المحلية.

وقد اعتمدت الدراسة التحليلية في المقام الأول على تحليل عناصر العرض المسرحي، وطرق تزظيف المخرج لهذه العناصر بما يحقق أهدافه.

وتنتهي الدراسة بخاتمة، يتعرض فيها الباحث لأهم ما توصلت إليها الدراسة من نتائج.

The phenomenon of alienation in the Egyptian theater youth performances
-By applying to samples from the performances of the youth of the regional theater in Alexandria-

The phenomenon of alienation manifested itself in the Egyptian society, especially among the youth category, as a result of several factors that the field of research cannot expand to track, and this phenomenon was reflected on the creations of Egyptian theater youth, and this study seeks to track and analyze this phenomenon, through models of creative production of these young people.

The study is divided into two parts, the first in which the researcher is exposed to the concept of alienation in legal and philosophical thought, then focus on the concept in social thought, given that the phenomenon has exercised its influence on the stage in its social dimension.

In the second part, the study is subject to an analysis of samples from the Alexandrian theater's youth performances, where the researcher chose three examples of theatrical performances that relied on the young local author, and three other presentations that were based on texts from the international theater, even if they were not spared from the director's intervention in reformulating the international text, Through which to express local issues.

The analytical study relied primarily on the analysis of the elements of the theatrical presentation, and the methods of providing the director with these elements to achieve his goals.

The study ends with a conclusion, in which the researcher is exposed to the most important results of the study.

مقدمــة

هناك عدد من الدراسات التي تناولت تجليات ظاهرة الاغتراب في الدراما المصرية، إلا أن هذه الدراسات انصبت في معظمها على النص دون العرض المسرحي، ونذكر منها على سبيل المثال دراسة "حسن سعد" بعنوان : "الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق". وقد اهتمت الدراسة ببيان مفهوم الاغتراب والتطبيق على خمسة نصوص عالمية، ثم انتقلت إلى الدراما المصرية حيث تناولت نماذج من نصوص: توفيق الحكيم" وصلاح عبد الصبور" و"ألفريد فرج" وميخائيل رومان"[١]، وهناك دراسة د. صوفيا عباس بعنوان: "أزمة الإنسان المعاصر في الدراما المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين"، وقد تناولت الدراسة في أحد أجزائها ظاهرة الشعور بالغربة وتجلياتها في أعمال: "يوسف إدريس" و"ميخائيل رومان" وتوفيق الحكيم" وصلاح عبد الصبور"[٢]. وهناك العديد من الدراسات الأخرى التي ظهرت متفرقة في بعض الدوريات، وتناولت نفس الظاهرة وتجلياتها على مستوى النص.

وقد لاحظ الباحث أن العرض المسرحي لم يحظ بنفس القدر من اهتمام الباحثين، كما أن كتاب ومخرجي الألفية الثالثة من شباب المسرح الإقليمي –على وجه الخصوص– لم يلقوا عناية الباحثين، مما دفع الباحث إلى محاولة الكشف عن فكر وأسلوب هؤلاء المبدعين، وتأثرهم بظاهرة الاغتراب، التي يزعم الباحث أنها تشكل ركناً أساسياً في تشكيل وجدانهم وتوجهاتهم الفكرية ورؤيتهم للعالم، نتيجة للتغيرات الاجتماعية والدولية التي لا يتسع مجال الدراسة لدراستها.

ولعل هذه الدراسة أن تكون محاولة أولية لدراسة تجليات ظاهرة اجتماعية في تقنيات العرض المسرحي، بعد أن ظلت محاولات تتبع الظاهرة الاجتماعية وتأثيراتها مقصورة على النص دون العرض المسرحي.

ويتعرض الباحث في بداية دراسته إلى مفهوم الاغتراب من حيث الاشتقاق اللغوي، ثم يتتبع في إيجاز مفهوم الظاهرة في الفكر الفلسفي والفكر الاجتماعي مركزاً على الأخير، إذ يهتم البحث في الأساس بدراسة الظاهرة الاجتماعية. ونظراً لتعدد الدراسات التي اهتمت بشرح وتحليل الظاهرة وتاريخها، فإن الباحث يتعرض في إيجاز شديد للمفهوم الفلسفي والاجتماعي للظاهرة، لينصب البحث على النماذج التطبيقية التي اختارها من إبداعات شباب المسرح الإقليمي بمدينة الإسكندرية، نظراً لاقتراب الباحث من هؤلاء المبدعين ومعرفته الوثيقة باتجاهاتهم الفكرية وأساليبهم الإبداعية.

وقد اختار الباحث عينته البحثية مراعياً أن تكون النماذج المختارة من الإنتاج الإبداعي المعاصر، فجاءت كافة النماذج من إنتاج الموسم المسرحي لعام ٢٠٠٧، كما حرص الباحث على أن يكون كافة المبدعين المشاركين في هذه العروض (المخرج، المؤلف، الممثل، السينوجراف، الكيروجراف، المؤلف والمعد الموسيقي) منشباب المبدعين، حيث يركز البحث على دراسة تجليات الظاهرة في إبداعات جيل الشباب وحده، أيضاً حرص الباحث على أن تتنوع النماذج المختارة بين عروض اعتمدت على التأليف المحلي للشباب، وعروض اعتمدت على النصوص العالمية.

وينقسم البحث إلى مقدمة ومبحثين وخاتمة، يختص المبحث الأول بدراسة موجزة لظاهرة الاغتراب من حيث السياقات اللغوية، ثم التعرض بإيجاز لمفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي والفكر الاجتماعي، بينما يختص المبحث الثاني بتحليل النماذج التطبيقية التي تجلت فيها الظاهرة.

المبحث الأول: حول مفهوم الاغتراب

تعددت مفاهيم الاغتراب باختلاف مجالات الفكر الفلسفي والاجتماعي، فضلاً عن المعنى اللغوي من خلال السياقات المختلفة للكلمة اللاتينية alienatio التي اشتقت منها الكلمة الإنجليزية alienation والكلمة الفرنسية alienation. والكلمة العربية "غربة". وقد مر المصطلح بتاريخ طويل قبل أن يظهر صراحة في كتابات "هيجل" Hegel ، "فالاغتراب سواءً كان أشكالاً أو فكرة أو كلمة، كان موجوداً في التراث السابق على هيجل، ومع ذلك تبقى الحقيقة التالية: أن هيجل هو أول مفكر يستخدم في مؤلفاته كلها تقريباً مصطلح الاغتراب على نحو منهجي ومفصل"[٣]. وللإلمام بالمفهوم، يجدر التعرض في إيجاز للسياقات المختلفة للكلمة اللاتينية alienation التي اشتقت منها كلمة اغتراب في اللغات الأوروبية الوسيطة والحديثة .

السياقات القانونية والنفسية والاجتماعية والدينية للكملة اللاتينية alienatio

الكلمة اللاتينية alienatio اسم يستمد معناه من الفعل اللاتيني alienare بمعنى ينقل أو يحول أو يسلم ويبعد. وقد وردت الكملة اللاتينية alienation أو (abalienatio) في كتابات سينكا Seneca وشيشرون Cicero وغيرهما من المفكرين في العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث ممن كتبوا باللغة اللاتينية. وكانت ترد في سياقات ثلاث:

- **السياق القانوني:** وهو يتعلق بالملكية. ففي هذا السياق كان الفعل alienare يدل على "نقل"، أو "تحويل" أو "تسليم" أي شئ إلى شخص آخر... وعلى ذلك فإن ما هو ملكي

عقاراً أو مالاً أو غير هذا من الأشياء التي في حيازتي، ليصبح، من خلال عملية النقل هذه، شيئاً آخر غيري وغريباً عني، لأنه قد دخل ضمن نطاق ملكية إنسان آخر. ويتضح من هذا المعنى القانوني والاشتقاقي للكلمة أن عنصر الإرادة والقصد عنصر أساسي فيه، بقدر ما هو أساسي فيما يسمى باسم التصرف القانوني، مثل عقد البيع والوصية، والهبة، وغير ذلك من ألوان التصرف القانوني التي تقوم على الحرية من قبل الذات أو الأنا. لكن هذا العنصر ليس هو الوحيد في تكوين ما لمصطلح الاغتراب من معنى، فثمة عنصر آخر لا يقل عنه أهمية، وهو الاستيلاء ووضع اليد أو الإلزام من قبل الآخر، وفي ذلك يكون الاغتراب أقرب شئ إلى المصطلح اللاتيني traditio في القانون الروماني الذي كان "هيجل" على علم وافٍ به، فهذا المصطلح يعني من ناحية: النقل والتسليم على نحو إرادي مقصود، ومن ناحية أخرى يعني العرف أو التقليد الذي ينطوي على القسر والإجبار والاستحواذ. هذان العنصران يؤلفان معاً ما يمكن تسميته بالحركة الجدلية للاغتراب، أي ذلك الانتقال الدينامي بين الحرية والضرورة، بين حرية الإرادة والقهر، بين التصرف القانوني الحر والاستحواذ أو وضع اليد الإجباري.. واشتقاقات الكلمة اللاتينية alienatio في اللغات الأوروبية الوسيطة والحديثة على حد سواء، كانت تحمل هي أيضاً نفس المعنى القانوني الذي كانت تحمله الكلمة اللاتينية، وإن ارتبطت بشروط قيام المجتمع الإقطاعي، وما كان يسود فيه من قيم، فالأجير أو العبد لم يكن باستطاعته أن ينقل أو يتنازل عن (alienate) أي شئ دون موافقة مولاه أو سيده، واقتصرت هذه القدرة على الأمير أو الملك أو السيد الإقطاعي الذي كانت له القدرة على بيع خادمه أو نقله أو تسليمه alienate him)) بوصية، أما الأجير أو العبد فلم يكن إلا مملوكاً، ومجرد شئ يخضع – مثل بقية الأشياء– لهيمنة السيد وسيطرته عليه. من ذلك نتبين أن الكلمة الإنجليزية alienation التي اشتقت من الكلمة اللاتينية alienatio والدالة على الاغتراب، إنما تعني قابلية الأشياء، بل والكائنات الإنسانية المملوكة، للتنازل أوالبيع، والاغتراب بهذا المعنى القانوني يتضمن ما يمكن تسيميته بـ "تشيؤ Reification العلاقات الإنسانية، أي تحول الموجودات الإنسانية الحية إلى "أشياء"، أو "موضوعات" جامدة، تحولاً يمكن أن تظهر معه في سوق الحياة كما لو كانت بضائع أو سلعاً قابلة للبيع والشراء.

- **السياق النفسي الاجتماعي:** وهو يتعلق بما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية، وما يستشعره من غربة في العالم، وفتور أو جفاء في علاقته بالآخرين.. ففي اللاتينية نجد هذا

التعبير "alienatio mentis" دالاً على أحوال نفسية وعقلية تتفاوت قوة وضعفاً، فقد يعني مجرد السرحان أو الشرود الذهني الذي ينشأ نتيجة اهتمام الإنسان بأمور معينة، اهتماماً يبعده عن ذاته ويتيه به عن نفسه، وقد يعني أيضاً فقدان الحس أو غياب الوعي. ومنذ أواخر العصور الوسطى وحتى يومنا هذا والكلمة الإنجليزية alienation ونظيرتها الفرنسية مازالت كل منهما تحتفظ بالمعنى النفسي للكلمة اللاتينية alienatio، فالمجنون أو من يعاني اضطرابات عقلية بوجه عام يسمى في الفرنسية aliene أما في الإنجليزية فقد كانت كلمة alienist تطلق حتى وقت قريب على الطبيب الأخصائي في تشخيص الأمراض العقلية وعلاجها.

وللكلمة اللاتينية alienation معنى اجتماعي لا ينفصل عن المعنى النفسي، ذلك أن أغلب المغتربين نفسياً كانوا أيضاً مغتربين اجتماعياً، بمعنى أن اغترابهم، أي اضطرابهم، كان في جانب كبير منه أثر من آثار نبذ المجتمع أو تجاهله أو مطاردته لهم... الخ. ومن ثم كانوا غرباء بين الآخرين.

- **السياق الديني:** وهو يتعلق بانفصال الإنسان عن الله بالخطيئة. فقد جاءت الكلمة في الترجمات والشروح اللاتينية للكتاب المقدس وخاصة "العهد الجديد"، وفي الموضوعات التي تتناول فكرة الخطيئة بوجه خاص. وحين تُرجم الإنجيل إلى اللغات الأوروبية الحديثة، استخدم الباحثون الكلمة الدالة على الاغتراب والمشتقة من الكلمة اللاتينية alienatio، ففي الترجمة الإنجليزية للإنجيل نجد أن كلمة alienation والفعل alienate، وفي الترجمة الفرنسية كلمة alienation والفعل aliener، وفي الترجمة الألمانية كلمة Entfremdung والفعل entfremden، وكلها تعني في هذا السياق الديني انفصال الإنسان عن الله عندما سقط من النعمة الإلهية ووقع في الخطيئة [٤].

