Route Educational & Social Science Journal

Volume 6(10); November 2019

Artical History

Received/ Geliş	Accepted/ Kabul	Available Online/yayınlanma
02.11.2019	13.11.2019	30.11.2019.

PROTEST AT THE IRAQI THEATERS CONTEMPORARY

الاحتجاج في العرض المسرحي العراقي المعاصر

Qusay Shafeeq Tawfeeq — **Nabaa Jabbar Mnahi**

قصي شفيق توفيق — **نبأ جبار مناحي**

باحث دكتوراه –جامعة بغداد

Ph.D. Researcher- University of Baghda

ملخص

الاحتجاج المسرحي شكل من أشكال التعبير الواعي والمناهض فنياً, والذي ينطلق بالضد من واقع التناقضات والصراعات الايديولوجية السياسية وانعكاسها في المجتمع, عبر الانغماس في سياسة الاضطهاد والعنف والقسوة, فقد تبلورت حركة الاحتجاج المسرحي منذ انطلاق الملحمة التي تصور حالة الاحتجاج ضد الحروب الاهلية والصراعات السياسية, وصولاً الى التراجيديا حتى مسرح ما بعد الحرب العالمية وانتشار الاضطهاد عبر سياسة البرجوازية الرأسمالية وظهور التيار الجدلي المعارض (هيجل, ماركس, انجلز, وهابرماس), وانعكاس طروحاتهم على رواد المسرح السياسي والملحمي كضد نوعي برسم فعل التحريض والرفض والتعبئة لعقلية المتلقي لتثويره وتنويره تجاه قضاياه المصيرية, غير ظهور تيارات تشتغل بفعل الحجاج (مسرح ما بعد الكولونيالية , ومسرح المقهورين والغضب ومسرح الشمس), وصولا الى تجارب المسرح العربي, خاصة التي ظهرت بعد ما يسمى الربيع العربي الذي جاء بعد التغييرات السياسية, حتى انطلق البحث للتعرف عن نشأة الاحتجاج في المسرح, والكشف عن طبيعة الصراعات واثر الراديكالية التي تهيمن على الخطاب المسرحي, وكيف اسهم ذلك في الرؤية الاخراجية عبر مفهوم الاحتجاج.

فالهيمنة الثقافية لعبت دورا راديكالية في انحراف الراي العام من حيث الرقيب السياسي عبر استعمار العقول من طريق الخطاب الإيديولوجي ودلالاته الراديكالية (السلطة _ الدين _التواطؤ الاجتماعي), فما كان البحث الا محاولة لقراءة الدور الفني المناهض ما بعد الربيع العربي ما بعد التغييرات السياسية بعد ما انغمست التجارب المسرحية خاصة في العراق بمعالجة الواقع الاجتماعي عبر التحشيد والتعبئة المناهضة بالاحتجاج والاغراق العنيف في تصوير القسوة والعنف على خشبة المسرح.

Abstract

Theatrical protest is a form of conscious and anti-theatrical expression that is based on the contradictions and conflicts of political ideology and their reflection in society through the policy of oppression, violence and cruelty. The protest movement has crystallized since the start of the epic which depicts the state of protest against civil wars and political conflicts, After the World War and the spread of persecution through the policy of the capitalist bourgeoisie and the emergence of the controversial dialectical movement (Hegel, Marx, Engels and Habermas) and the reflection of their views on the pioneers of the political and militant theater as a qualitative counteracting act of incitement and rejection And the mobilization of the mentality of the recipient to enlighten and enlighten him towards his fateful issues, not the emergence of currents operated by the pilgrims (postcolonial theater, theater of the oppressed and anger and the theater of the sun to the experiences of the Arab theater in particular, which emerged after the so-called Arab Spring, which came after the political change, The protest in the theater, the discovery of the nature of the conflicts and the impact of the radicalism that dominated the theatrical discourse and how it contributed to the vision of the revolution through the concept of protest.

Cultural domination played a radical role in the deviation of public opinion in terms of political censorship through the colonization of minds through the ideological discourse and its radical connotations (power _ religion _ social collusion), what was only an attempt to read the anti-artistic role after the Arab Spring after the political changes after immersed Theatrical experiences, especially in Iraq, address the social reality through mobilization and mobilization against protest and violent dumping in the depiction of cruelty and violence on stage.

المدخل:

يمثل الاحتجاج حركة التصدي الثقافية والشعبية بعد الاغراق في ويلات العنف والقهر والاضطهاد كتعبير صارخ تجاه الظلم والقسوة, حيث مثل الاحتجاج بصورته الاولية ثقافيا بعد ما اثارت طروحات (هوميروس) الشاعر اليوناني عبر ملحمتي (الإلياذة والاوديسة) الحجاج ضد الحروب الاهلية وصراعات السلطة والانتشار العنف حيث عُد اول رد فعل تجاه العنف بمثابة تصوير موضوعي للأحداث ونقد لاذع لصراع السلطة في ظل مجتمع مضطهد حيث مثلت (الإلياذة والاوديسة) قراءة واقعية بعيدة المدى عن المعتقدات والخرافات التي كانت تهيمن على واقع المجتمعات البدائية عبر الصراع الايديولوجي بين المعتقدات والافكار والعقائد المتطرفة ونوع من انواع قراءة المأساة الإنسانية لتحرير العقول, غير انعكاس تنظيرات الفلاسفة والمفكرين من (هريقلطس) صاحب نظرية صراع الاضداد والجدل وصولاً الى الجدلية الفكرية عند السفسطائيين. ولان الاحتجاج خلف التمرد عند (سقراط) حتى اصبح يشكل خطر على السلطة اليونانية آنذاك, عندما حول البنية المجتمعية الى بنية احتجاجية واقعية, ترفض السائد السياسي فقد اعطى روح الثورية والاحتجاج للمجتمع في (اثينا) مع رفضه للقوانين الراديكالية.

ويعتبر (افلاطون) اول من اسس نظام (الجدل) الذي استند فيما بعد عليه (هيجل) مشكلاً نظريته (الديالكتيك)، وكان (افلاطون) يدعو إلى تغيير كل النظام السياسي وإلى (جعل الفلاسفة ملوكاً) كان مقتنعاً تماماً بأن السياسة على يد الفيلسوف ستحول العالم تماماً في اتجاه فكرة الخير, فكانت هذه اولى التحولات في مجال تقديم الايديولوجيا الاحتجاج جاءت بالتحريض والرفض.

فقد كانت تلك الملاحم بوابة للتراجيديا لصناعة الاحتجاج الدرامي, وانطلق ذلك من مسرحية الضارعات (لاسخيلوس) مرورا بطروحات (شكسبير) التي تمثل انعكاس درامي عبر التأثير بـ(حرب الوردتين) التي تصور الحروب الاهلية في انكلترا وصراع الاسرة الحاكم وانعكاس ذلك في المجتمع. استمر الاحتجاج الثقافي مروا بـ(هجيل وماركس) الجدليين وتأثير ذلك عبر الخطاب المسرحي المعاصر من طريق تقديم عروض مسرحية تمثل صورة العنف والصراع بإنتاج تحريض برفض القوانين والاضطهاد وجاء ذلك في صورة المسرح السياسي والملحمي والتسجيلي ومسرح المقهورين والغضب ومسرح الشمس ..الخ