الاغتراب في الفكر الفلسفي :

يقسم الباحثون تطور المصطلح إلى ثلاث مراحل رئيسية: مرحلة ما قبل هيجل، والمرحلة الهيجلية، ومرحلة ما بعد هيجل، استناداً إلى أن هيجل هو أول من استخدم المصطلح صراحة. ولا يتسع مجال البحث إلى تتبع هذه المراحل بالتفصيل، ويكتفي البحث بالتعرف على المصطلح في القواميس الفلسفية، مع التعرف بإيجاز على أفكار أهم الفلاسفة في هذا الشأن:

يذكر "فليو أنتوني" Flew Antony في قاموسه الفلسفي – مادة alienation أن "مصطلح الاغتراب استخدم في أصول اللغة الإنجليزية ولفترة طويلة للإشارة فقط إلى معنى

انتقال الملكية، أو إلى الجنون المضطرد، ولكن في العقود الراهنة أصبح المصطلح أكثر شيوعاً وتداولاً، فقد أصبح يوحي بغربة الإنسان الفرد وقلة حيلته أو إحباطه في مواجهة المنظمات البيروقراطية الضخمة التي لم تكف مطلقاً عن العمل على إلغاء شخصيته أو إنكارها على أقل تقدير. ويرجع الأثر الرئيسي لتغيير معنى المصطلح إلى الكتابات الفلسفية والاقتصادية "لماركس" Marx، والتي كتبها متأثراً "بهيجل" وبعض الهيجليين أمثال "فيورباخ"، كما نجد استخداماً للمصطلح عند "ماكس فيبر" وبعض علماء الاجتماع [٥]. ويوجز "عبد المنعم الحفني" في موسوعته الفلسفية مفهوم الاغتراب عند "هيجل" على النحو الآتي: "إن العقل الممطلق (الله) بخلقه للطبيعة والإنسان، قد طرح جزءاً منه خارجه، فاستحال هذا الجزء غريباً عليه، لكن الإنسان – دون الطبيعة – هو الذي يحاول أن يرفع هذه الغربة، فيعيد إلى الله سيطرته على الطبيعة من خلال فهمه وسيطرته عليها... وإذا كان العقل المطلق بمجرد خلقه للطبيعة والإنسان قد انفرق عنهما، وتفجرت الغربة بينه وبين ما خلق، فإن العقل المتناهي (الإنسان) يتفرق كذلك عما يخلق ويبدع ويخترع من سلع مادية ومؤسسات اجتماعية ومنتجات ثقافية، وتتفجر الغربة بينها وبينه" [٦]. ويخالف "فيورباخ" أفكار "هيجل"، "فيستنكر أن يكون الإنسان إلهاً مغترباً عن ذاته، وقال إن العكس هو الصحيح، حيث إن الإله هو الإنسان مغترباً عن ذاته، فقد خلق الإنسان فكرة الإله ثم فصلها عن نفسه وجردها وانحنى لها إجلالاً وركع يترضاها... ووافق "ماركس" "فيورباخ" في نقده "لهيجل" وأضاف أن الإنسان في سعيه للسيطرة على الطبيعة أنتج كذلك سلعاً ومؤسسات واغترب عنها وكأنه لم يكن مصدرها، وأخذ يترضاها أيضاً ويخدمها كالرقيق، وكل هذه الألوان من الغربة ليست إلا أوجهاً متباينة لابتعاد الإنسان عن جوهره وطبيعته، والإنسان المغترب ليس في الحقيقة إنساناً لأنه لا يعرف نفسه ولم يع تاريخه وإمكانياته، والإنسان غير المغترب هو الإنسان الحقيقي، وهو سيد مصيره وما ينتجه، وهو الذي يحقق لنفسه الحرية" [٧]. ويشير د. "محمود رجب" إلى أن "ماركس" في نقده "لهيجل" لم يدرك تفرقة "هيجل" بين الاغتراب بمعنى (التخارج Entaeusserung) وهو الاغتراب الإيجابي المقبول، و(الاغتراب Entfremdung) بمعناه السلبي غير المقبول، فيشير هيجل إلى المعنى الأول (التخارج Entaeusserung) على النحو الآتي:

أ) إني في العمل أصنع من نفسي على نحو مباشر شيئاً ... يكون موجوداً.

ب) وانني بذلك أتخارج عن هذا الموجود – هناك الذي هو وجودي أنا، وحين أجعل منه موجوداً – هناك فإنه يصبح بالنسبة لي غريباً.

أما الكلمة الألمانية Entfremdung فتشير إلى المعنى السلبي للاغتراب، والذي يتمثل في عدم قدرة الإنسان على التعرف على ذاته أو تحقيق وجوده فيما يخلقه ويصنعه، وقد ميز "هيجل" بين هذين المعينيين، رغم ارتباط أحدهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً، ولم يوحد بينهما كما ذهب إلى ذلك خطأ "ماركس" [٨].

الاغتراب في الفكر الاجتماعي

"يصف هذا المفهوم في أكثر معانيه عمومية إحساس الأفراد بالغربة عن بعضهم البعض، أو عن موقف أو عملية معينة. وهو مفهوم ذو أهمية مركزية في كتابات "كارل ماركس" ويقترن عادة بعلم الاجتماع الماركسي... ومن المستحيل أن نعزل أفكار ماركس حول الاغتراب عن مناقشته السوسيولوجية الأشمل لتقسيم العمل، وتطور علاقات الملكية الخاصة، وبزوغ الطبقات المتصارعة. فالاغتراب في اللغة الاصطلاحية الماركسية حالة يمكن التحقق منها موضوعياً، وتكون متأصلة في العلاقات الاجتماعية النوعية للإنتاج الرأسمالي"[٩].

وقد حدد "ماركس" جوانب العمل المغترب على النحو الآتي:

- "اغتراب العامل المنتج عن ناتج عمله الذي يتعارض معه كشئ مغترب، وكالقوى التي لا تعتمد على العامل الذي ينتجها بقدر ما تسيطر عليه وتستعبده.
- اغتراب العامل المنتج عن ماهية العمل ذاته كنشاط لا ينتمي إليه، والاغتراب عن الطاقات الروحية. ويستخلص "أوزيبوف" Osipov ذلك من تحليل "ماركس" الذي فحواه أنه كلما زاد العمل قوة زاد العامل ضعفاً، وكلما تعقدت ظروف العمل وزادت دقته تزايد ما يلحق بالعامل من ضعف عقلي، واستعباد، واستغلال، حسب الظروف التي يخضع لها العامل في ظروف هذا العمل الذي يسلبه حريته وملكاته الخاصة.
- اغتراب الإنسان عن الإنسان، وذلك لأن النتيجة المباشرة لاغتراب الإنسان عن ما ينتجه، وعن نشاطه، وعن ماهيته الفعلية، هي اغتراب الإنسان عن الإنسان، وذلك ما أوضحه "ماركس" و"إنجلز" عند تحليلهما لتلك القوى الغريبة التي تسيطر على الإنسان، فتحتل في الإنسان نفسَه، وهو الإنسان الذي تؤول إليه قوة عمل المنتج وناتج عمله، وهذا الإنسان الآخر هو الإنسان المالك والمستغِل، ومن ثم يكون فعل الإنتاج الذي يتم خلال اغتراب العمل نتاج علاقات الاستغلال التي تتم بين إنسان وإنسان، وهي بعينها العلاقات التي تفضي لهذا الاغتراب"[١٠].

وينتقد "ماركس" النظرية التي يقوم عليها النظام الرأسمالي، وهي (نظرية فائض القيمةالاقتصادية) ويعزو إليها شعور العامل بالاغتراب، ففي كتابه (رأس المال) يتناول قضايا أربعة:

١- "إن القيمة الحقيقية لكل سلعة تعادل كمية العمل المتحقق فيها، بحيث يعتبر العامل المصدر الوحيد لهذه القيمة، ومن ثم فهو المالك الوحيد للسلعة. وتقدر هذه القيمة بالزمن المخصص للإنتاج، مع مراعاة المتوسط تفادياً للاختلاف بين عامل وآخر.

٢- النظام الرأسمالي يحرم العامل جزءاً من قيمة عمله، وهذا الجزء هو الزيادة في قيمة السلعة (فائض القيمة) وهو ربح صاحب المال، وهذا الربح يتكدس فيكون رأس المال، وهو أداة سيطرة صاحب العمل على العامل، فالأول لا يدفع إلى الثاني قيمة عمله، وإنما يدفع إليه ما يسد رمقه، بل أقل من ذلك، إذا رضي العامل تبعاً لقانون العرض والطلب.

٣- إن من شأن الصناعات الآلية أن تزيد التعارض عنفاً بين رأس المال والعمل، فإن كبار الماليين يتغلبون على الضعاف من منافسيهم، ويؤلفون شركات قوية تستغل العامل إلى أبعد حد، وينتهي الماليون المتواضعون وأهل الطبقة الوسطى إلى صفوف المعوزين، فتقف الطبقات وجهاً لوجه.

٤- إن الطبقة العاملة، وهي صاحبة الحق والقوة، ستفوز حتماً على الماليين فتنزع الملكيات، وتجعل من الثروات والمرافق ملكية مشاعة بين الجميع، فيتناول كل قيمة عمله ويجد ما يكفي... ومهمة الحزب الشيوعي تكوين عقلية الطبقة عند العمال، وتأليفهم حزباً سياسياً كفيلاً بانتزاع السلطة وإقامة الديكتاتورية العمالية"(١١).

وفي "موسوعة علم الاجتماع" توجز د. "إحسان محمد الحسن" أهم الجوانب الاجتماعية لمفهوم الاغتراب، وأهم آراء علماء الاجتماع في هذا الصدد فتقول: "الاغتراب هو الحالة السيكو اجتماعية التي تسيطر على الفرد سيطرة تامة وتجعله غريباً وبعيداً عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي. وفكرة الاغتراب تسيطر على تاريخ الفكر الاجتماعي. ولقد أوضح "ميلفن سيمان" Milvin Seman دور الاغتراب في التحليل الاجتماعي في مقالته الموسومة (حول معنى الاغتراب) التي نشرها في المجلة الأمريكية لعلم الاجتماع ١٩٥٩ كما تطرق البروفسور "أ.ر.نسبت" إلى دراسة الفكر الاجتماعي مرتكزاً على موضوع الاغتراب في كتابه الموسوم (تساؤلات عن المجتمع المحلي). وقد استعمل "كارل ماركس" مصطلح الاغتراب الاجتماعي في نظريته العامة عندما أراد تفسير عوامل المنافسة والصراع والتناقض بين طبقات المجتمع. والاغتراب بالمعنى الماركسي هو ظاهرة اجتماعية يشعر فيها الإنسان بأنه مغترب وبعيد عن الشئ الذي أوجده وخدمه وضحى من أجله. فالعامل يشعر مثلاً بأنه مغترب وبعيد عن رب العمل، ويشعر بأن هناك حواجز نفسية واجتماعية تفصله عنه. كذلك يشعر باغتراب عن السلطة التي أنتجها وصرف الجهود والأتعاب عليها طالما أنها لا تعود إليه، بل تعود إلى رب العمل الذي يمتلك وسائل الإنتاج كافة... أما العالم "إيرك فروم" فيشير إلى الصفات الأساسية التي تحدد مفهوم الاغتراب في كتابه (المجتمع السليم)، فالاغتراب بالنسبة "لفروم" هو تلك

الحالة التي لا يشعر فيها الإنسان بأنه المالك الحقيقي لثرواته وطاقاته، بل يشعر أنه كائن ضعيف يعتمد كيانه على وجود قوى خارجية لا تمت لذاتيته بصلة. إن جميع البحوث المعاصرة التي تتناول موضوع الاغتراب تبدأ بأفكار وتعاليم "سيمان" عن هذا الموضوع. فقد أراد "سيمان" التحرر من الغموض والارتباك الذين أحاطا بموضوع الاغتراب، وذلك عن طريق الفصل بين الاستعمالات المتعددة لهذا الاصطلاح، وتوضيح معاني هذه الاستعمالات لتيسير استعمالها في البحوث العلمية دون ارتباك أو تشويش(١٢).

وقد حدد "سيمان" خمسة أشكال للاغتراب:

- فقدان السيطرة أو القوة: وهنا يشير الاغتراب لشعور الفرد بأنه لا يستطيع التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها. بمعنى آخر أن الاغتراب هو شعور ينتاب الفرد فيجعله غير قادر على تغيير الوضع الاجتماعي الذي يتفاعل معه.
- فقدان المعنى: وهنا يشير الاغتراب لشعور الفرد بأنه لا يملك مرشداً أو موجهاً للسلوك والاعتقاد.
- اللامعيارية : وهنا يعني الاغتراب شعور الفرد بأن الوسائل المشروعة مطلوبة وأنه في حاجة لها لإنجاز الأهداف، بمعنى عدم القدرة على التصرف وفق المقاييس المتعارف عليها اجتماعياً وأخلاقياً.
- الانعزال الاجتماعي: والاغتراب هنا يشير لشعور الفرد بالغربة والانعزال عن الأهداف الثقافية للمجتمع.
- الاغتراب الذاتي: وهنا يشير الاغتراب لشعور الفرد بعدم القدرة على إيجاد الأنشطة المكافأة ذاتياً (١٣).

ويؤكد "روبرت ميرتون" على وجود خمسة أنماط لتكيفات الفرد لإنجاز الأهداف المؤكدة ثقافياً من خلال المعايير الاجتماعية المنتظمة، أولهما تكيفاً إيجابياً، أما الأنماط الأربعة الأخرى فهي تكيفات منحرفة، وتتمثل أنماط التكيف عند "ميرتون" في:

- **المجـــاراة** Conformity ويعنـــي بهـــا المجـــاراة لكـــل مـــن الأهـــداف الثقافيـــة والوسائل المنتظمة.
- **الابتكـار والتجديـد** Innovation، ويتمثل هذا النوع من السلوك في مجاراة الأهداف المحددة ثقافياً مع الخروج عن الوسائل المنتظمة، والمنحرفون هنا يستنبطون وسائل جديدة لانتهاك المعايير، أو يعملون على استخدام الوسائل المنحرفة استخداماً نافعاً.