كان الاحتجاج هو مركز الصراع المجتمعي وحاجة الانسان للتغيير والتحرر, فكانت واحدة من ضرورات تقدم الانسان بفضل الفلاسفة القدماء الذين وضعوا خارطة طريق لكل العلماء والمفكرين, وانما التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية, دفعت كبار الفلاسفة للجدل والحوار واثبات الحجج العلمية والمثالية والمادية, ولأثبات الحقائق العقيلة, فيما استثمر (الالمان) بعد ذلك فكرة الاحتجاج انطلاقا من (الايديولوجية الافكار) واثرها الواقع في المشهد الألماني حتى اصبح (كارل ماركس) يعتبر مفهوم (الإيديولوجيا الاحتجاج) من أشيع المفاهيم وأكثرها تداولاً , يعتبر اليوم (الاحتجاج) أكثر المفاهيم انتشارا وتداولا واستعمالاً و أكثر المعاني إثارة للجدل والمعرفة, وهذا ما دفع الباحث للتصدي وتقصي الحقائق والبحث عن ماهية الاحتجاج وكيف استثمر كفعل ثوري في خطاب وتركيب الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي, وفي ضوء ما تقدم يرى الباحث ضرورة الإجابة عن التساؤلات الاتي: ماهي مرتكزات ومعايير الاحتجاج في المسرح والية الاشتغال؟ وما هو اثر الهيمنة الثقافية في المجتمعات ؟ وكيف اثر التكوين الفكري والفلسفي الاحتجاجي في صناعة مشروع فني مناهض. فكان عنوان البحث على الشكل الاتي: (الاحتجاج في العرض المسرحي العراقي) مسرحية (في قلب الحدث) نموذجا. واعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في قراءة الاحتجاج في العرض المسرحي العراقي المعاصر, وتتمثل اهمية البحث لكونه سيسلط الضوء على سياسة تقصي الحقائق من طريق فهم مفهوم الاحتجاج وعلاقته في تركيب الرؤية الاخراجية ويناقش البحث الفترة التي مرت على العراق ما بعد التغيير السياسي واثار العنف والقتل والارهاب في صناعة الاحتجاج للعرض المسرحي العراقي خلال الفترة من (2008 . 2012) لما لهذه المرحلة من متغيرات على جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والفنية والايديولوجيا, وأثر هذه المتغيرات في العرض المسرحي في العراق.

هدف البحث. يهدف البحث إلى التعرف على دور الاحتجاج في الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي العراقي. ونطاقه البحثي تمثل بالمحور العالمي والعربي من حيث الية اشتغال الرؤية الاخراجية وتطبيق ذلك على العرض المسرحي العراقي كونه عينة قصدية للتحولات السياسية وانعكاس ذلك في أيديولوجية المجتمع العراقي والفنان المسرحي كمشروع مناهض فكري وثقافي ما بعد عام 2003 في العراق.

الاحتجاج والتحريض في المسرح:

ان مضمار الاحتجاج برفض الراكد إلى شكل متحرك اكثر قوة ومباشرة , للبحث عن روح التجديد والتغير, مما شكلت هذه المحاولات العديدة والمتكرر شكل أكثر نضج لدى العاملين في الطقوس الدينية والتي خرج منها شكل جديد ومغاير سمي(دراما) ولم يتطور ذلك الا بعد ما راح المختصون البحث عن فضاء جديد لمحاكاة الواقع على اعتبار ان الدراما المسرحية هي ظاهرة اجتماعية تعالج بمعالجات فنية حيث شكل قانون الرفض والتحريض في بنية الخطاب المسرحية انموذج لتحفيز المتلقي على قراءة واقعه من نافذة المسرح , حتى تصدت الدراما لهذه المعالجات وبدء التطهير كنقطة يراد منها تصوير الشفقة والخوف عند الجمهور مرة للتعاطف ومرة الخوف من القدريات اذ وصف ذلك التوجه بالاحتكار والهيمنة. ولان الاحتجاج شكل من أشكال الوعي النقدي للجمهور حيث تبلورت حركة الاحتجاج للبحث عن شكل واضح من دائرة التأثير الى الانطلاق بمبدأ المشاركة الفعلية والتي تشكل بحسب معالجات العرض تحول جمالي فكري يفتح نافذة للنقاش ليحرر العقول ويدفع باتجاه التغيير.

يجد الباحث ضرورة المرور الى مفهوم الاحتجاج من حيث التعريفات لغويا " الاحتجاج مصدر االحتج أي قدم حجة والحجة هي الدليل والبرهان" (احمد الريسوني, 2011, ص22) ومن جانب اخر يعرف (احمد سعدي) في كتاب (مفهوم الاحتجاج) بانه "الاحتجاج هو وسيلة الضعفاء للتأثير مقابل السلطة الحاكمة. وهو يكمل وسائل اخرى للتأثير مثل الاحزاب (سن القوانين) والمرافعة القضائية امام المحاكم"(احمد سعدي 2004, ص1) ويرى الناقد (يوسف رشيد) الاحتجاج والتحريض "هو ان يدخل التحريض في ثنائية افتراضية مع الرفض والاحتجاج فكل رفض هو احتجاج وكل رفض ينطوي على تحريض غايته توجيه سلوك معين على الضد منه" (يوسف رشيد, 2012, ص95) يعتبر الاحتجاج كممارسة نبيلة من قبل الفرد المشارك به عند الكثيرين. " اذ يعتبر الانسان المحتج كمهتم بالشأن العام، يميز بين الخير والشر، ينخرط في النشاط الجماهيري من اجل قضية يؤمن بعدالتها. وفقا لهذا المفهوم، الاحتجاج هو ممارسة ايجابية" (احمد سعدي , 2004, ص 7)

صاغ الباحث تعريفاً للاحتجاج ملائماً لمسار بحثه على أنه :

الاحتجاج هو الحراك الثقافي الايديولوجي ضد الهيمنة السياسية والثقافية يمثل صوت المناهض الثوري بالضد من سياسيات العنف والقسوة والاضطهاد, اذ يمثل صورة المجتمع المتحرر من العبودية والبدائية, هدفه الاصلاح والتغيير الجذري وتخليص المجتمعات من استعمار العقول والعبودية والاضطهاد والعنف الراديكالي من السلطة والتواطؤ الاجتماعي والرجعية الدينية, ولان المسرح من الفنون التعبيرية الاحتجاجية خاصة كونه يمثل ظاهرة اجتماعية وتمثل ذلك منذ انطلاقة الخطاب الذي يتبنى اثر الهيمنة السياسية على واقع المجتمع، بالاحتجاج معبر عن قضايا الإنسان الفلسفية والفكرية والدينية والسياسية فهو عنصر دعوى إلى التغيير والتحريض ويتشكل ذلك من خلال صناعة احترافية للافتراضات احتجاجية تشكل قيمة جمالية وفكرية في العرض المسرحي.

أولاً: ظروف نشأة الاحتجاج في المسرح

انطلق الاحتجاج بشكل اقرب من (المسرح السياسي والملحمي والتسجيلي) عن وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة أن يحتج ويكشف طبيعة تلك الصراعات، و يستفز الجمهور (بالتحريض او الرفض)، ويعلمه ايضا الاحتجاج بالتمرد والشك، حيث يقدم الخطاب المسرحي صورة يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره وتحريضه, ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغيير قدره المأساوي, ولان البعد السيسي في المسرح جاء من طريق, (المسرح الملحمي والسياسي) حيث تكوين مسرح القلق والغضب والاحتجاج والنداءات الصادمة، فهو مسرح لا مجال فيه للراحة والاستمتاع لأنه يصنع قوة الاحتجاج، بل هدفه اساس التصعيد تجاه البرجوازية الرأسمالية التي تهيمن على المجتمع المقهور.

يرى الباحث اهمية تفكيك خطوات (المسرح السياسي والملحمي), ولماذا نهض الاتجاه التحريضي؟ وماذا قدم المخرج من رؤية اخراجية لتحقيق الاحتجاج؟ لهذا فالمسرح السياسي التحريضي هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا وثوريا من تلك الحالة, لأنه هنا يشتغل بعملية تحريك، عملية نقل إلى حيز الفعل والتفاعل والتحرر, ومن ثمة، فالمسرح يتيح للمتلقي إمكانية تأمل واقعه ومصيره وردود فعله إزاء الأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية، وتقييمها من أجل الخروج باقتراحات للحياة فكرا وممارسة.

فالمسرح السياسي (Theater polities) إذن يقوم على الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي، في أفق تحقيق مشروع فلسفي طموح، ليغدو علم الجمال خاضعا للمعركة السياسية، بانصهار الشكل المسرحي داخل جدل الأفكار حيث استهدف تثويره من خلال تعليمه وتوعيته وكشف الواقع، وتعرية التاريخ أمامه، قصد استفزازه للثورة على حاله المتردي، والتصدي والاحتجاج(احمد بلخيري, 1997, ص118)

يرى الباحث ان صناعة الاحتجاج في المسرح السياسي والملحمي يعد مدرسة لتنوير المجتمع، وصقل الوعي الإنساني بمفاهيم تنويرية وثورية , بخلق تعبئه فكرية مشحونة بقيمة جمالية فنية, ولإعادة تأهيل المجتمع بما يشاهد من صور شكلت له حالة من الهلع المجتمعي تجاه قضاياه، حتى اصبح هذا المسرح فيما بعد مسرحا سياسيا وثوريا. ولان (بريخت) يرى "أنه لا يحق للمشاهد أن يستسلم عن طريق الاندماج البسيط في العالم النفسي لشخصيات المسرحية، لمعاناتها العاطفية بلا أدنى موقف انتقادي"(بروتولد بريخت, 1991, ص88) إذ على المتلقي هنا ، أن يخلق مسافة جمالية تسمح للمتلقي ان يحرك وعيه الاجتماعي والسياسي، وبالتالي تأسيس قراءة نقدية جادة جدلية، بدل التعاطي مع المواقف والاحداث وتمثل علمية اللاندماج واللاتعاطف الضد النوعي للمفهوم الارسطي الذي يصور الخوف والشفقة بل ان مفهوم بريخت يمثل التحول الاحتجاجي, عبر نافذة للحوار تعطي للمتلقي حرية التعبير والمشاركة, فالمسرح عند (بريخت) يسعى الى تحشيد تعبوي للمتلقي وهي في ذات الوقت مسؤولية كبرى للمخرج المسرحي ان يسهم في بناء جملة من الوقائع والاحداث بالدليل والصورة والتي تحقق بداية من النص مرورا بجميع عناصر العرض المسرحي الاخراج التمثيل السينوغرافيا والمتلقي كجزء مساهم في بناء الاحتجاج.

ثانياً: الاحتجاج في اخراج المسرح السياسي والملحمي

نشأ المسرح سياسيا على خط التحريض إلى تحفيز الجمهور وتفتيح عيونه. ونجد هنا "ما يقال له (مسرح سياسي) وبين المسرح (التحريضي). فكل مسرح هو بالنهاية، مسرح سياسي. والمهم أية (سياسة) يخدمها هذا النص المسرحي أو ذاك؟ باتجاه تكريس الوضع القائم أم باتجاه التغيير لمصلحة التقدم الاجتماعي" (حوار مع سعد الله ونوس، 1986 , ص95)

فقد انطلق المسرح السياسي فور انتهاء الحرب العالمية الاولى واهتزاز القواعد المستقرة بالنسبة للمسرح والمؤسسات الثقافية وبدأ التفكير في اشكال جديدة اكثر تعبيرا عن الهزيمة المدمرة التي ضربت المجتمعات الاوربية بعد عنف الحرب والاضطهاد خاصة بعد الهيمنة البرجوازية وانتشار ظاهرة الاحتكار الرأسمالي, ولعل مفهوم التحريض يعني محاولة طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأنك تحاول استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل, إذن (الاحتجاج) خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي: بأنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا احتجاجيا يدعو الى مسرح مناهض ضد الهيمنة الراديكالية.

يرى الباحث هنا أن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى الاحتجاج هي الطبقات الشعبية يتم ذلك من ترجمة عناصر العرض المسرحي التي تحمل صرخات الطبقات ونداءات واشارات تحفيزية المراد منها تحرير هذه الطبقات والمعالجة بالمسرح.

يلاحظ هنا أن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية, لأنه بناء الوعي، يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي، دون أن ننسى أن المسرح أساسا، عملية جدلية بين الصالة والخشبة عنوانها التعبئة والتحشيد. إذن صوت (الاحتجاج) هو البحث في المجتمع عن مشاكله وقضاياه. وعن النماذج التي تتحكم في سيرورته وحركته، من هنا حاول المخرجين بناء مسرح مناهض عبر طرح إشكالية المجتمع دون أن يطمحوا إلى أن يكون المسرح عمل تغيير فوري لان إن فاعلية المسرح هي التي تحدد ديمومة الاحتجاج فقد لا يدفع الى الثورة والتحريض بقد ما يتخذ الخطوة الاولى نحو المواجهة عبر الخطاب المسرحي. اما عن النص المسرحي الملحمي والسياسي يعتبر مشاكس، غاضب ثوري تحريضي , (نص سياسي اجتماعي) يمارس هجاء الواقع, و إنه نص للتعرية وتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية عبر كشف الحقائق في صورة العرض المسرحية التي تمثل اداة دليل وادانة يحرك بها المخرج المسرحي فضاء الاحتجاج.

حيث يجد الباحث ان المسرح السياسي يتمخض في الكشف والتعرية بطريقة تسجيلية ووثائقية فالوثيقة التي يطرحها العرض واقعة وحقيقة ولا تقبل الشك أو التأويل بل إنها تؤجج الموقف والحالة لإظهار الحقيقة وتخلق موقفاً مجسد حقيقي.

قدم (بسكاتور) النص المسرحي من خلال الاحتجاج بالوثيقة والبرهان من حيث تعزيز ذلك "الوثائق والمستندات وصفحات المجلات نصاً مسرحياً ، مستعيناً بالرسوم البيانية والتوضيحية، واللافتات، والأفلام الوثائقية والفانوس السحري" (اريك بنتلي, 1986, ص91) اما الحديث عن أثر (بريخت) على المسرح العالمي وفضائه الملحمي الصارخ بالغة الحجاج، كان يتسم بالثورة على تناقضات المجتمع، وكانت كتاباته التي تتفجر أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع، تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ والمشاهد، إلى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في إصدار الأحكام والحلول. فقد أستخدم (بريخت) عناصر البنية الدرامية الإنتاج المسرحي لتحقيق مثل تلك العلاقات المتحول. ولعل هذا التحول اعطى قيمة فنية وفكرية وسياسية. فقد" أستوعب برشت الدراما على أنها عملية جدلية, اكتشاف المشاكل أو الموقف وبالتالي ، تتوحد مسرحياته بالفكرة وليس بالفعل" (سامي عبد الحميد, 2005, ص 186)

يلاحظ الفضاء الجدلي الثوري في تركيب الرؤية الاخراجية اتسم عبر عرض مسرحيات بهدف الحجاج ففي مسرحية "(جان دراك قديسة المسالخ) تكشف عن الاحتجاج مناصرة للطبقة العاملة المضطهدة, مسرحية جان دراك مضمون يعري اسلوب حياة البرجوازية الامبريالية في كافة جوانبها وتدهورها ووحشيتها فكان المعارض لدى برشت تغرب المادة المعالجة والمراقبة والمتابعة من قبل المشاهد وتوقد حسه النقدي".(بروتولد بريخت, 1981, ص 11_10)

لعل تلك التنظيرات المسرحية ومعالجاتها لقضايا العنف ضد الطبقة المسحوقة تظهر انتصار الرؤية الاخراجية وتبنيها فلسفة المقهورين لفتح باب الانتقاد والمشاركة الفعلية مع المتلقي. اذ جاءت الرؤية الاخراجية بفرضية المواجهة (جان دراك) من حيث وقائع الحدث هي (عذراء اوليانز) ولكنها في الوقت نفسه شخصية اخرى فهي لدى (شلر) تناصر الضعفاء والمسحوقين وتنتصر عدة انتصارات اما عند برشت فأن جميع انتصاراتها شكلية زائفة وكانت عملياً لصالح ارباب العمل ضد العمال، اذ تريد جان دراك بكل جوانحها ان تشاركهم مصيرهم وخفف عن بؤسهم لكنها نتيجة الاحكام الدينة المسبقة التي تسيطر على تفكيرها وتسيرها ترتكب الخطأ تلوا الخطأ الى ان تعي لحظة موتها الطريق الحقيقي اخلاص المسحوقين. (بروتولد بريخت, 1981, ص 13)

حيث اعتبرت تلك العروض المسرحي شكل نوعي مغاير عبر فضا التطهير العقلي واستثمار المسرح كلغة وظاهرة اجتماعية لتحرير العقول وصناعة مشروع منهاض ضد الرأسمالية والاضطهاد , اما

سياسة التغريب في فضاء العرض كانت تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة. وللتركيز على عدم الاندماج بالفعل طرح برشت مفهوم التغريب. أي إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي الذي يعريه العرض على الخشبة والى إثارة رغبته في تغير هذا الواقع المتناقض الغريب تغريباً جذرياً حتى يستقيم مرة أخرى لكنه يطرح الحلول والمعالجات عبر التشاركية بين الخشبة والصالة تبني فكرة هدم الجدار الرابع والغاء التعاطف والاندماج لان مسرحه ثوري لا يؤسس للعاطف شيء الا من طريق القهر والمأساة التي تحل بواقع المجتمع.