- **الطقوسية** Ritualism، قد يجاري الأفراد الوسائل المنتظمة، ولكنهم يفشلون في السعي من أجل الأهداف المقررة، وهم يستمدون رضاءهم من مجاراتهم للوسائل.
- **الانسحابية** Retreatism، وفي هذا النمط يهجر المنسحب كلاً من االأهداف الثقافية والوسائل المنتظمة لبلوغ هذه الأهداف. وهنا يكون النسق الفيزيقي لهؤلاء المنحرفين في النسق الاجتماعي غير مصحوب بأي التزام بقيمة معينة، وهم يفشلون لحد بعيد في تحقيق نموذج التكيف الاجتماعي، كما أنهم لا يبذلون أية جهود لسد تلك الفجوات بالوسائل الملائمة أو غير الملائمة. فرغم وجودهم في النسق، إلا أنهم ليسوا معه فيما يتعلق بالأهداف والوسائل المحددتين.
- **التمرد والثورة** Rebellion. يختلف هذا النمط عن الأنماط الخرى اختلافاً واضحاً، إذ يمثل الاستجابة الباحثة عن تأسيس أهداف وإجراءات جديدة تكون مشتركة بواسطة الأعضاء الآخرين في المجتمع، وهو لهذا يشير لجهود تغيير البناء الاجتماعي والثقافي الكائن أكثر من جهود التكيف داخل هذا البناء [١٤].

ولعل النمط الرابع من التكيف (الانسحابية) هو أكثر الأنماط ترددا في إبداعات جيل الشباب من مخرجي وكتاب المسرح الإقليمي في الألفية الثالثة، وهو النمط الذي تتبدى فيه صورة الاغتراب في أقصى درجاتها حدة.

المبحث الثاني: نماذج من عروض شباب المسرح الإقليمي

أولاً: نماذج من عروض اعتمدت على نصوص محلية

(أ) أوضة الفيران [١٥] تأليف وإخراج: عز درويش

يطرح العرض صورة كابوسية للاغتراب، يستمد الكاتب المخرج إطارها من عالم الطفولة الذي لا نرى منه سوى (أوضة الفيران)، تلك الحجرة الموحشة التي يهدد بها الكبار أطفالهم إذا لم يمتثلوا لأوامرهم. وأوضة الفيران هي التعبير الرمزي عن المنفى الإجباري الذي تتبدى فيه صور العزلة الاجتماعية والاغتراب الذاتي في آن، بعد أن عجزت الشخصيات عن مجاراة الواقع الاجتماعي، وانسحبت إلى عالم المنفى.

ويقتحم العرض هذا العالم، فيبدأ بأغاني الأطفال في إظلام دامس مثير للوحشة، حيث تتداخل مع الأغاني المبهجة بكاء طفل ومؤثرات صوتية مثيرة للكآبة، ثم تظهر امرأة تجر عربة طفل، بينما ينتصب رجل مكفن يؤدي تعبيراً إيمائياً موحياً بمخاض أليم ينتهي بميلاد طفل مشوه متشنج مقيد بأكفانه، تهزه الدقات الأولى لقلب يستهل عمله. وفجأة يظهر الراوي مرتدياً زياً رسمياً (سترة كلاسيكية) ممسكاً بمنظار مكبر، ويتطلع إلى الجمهور، ثم يوجه حديثه المباشر إليهم:

"الراوي: حواديت.. الدنيا مليانه بالحواديت، زمان ماكنتش انام ولا يهدا لي بال إلا اما ستي تحكي لي حواديت قبل النوم، بس انا كنت غاوي انام في وسطها.. أنام واحلم واكمل الحدوتة على مزاجي... ويوم ورا التاني كبرت وبقيت باصحى على حواديت.. حواديت في الشارع.. في البيت .. في الجامع.. في الكنيسة.. حواديت باعيشها، لا ينفع انام في وسطها ولا أكملها على مزاجي."

لقد وضعنا الكاتب – ومنذ البداية – أمام الصورة الأولى للاغتراب بمفهوم "مارفن سيمان" حيث انعدام قدرة الفرد على تغيير الوضع الاجتماعي الذي يتفاعل معه، وهو ما يُعبر عنه دلالياً بعدم القدرة على استكمال الحواديت وفق الإرادة الحرة.

ولما كان العرض ينتهي بظهور الراوي مرة أخرى، فإنه يضع كافة الصور والأحداث بين قوسين بينهما عالم الحواديت، وهي حواديت موضوعية لعالم حقيقي يعجز الفرد عن تغييره أو الفرار منه.. وبهذا يجسد العرض عالمين من خلال ثنائيتين: عالم الواقع الموضوعي – الحواديت بمفهوم العرض– (هناك)، ويتجسد من خلال ثنائية المرأة والرجل الطفل، وعالم المنفى (هنا)، المتجسد من خلال ثنائية المجنون والعاقل.. فالمرأة التي تظهر في بداية العرض لا تعبر فقط عن معنى الأمومة رغم إمساكها بعربة الطفل وهدهدتها للعربة، إذ تبدو أحياناً في صورة الغواية، وتمارس القهر على الرجل الطفل الذي لا ينطق بكلمة على مدار العرض بأكمله. أما ثنائية المجنون والعاقل حبيسا – "أوضة الفيران" – فهي الثنائية التي تشغل معظم فترات العرض، حيث يظهر المجنون بملابس شاذة وشعر أبيض مهوش ممسكاً بمنظار مكبر يتطلع إلى وجوه الجمهور:

"المجنون: أبواب ومقفولة.. ورا كل باب حواديت".

ثم يظهر العاقل غاضباً ويشتكي من الرائحة الكريهة لقدم زميله المجنون، ويشتبكا معاً في حوار غير متصل، بحيث يبدو أن كل منهما يحادث نفسه. فرغم أننا نفهم أنهما يشتركان في نفس الغرفة – أو الجُحر بالمعنى الأدق – إلا أن الاتصال بينهما معدوم، فهما يعانيان اغتراباً مزدوجاً، فقد اغترب كلاهما عن العالم الخارجي، واغترب كل منهما عن الآخر..

ولا ييأس العاقل من محاولة الخروج من (هنا)، متطلعاً إلى (هناك)، حيث تمثل (هنا) عالم العزلة الذي فُرض عليهما بإرادة قوة مجهولة عجزا عن مقاومتها، بينما تمثل (هناك) العالم الخارجي الذي يسعى العاقل للانتماء إليه ليحقق حلمه البسيط في التواصل. على أن هذا العالم يبدو بعيد المنال، وهذا ما أدركه المجنون واستسلم له.

"اتكتب علينا نفضل هنا، ونفضل مخنوقين هنا، ونموت هنا".

بينما يبدو العاقل متمسكاً بحلمه، ساعياً إلى الفرار من هذه العزلة:

"العاقل: أنا حاطلع من هنا على هناك، بس انا مش عارف أخرج من هنا ازاي.. بقالي كتير بادور على أي باب بس مش لاقي".

وفي مشهد إيمائي يتصور العاقل ذلك العالم المنشود، حيث تظهر فتاة يراقصها العاقل ويبثها أحلامه، أما صورة العالم الخارجي في ذهن المجنون، فهي أكثر تعبيراً عن حقيقة هذا العالم، الذي يتطلع إليه المجنون من خلال منظاره المكبر، فنرى المرأة التي ظهرت في بداية العرض وهي تمارس القهر على الرجل الطفل، بينما يظهر الأخير مصلوباً في شبكة من السلاسل الحديدية وأجزاء من دمي بشرية تحتل خشبة المسرح بأكمله .. لقد أدرك المجنون حقيقة العالم الخارجي الذي لا يقل قسوة عن عالم العزلة (هنا)، بما يوحي بأن المجنون قد اختار منفاه اختياراً إرادياً بعد أن أدرك قسوة هذا العالم وعدم قدرته على التكيف معه، فاغترب عنه بإرادته، وهو ما يتأكد بدعوته لزميله للتأقلم مع منفاه.. ويظل الأخير رافضاً الاستسلام، ولكنه بالتدريج يبدأ في التفاعل مع عزلته، خاصة بعد أن يكشف هو الآخر عن عالمه الذي أتى منه (هناك).. فهو دائماً يشعر بوجود شخص يسير خلفه ويرهبه، وكلما التفت لا يرى سوى ظله، فهو عالم موحش مخيف تُستَلب فيه الإرادة وتُستغَل فيه قوى العمل أسوأ استغلال:

"العاقل: أنا كنت عايز أروح هناك عشانها.. اشتغلت عند الجدع برضه عشانها".

ورغم أن العرض لا يكشف عن شخصية صاحب العمل، إلا أننا ندرك مدى قسوته واستغلاله، وندرك مدى شقاء العامل متجسداً في مشهد متكرر، حيث يمسك العاقل بعصاتين يضرب أحدهما بالأخرى وهو منهك القوى، تعبيراً عن الآلية التي استحالت إليها حياته المهنية، وجدير بالذكر أن هذا المشهد لا يصحبه حوار، اكتفاءً بدلالته البصرية وتكثيفاً للمعنى.

وأخيراً يستسلم العاقل، ويبدأ هو الآخر في التطلع للعالم من خلال منظار مكبر مثل زميله المجنون، ونلاحظ أن الشيب قد بدأ يدب في رأسه هو الآخر، وعندما يختفي الرجل الطفل وتصرخ المرأة بحثاً عنه، نكون قد وصلنا إلى نهاية العرض حيث يظهر الراوي مرة أخرى ليحدثنا عن حواديت جدته، ولكنه يظهر هذه المرة بملابسه الداخلية بعد أن كشف عن حقيقة ذاته من خلال (الحواديت) التي قصها علينا.. وتتداخل أصوات الشخصيات الثلاث في مزيج مشوش يكشف عن عالم الفوضى الذي عانته تلك الشخصيات.

وفي محاولة للتعرف عن تقنيات الإخراج المسرحي التي استعان بها المخرج للتعبير عن فكرة الاغتراب، يلاحظ الآتي:

- استغل المخرج الفضاء المسرحي في خلق الإحساس بالمتاهة التي ابتلعت الشخصيات، فقد دار العرض على ثلاثة منصات: المنصة الرئيسية لخشبة المسرح، وحفرة الأوركسترا التي أُستغلت في اختفاء الشخصيات وظهورها، وبدت وكأنها مدفونة تحت الأرض، أما المنصة الثالثة، فتقع في المسافة الفاصلة بين المتفرجين ومقدمة حفرة الأوركسترا.. وقد ساهم هذا التعدد في الشعور باتساع الفضاء وابتلاعه للشخصيات.
- ساهمت الإضاءة أيضاً في تدعيم هذا الشعور من خلال زوايا الإضاءة الصادرة من أسفل ومن الأجناب، حيث ظهرت الشخصيات في صورة شبحية، كما ألقت الظلال الجانبية بظلال الشخصيات على أجناب الفضاء المسرحي، مما ساهم في تشكيل عالم المنفى الذي اغتربت فيه الشخصيات عن عالمها الموضوعي.
- لعبت الموسيقى والمؤثرات دوراً كبيراً في تصوير عالم الطفولة بمفهوم مغاير لما يثيره هذا العالم من شعور بالبهجة والبراءة، فقد امتزجت أغنيات الأطفال بالموسيقى الموحشة ببكاء الطفل، كما ساهمت بعض المؤثرات في خلق المعنى المعادل لقوى القهر التي أحالت الطفل إلى ذلك الكائن المشوه، ومثال ذلك دقات الهاون التي يستجيب لها العاقل بتشنجات جسدية موحية بالألم، فكأن هذه الدقات، التي عادة ما تصاحب بتعليمات طاعة الكبار، تعبر عن قيمة الاستلاب، ومما يؤكد هذا المعنى أن تلك الدقات تأتي بعد تعبير العاقل عن اغترابه الذاتي:

"العاقل : أنا حاسس إني مش أنا.. أنا واحد تاني ما اعرفوش..
واحد كنت باعرفه وبا اعايب عليه.. ودلوقت بقيت زيه".

هنا ترتفع دقات الهاون بدلالتها الرمزية، وكأنها المسؤلة عن اغتراب العاقل عن ذاته.

- منح المخرج للملابس والإكسسوار والماكياج دوراً مماثلاً في التعبير عن تيمة الاغتراب، فإذا كانت الملابس الغريبة للمجنون تمثل عجزه عن التصرف وفق المقاييس المتعارف عليها اجتماعياً، فإن ظهور الراوي في نهاية المسرحية

بملابسه الداخلية يمثل استحالته هو الاخر لهذا الكائن المغترب، ولعل ظهور الشيب في رأس العاقل دلالة تعبيرية عن انسحابه هو الاخر واستسلامه لغربته، أيضاً ظهر الرجل الطفل مقيداً في ملابسه البيضاء كالأكفان.. والطفل والمراة في العرض دلالة رمزية لآدم وحواء منذ بدء الخليقة، فكأن الإنسان ولد ميتاً في هذا العالم الموحش.