التحريض السياسي في تركيب الرؤية الاخراجية لمسرح المقهورين

جاءت مسرح المقهورين والشمس كرد فعل طبيعي بعد الحرب العالمية الاولى والثانية وبعد المتغيرات المجتمعية والسياسية جاءت الفوضى لتحل محل الثابت وعلى المستوى الثقافي والفكري تبلور مفهوم التحريض في الخطاب المسرحي وهو بمثابة رفض للعنف والاضطهاد مشروع مناهض ضد الهيمنة والاضطهاد والبحث عن اشكال تعاطي يؤسس الولوج في عقلية المتلقي عبر الرفض والتحريض لأحداث التغيير, وإن نقطة التقاء التحريض بفعل التحشيد والتعبئة في خطاب العرض لغاية راديكالية . فهو اساس التجديد والابداع اساسها الشمولية في تشارك المتلقي وتحفيزه وتثويره جماليا وفكريا.

مسرح المقهورين (اوجستو بوال): تجربة البرازيلي بوال واحدة من التجارب التي تشير وبشكل واضح للمسرح الذي يتبنى خطاب التحريض فهو يشتغل في مضمار المقهورين وبالتحديد من يقع تحت هيمنة السلطة فقد وصف مسرحه بالمسرح التحريضي السياسي الذي شكل حركة لتيار مقاوم في خطاب المسرح وهو يبحث عن المقهورين في اي مكان لتحقيق عدالة العرض المسرحي بالمشاركة الحية التفاعلية, اذ يتخذ المتلقي في تجربة مسرح المقهورين دورا ايجابيا " والهدف الأساسي من هذه التجربة المسرحية هو تغيير جماهير الشعب وتحويل الجمهور الذي عادة ما يكون متفرجا سلبيا في الظاهرة المسرحية التقليدية إلى مشاركين ايجابيين وممثلين يغيرون مسار الحدث الدرامي ويشكلونه. ويطلق أصحاب هذه النظرية عليها اسم مسرح المقهورين" (سمير سرحان, 2006, ص 265)

مسرح المقهورين فكر يدعو الى الخلاص من الاضطهاد عبر تبني افكاراً سياسية تهدف الى تغير ايديولوجية الفكر المهيمن سعيا الى تحرير المجتمع عبر المشاركة التي تحقق الايجابية تجاه صناعة الحجاج ضد تطرف السلطة وهمجية الراديكالية اذ يعد (اوجستو بوال 1931) من المخرجين المسرحين الذين ابحروا في مسألة كيف يستطيع المسرح ان يغير المجتمع بيراجراماتية مبتكرة جداً مثل البرازيلي (اوجستوا بوال) اذ ان مسرح بوال "هو الوصلة التي توجد بين عمله وبين حالته السياسية المتغيرة بينما كان الموقف حوله يتغير كذلك كان شكل مسرحه والذي كان لابد له ان يتكيف مع القيود التي وضعتها الحكومة، فلم يكن الهدف فقط هو مناقشة الظلم او الاعلان عن الاحتجاج ولكن استخدم المسرح لقهر الظلم بشدة كذلك لم يكن مسرح بوال مجرد وسيلة معنوية للتعبير عن الغضب الفكري بل كان وسيلة للتغير"(شوميت ميتر وماريا شيتسوفا, 2005, ص185)

لجوء المسرح بخطابه الراديكالي الى تطبيق الغضب والعنف تجاه القضايا الحياتية اسهم في تبلور حركة التغيير في المسرح حيث وجد (بوال) ضالته السياسية في تأسيس مسرح تحريضي عبر فلسفة الرفض والحجاج.(اجستوبوال) من اهم المخرجين للمسرح المعاصر ويرتبط اسمه بمسرح المقهورين وصيغته المختلفة من "مسرح الصحف قد ولد بوال 1931 في البرازيل وقد سجن بوال عام 1971 بعد عرض مسرحياته الثورية مما اضطر الى مغادرة البلاد لتأسيس مسرحه مسرح المقهورين اذ انه مسرح يعالج موضوعات ومشكلات المجتمع" (احمد سخسوخ, 2005, ص 73) اثر ذلك الحدث كمهين في حياته فهو يرى معاناة ومأساة الشعوب تتشكل عبر اضطهاد المجتمع من الرأسمالية واحتكار المال والسلطة بالتالي لم يجد ذلك المجتمع من يدافع عن حقوقه ومأساته الا المسرح الذي يشكل النقيض للسلطة اذ لجأ الى دراما الغضب والرفض والتحريض , اذ يروم الباحث الى الاشارة حول الفترة التي تمرد فيها المسرح فمنذ نهاية القرن الماضي وخشبة المسرح لا تخلو من الحركات الثورية التمردية التي تبحث عن شكل ايديولوجي مناهض جديد يخرج نطاق الصبغ التقليدية ويعلن التمرد عبر الحجاج من طريق المخرجين بتشكل رؤية إخراجية اما الحديث عن مسرح المقهورين او مسرح الغضب اذ هو وجود للديمقراطية الفنية بقالب الفكر السياسي للمخرج الواع عبر ايجاد اناس يبحثون عن الطريق ليغيروا واقعهم الي راح بين الهيمنة وصناع الحرب. ان جوهر مسرح المقهورين يلعب دور المحرض والمحرر لأفكار المجتمع كما هو الحال في مسرح الملحمي والسياسي فهو يعمل على مبدأ المشاركة لإحداث التحريض عبر المباشرة الحي للمجتمع المقهور اما في

مسرح المقهورين هو تحويل المتلقي الى علامة جمالية واداة فكرية في الحدث وفي خطاب العرض بل يشكل العلامة البارزة في انتاج المعنى المراد تحقيقه هو كشف زيف السلطة وسياسية الهيمنة تجاه الشعوب التي تتعرض للاضطهاد العرقي والفكري والقسوة مسرح المقهورين يرتكز على الفعل او الحدث والمتلقي في مسرح المقهورين, اما في المسرح السياسي يترك الحرية للمتلقي في عملية التحرر الفكري او يسعى المسرح لبناء قدرات عقلية للمجتمع لمواجهة اخطار الحياة السياسية والانماط المعروضة امامه ويعني هذا إيقاظه فكرياً ومحاولة استفزازه بالصدمة المستمرة في دلالات العرض المسرحي وبالتالي الهدف هو التحريض، اما عند (اغستو بوال) فوظيفة المسرح هو تكوين خطاب عام شامل لتحقيق التغيير لكل الاشياء التي تقف بالضد من الحياة الانسانية فهو مسرح تعليمي تحريضي, عبر نقل المعاناة بأفكار صارخة، تعرض من خلال العناصر المسرحية ، فهو بمثابة النقد اللاذع بالاحتجاج، والمناقشة الساخنة والصادمة، ويمكن اعتبار كل مسرح عملا سياسيا جدلياً، أو كما يقول (أوجستو بول (Augusto boal) "كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأن كل أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح واحد من هذه الأنشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا، وهذا نفسه موقف سياسي"(اجستو بوال, 1981, ص 146) ولعل المفهوم السياسي الذي يرمي الى تحرير الوعي من الاستعمار حيث يحرك المسرح بخطابه الجمالي افاق جدلية تعطي مساحة للمتقي بتجاه الرفض والاحتجاج.

مسرح الشمس اريان مونشكين

يعد مسرح الشمس السياسي او مسرح الثورة الفرنسية شكل من اشكال انواع المسارح الاحتجاجية التي تقف ضد الشمولية والاضطهاد على اعتبار ان الحركة المسرحية والمؤسسة لها كانوا من تيار يساري يعارض السلطة حتى خرجت العروض المسرحية من رحم معاناة الشعب الفرنسي ومع الثورات التي تروم التغيير للخلاص من الدكتاتورية الشمولية لا تختلف فرقة (مسرح الشمس) عن سابقتها إذ يُعد الخطاب الراديكالي السمة الاساس وركيزة الفرقة المسرحية في تركيب الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي إلا أن هذه الفرقة بقيادة (اريان مينوشكين) اتجهت نحو الطبقة العاملة واعتمدت نهج (جان فيلار) في المسرح الشعبي والذي كان (يعبر عن راديكالية اشتراكية والتوجه نحو الطبقة العاملة (ينظر: حسين التكمة جي, 2011, ص124). ان الراديكالية الاشتراكية التي تنادي في المسرح الشعبي عبر الحرية والتحرر

باستثمار التحولات السياسية واثر الخطاب المتطرف في المجتمع الفرنسي وان جل العروض التي تقدم تحت عباءة المسرح الشعبي هي رؤية سياسية اصلاحية للمجتمع الثائر ضد تطرف القوى السياسية الحاكمة وحتى المسرح في تلك الحقبة كان يمثل التيار المعارض اليساري تجاه سياسة القهر والاضطهاد, وتعتبر لحظة الحجاج بتوظيف الخطاب المسرحية لخدمة سياسية المراد منها المعارضة والمناهضة الثقافية لإحداث التأثير في المسرح الشعبي الذي يرسم ملامح الحرية والعدالة بكسب التعاطف مرة ومرة ليكون جزءاً من تغير الواقع اذ ان المخرجة الفرنسية (اريان مونشكين). في تلك التركيبة حول اولويات الخطاب نجد ان (اريان) تميل الى الهدف السياسي وراء التغيير الراديكالي كون ان العملية الجمالية ناتج تفاعل عقلي فني مع واقع المجتمع المأساوي بتأثير السياسة عليه, فأن مونشكين هنا " تشاركت مع بريخت في فكرة ان المسرح كان معيداً ومساعداً في توضيح التغيير الاجتماعي، اذ قدم مسرح الشمس اللوحات التصويرية الرائعة للثورة الفرنسية كشيء نسبي مع وجود حركة تؤمن بالمساواة في مايو 1968 ولم تفكر اريان في هذه الاعمال على انها تهدف الى ارشاد واقناع المشاهدين، اذ تؤكد على فكرة ان المسرح هو وسيلة للتعلم من التاريخ اكثر من مجرد نقله" (شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا, 2005, ص278)

تلك الفرضية في الرؤية الاخراجية لتشكيل المشهد السياسي في العرض المسرحي تسهم في زيادة وتيرة الحجاج من طريق الاشارة الى التحولات التاريخية خاصة الحوادث المأساوية التي كان لها اثر في حياة المجتمعات جاء كل ذلك من اجل هدف تغيير النظرة الاجتماعية.اذ تعد تلك اللوحات التي تعبر عنها (مونشكين) عبر التغير الاجتماعي المنشود كان يحتاج الى ثورة فنية لتحقيق الهدف الايديولوجية للرؤية الاخراجية اذ ادت التحولات السياسية في عام 1968 الى هيجان عظيم في الجناح اليساري من عمال المسرح في فرنسا ومع المظاهرات في الشوارع واحتلال المصانع "ظهر المسرح كما لو كان قد عاد الى نفسه كوسيط للتعبير الشعبي لقد مضى مسرح الشمس في طريق اعمال شكسبير الى احتلال المصانع لعرض مسرحية المطبخ ومناقشة مشاكل اعادة خلق تقاليد المسرح الشعبي" (ديفيد وليمز، 1997, ص142). وكذلك باقي الفرق المسرحية الحديثة فأغلبها اعتمدت على الخطاب الراديكالي بوصفه المحور الرئيس في تركيب العرض المسرحي ومن هنا يتضح أن جوهر المسرح المعاصر يرمي دائماً إلى خلق دلالات وإشارات فنية ليس فقط من خلال فكرة المسرحية أو ما يريد أن يقوله المخرج ولكن بدأت تتجه نحو أنماط ووسائل

جديدة تمتاز عن أنماط وسلوكيات المسرح التقليدي عبر المباشرة ومواجهة الرأسمالية والبرجوازية التي تشكل علامة وقفة احتجاجية في مضمار المجتمع.

هوامش البحث

1. احمد الريسوني, الاحتجاج والتغيير, ط1 (القاهرة: دار الكلمة للنشر والتوزيع: 2011), ص 22
2. احمد سعدي, مفهوم الاحتجاج, مجلة العدالة, (الاردن: العدد السادس :2004), ص 1
3. يوسف رشيد جبر , وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة, (بغداد: مجلة الاكاديمي العدد 47/ 2012), ص 95
4. احمد سعدي، مصدر سابق، ص7
5. أحمد بلخيري, معجم المصطلحات المسرحية، ط1, (مكناس, مطبعة سندي، 1997). ص118
6. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، (بيروت، بدون طبعة، عالم المعرفة، 1981)،ص 88
7. حوار مع سعد الله ونوس، أجراه نبيل حفار، (مجلة الطريق، العدد الثاني، ، 1986). ص95
8. اريك بينتلي, نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).ص91
9. سامي عبد الحميد, ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد : الناشر بلقيس الدوسكي2005). ص186
10. بروتولد برشت، جان دراك قديسة المسالخ، تر: نبيل صفار(بيروت: دار الفارابي، 1981), ص 11
11. المصدر نفسه ص 13.
12. سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي (بيروت: هلا للنشر والتوزيع 2006). ص 265
13. شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا, اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً , تر محمد سيد علي, (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, 2005), ص 185
14. احمد سخسوخ , اتجاهات في المسرح الاوروبي المعاصر,(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2005). ص 73
15. أوجستو بول، نقلا عن: فؤاد دوارة، مسرح المقهورين، رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو من أساسها، (الكويت : مجلة العربي (الكويتية)، العدد 272، 1981). ص 146
16. حسين التكمة جي, نظريات الاخراج, (بغداد: دار المصادر, 2011). ص124

17. شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا، مصدر سابق ، ص 278

18. ديفيد وليمز، مسرح المخرجين، تر: امير سلامة (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997)، ص 142

معايير البحث

1. اعتمدت الاتجاهات المسرحية السياسية على استغلال المشكلات السياسية والصراعات لتنوير الجماهير سياسياً، بالتعبئة التحريضية من النص مرورا بجميع عناصر العرض المسرحي.

2. نص العرض السمعي والبصري نص الايديولوجي خليط من التناقضات السياسية والاجتماعية يعتمد على التحريض والولوج في عقلية المتلقي.

3. أعتمد مبدأ الغاء التعاطف والاندماج في المعالجة الاخراجية, كونه يسعى الى كشف الحقائق وتعرية زيف التاريخ وسياسة الاضطهاد, ودعوة ضد الراديكالية الرأسمالية.

4. الرؤية الاخراجية تعتمد قضايا المجتمع المقهور ووسيلة لقراءة الواقع عبر محركات الوعي المناهض في الخطاب الموجه سعيا الى خلق ضد نوعي تجاه العنف والاستعلاء السلطوي.

5. المخرج المسرحي الاحتجاجي هو مناهض مسرحي لحالة اهتزاز القواعد المستقرة للقيم الاجتماعي. يفترض اليقظة والحذر ليحرر العقل من الادلجة السياسية والاجتماعية.

6. الهيمنة الثقافية مشروع للتأثير في الراي العام عبر استمالة الكتاب والمفكرين لتحقيق غائية المجتمع المغلوب على امره باستثمار الراديكالية الرأسمالية.

7.

عينة البحث مسرحية (في قلب الحدث) تأليف واخراج (مهند هادي)

جاءت عينة البحث بعد اختار الباحث مسرحية للتحليل وجد من الضروري دراستها واسقاط مفهوم الاحتجاج في تركيب العرض المسرحي, وجاء الاختيار (مسرحيةفي قلب الحدث/ المخرج/مهند هادي) التي قدمت على خشبة المسرح الوطني بغداد, يوم الاثنين السادسة مساءً بغداد المسرح الوطني (يوم 11/6/

2009) طاقم العمل المسرحي الممثلون (فلاح ابراهيم / بدور فرج بائع الجرائد/ الاء نجم / بدور الزوجة الهاربة/سمر قحطان / بدور المشرد في شوارع بغداد/ مهند هادي / بدور شخصية الشر

قسم الباحث تحليل العينة الى مستويين الاول: (المنظومة السمعية) والاخرى (المنظومة البصرية), بهدف ضمن وتغطية جميع مرتكزات الاطار النظري, لتحليل العينة داخل المنظومتين والبحث عن فرضيات الاحتجاج في مسرحية (في قلب الحدث) للمخرج العراقي (مهند هادي).