- ساهم تشكيل الفضاء المسرحي في التعبير عن صورة العالم المشوه، وذلك من خلال شبكة السلاسل الحديدية والدمى البشرية الكاملة، والأخرى المبتورة الأعضاء، كما استغل المنظار المكبر في التعبير عن وجود عالمين: عالم الاغتراب في المنفى (هنا) والعالم الموضوعي (هناك) الذي تتطلع إليه الشخصيات المغتربة من خلال ذلك المنظار، وتكتمل الدلالة باقتناء العاقل للمنظار في نهاية العرض.
- استغل المخرج التعبير الإيمائي كلغة مضافة للغة المنطوقة للتعبير عن معاناة الشخصيات واغترابها.

(ب) حالة مخدرة [١٦] تأليف وإخراج: مصطفى أبو سريع

يصور العرض محاولة للهروب من معاناة الاغتراب عن طريق السكر والمخدرات، أي تغييب الوعي بغية الارتداد للذات، فالذات الواعية ذات مغتربة عن ذاتها منتمية للمجتمع، في حين تغترب الذات غير الواعية عن مجتمعها وتنتمي لذاتها. ولعل هذه الفكرة نجدها في مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" لبرتولد بريخت Bertolt Brecht [١٧]. وإذا كان "بريخت" قد عرض "ماتي" بين حالتي السكر والصحو، ليكشف زيف المجتمع الرأسمالي، فإن "حالة مخدرة" تعرض حالة متصلة من التغييب الإرادي للعقل من خلال ثنائي السكارى وثنائي المخدرين.

وتخلو المسرحية من الأحداث، فهي عبارة عن محاولات متتالية للتواصل مع الذات ومع الآخر، وتفشل هذه المحاولات حين تعجز اللغة عن التواصل مع الآخر، فتعاني الشحصية من الانعزال الاجتماعي، وحين تسيطر قوى خارجية مجهولة على مصير الشخصيات، فتغترب الشخصية عن ذاتها ويتحقق الاغتراب الذاتي.

نرى في البداية شابين متشردين وقد راتديا ملابس ممزقة متماثلة، يمسك كل منهما بزجاجة خمر ويترنحان وسط الجمهور، ويبدأ هذيانهما العبثي تعبيراً عن أزمتهما المتمثلة في فقدان الإحساس بمعنى الحياة ومعنى وجودهما، وهو ما تكشف عنه عباراتهما المتناثرة:

- "بالرغم من كل الدمار لاتزال الشمس ساطعة والجبال صامدة.
- والنخيل شامخاً.
- والتلاميذ في المدارس.
- والعجائز حول نار المدفأة.
- والطبيعة جميلة قوي.
- والحياة بتجري.
- لو شفت الحياة قولي.
- غريبة هي الحياة.. بخيلة جداً وكريمة جداً.
- أو نبيلة جداً أو منى جداً.. كلهم حريم جداً.
- على أية حال نعيشها.. في كل الأحوال بنعيشها.
- المشكلة عندي إني حاسس وتعبان.. تعبان قوي.. حتى أنت عندك ألم لكنك لا تعرف مكانه.
- لأ.. في جيبي".

ينسحب السكيران ثم يظهر شابان آخران يرتديان ملابس متماثلة، وإن كانت مغايرة لملابس السكيرين، ويرددان كلمة "توهان"، ثم يشتبكان في عراك عنيف لا يوقفه إلا صوت أحد السكيرين وهو يصرخ: "لأ.. بالاندفاع والغشامة حاتعك كتير ويامه". يصعد الشابان إلى المسرح ليواصلا اشتباكهما، إلا أنهما سرعان ما يحتضنان بعضهما، ثم يدير كل منهما ظهره إلى زميله ويسبه.. ومنذ تلك اللحظة تستمر محاولاتهما الفاشلة للتواصل دون جدوى. ويستعين المخرج بتقنيات الإضاءة للتعبير عن فكرة العزلة والاغتراب، فأحياناً ما يجمع الشابين في بؤرة إضاءة مسلطة عليهما من أسفل ليبدوا كشبحين دون ملامح، وأحياناً يعزل كل منهما عن الآخر في طرفين متقابلين من خشبة المسرح، ويغرق كل منهما في حوار غاضب مع النفس وإن كان يكمل حوار الآخر أو يكرره:

"قاعد لوحدي.. مخنوق قوي.. قرفان قوي.. حاسس كأني.. عايش كأني.. مخنوق قوي.. والكون بحاله.. مخنوق عشاني.. وانا مش أناني.. الحاجة ليه مستغرباني.. ولقيت في عين الناس سذاجة.. هوه احنا أصلاً في الدنيا حاجة ؟"

ويحاول أحدهما إقناع زميله بأن يقهرا وحدتهما، فيقترح أن يلعبا كرة قدم، وفي أثناء اللعب يعبران عن أحلامهما..

"كان نفسي أبقى حاجة.. أي حاجة.

أتجوز واخلف واحب، واجيب برينتر.

تتجوز وتخلف وتحب وتجيب برينتر.. طموح مشروع".

ويستمر الحوار العبثي إلى أن يقترح أحدهما تدخين المخدرات، ولكن الآخر يرفض لأنه امتنع عن المخدرات منذ فترة، إلا أنه سيجامل صديقه ويشرب في المناسبات فقط: عيد الفطر، وعيد الأضحى وعيد الأم وعيد تحرير سيناء.. إلى أن تصبح كل أيامهما عيد، وفي أثناء تدخين المخدرات يسمعان طرق باب، فينتاب أحدهما الخوف، بينما يشجعه الآخر ويقرر ألا يفتح:

- "أنا خايف.
- ما تخافشي.
- بيخبط.
- ما يخبط.
- ما افتحشي ؟
- حايخبط .. مش حافتح.
- أنا عمري ما اخدت قرار.
- ده أنا أول مرة اختار.
- مش فاتح .. مش فاتح".

ورغم أن الموقف ملغز وملتبس، إلا أنه عبر بوضوح عن مشاعرهما تجاه العالم الخارجي الذي اغتربا عنه كلية، وقررا استمرارهما في عزلتهما الاختيارية، فهما يخشيان هذا العالم، بل إن القرار الوحيد الذي استطاعا اتخاذه بملئ إرادتهما هو عدم الاستجابة له، ولعل عدم تعيين طبيعة الطارق وقصديته، أكسب هذا الطرق دلالة كلية تجعله يشمل العالم بأكمله.

وتتوالى الأحلام في أذهان الشابين، وفي مشهد تعبيري صامت، تصعد فتاتان على خشبة المسرح يراقصان الشابين، وعندما يحتضناهما يكتشفا أن كل منهما احتضن زميله، والحلم لا يعبر عن أشواق جنسية بقدر ما يعبر عن حلم التواصل الإنساني المفقود، وما أن يفقدا الأمل في هذا التواصل المنشود، حتى يصلا إلى محطتهما الأخيرة، فيتوجهان إلى صالة المتفرجين ليقولا كلمتهما الأخيرة على إيقاعات مغناة:

"لـو فكـرت شـوية تلاقـي نفسـك مـش مبسـوط ... يبقـى تفكـر ليـه مـن أصـلـه، فكـك عيش مبسوط،

إفرد وشك، إرفع أنفك، أنفخ صدرك...ما هو كده كده حاتموت"

ورغم أن الأغنية في ظاهرها اللفظي تدعو إلى البهجة وترك الأحزان، إلا أنها تحمل قيمة عدمية انسحابية.

وتنتهي المسرحية بأغنية لواحدٍ من السكارى:

"رافض أعيش من غير تفكير ... رافض أسيب أحلامي تطير

رافض ناس عايشين حواليه.. رافض صاحبي .. لما يكون مش حاسس بيه

بس انا رافض .. وده كان أصعب رفض عليه"

ولعل هذه الأغنية تتحاور مع سابقتها حينما تعلي من قيمة التمرد على الواقع المعيش، والتصميم على مواجهة العالم وتحديه، ليتركنا العرض في حالة من الجدل حول الموقفين. وفي نهاية الأغنية تتركز بؤرة إضاءة مستقلة على كل شخصية من الشخصيات الأربع التي جلست متباعدة، ثم تذوب الإضاءة تدريجياً.

وإذا كنا تناولنا توظيف عنصر الإضاءة في التعبير عن حالة العزلة، فإن هذا العنصر لم يكن العنصر الوحيد الذي استعان به المخرج للتعبير عن الفكرة، فقد كان للملابس المسرحية دور كبير في التفسير، فقد لاحظنا أن كلا من ثنائي السكارى وثنائي المخدرين يرتديان ملابس متماثلة، مما يمكن تفسيره على أن الذات هنا قد انقسمت على نفسها وتخارجت عنها، بمعنى أنها تعاني من اغتراب ذاتي، ويرجح هذا التفسير أن الحوار بينهما في أحوال كثيرة يعتمد على تكرار نفس العبارات، وأحياناً يكمل بعضه بعضاً، وكأنه مونولوج داخلي واحد، كما تحتمل المعالجة تأويلاً آخر بأنهما شخصان يحاول كل منهما الاتصال بالآخر – من خلال حوار يتعين ألا يجري إلا بين شخصيتين منفصلتين –، فتستحيل المحاولة إلى صراع في بعض الأحيان، أو إلى بكاء في أحيان أخرى، ولكنها في كل الأحوال محاولة فاشلة. وفي تقديري أن المخرج – وهو المؤلف في الوقت ذاته – قد تعمد ازدواجية التأويل لتكثيف حالتي الانعزال الاجتماعي والاغتراب الذاتي معاً.

أما عن تشكيل الفراغ المسرحي، فقد استُغِلت خشبة المسرح بأكملها، بالإضاقة إلى الصالة الفاصلة بين حفرة الأوركسترا وصفوف المتفرجين، بل استُغِلت أحياناً صالة المتفرجين وممراتها، وتركت خشبة المسرح عارية تماماً إلا من إطار خشبي غطي بستارة بيضاء جلس خلفها عازف العود الذي لا يظهر منه سوى آلة العود وحدها. ويحيلنا هذا الفراغ الكبير إلى

الشعور بالوحشة التي تنتاب الشخصيات، ومع الإضاءة الخافتة في هذا الفراغ، بدت الشخصيات في حجم ضئيل وكأنها سابحة في الفراغ. وساهم ترتيب الممثلين على المنصة في تكثيف الشعور بالعزلة، خاصة في المشاهد التي تحصر دائرة الحركة حول الكرسي الصغير الذي تدور حوله الشخصيات في دائرة مغلقة.

لقد عبر العرض في النهاية عن عالم معزول (هنا) لجأت إليه الشخصيات، رفضاً وانسحاباً من عالم خارجي (هناك) لم يشأ العرض الإشارة إلى طبيعته أو تعيينه، ولم يتم استحضار هذا العالم إلا من خلال الطرقات التي أربكت الشخصيات المعزولة، وجعلتها تتردد، إلى أن حسمت أمرها بالنكوص عن الاستجابة لهذا العالم.

(ج) كلام في سري [١٨] **تأليف: عز درويش إخراج: ريهام عبد الرازق**

يطرح العرض صورة للاغتراب الاجتماعي من خلال ثلاث فتيات: راقصة وممثلة ومغنية، تعيش كل منهن في دائرتها الخاصة معزولة عن الأخرتين، رغم تواجدهن في مكان واحد، لعله المنفى المعزول عن العالم الموضوعي، وتظهر هذه الفكرة في الصورة المشهدية الأولى التي يبدأ بها العرض، حيث المسرح مظلم تماماً، ثم تضاء فجأة بقعة ضوء، حيث نجد فتاة ترقص، ثم تُغلق البؤرة وتضاء أخرى في اليمين، حيث تظهر فتاة تؤدي دوراً من مسرحية "ميديا"، ثم تغلق البؤرة وتضاء أخرى في اليسار، حيث تظهر فتاة تغني. وفضلاً عن فكرة العزل من خلال الإضاءة، نرى كل منهن محاطة بحبال مدلاة من سقف المسرح تشكل سجناً انفرادياً لها.

وإذا كانت كل فتاة تعيش في عالمها المعزول، فإن وجود الأخريات يمثل جحيماً أشد قسوة، فعندما تضاء بقعة ضوئية في أسفل مقدمة المسرح، نرى الراقصة تهم بالرقص، إلا أن الممثلة تدفعها خارج البؤرة (في الظلام)، وتبدأ في التمثيل، فتدفعها المغنية محاولة الغناء، ويشتد الصراع بين الثلاثة، إلى أن يسمعن صوت خطوات آتياً من خارج المسرح، فيتابعنه بشغف، ويحاولن جذب انتباه صاحب الخطوات المجهول، على أن صوت الخطوات يبتعد، مما يصيبهن بخيبة أمل، وترتد كل منهن إلى ذاتها، وتبدأ في مخاطبة النفس، لندرك أن الفن وسيلة كل منهن لتحقيق ذاته المُستلبة، ولكن يبدو أن هذه الوسيلة غير مقبولة اجتماعياً:

"الراقصة: ما باعملش غير اللي مصدقاه.

المغنية: ولو حد زعل أو اعترض على عمايلي.

الممثلة: طظ.

الراقصة: يولع.

المغنية: اللي يزعل يتفلئ".

وفي محاولة الخروج من (هنا) حيث الذات المغتربة في منفاها، إلى (هناك) حيث العالم الموضوعي، تتوجه الشخصيات الثلاث إلى الجمهور، في محاولة الاتصال بالآخر، وتختار الراقصة أحد المتفرجين بشكل عشوائي، وتدعي وجود علاقة مسبقة معه، وتحاول استرضاءه لعله يعود إليها، ولا تلبث المغنية والممثلة أن تتدخلا في الحوار، وتحاول كل منهن الفوز بالرجل، وتنشب معركة حامية بينهن تنتهي بالاتفاق على إجراء قرعة تفوز بها الممثلة، ليصبح الرجل من حقها، على أن الراقصة والمغنية يعتديان عليها بدعوى تجميلها وتجهيزها للرجل، وتصرخ الممثلة في ألم:

"الممثلة: (متألمة) آه.. بالراحة.

الراقصة: مافيش حلاوة من غير نار.

المغنية: لازم تبقي مانيكان.

الممثلة: (تبعدهم عنها في تمرد) أبقى مانيكان.. طب ما انا من زمان أوي وانا كده.. وانتي زيي وهيه كمان.. من ساعة ما طولت وصوتي علي وجسمي شد، وأنا ماباقيتش أنا

....

فهمت الدنيا بجد، فهمت إيه اللي المفروض يتعمل، مش الي نفسي أعمله.

الراقصة: فهمت شغل المانيكانات اللي على حق.

المغنية: اتعودت على أصول الفرجة والعرض.

الممثلة: عرفت اللي يعجب الزبون وعملته عشان أول ما يشوفني في الفاترينة، يقف متسمر قدامها".

ويعكس هذا الحوار صورة للتشيؤ، حيث تتحول الموجودات الإنسانية الحية (الفتيات الثلاث) إلى "أشياء"، أو "موضوعات" جامدة تظهر في سوق الحياة كما لو كانت بضائع أو سلعاً قابلة للبيع والشراء، ويؤكد الإخراج على هذه الفكرة، حيث تتساقط من أعلى المسرح ملابس نسائية داخلية وأخرى خارجية ساخنة، فتتعادل الموجودات الإنسانية مع الأشياء في لوحة واحدة، وتبدو كأنها معروضة للبيع في سوق يتساوى فيه الكائن البشري مع الجمادات.

وبمجرد ارتداء الملابس الخليعة (وهو ما يتم بشكل إيحائي غير واقعي) ينقلنا الكاتب إلى تصوير العالم الموضوعي السابق على وجود الفتيات في عالمهن الآني، فهو عالم فوضوي،

يحكمه فكر الخرافة، وتسوده قيم التعنت الزائف، وفي الوقت ذاته، تطغى عليه القنوات الفضائية بكل ما تثيره من أفكار وصور حداثية، وفي هذه الفوضى تغترب الفتاة عن أقرب دائرة اجتماعية، وهي دائرة الأسرة:

"الراقصة: احنا انكتب علينا نعيش والشبكة واقعة بينا وبين أهالينا.. لكن ليه؟ نفسي أعرف إيه السبب".

ولا تقتصر أزمة الفتاة على تلك العزلة التي تعانيها في مجتمعها، بل تعاني أيضاً من قهر الأسرة، حيث تتقمص المغنية والممثلة دوري الأب والأم، وتمارسا القهر على الراقصة، وينتهي الأمر إلى الانتهاك الجسدي، معبراً عنه بالختان.

وانسحاباً من هذا العالم، تتعدد محاولات الفتيات للهروب، وتبدأ هذه المحاولات بالجنس، ولعل ممارسة السحاق جاء تعبيراً دلالياً عن معنى أشمل من مجرد كونها محاولة هروبية، بل تتعدى ذلك إلى التعبير عن فكرة فشل محاولة الاتصال بالآخر (الجنس الآخر)، فالمحاولة الوحيدة التي تنجح فيها الفتيات في الاتصال، تأتي بصورة شاذة مشوهة، لا يجنين منها إلا الشعور بالذنب والاشمئزاز، بعد أن دُفِعن إليها دفعاً.

ومن الجنس إلى أحلام اليقظة، فمن خلال مؤثر خارجي لموسيقى حالمة، تستجيب لها الفتيات، وتأخذ كل منهن في الرقص مع شخص وهمي تجسد فيه أحلامها:

"الراقصة: انت الوحيد اللي حاسيت إنه عاوزني انا.. مش شكلي ولا جسمي ولا أي حاجة غيري أنا.

الثلاثة: تعرف.

المغنية: انت الوحيد اللي اداني أمل إن الدنيا ينفع يتعاش فيها مع حد.

الثلاثة: تعرف.

الممثلة: إنت اللي نساني كل نقطي السودة وخلاني أتوب".

ولا تهنأ الفتيات بحلمهن الوهمي، فسرعان ما تنطلق من الخارج أصوات طلقات رصاص وانفجارات وصرخات انهيار مباني. ومن خلال هذه اللغة المسرحية الخاصة، يعبر العرض عن فوضى العالم وانهياره، ويؤكد هذا المعنى حوار الفتيات تعقيباً على الحدث الخارجي، فهن يصفن الأرض التي يعشن عليها على النحو الآتي:

- "حوادثها وكوارثها أكتر من ناسها..
- اللي ينزل من بيته ويرجع آخر اليوم لازم يعمل ليلة لأهل الله.
- شوارعها حرب ومواصلاتها حادثة وعشاشها كارثة.
- الحلم فيها نكسة والحب عليها وكسة".

أما المحاولة الانسحابية الثالثة والأخيرة، فتتمثل في عالم المخدرات الذي تتردى فيه الفتيات، ومن هذا العالم يأتي الرجل المنتظر، حلم كل فتاة، فإذا به تمثال (خيال مآتة)، مما يدفعهن إلى الثورة، وتمسك كل منهن بعصى، وتأخذ في ضرب التمثال، وهن يعلن تمردهن:

"الممثلة: أنا مش مجرد نهدين وشفايف.

الراقصة: أنا مش مجرد مخلوق للنجاسة.

المغنية: أنا شايفه اللي يتشاف وحاسه اللي يتحس.

وفي أثناء ثورتهن، يُسمع صوت الأقدام من الخارج، فيهدأن، ويحاولن جذب انتباه الخطوات بنفس الطريقة التي شاهدناها في بداية العرض، ولكن الخطوات تمر فتأخذ كل منهن في التحدث إلى نفسها في ثورة.

وفي النص المنشور، تنتهي المسرحية على النحو الآتي: "(تأخذ المغنية في ترديد ليالي وآهات ترقص عليها الراقصة، بينما تمسك الممثلة بتمثال خيال المآتة وكأنه عريسها وتبتسم ابتسامة مصطنعة.. باختصار يقوم الثلاثة بعمل فرح حزين ثم بلاك) (تضاء ثلاث بؤر مثل الأوفرتير وكل منهن يفعلن ما فعلته في السابق، بنفس الكلام والأغاني والرقصات في نفس الوقت ولكن بأداء العجائز.. ثم ينهار الثلاثة في وقت واحد وتغلق البؤر)".

وعلى ذلك يعيد الكاتب كل فتاة إلى دائرة عزلتها التي تظل حبيسة بها إلى الأبد، فالبناء الدائري الذي انتهي من حيث بدأ، يوحي باستمرارية أوضاعهن، خاصة وأن المقدمات لا تقود إلا لهذه النتيجة، على أن الإخراج عدل في النهاية، إذ أخذت كل فتاة في تحطيم دائرة الأحبال التي تعزلها، وتجمعن في ثورة أمام مقدمة خشبة المسرح، بما يوحي أنهن قد نجحن في القضاء على حالة العزلة والاغتراب، وقررن مواجهة المجتمع وتحديه. وفي تقدير الباحث أن هذه النهاية قد جاءت تعسفية ،ونتيجة غير منطقية لمقدمات الإرادة المستلبة، والشخصيات المتشيئة، والواقع الاجتماعي المتسلط على الأفراد.

ومن خلال العرض السابق، يلاحظ الباحث أن الإخراج توسع في استخدام العناصر المشهدية لتأكيد فكرة الاغتراب، وذلك باستغلال عنصر الإضاءة العازلة، وترتيب أوضاع الممثلين على المنصة، كما نلاحظ تردد استخدام الأصوات الآتية من الخارج، لإحالة المتلقي إلى العالم الخارجي الذي يبدو بعيداً عن العالم المعزول الذي تعايشه الشخصيات، كما كان لاستخدام الزوائد المسرحية دورها في التعبير الدلالي (الملابس الملقاة من الخارج.. تمثال خيال المآتة.. السوط الذي استخدمته الفتيات في جلد التمثال، ومن قبله استعان به الأب والأم في تعذيب ابنتهما...إلخ). بقيت الإشارة إلى عنصر الملابس التي صممت من خلال خطوط وخامات عصرية، ولكنها في ذات الوقت موحية بصورة الإنسان البدائي، فاكتسبت بذلك دلالة تعبيرية، فقد أوحت أنه بالرغم من التقدم والتحضر الشكلي، إلا أن المجتمع لا يزال يعايش تقاليده وقيمه البدائية، ولعل هذه القيم هي التي فرضت عزلة الشخصيات واغترابها. أيضاً تماثلت ملابس الشخصيات الثلاث، بما يوحي بأننا أمام شخصية واحدة انقسمت على ذاتها.

ثانياً: نماذج من عروض اعتمدت على نصوص عالمية

(أ) أصوات العائلة [١٩] تأليف: هارولد بنتر إخراج: رانيا زكريا

تقترب مسرحية بنتر من التمثيلية الإذاعية، فهي تعتمد – في النص الأصلي – على ثلاثة أصوات: الرجل، المرأة، الابن.. ونتعرف على هذه الشخصيات وعالمها من خلال ثلاث رسائل: رسالة من الابن إلى أمه، ومن الأم إلى ابنها، وأخيراً رسالة من الأب يرسلها إلى ابنه من قبره.

من خلال رسالة الابن نعرف أنه قد هجر أسرته لسبب ما – وإن كانت هناك إشارات إلى تسلط الأب ومزاجه العصبي الحاد – وخرج من حضن العائلة إلى منفاه الاختياري، حيث يعيش في منزل آل ويزرز، ورغم أنه يصف حياته الجديدة بقوله:

"الابن: لقد وجدت السعادة يا أمي، ووجدت أسرتي.. وما كنت أحلم بأنني سأجد مثل هذه السعادة في حياتي قط".

إلا أن الرسالة تكشف عن حقيقة هذا العالم، ففي منزل السيدة ويزرز شخصيات مريضة تسعى كل منها لانتهاكه واستلابه، فهناك العجوز التي تفرض عليه أمومة خانقة وزائفة، وهناك من تسعى لاستلاب الشاب جنسياً، وأخيراً بنيامين ويزرز العجوز الشاذ الذي لا يكتفي بانتهاكه جنسياً، بل ويمنع عنه زيارة أمه وأخته ليبقيه معزولاً عن أسرته في هذا العالم الموحش، حيث استلاب الإرادة واستلاب الجسد.

وتكشف رسالة الأم عن شعورها القاسي بالوحدة بعد أن هجرها ابنها ومات زوجها، ويبدو أن وجود ابنتها المتزوجة وحفيدتها لم يبدد وحدتها.

وأخيراً يبعث الأب برسالة ملتبسة إلى ابنه، فهو يؤكد أنه لم يمت، وفي ذات الوقت يذكر أنه يبعث برسالته من قبره الزجاجي الذي يرى من خلاله كل شئ.

ورغم أن رسالة الأب تأتي في نهاية نص بنتر، إلا أن الرؤية الإخراجية اعتمدت على شخصية الأب اعتماداً كلياً، فهو المسيطر من قبره على الابن والأم، وهو أول من يظهر على خشبة المسرح حاملاً أدواته التي ينسج بها – دلالياً – عالم الابن والأم ويسيطر عليه. فهو يحمل لفافة من الشاش السميك وقوائم خشبية ولفافة من السيلوفان الشفاف، ومنذ اللحظة الأولى يبدأ في إحاطة المسرح بأكمله بسياج من هذه الأدوات لتكتمل – في نهاية المسرحية– صورة العالم المنعزل على مستوى الصورة المسرحية، بعد أن اكتملت أيضاً على مستوى المعنى.

وبعد ظهور الأب، نرى الابن والأم جالسين متلاصقين خلف تابوت في بؤرة إضاءة مركزة عليهما، ويبدأ كل منهما في كتابة رسائله إلى الآخر. وبهذا يساهم ترتيب الممثلين على المنصة Staging في تكثيف دلالة الاغتراب، ذلك أن التناقض بين التجاور المكاني، والتباعد على مستوى المعنى، يوحي بأن معاناة الاغتراب والعزلة التي تعانيها الشخصيات لا تتحقق بفعل الغياب المادي للابن وهجرانه لأمه، بقدر ما تتحقق نتاج الشعور باللاغتراب الذاتي، حين تنحصر الذات داخل نفسها ولا تتصل بالآخر حتى لو اتصلا مادياً. ولعل هذه الصورة تعكس قول الابن: "أنا لست وحيداً يا أمي لأن نفسي ترافقني".