أولاً: الفضاء السمعي الانطولوجي للعرض

انطلق العرض المسرحي من صفارة انذار وصراخ وعويل الهاربين من لحظة الانفجار, ادخل المخرج العرض منذ اللحظة الاولى الفوضى والعف المجتمعي بتقديم الضجيج الصاخب والهرج الذي يسود البيئة العراقية, هنا اراد (مهند هادي) من هذا الاحتجاج السمعي الصاخب بأصوات متداخلة ومتباعدة و(لغط الحياة العراقية) ان يشتت الفكر والعاطفة ويقترح باننا هنا نموت يوميا وبين صفارة الاسعاف ودوريات الشرطة مع الاضطراب الحاصل في الوجع العراقي دفع العرض بمنظومته السمعية الى منطقة العنف بسبب تضارب وحدة الاصوات المدفوعة بالتحريض والرفض. لذا عبر المنظومة السمعية جاء النداء الاحتجاجي يُعبر عن حالات الفزع من اصوات التفجيرات والرصاص وصفارات الانذار التي خلفت ضجيج ادراكي لدى المتلقي العراقي بقالب سمعي اتخذ من قوة انفجار المركز في الحدث المأساوي العراقي.

الاحتجاج السمعي في مسرحية(في قلب الحدث) قدم الحرب والعنف والاساءة اليومية للإنسان العراقي فلم يتوقف افتتاح العرض عند النقطة الاولى دون ان يترك الفوضى من خلال الزمان والمكان الافتراضي, حتى استغرق استعراض الفوضى اكثر من ثلاث دقائق, لذلك عمد (مهند هادي) انتاج القلق والهلع والفوضى في ساحة التلقي بنداء الاحتجاج من الم الموتى في شوارع بغداد مصوراً واقعنا اليومي بمشاهد العنف والمأساة والالم. هنا يجد الباحث ان المرتكز الاول في التحليل الذي يشير على تقديم الاحتجاج السمعي عن طريق استغلال المشكلات السياسية والصراعات في البنية العراقية تمثل ذلك بنداء احتجاجي تعبوي من خلال المسرح ولان نص مسرحي (في قلب الحدث) كان مهتم بالوصول من طريق المنطوق اللفظي الى الولوج في عقلية المتلقي بهدف الاحتجاج والتثوير فكان النص عبارة عن ترددات سمعية المراد منها أيقاظ المتلقي عما

يحدث في الشارع العراقي, وعلى سبيل المثال هناك تداخل سمعي اوجده (المخرج) بين الفوضى والصمت لإنتاج معاني واشكال سريعة تصل الى المتلقي, لتصور له لحظة الشؤم والمأساة في الواقع العراقي، ونجد عند لحظة دخول هذا الشؤم او صانع الموت لشخصية (مهند هادي) في العرض المسرحي الذي يرتدي الزي (الاصفر) ثم العودة بالصمت الى الفوضى بأصوات وضجيج السيارات الاسعاف وسيارات الشرطة مع كثافة اصوات الانفجارات والعيارات النارية.

انتج (المخرج) من حجم هذه الاصوات صمت مطبق وعنف تحريضي حتى لحظة انفجار المركز ليتحول العرض الى فوضى سمعية من طريق العويل والصراخ باستخدام لحظة الانتقال بالتعبير اللفظي (صوت المقابر) وموسيقى تصويرية مفادها البكاء والعويل, حتى لحظة احتجاج صوت الممثل (فلاح ابراهيم) عندما قال محتجاً (لك لك لك صارت صدك) بتردد نغمي متذبذب يوحي الى حجم العنف والمأساة في بغداد جراء العمليات الارهابية عند لحظة كل تفجير ، في المقابل المنطوق الاحتجاجي عند (سمر قحطان) يردد هو الاخر (ليش هو شنو الي صار) تردد صوتي ينتج عدم الوعي بالفوضى والدمار في العراق، أي احتجاج بالاغتراب والمجهول من خلال تعنيف النفس العراقية، المعذبة من ويلات الحروب والدمار. حتى انطلق نداء احتجاجي اخر بحوار (شوف متشوف سنة متسمع) اشارة الى منطقة الضغط الاستفزازي وتردد ذلك بعبارة (شكو وشمدريني منو انعدم) هذا الصوت المباشر لفن الخطابة المسرحية جاء واضحاً للحظة التحول بحوار (يمكن صار انفجار) اشارة الممثل بصوت عال نحن في مجتمع مدر انسانياً وقيمياً كل ما فينا مفخخ دلالة على اشتغال المخرج للمنظومة السمعية (في منطقة اللا وعي واللا شعور) ليفترض العنف العراقي بمناطقية التأويل والافتراض فهي عملية توليد لحظات جديدة ثم موت هذه اللحظات لإنتاج صراع درامي متغير داخل المنظومتين (السمعية والبصرية).

يرى الباحث ان التداخل الواضح بفرضية انتاج لحظات بين (الموت والصمت) جاءت من دواعي الانفجارات وقوة الاصوات والاحتجاج وهي فذات الوقت تمثل عملية نشر شحنات كهربائية لأيقاظ واستفزاز المتلقي, فقد اسهمت في التواصل مع العرض المسرحي وبعبارة ادق عند لحظة الحوار الملفوظ (نحن موتى لا احياء / ضحك/ صراخ) هذا التداخل الهستيري الدموي انتج الاحتجاج بين الرفض والصراع والدليل على ذلك تكرار مفردات (عبوة حزام ناسف سيارة مفخخة ناس تموت بالجملة) هذا هو صراخ العرض المسرحي باحتجاج واضح اراد ايصال رسالة نحن الاحياء موتى بلا حياة مع الضحك والصراخ

والصخب الذي ساد العرض استفزازاً وشكل نقطة اشتغال بين الوعي واللا وعي والاتصال هل ما موجود موجود اما نحن نحلم.

وعند تحليل ملفوظ بائع الجرائد والمشرد نجد ان مبدأ المقايضة في العرض جاء من فوضى الحياة العراقية تداخل عقلي عاطفي احتجاجي بطرح فرضية في المنظومة السمعية وهي (تداخل بين الواقع العراقي العاطفي وبين الادراك العقلي المأساوي) فمن يحتج على من بتعدد ايديولوجيا المجتمع وبتأثيرات الحروب والعنف وتحول الواقع الى موت وعنف وهستريا هذا هو الجنون العراقي المفروض علينا اراد (مهند) اللعب بهذا المساحات ليبقى العرض يتنج قيم جمالية وفكرية تحقق الدهشة والتواصل.