وفي نسخة العرض، تقتطع المخرجة أجزاءً من الحوار السردي للابن والأم، وتجري بعضها على لسان الأب، وبعضها الآخر تجسد به الشخصيات المحكي عنها، فتتجسد شخصية الأب الذي ظل طوال العرض منشغلاً باستكمال القبر الزجاجي الذي استحالت إليه خشبة المسرح بأكملها، كما يتدخل في الحوار، فنجده يهمس بفحيح مخيف في أذن الابن، ويمارس قهره الجسدي على ابنه من خلال ما أضافته المخرجة من مشاهد بانتومايم ورقصات تعبيرية، وأبرزها ذلك المشهد الذي يجر فيه الأب ابنه بحبل وهمي، وفي لوحة راقصة يتحول الابن إلى حيوان يروضه الأب، وتدريجياً تنتاب الابن تشنجات عنيفة تنتهي به إلى التحول إلى آلة كاتبة (في إشارة إلى أنه قد تشيأ) يستخدمها الأب في كتابة رسالته الأخيرة، ومن خلال هذه الإضافات المشهدية، أكدت المخرجة سيطرة الأب القاسي على حياة ابنه وزوجته، فالأب يمارس القهر والتعذيب على الأم أيضاً، بل إنه في النهاية يكفنها ويدفنها في التابوت. وبينما تبدو الأم وابنها في حالة انعدام تام للإرادة، نجد الأب ممتلكاً لكامل إرادته، فهو يمثل ذلك العالم القاسي الذي حاول الابن الفرار منه، فوقع في دائرة الاغتراب حيث آل ويزرز.. نحن إذن أمام عالمين: عالم خارجي يحكمه الأب بكل ما يمثله من قسوة، وعالم المنفى الذي فر إليه الابن، ليقع في دائرة عالم أكثر قسوة. وقد سعى الإخراج إلى تجسيد العالمين، وطرحهما في صورة مشهدية:

عالم العائلة الذي أتى منه الابن (هناك): ويتجسد في تصوير طبيعة العلاقة بين الأب من ناحية، والابن والأم من ناحية أخرى، وهو ما يظهر في مشاهد التعذيب الجسدي التي يمارسها الأب على كليهما، فعلى سبيل المثال، تشير الأم إلى موقف الأب من غياب ابنها فتقول:

"الأم: كان أبوك يكثر من الحديث عنك، عندما قارب عمره على الانطواء، وكان حديثه يفيض بالرقة والحيوية، وكنت أسري عنه، قلت له إنك تركت المنزل كي تجعله فخوراً بك، وكانت آخر كلمة قالها قبل رحيله: اضربيه على ظهره نيابة عني".

ويأتي تجسيد المشهد على مستوى العرض مناقضاً تماماً للمعنى، ففي الوقت الذي تتحدث فيه الأم عن رقة الأب، يصدر الأخير فحيحاً مخيفاً ويصفق بيديه مصدراً صوتاً مزعجاً وهو يمسك بالسوط، وتنقل المخرجة الجملة الأخيرة من خطاب الأم إلى الأب الذي يسلم الأم السوط، لتبدأ في ضرب ابنها بالفعل، وكأنه أكرهها على هذا الفعل، وينسحق الابن بين رحى أب قاسٍ وأم مستسلمة لا يلقى منها أي عون، ويتأكد هذا المعنى عندما يكرر الابن لأكثر من أربعين مرة – على مستوى العرض – عبارة: "أرجو أن تسدي إلي النصح"، في الوقت الذي يخنق الأب زوجته. هذه هي صورة العالم الأول.

وهناك العالم الثاني، عالم المنفى (هناك)، حيث تتكالب قوى أكثر قسوة على الابن، ويلجأ الإخراج إلى إحلال التجسيد بدلاً من السرد، ففي العرض يتجسد مشهد اغتصاب العجوز (بنيامين ويزرز) للابن، ويجسده الأب، كما تجسد الأم شخصية العجوز المتسلطة (مسز ويزرز) وشخصية المراة اللعوب (السيدة ويزرز) التي لا تغوي الشاب بقدر ما تغتصبه. لقد كان في مقدور المخرجة إسناد هذه الشخصيات لممثلين آخرين، ولكنها أرادت التأكيد على توحد قوى القهر، فلا فرق بين أب قاسٍ وعجوز مغتصب، ولا فرق بين أم مستسلمة وامرأة متسلطة أو مغتصبة، ومن ثم تنتفي أية فرصة للالتقاء الإنساني، ولا فرار من العزلة.

لقد استخدمت المخرجة كافة لغات خشبة المسرح للتعبير عن فكرة الاغتراب والعزلة التي تعانيها الشخصيات الثلاث.

فعلى مستوى الأداء التمثيلي بدا الأب وكأنه لا ينتمي لعالمنا الموضوعي، فهيئته بالغة الغرابة، وصوته يصدر من طبقات غليظة، وإيماءاته وتعبيراته الجسدية بالغة العنف والشذوذ.. وعند تجسيده لشخصية بنيامين ويزرز لم يختلف السمت العام للشخصية، وإن أضاف الممثل بعض التفاصيل للتمييز بين الشخصيتين. أما الأم، فقد جسدت الشخصيات الثلاث بتمايز بالغ، إذ تحمل كل منهن سمات مختلفة عن الأخرى، فمن نبرة الأسى الخاصة بالأم التي تعاني الوحدة، إلى نبرة الغواية والعنف للمرأة المغتصبة، إلى نبرة القسوة الخاصة بالعجوز. أما الابن، فقد غلب على أدائه الصوتي التردد والاهتزاز، أما أداؤه الجسدي، فمعظمه يدور في إطار رد الفعل الانعكاسي لمؤثر خارجي، فقليلاً ما تخرج منه إيماءة أو حركة من تلقاء ذاته، مما يؤكد كونه مفعولاً به، وفي نهاية العرض يتدرج أداؤه الحركي من التعبير عن الصورة الحيوانية إلى التعبير عن الآلية، بعد أن تشئ تماماً، وبهذا يطرح العرض شخصية انسحابية مستسلمة عاجزة عن التكيف الاجتماعي.

وعلى مستوى تشكيل الفراغ المسرحي، مثلت وحدة التابوت الوحدة المركزية التي تدور حولها الشخصيات، بينما يتشكل باقي الفراغ أمام أعين المتفرجين ليصنع في النهاية القبر الزجاجي، مما أضفى الوحشة والغرابة على البعد المكاني. وتجسد عالم المنفى (هنا) في أبشع صور الوحشة، أما العالم الخارجي (هناك) فلا يقل عنه وحشة وقسوة، وهو ما يدركه المتلقي من خلال السرد.

وقد توسعت المخرجة في استغلال الحركة المسرحية لتجسيد طبيعة العلاقات التي تربط بين شخصيات المسرحية، فقد صممت الحركة المسرحية بحيث يظل الابن والأم في حالة من السكون والثبات، بينما يستبيح الأب خشبة المسرح ويملؤها ضجيجاً وحركة، للدلالة على سيطرته المطلقة على مصير الشخصيتين، وقد كان العنف الجسدي هو السمة الغالبة على خطوط الحركة المسرحية لتجسيد علاقات الاستلاب والاستغلال والقهر، ففضلاً عما ذكرناه من مشاهد عنف الأب في علاقته بابنه وزوجته، حولت المخرجة مشهد غواية السيدة ويزرز إلى مشهد اغتصاب. وتكاد تخلو المسرحية من أي خط حركي غير عنيف، إلى حد إحالة التعبيرات الجسدية الموحية بدفء العلاقات الإنسانية إلى نقيضها، فعلى سبيل المثال، في اللحظة التي يحتضن الأب فيها ابنه قائلاً: "ولكن لماذا أتجشم عناء الكتابة إليك؟ ذلك لأنك ابني الحبيب"، نجد صوته المتشنج بالبكاء زائفاً موحشاً، وتوحي طريقة احتضانه نفسها بالتعذيب أكثر مما توحي بالحنان الأبوي، ونفس الشئ ينطبق على طريقة احتضان السيدة ويزرز لفريستها.

وقد ساهمت الإضاءة في تجسيد الوحشة والعزلة من خلال استخدام إضاءة خافتة تعتمد على تركيزات البؤر الضوئية، إلى ذلك الحد الذي يجلس فيه الابن والأم متلاصقين، بينما تسلط الإضاءة على كل منهما على حدة، وكأن كل منهما لا يرى الآخر. ولم يغرق المسرح في أية لحظة من لحظاته في إضاءة عامة تجمع كافة الشخصيات، فكل منها يعيش في عزلته وعالمه الخاص.

أما عن العنصر الصوتي، فقد ساهم هو الآخر في تجسيد صورة العزلة، وتحقيق فكرة العالمين، فمنذ البداية تُسمع أصوات خطوات متلصصة من الخارج، يدخل الأب على إثرها، ثم موسيقى حالمة ممزوجة بأصوات العصافير تصاحب الابن في كتابته للرسالة، وبهذه الشفرة الصوتية تتمثل الصورة المتناقضة للعالم الخارجي، فهو في حقيقته عالم من التربص والتحرش، بينما يتخيله الابن – أو يتمناه – عالم هادئ ومبهج. ونفس الموسيقى الحالمة تصاحب الأم

في كتابة رسالتها، فكل منهما كان يحلم بهذا العالم الذي لا يتحقق بفعل قوى القهر المتجسدة في الأب، أيضاً استخدم مؤثر صوت القطار مصاحباً لعبارة: "أرجو أن تسدي إلى النصح"، ويلاحظ "حازم الكفراوي أن هذا المؤثر كان دالاً على مرور الوقت، في الوقت الذي يؤكد فيه الابن على رغبته الأكيدة في الحصول على النصيحة أو العون[٢٠]، إلا أن صوت القطار – من وجهة نظر الباحث – يوحي أيضاً بحالة من الانفصال المتزايد، وكأن الفجوة بين العالمين تزداد اتساعاً. وقد استخدمت الموسيقى الصاخبة لتكثيف الإحساس بالعنف في معظم مشاهد التعذيب والاغتصاب، لتتكامل لغات خشبة المسرح في التعبير عن قسوة عالم الاغتراب الذي تعانية الشخصيات.

(ب) أنا والبيانو [٢١] عن مسرحية بيانو للبيع [٢٢]

تأليف: فيرنس كارنثي إخراج: سميرة أحمد

تدور أحداث مسرحية بيانو للبيع حول أرملة عجوز مريضة تعاني الوحدة والفراغ بعد أن فقدت زوجها وابنها، فتنشر إعلاناً في الجرائد لبيع بيانو كانت تقتنيه، ولكنها لم تقترب منه منذ خمسة وعشرين عاماً بعد موت ابنها، ورغم أن البيانو هو أغلى ما تملك في الحياة، ولعله آخر ما تبقى لها، إلا أنها في حاجة إلى ثمنه ليعينها على المعيشة. وتقع البائعة فريسة لرجل في الأربعين يعاني هو أيضاً من العزلة بعد أن هجرته زوجته، وغرق في آلية عمل تستلبه وتشيؤه:

"المشتري: أنا بارجع البيت من المكتبة – أنا في الوقت الحاضر باشتغل في مكتبة، وده مش مهم على أي حال – لكنه استعباد يومي من الساعة تمانية لغاية الساعة خمسة".

فالرجل إذن يعاني من اغتراب عن العمل الذي يقوم به، وهي صورة من صور اغتراب العامل المنتج عن ماهية العمل ذاته كنشاط لا ينتمي إليه (بمفهوم ماركس)، ومن المواضح أن هذا العمل بستعبده، ويستذله.

ولا يجد الرجل سبيلاً إلى القضاء على عزلته إلا من خلال جهاز التليفون، ففي كل ليلة يصطاد فريسته من إعلانات الجرائد مدعياً رغبته في الشراء، ومن هنا تبدأ أحداث المسرحية، حيث يتصل بالعجوز ويمثل عدة شخصيات مدعياً أن كل منها ترغب في شراء البيانو، وفي لهوه هذا، يحطم أعصاب المرأة ويتلاعب بمشاعرها، وعندما تنهار كلية، يكشف لها عن حقيقة أمره ويرجوها أن تسمح له بزيارتها، أو على الأقل تستمع إليه من خلال الهاتف، ولكن محاولته تذهب سدى، ويدرك استحالة الاتصال الإنساني:

"المشتري: في يوم من الأيام تصورت إن الوحدة تعتبر حالة غريبة جداً من الممكن للإنسان إنه يشفى منها، لكن بالتدريج أدركت إن ده هو الشكل الطبيعي بالنسبة للحياة".

وتنتهي المسرحية – في نصها الأصلي – بمعاودة المشتري لمحاولته مع فريسة جديدة، وتستمر محاولته اليائسة للقضاء على اغترابه.

أما عن نص العرض (أنا والبيانو) فقد عمد إلى استبدال موقف الشخصيتين، فالرجل هو البائع، والمرأة هي مدعية الرغبة في الشراء، وكل منهما في مرحلة الشباب. ولعل المخرجة أرادت من ذلك التعبير عن أزمة جيلها، فالعزلة لم تعد مرتبطة بمن فاته قطار العمر، بل هي شعور عام يسيطر على الجميع. أيضاً لا يركز نص العرض على خلفية الشخصيتين كما في النص الأصلي، بل يعرض لمفردات حياتهما اليومية، فالفتاة تظهر في البداية وهي تحاول شغل فراغها، فتبدأ بالماكياج، ثم تدير جهاز التسجيل وترقص على أنغامه، وأخيراً تنشغل في أحاديث تافهة مع صديقاتها في الهاتف المحمول، ولا نعرف عن الشاب شيئاً سوى أنه يعيش وحيداً منعزلاً بعد أن ماتت زوجته، ولعل هذا التغييب لتاريخ الشخصيتين يمثل نقطة ضعف جوهرية في نص العرض، فالمتلقي لا يدرك الأسباب الموضوعية لاغتراب الشابين، كما أجرت المخرجة تعديلاً جوهرياً حين فجرت الحدث الرئيسي من خلال الصدفة، فبدلاً من قصدية الاتصال التليفوني في النص الأصلي، جعلت الصدفة محركاً للحدث الرئيسي، فبينما تجري الفتاة أحاديثها التليفونية، يتصادف اتصالها بالبائع الذي يعتقد أن مكالمتها تتعلق بشأن إعلانه، فتجاريه وتسجل رقم هاتفه المحمول، وتستهويها اللعبة التي لم تخطر لها على بال من قبل. وفي تقديري أن هذا التعديل اتسق مع الرؤية الإخراجية التي تطرح في المقام الأول أزمة اغتراب جيل الشباب، فإذا كانت معطيات الاغتراب في النص الأصلي ترتبط بشخصياته على النحو الذي عرضنا له، فإن اغتراب الشباب في الوقت الحالي يرتبط بالسطحية والتغييب إلى حد أن يتقرر مصير الشخصيات من خلال العشوائية المتحكمة في مفردات حياة هذا الجيل. أيضاً في نص العرض نكتشف في النهاية أن البائع ليس لديه بيانو للبيع، مما يوحي بأنه نشر الإعلان كي يتغلب هو الآخر على عزلته، إلا أن هذه المحاولة لا تزيل اغترابه بل تزيدها عمقاً:

"البائع: حاعمل أي حاجة علشان ما كونش لوحدي.. الوحدة دي حاجة فظيعة.. إحساس بشع... الوحدة مرض.. مرة كنت متخيل إن الإنسان ممكن يخف منه بمجرد ما يلاقي حد يتكلم معاه، لكن لقيت إن الإنسان ممكن يكون وسط ناس كتير وبرضه يبقى وحيد".

وقد عبرت السينوغرافيا عن عالم الفوضى الذي تعيشه الشخصيات، ففي الخلفية رُسمت متاهة ضخمة شغلت الفراغ المسرحي بأكمله، وفي سقف المسرح تتدلى قصاصات من ورق تتساقط طوال العرض على أرضية المسرح التي امتلأت هي الأخرى بعناصر فوضوية تجمعت بشكل عشوائي.. ملابس، أرجوحة، دمى، مأكولات... إلخ. وفي الركن الخاص بكل منهما نرى مسلة قصيرة أو (خازوق) تعبيراً عن الانتهاك الجسدي.

ورغم أن المكان في النص الأصلي ينحصر في منزل المشتري، إلا أنه في العرض يجمع بين الشخصيتين، فكلاهما يعايش نفس العالم الفوضوي، وينتهك المنطقة المخصصة للآخر دون اتصال مباشر بينهما، وإذا كان المشهد الراقص الذي جمعهما استثناءً وحيداً لفكرة الانفصال، فإن هذا المشهد تم معالجته إخراجياً بحيث يبدو وكأنه حلم ماثل في ذهنهما غير قابل للتحقق على أرض الواقع.

ومن خلال ما تقدم، نلاحظ تردد فكرة العالمين: عالم الغربة الذي يجمع بين الشابين دون أية فرصة للتواصل، وعالم خارجي عمدت المخرجة إلى تغييبه لتتسع دلالته فتشمل عالمنا الموضوعي بأكمله.

(ج) قصة من حديقة الحيوان [٢٣]

عن قصة حديقة الحيوان لإدوارد ألبي [٢٤] إخراج: أحمد عبد الجواد

يصور "ألبي" في مسرحيته "قصة حديقة الحيوان" التناقض بين طبقتين: طبقة المهمشين ويمثلها "جيري"، والطبقة البرجوازية ويمثلها "بيتر" اللذان يلتقيان بالمصادفة في إحدى المتنزهات العامة، وعبثاً يسعى "جيري" إلى التواصل مع "بيتر" فيحكي له حكايات عن حياته البائسة، ثم يحاول الاستيلاء على مقعده بالمنتزه، ويدعوه للقتال من أجله، ويمنحه سكيناً للدفاع عما يملك، ثم يلقي بنفسه على الخنجر في يد "بيتر" ويموت.

وإذا كانت فكرة الاغتراب مطروحة بوضوح في نص "آلبي"، إلا أن المخرج لم يشأ أن يقدم النص كما هو، بل استعار منه نقاطاً مركزية، للتركيز على البعد الاقتصادي الطبقي للظاهرة، وارتكزت المعالجة الإخراجية على البعد المكاني، ولعله من المناسب أن نبدأ بوصف الفراغ المسرحي الذي يمثل عنصراً شديد الأهمية في الرؤية الإخراجية للعرض، فهناك مستوى في أقصى يمين المسرح خصص للمتشرد، ومستوى في أقصى اليسار خصص للثري، وفي أقصى العمق مستوى أكثر اتساعاً تجري فيه مشاهد خاصة بالثري أيضاً، وقد غطي كل من هذه المستويات الثلاثة بستارة سوداء تنفرج لتكشف عن العالم الخارجي للشخصية، بينما تركت خشبة المسرح عارية تماماً إلا من منحدرين (رامبين) على جانبي المسرح، ويمثل هذا الفراغ العالم البديل الذي التجأت إليه الشخصية هرباً من عالمها الموضوعي.

في البداية نرى المتشرد بملابسه الداخلية يجلس على المستوى المخصص له، يرتق سرواله استعداداً للخروج، في الوقت الذي يظهر فيه الثري ببدلته الأنيقة، فنراه وهو يُعَدِل رابطة عنقه ويتعطر، ثم يختفي ليظهر في مستوى العمق، ويستكمل تأنقه، وبهذا يعرض لنا المخرج – في هذا المشهد الصامت – العالم الخارجي للشخصيتين، وما بينهما من فوارق طبقية، قبل أن ينقلنا إلى عالمهما البديل في فراغ خشبة المسرح حيث حديقة الحيوان، فنرى الثري جالساً على كرسي شاطئ يقرأ كتاباً، بينما يجلس المتشرد على علبة صفيح صغيرة محاولاً الاقتراب من الثري الذي يرفع كرسيه ويبتعد، وتتكرر محاولات المتشرد للاقتراب في صمت، إلى أن يبدأ الأخير في محاولة الاتصال الكلامي، فيسأله عما يقرأ:

"المتشرد: انت بتقرا إيه؟

الثري: قصة حديقة الحيوان.

المتشرد: أنا ساكن في حديقة الحيوان.

... ...

الثري: أيوة بس جنينة الحيوانات مافيهاش غير أقفاص.

المتشرد: لأ مش جنينة الحيوانات.. حديقة الحيوان.. الجنينة بتاعتنا بتاعت حيوان واحد بس.

الثري: الأسد ؟

المتشرد: دا كان زمان.. أيام ما كانت لسة غابة.. دلوقتي ممكن تبقى بتاعت أي حيوان.. يعني ممكن تبقى بتاعت النمر أو الفار أو الحمار".

وإذا كانت حديقة الحيوان هي العالم، فإن هذا العالم لا يتسع إلا لشخص واحد يتسيده، ولا تخفى الدلالة الخاصة بصفات الحيوانات التي يرشحها المتشرد لسيادة العالم.

وتتعدد المحاولات اليائسة من المتشرد للتواصل مع الثري دون جدوى، بل إن محاولته تزيد التوتر بينهما، وتتسع الفجوة الفاصلة بين كل منهما.

وفجأة تُسمع أصوات من الخارج تثير مخاوف المتشرد، ثم يقتحم المسرح شخصان يوجهان أسئلة متلاحقة إلى المتشرد وكأنهما يجلدانه، وفي بؤرة معزولة بالإضاءة، نرى المتشرد وهو ينفخ في عدة بالونات وقد بدا عليه الإعياء الشديد، وحتى عندما يخرق الشخصان بالوناته، فإنه يستمر في النفخ بشكل هستيري تعبيراً عن لا جدوى أفعاله.

ويتدخل الثري محاولاً أن يُخرج المتشرد عن صمته، ويستجيب الأخير، ويكشف الحوار عن مكان سكن كل منهما، بما يؤكد عمق الفوارق بين طبقتيهما، ففي حين يسكن الثري في منزل تطل كل حجراته على البحر، يسكن المتشرد في حجرة ضيقة تخترقها الشقوق، ومن خلال مشهدين صامتين تتجسد صورة العالمين، فتتركز الإضاءة على مستوى عمق المنتصف، حيث نرى الثري جالساً على (فوتيه) وثير، يدخل عليه خادمان (هما نفس الشخصين الذين انتهكا المتشرد) ويبدأ كل منهما في خدمته (يلبسانه المعطف، يضعان تحت قدمه وسادة، يقدمان له الشراب... إلخ)، في الوقت الذي يظهر المتشرد أمام أسفل المستوى في صورة شبحية (سلويت)، حيث الإضاءة تُسلط عليه من الخلف، وبهذا يعبر المشهد بصرياً عن تهميش الطبقة السفلى في مقابل ارتقاء الطبقة الأعلى.

أما عن عالم المتشرد، فنتعرف عليه عندما يوجه الدعوة للثري لزيارته، ومن خلال مشهد تعبري نرى المتشرد في حجرته يعزف إيقاعات إفريقية، بينما يتلوى الثري في الركن الأيسر الخاص به، وقد ألقيت عليه ملاءات يحاول التخلص منها، فيخرج علبة معطر جو ويرش الهواء فتختفي الملاءات. ولعل المشهد يعبر عن نفور الثري من هذا العالم السفلي المثير للاشمئزاز برائحته الكريهة، وهو ما يؤكد فشل محاولته للتواصل مع الآخر، وهي المحاولة المعبر عنها بتلبية الدعوة لزيارة بيته، فالثري يعاني أيضاً من الشعور بالعزلة.

"الثري: أنا كمان ما ليش أصحاب أتكلم معاهم".

وتتجسد معاناة الثري من خلال رقصة تعبيرية على إيقاعات موسيقى صاخبة، حيث نراه ممسكاً بفمه يحاول أن يجعله ينطق دون جدوى، ثم يدخل الشخصان، فيشترك الثلاثة في رقصة جماعية تغلب عليها الحركات المنتظمة، وكأنهم آلة ضخمة، يزداد الإحساس بشراستها من خلال مؤثر صوتي لماكينة تصدر صوتاً صاخباً.

ويستعين المخرج بالسرد، لنتعرف على محاولات التواصل الفاشلة في حياة المتشرد، فعندما عجز عن التواصل الإنساني، سعى إلى صداقة كلب صاحب العمارة، ولكن الكلب يرفض صداقته، واقتصرت محاولته للاتصال بالجنس الآخر على علاقته بنملة:

"المتشرد: كنت أحطلها حتة السكر على الأرض ... كانت تيجي عند المخدة وانا نايم وتقرصني من خدي. أصحى ألاقيها بصة في عنيا. أنا كمان كنت بابص في عنيها جامد قوي. كان عليها ضحكة، الدنيا كلها بتتغير معاها".

وحينما يحاول الارتداد لعالم الطفولة ليلعب مع الأطفال، تتحول اللعبة إلى صراع ينتهي بانفصام علاقته بهم.

ولا يقتصر الشعور بالاغتراب على المتشرد وحده، فالثري وخُدَامه أيضاً يعانون نفس المعاناة، وهو ما عبرت عنه رقصة الماكينة التي أشرنا إليها، ويتأكد هذا المعنى أيضاً في تمرد الثري والمتشرد والخادمين على واقعهم، فيصرخون:

- "أنا عايز أمشي حافي في الشارع.
- أنا عايز أصرخ لغاية صوتي ما يروح.
- أنا عايز أقعد جوة تلاجة.
- أنا عايز أشم أسفلت.
- أنا حامشي حافي في الشارع".

ويردد الأربعة الجملة الأخيرة في صراخ وحركات جسدية عنيفة تعبر عن الرغبة في الانعتاق والتخلص من القيود التي تكبلهم وتفرض عليهم العزلة التي تفقدهم القدرة على أن يري أي منهم الآخر:

"المتشرد: انت شايفني؟

الثري: آه.

المتشرد: شايفني كويس؟

الثري: آه.

المتشرد: كويس؟

الثري: استنى كده".

وهنا يرتدي كل منهما نظارة، ويحاول النظر للآخر، ثم تدخل نظارة ضخمة جداً يضع كل منهما رأسه في إحدى جانبيها، وبينما ينظر المتشرد في النظارة يبدأ في التعري، بينما يبدأ الثري في التأنق.

لقد عجز كل منهما عن رؤية الآخر، مما يكثف دلالة العزلة، ليحيلها من فكرة مجردة إلى واقع عيني متجسد. وفي آخر محاولة للتواصل، يبدأ المتشرد في التعري، علّه يخلع عن نفسه أرديته، فيراه الآخر بدون تلك الملابس المحددة لطبقته، ولكن الثري يزداد في التأنق، ويرفض خلع ملابسه، بل إنه يصعد إلى المستوى الخاص به في عمق المسرح، ويجلس في غرور على مقعده الوثير، ويتناول شرابه في كوب ضخم، وفي الأسفل يقتحم المسرح الشخصان،

ويبدآن في مهاجمة المتشرد، وبعد صراع قصير، ينتهي الأمر إلى لف سلسلة حول رقبته وجره كالحيوان، وتقطيع لحمه والإلقاء بقطع اللحم إلى الثري في المستوى الأعلى. ولعل هذا المشهد هو أكثر المشاهد مباشرة في التعبير عن علاقة الاستلاب بين الطبقات، مما يمهد لمشهد النهاية، حيث ينشب صراع بين الثري والمتشرد، ينتهي بأن يلقي الأخير بنفسه على المطواة التي أشهرها الأول، ولا ينهي المخرج مسرحيته بموت المتشرد – كما في نص آلبي –، بل نجده يطلب جنيهاً من الثري، ثم يأخذ في تشممه كالكلب، وهنا يدخل الخادم، فيأخذ الجنيه ويعطيه علبة (كُلَة) ليتشممها، ثم يلملم علباً من الصفيح في شبكة يضعها خلف ظهره، ويخرج من المسرح.