وهناك فرضية سمعية جديدة قدمها المخرج (مهند هادي) هي التضاد والتنافر بين الحوار الموجود المرسل في ساحة التلقي وبين الحوار المباشر للممثلين فهي مخاطبة العاطفة لفظياً وارسال اشارات ورموز لإيقاظ عقل المتلقي ليحتج باستفزاز مستمر ومتواتر في المنظومة السمعية على مدار العرض المسرحي (بائع الجرائد ، المرأة الهاربة من الزوج، المشرد في شوارع بغداد هم ضحايا الواقع العراقي والمتلقي ايضا جزء لا يتجزأ من العرض) هذه الشخصيات عبارة عن صور واشكال ونداءات احتجاجية جاءت كرد فعل طبيعي بسبب الاعمال الارهابية والسياسية وتخلل البنية المجتمعية في العراقي, غير التأكيد على صراع الشارع العراقي بين انتاج (المقدس السياسي) عند ذاك وهذا في المجتمع ,كان احتجاج واضح باللعب بين الشخصيات باتهام البعض, رسالة واقعية مباشرة قدمها العرض لمن يموت يومياً في الشارع وهو مازال يمجد قائد الضرورة ويعبد المقدس السياسي (شيعياً او سني) فراح المنطوق السمعي, ببث رسالة لساحة التلقي (هل نتقاتل بيننا ونحن نموت في الانفجار يوميا ونضيع بين المقدس والارهابي السياسي معاً), فرضية تداخل الحوار وتعدد الموضوعات والافكار احتجاج متواصل ومتداخل فهو عبارة عن منظومة (صوت خارج داخل، موضوع داخل خارج، احتجاج داخل خارج، خلق نظام سمعي ترددي بين الثابت الموضوعي والمتحول السمعي الاحتجاجي) منطقة اشتغال جديدة في العرض المسرحي استنادا على فعل لاستفزاز والاحتجاج السمعي والبصري .اما عن قراءة الجرائد داخل المشهد المسرحي كان نوع من الفوضى جرائد تحمل عناوين الموت من خلال تكرار على لسان الممثلين تعدد الانفجارات داخل بغداد وبين عدم تصديق هذه العناوين بعدد المفارقة بين الواقع والحقيقة حديث عن موت الانسان العراقي المتكرر بلا عنوان.مع تعال اصوات الانفجارات والعيرات النارية حتى يصل الصوت (هو اكو واحد يفجر نفسه حتى يقتل

الاخرين) لم يكن العرض يخاطب التلقي الموجود فقط وانما يبعث رسائل لم نخرط بهذا المجال يقتل بالعراقيين دون ذنب من منهم منوم بالقتل والدمار ولأنها مراحل للغسيل العقلي للإنسان العراقي تصدى العرض لتفكيك هذه الحالات ولماذا تكاثرت عراقيا, عبر بعبارات منطوقة منها (ليش الاخ يقتل اخو ليش الطفل يذبح ليش الناس تموت بشوارع بغداد) ومن هذه الحوارات الانفرادية اتخذ العرض موقفا أيديولوجيا بالاحتجاج التحريضي رفض هذه الممارسات اليومية في العراق. وهي معالجة اخراجية للوجع العراقي اليومي, ايضا هي معالجة حالات المنع (التابو) بين المجتمعات مما زادة من ارتفاع العنف والاحتجاج بحوار الممثلة (الاء نجم) (لج لطلعين لا طبين وين رايحه وين جاية) صراخ النفس المتواتر داخل نظام الشخصية أي الاضطهاد المجتمعي وهي ثورة على القيم الزائفة التي دمرت بنية المجتمع بالممنوع والحرام اليومي.

اما عن حوار (سمر قحطان) الانفرادي بعد العرس تداخل الصمت والوجع بازدواجية بين المخدر عقليا وبين الواقع المر العراقي تقدم باللاعقلية ومنطقية احتجاجية. (علم امريكي يرفرف في شوارع بغداد) وضع لها الممثل لازمة بالأداء السلوكي اللاوعي تحت لازمة حوار (لايابه لا) تكرار يتردد لقراءة احداث قد تصل الى اللامعقول لكنها حياة العراقيين ومنها ما اثار (اني امشي بالشارع كاتبين ممنوع رمي الجثث هنا حائط مدرسة .. معقولة بنص شوارع بغداد هاي مدرسة يمه جثث) (لايابه لا) تمرد ورفض لحالات الموت, أي انها صورة لصراع درامي مع صراع جدلي ينتج ثورة من الاحتجاج بسبب حالة الاهتزاز بالمجتمع والخراب السائد في الحياة العراقية, بين الخيال وبين الواقع المر بطريقة فنية جمالية اعادة انتاج صور جديدة عندما استخدم الخطاب الاعلامي بتغير المصطلحات نحن (قتلى او موتى).

ثانياً: الفضاء البصري الايديولوجي للعرض

الشكل البصري الاول اتخذ موقفاً احتجاجياً بالحركة المتباعدة والمتقاطعة داخل الحيز المكاني للعرض المسرحي جاء هذا بالاستخدام الامثل بطرح فرضية اشتغال نظام جديد عبر تعدد المستويات باستخدام شكل عبارة عن الواح خشبية تشكل مساحات المشهد البصري بانعكاساتها مع الضوء والحركة (الكتل الكونكريتية) المتقاطعة داخل فضاءات المسرح والتي شكلت الحيز المكاني والزماني للفراغ والشكل ولان التعدد الحركي التشكيلي بين عناصر العرض المسرحي ومنها حركة الممثل فهذه المساحات المتقاربة والمتباعدة

والمتناقضة بشكلها البصري شكلت بعداً جمالياً من طريق الافتراض الاحتجاجي للرؤيا الاخراجية عند (مهند هادي) حاول ان يشكل منظومة بصرية تستند على المواقف الجمالية المتناقضة أيديولوجيا باستخدام اشكال هندسية توحي انها (صبات كونكريتية) كعلامة دالة على انها واحدة من القطوعات التي دمرت حياة العراقيين فهي تعرقل وتقسم المناطق الى دويلات متفرقة ومتنازعة بفعل الانهيار الامني وعدم الاستقرار غير التقارب والتباعد بين الخطوط المزدوجة في المنظومة البصرية.

فيرى الباحث معالجة الصورة المسرحية التي ارادها (مهند) باستخدام مفردات لها علاقة ببعد الاحتجاج وخاصة الكتل (الكونكريتية) التي تتوزع على المسرح, فان مجرد افتراض منظومة بصرية تقوم على لحظة الانتقال المتواترة من الظلمة والضوء في انتاج المشهد المسرحي كانت مغايرة جديدة من حيث الفرضية الاخراجية والتي غيرت قواعد اللعب في العرض المسرحي, كل مشهد بصري متفرق منعزل من حيث التكوين, ولان استخدام حالة الانفجار في التكوين اللوني والضوئي بتشكيل مستطيل اضاءة لعزل المسرح بين الظلمة ومساحة الوجع العراقي في خطوط مستقيمة تحصر الضوء بين الشدة والقوة لحظات تغير المواقع بين الحياة والموت فهي عزلة تشتغل عند لحظة التحول مع الانعكاس والانكسار للفعل والصراع الدرامي مستغلاً العلاقة المتداخلة بين الظل والضوء داخل المستقيم الواحد مع ثبات الضوء في اوقات متباعدة وتحرك العناصر الاخرى من لحظة دخول الظلمة الى الضوء أي تردد الوجع الى داخل مساحة الضوء فهي بمثابة عملية اشتغال مكاني بعدم المغادرة أي مغادرة الوجع العراقي فنجد ان التحرك البصري بأجساد الممثلين من نقطة الظلمة الى الضوء هي نقطة الحفاظ على نقطة التشكيل للفراغ الاول لصراع الدرامي فهو نوع من الاحتجاج الصوري قد اسهم بتحول المشاهد من نقطة الصفر الى نقطة الانطلاق ثم العودة الى المركز, وفي حالات الصراع بين الشخصيات تتوزع مساحة اشتغال المكاني لتقسيم الصورة الواحدة الى صورتين باعتبار ان مساحة الاحتجاج تتوزع بالضوء والفعل والحدث الاحتجاجي لكل مشهد كيان مستقل يتقاطع ويتداخل وينتج شكل منفرد جمالي بصري، وهنا عمد (مهند هادي) على استغلال (صبات الكونكريتة) بعملية اشتغاليه تفتح المجال لتكوينات المشهد عبر ما يسمى (سلايد) أي حركات التداخل والتقاطع لتشكل صورة تفسح المجال للتأويل فهي صور رمزية مشفرة تفسح المجال للقراءة والتأويل, من خلال تحول الصورة الثابتة الى متحركة بالاستمرار بفعل الممثل والعناصر الاخرى مرة بالثبات والثاني بالإزاحة أي تحول من الهامش الى المركز والعكس , ليتحقق الفعل الدرامي الاحتجاجي من طريق الشكل

وتكوينات الصورة المتجددة بفعل الموقف المشهدي للصورة والحدث, فالخطوط التي تركتها من بحث فتح واغلاق (سيلاد) عملية تحول للشكل والصورة بالتكرار والتغيير حتى حمل هذا الشكل سمات جديدة لتكوين الصورة بالتعدد والتنوع من حيث التركيب فهي عملية ولادة صورة جديدة بفعل (سينوغرافي) جديد ثم ازاحة هذه الصورة لولادة صورة اخرى اكثر جمالية من اجل التنوع بفعل استخدام (سلايد).