لقد سعى المخرج المؤلف – بما خالف العروض التي سبق تناولها – إلى الجمع بين العالمين (هنا وهناك) في لوحة واحدة. واستحضر عالم (هناك) تجسيداً مكانياً، كما أجرى مشاهد كاملة في هذا العالم، ولعل تركيز العرض على البعد الاقتصادي لأزمة الاغتراب، هو ما دفع المخرج إلى عرض هذا العالم تجسيداً تفصيلياً على نحو ما عرضنا.

خاتمة

مما تقدم يخلص الباحث إلى وجود عناصر مشتركة جمعت بين نماذج عينة البحث، وأهمها:–

- ظهرت فكرة الاغتراب بوضوح في كافة النماذج المختارة، وفي حين ركزت بعض العروض على الاغتراب الاجتماعي، ركزت أخرى على فكرة العزلة الذاتية (بمفهوم سيمان)، بينما جمعت معظم العروض بين النوعين.
- سيطر نموذج الاستجابة الانسحابية (بمفهوم ميرتون) على سلوك الشخصيات التي ظهرت عاجزة عن التكيف مع الأهداف الثقافية والمعايير المنتظمة على حد السواء، وجاء عجزها نتاج وجود قوى خارجية لا يفصح عنها العرض في معظم الأحوال.
- في كل الأحوال يطرح العرض صورة عالمين: عالم المنفى (هنا)، وهو العالم الذي تعيشه الشخصيات أمامنا على خشبة المسرح، وقد أجبرت الشخصيات المنسحبه على النفي إلى هذا العالم البديل بتأثير قوى أكبر وأقوى، وغالباً ما لا تظهر ملامح هذا العالم – باستثناء التنوذج الأخير – باعتباره عالماً افتراضياً لا وجود له في الواقع، والعالم الخارجي الموضوعي (هناك) وهو العالم الذي فرت منه الشخصيات بعد أن عجزت عن التكيف معه لقسوته ولا إنسانيته.

- استعان المخرجون بلغات خشبة المسرح في طرح وتفسير ظاهرة الاغتراب، وغلبت لغة الصورة على أسلوب توظيف عناصر العرض المسرحي، وتباينت كثافة استغلال هذه العناصر على النحو الآتي:
  - ساهمت تقنيات تشكيل الفضاء المسرحي في التأكيد على لا موضوعية عالم الاغتراب، فاختفت التفاصيل الواقعية، وظهرت العناصر الشاذة، والوحدات غير المألوفة.
  - لعبت الإضاءة دوراً كبيراً في التأكيد على فكرة العزلة، فتكررت صورة الشخصية المحاصرة في إطار بؤرة ضوئية محددة تعزلها عن الشخصيات الأخرى، كما ساهم توزيع مصادر الضوء في الشعور بضآلة الشخصية وشبحيتها، لتبدو وكأنها قد قذف بها في فراغ كبير.
  - ساهمت المؤثرات الصوتية في استحضار العالم الخارجي، وترددت تيمة الصوت المجهول الآتي من الخارج مستثيراً للشخصيات التي استجابت استجابات متباينة لهذا الصوت، وإن كانت جميعها استجابات انسحابية.
  - أبرزت الأزياء المسرحية فكرة الاغتراب الذاتي، فلجأت بعض العروض إلى الأزياء الموحدة لشخصيتين أو أكثر، مما يحيل إلى فكرة انشطار الذات على نفسها، أو تخارجها واغترابها. كما ابتعدت معظم الأزياء عن الطرز الواقعية المألوفة، مما ساهم في التأكيد على عجز الشخصيات عن التكيف مع المجتمع، والسلوك وفق الأنماط المتعارف عليها، كما لعب الماكياج نفس الدور في بعض العروض.

ولما كانت هذه الدراسة تمثل محاولة أولية لتتبع وتحليل تأثير الظاهرة الاجتماعية في عناصر العرض المسرحي، فإن الباحث يوصي بالاهتمام بالدراسات التي تعنى بمحاولات الربط بين الظاهرة الاجتماعية والتقنية، مع التركيز على إبداعات جيل شباب المسرح للكشف عن اتجاهاته الفكرية والفنية، وأساليبه التقنية في التعبير عن رؤيته للعالم، خاصة وأن هذا الجيل لم يحظ بالاهتمام الكافي من الدارسين على الرغم من أنه يشكل حجر الزاوية في حركة المسرح المصري المعاصر من الناحية الكيفية والنوعية على حد سواء.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً:- القواميس العربية والمترجمة والأجنبية:

١- إحسان محمد الحسن، "موسوعة علم الاجتماع"، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ١٩٩٩.

٢- جوردون مارشال، "موسوعة علم الاجتماع – ج١"، ترجمة: أحمد عبد الله زايد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٣- عبد المنعم الحفني، "المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠.

٤- ـــ، "الموسوعة الفلسفية – مادة اغتراب"، دار ابن زيدون، بيروت، لبنان، (ب.ت).

5- Flew Anthony : " a Dictionary of Philosophy" , Pan Books,Macmillan Press, Great Britain,1979,p Britain,1979

ثانياً:- المصادر العربية والمترجمة:

١- أحمد عبد الجواد، "نص العرض لمسرحية: قصة من حديقة الحيوان"، مخطوطة غير منشورة، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

٢- إدوارد ألبي، "قصة حديقة الحيوان"، مسرحيات عالمية، ع ٧٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٣- برتولد بريخت، "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية، ع٢١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦

٤- رانيا زكريا، "نص العرض لمسرحية:أصوات العائلة"،النشرة الدورية لمهرجان المخرجة المسرحية، الدورة الثانية، العدد السابع، الإدارة العامة للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ص ٣٠، ٣١.

٥- سميرة أحمد، "نص العرض لمسرحية: أنا والبيانو"، نشرة مهرجان المخرجة المسرحية، الدورة الثانية، العدد الثامن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٨ : ص ٣١.

٦- عز درويش، "أوضة الفيران"، مخطوطة غير منشورة، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

٧- ـــ ، "كلام في سري"، النشرة الدورية لمهرجان المخرجة المسرحية، الدورة الثانية، العدد الأول، الإدارة العامة للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٤ : ص ٣٠.

٨- فيرنس كارنثي، "بيانو للبيع – سبع مسرحيات ذات فصل واحد"، ترجمة: عبد المنعم سليم، مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

٩- مصطفى أبو سريع، "حالة مخدرة"، مخطوطة غير منشورة، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

١٠- هارولد بنتر، "أصوات العائلة"، ترجمة: عادل عوض، مجلة المسرح، ع ١٤٤، ١٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠. ص ١١٧ : ص ١٢٦.

ثانياً:- المصادر السمعية المرئية:

١-شريط مسجل لمسرحية "أوضة القيران"، نادي مسرح الأنفوشي، ٢٠٠٧.
٢-شريط مسجل لمسرحية "حالة مخدرة"، نادي مسرح الأنفوشي ٢٠٠٧.
٣-شريط مسجل لمسرحية "كلام في سري"، نادي مسرح الأنفوشي، ٢٠٠٧.
٤-شريط مسجل لمسرحية "أصوات العائلة"، ورشة المخرجات بالإسكندرية، الإدارة العامة للمسرح، قصر ثقافة التذوق، الإسكندرية، ٢٠٠٧.
٥-شريط مسجل لمسرحية: "أنا والبيانو"، ورشة المخرجات بالإسكندرية، الإدارة العامة للمسرح، قصر ثقافة التذوق، الإسكندرية، ٢٠٠٧.
٦-شريط مسجل لمسرحية: "قصة من حديقة الحيوان"، نادي مسرح الأنفوشي، ٢٠٠٧.

ثالثاً:- المراجع والمخطوطات والدوريات العربية:

١- السيد علي شتا، "الاغتراب من منظور علم الاجتماع"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٣.

٢- حازم الكفراوي، "موسيقى أصوات العائلة"، نشرة مهرجان المخرجة المسرحية- الدورة الثانية، العدد الثامن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٥.

٣- حسن سعد، "الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٤- صوفيا عباس، "أزمة الإنسان المعاصر في الدراما المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين"، مخطوطة رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح، الإسكندرية، ١٩٩٤.

٥- محمود رجب، "الاغتراب – سيرة مصطلح"، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨.

٦- يوسف كرم، "تاريخ الفلسفة الحديثة"، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦.

---

[١]) حسن سعد، "الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

[٢]) صوفيا عباس، "أزمة الإنسان المعاصر في الدراما المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين"، مخطوطة رسالة دكنوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح، الإسكندرية، ١٩٩٤.

[٣]) محمود رجب، "الاغتراب – سيرة مصطلح"، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨، ص ١٣.

[٤]) انظر: المرجع السابق، ص ٣١: ص٤٠.

[٥]) Flew Anthony : " a Dictionary of Philosophy" , Pan Books,Macmillan Press, Great Britain,1979,p Britain,1979,p.10

[٦]) عبد المنعم الحفني، "الموسوعة الفلسفية - مادة اغتراب"، دار ابن زيدون، بيروت، لبنان، (ب.ت)، ص٥٠.

[٧]) عبد المنعم الحفني، "المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٨٣.

[٨]) انظر: د. محمود رجب، "الاغتراب – سيرة مصطلح"، سبق ذكره، ص ص ١٦٠، ١٦١.

[٩]) جوردون مارشال، "موسوعة علم الاجتماع – ج١"، ترجمة: أحمد عبد الله زايد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص ١٨٣، ١٨٤.

[١٠]) د.السيد علي شتا، "الاغتراب من منظور علم الاجتماع"، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ١٣٠.

[١١] انظر: يوسف كرم، "تاريخ الفلسفة الحديثة"، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٦، ص ص ٤٠٢، ٤٠٣.

[١٢] د. إحسان محمد الحسن، "موسوعة علم الاجتماع"، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص ص ٦٥، ٦٦.

[١٣] انظر: د. السيد علي شتا، "نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع"، سبق ذكره، ص ٢٠٦.
د. إحسان محمد الحسن، "موسوعة علم الاجتماع"، سبق ذكره، ص ٦٦.

[١٤] انظر: د. السيد علي شتا، "نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع"، سبق ذكره، ص١١٠: ص ١١٣.

[١٥] انظر : عز درويش، "أوضة الفيران"، مخطوطة غير منشورة، ٢٠٠٧
: شريط مسجل لمسرحية: "أوضة القيران"، نادي مسرح الأنفوشي، ٢٠٠٧.

[١٦] انظر : مصطفى أبو سريع، "حالة مخدرة"، مخطوطة غير منشورة ٢٠٠٧.
: شريط مسجل لمسرحية "حالة مخدرة"، نادي مسرح الأنفوشي ٢٠٠٧.

١٧) انظر : برتولد بريخت، "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية ع ٢١ ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

[١٨] انظر: عز درويش، "كلام في سري"، النشرة الدورية لمهرجان المخرجة المسرحية، الدورة الثانية، العدد الأول، الإدارة العامة للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٧ ، ص ٢٤ : ص ٣٠.
: شريط مسجل لمسرحية "كلام في سري"، نادي مسرح الأنفوشي، ٢٠٠٧.

[١٩] انظر: هارولد بنتر، "أصوات العائلة"، ترجمة: عادل عوض، مجلة المسرح، ع ١٤٤ ، ١٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ ، ص ١١٧ : ص ١٢٦.
: رانيا زكريا، "نص العرض لمسرحية: أصوات العائلة"، النشرة الدورية لمهرجان المخرجة المسرحية، الدورة الثانية، العدد السابع، الإدارة العامة للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٧.
: شريط مسجل لمسرحية "أصوات العائلة"، ورشة المخرجات بالأسكندرية، الإدارة العامة للمسرح، قصر ثقافة التذوق، الإسكندرية، ٢٠٠٧

[٢٠] انظر: حازم الكفراوي، "موسيقى أصوات العائلة"، نشرة مهرجان المخرجة المسرحية- الدورة الثانية، العدد الثامن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص ٥.

[٢١] انظر: سميرة أحمد، "نص العرض لمسرحية: أنا والبيانو"، نشرة مهرجان المخرجة المسرحية- الدورة الثانية، العدد الثامن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٨ : ص ٣١.
: شريط مسجل لمسرحية: "أنا والبيانو"، إنتاج: ورشة المخرجات بالإسكندرية، الإدارة العامة للمسرح، قصر ثقافة التذوق، الإسكندرية، ٢٠٠٧

[٢٢] انظر: فيرنس كارنثي، "بيانو للبيع- سبع مسرحيات ذات فصل واحد"، ترجمة: عبد المنعم، مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

[٢٣] انظر : أحمد عبد الجواد، "نص العرض لمسرحية: قصة من حديقة الحيوان"، مخطوطة عير منشورة، الإسكندرية، ٢٠٠٧.
: شريط مسجل لمسرحية: "قصة من حديقة الحيوان"، قصر صقافة الأنفوشي، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

[٢٤] انظر : إدوارد ألبي، "قصة حديقة الحيوان"، ترجمة: علي شلش، مسرحيات عالمية، ع ٧٢، القاهرة ١٩٧١.