افاد (مهند) من استخدام الشكل المتعدد المستويات والمساحات لملأ الفراغ المسرحي بتنسيق جمالي للشكل الثابت والمتحرك في الصورة المتغيرة عبر توزيع الكتل والاحجام والتشكيل بدخول صورة بين الثابت والمتغير باللحظة الجزئية بحركة الممثل والضوء لخلق موج ترددي ينظم التحول الصوري بثلاث مستويات تتعدد وتتنوع بين الحدث الدرامي والاحتجاج الصوري، غير انشاء منطقتين للصراع مرة بالضوء والعزلة المكانية ومرة اخرى بين الظلمة والضوء (ضوء ينتج ظلمة ، وظلمة تنتج ضوء) هكذا تنوع المشهد الدارمي بصرياً في العرض .

اما شخصية الشر المتمثلة بمهند هادي بارتدائها الزي ذي اللون (الاصفر) تمثل حالة الاضطراب المشؤومة بالشر بطاقة مشحونة بالاحتجاج والتحريض فهي حالة الاضطراب الى حالة التوزيع والتكوين واعادة تفكيك الصورة الى شكل ثاني ولأنها قصدية اخراجية خلقت حالة من ثبات الصورة عند نقطة ثم تهديمها واعادة بناءها من نقطة اخرى ثم عودة نفس الصورة الى حالتها الاولية أي الشكل الثابت المراد منها تقديم حالة الوجع العراقي, ومن منتصف العرض بات الشكل (الكونكريتي) هو الصانع الوحيد لفضاء المسرح من خلال استخدامه (سلايد) فهو يقطع الاحداث والمواقف بين فعل الحركة البصرية بالذهاب والاياب تشكيل وتكوين حركة وضوء في ولادة لحظات افتراضية تتجدد مع حركة الممثل والضوء لتشكل صورياً من خلال الفراغات والمجسمات المشهدية مع كل حدث غير انها بمثابة ابواب للحياة العراقية التي فتحت الوجع للعراقيين ونجد من خلال الحوار الانفرادي تتحرك الاشياء داخل نقطة الاداء التمثيلي مع سرد الاحداث والشكل يتغير بالتباعد والتقارب مع ثبات الاداء عند الممثل لتخلق صورة مضطربة صادمة اثناء فعل التشكيل والتكون وهذا التنوع خلق حالة من الجمال التكويني بالسينوغرافية, وهكذا استمر الحوار لكل شخصية تكون (الصبات الكونكريتية) هي عامل صناعة المشهد وبتحويل هذه الصبات مرة الى ابواب ومرة بيت صغير ومرة سجن ومرة اخرى فوضى واخرى غرفة نوم فهي اشكال صنعت الصورة الاحتجاجية المتجددة بفعل الاستعمال الحديث بمنظومة رسم الصورة المسرحية ولذلك تعتبر مسرحية (في قلب الحدث)

واحدة من العروض المسرحية الاحتجاجية التي حاولت ان تقدم المعالجة البصرية والسمعية لتقديم العرض المسرحي الاحتجاجي فكل ما قدم في هذه المسرحية كان نداء تحريضي بسبب الواقع العراقي المعاش وهي صفارة انذار وإيقاظ لتثوير المتلقي من حالة الفزع المتراكم في العراق.

النتائج والتوصيات

1. إنّ المخرج العراقي أعتمد الاحتجاج في صناعة العرض المسرحي ما بعد التغيير من طريق استغلال المشكلات السياسية والصرعات التي هدمت البنية المجتمعية, الهدف تثوير وتعبئة المتلقي بالتحريض العقلي على ما يمر به العراق من وجع وتحولات ايديولوجية

2. أتضح أن المخرج العراقي من حيث لا يشعر وظف النص المسرحي الايديولوجي المناهض للكشف عن التناقضات السياسية والاجتماعية والدينية في المجتمع العراقي المقهور, حتى اصبح نص العرض عبارة عن رسالة تهدف الى الولوج في عقلية المتلقي للتحريض والرفض من الواقع العراقي المعاش.

3. المخرج المسرحي العراقي (مهند هادي) سعا الى ان تكون جميع عناصر العرض تشكل دوائر نقدية جمالية ابتداءً من كتابة النص مروراً بالمنظومة السمعية والبصرية. اساس ذلك الاحتجاج والرفض تجاه العنف والاضطهاد والقسوة في الحياة العراقية ما بعد التغيير 2003.

4. أتضح أن المخرج (مهند هادي) هو الوحيد الذي قدم الاحتجاجي بشكل يجمع جميع المرتكزات التي تنطوي تحت الاحتجاج المسرحي, من حيث تقديم عرض مسرحي مناهض لحالة اهتزاز القواعد المستقرة للقيم الاجتماعي والدينية.

5. اعتماد المخرج العراقي في تركيب رؤيته الأيدولوجية للعرض المسرحي على فرضية كشف الواقع، والتصدي بالتحريض والرفض كمعالجة درامية للصورة مسرحية المعاصرة

6. المخرج المسرحي العراقي قدم فرضيات جديدة تحت مسمى الاحتجاج مستثمراً حالة التحولات السياسية والاجتماعية في المجتمع العراقي ما بعد التغيير لخلق التعبئة المسرحية جماليا وأيديولوجيا.

7. المنظومة البصرية والسمعية قدمت شكلاً جديداً مغاير عن السائد والمألوف باستمرار العرض تحت الاحتجاج ليقدم عرض مضطرب قلق جماليا وفلسفيا وفكريا في انتاج الجدل الجمالي بالصورة عن طريق المشهد البصري.

التوصيات: يوصي الباحث بالاتي:

1. ضرورة تأسيس مهرجان مسرحي عربي يحاكي الواقع العربي تحت مسمى (الاحتجاج الثقافي)
2. دعم الفرق المسرحية الأهلية العربية لـ تقديم عروض تحت يافطة المسرح الأيديولوجي المناهض، يرفد بطاقات إبداعية (مؤلفين، مخرجين، ممثلين، فنيين, ونقاد, ومفكرين سياسيين).
3. تدريس المسرح الايديولوجي كمادة اختيارية في الدراسات العليا او الاولية.
4. اقامة ورش في الاكاديميات والمعاهد والمراكز البحثية تحت عنوان (اثر الخطاب الموجه في لغة اعلاء لغة الاحتجاج والتحريض للمنجز الفني العربي

المصـادر والمـراجع العربية

أولاً: المراجع والمعاجم

احمد الريسوني, الاحتجاج والتغيير, ط1 (القاهرة: دار الكلمة للنشر والتوزيع: 2011).

1. أحمد بلخيري, معجم المصطلحات المسرحية، ط1, (مكناس, مطبعة سندي، 1997).
2. احمد سخسوخ , اتجاهات في المسرح الاوروبي المعاصر,(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2005).
3. اريك بينتلي, نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986).
4. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، (بيروت، بدون طبعة، 1981).
5. بروتولد بريخت، جان دراك قديسة المسالخ، تر: نبيل صفار(بيروت: دار الفارابي، 1981).

6. حسين التكمة جي, نظريات الاخراج, (بغداد: دار المصادر, 2011).

7. ديفيد وليمز، مسرح المخرجين، تر: امير سلامة (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997).

8. سامي عبد الحميد, ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد : الناشر بلقيس الدوسكي2005).

9. سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي (بيروت: هلا للنشر والتوزيع 2006).

10. شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا, اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً , تر مُحَمَّد سيد علي, (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, 2005).

ثانيا: المجلات الدوريات الصحف.

1. يوسف رشيد جبر , وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة, (بغداد: مجلة الاكاديمي العدد 47/ 2012).

2. حوار مع سعد الله ونوس، أجراه نبيل حفار، (مجلة الطريق، العدد الثاني، ، 1986).

3. أوجستو بول، نقلا عن: فؤاد دوارة، مسرح المقهورين، رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو من أساسها، (الكويت : مجلة العربي (الكويتية)، العدد 272، 1981).

4. احمد سعدي, مفهوم الاحتجاج, مجلة العدالة, (الاردن: العدد السادس :2004).